

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA
Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia applicata

CORSO DI LAUREA IN
Pluralismo culturale, mutamento sociale e migrazioni

Tesi

Percorsi decoloniali a Napoli. Una ricerca esplorativa.

Relatrice

Annalisa Frisina

Laureanda

Marialaura Stanzione

Anno accademico

2022/2023

*Ai miei genitori e mia nonna,
pilastri della mia vita,
senza i quali
non avrei mai raggiunto
questo traguardo.*

INDICE

Introduzione

1. Radici di resistenza: pratiche antirazziste e decoloniali nel panorama internazionale
 - 1.1. Il digitale come strumento di espressione e riappropriazione
 - 1.2. Sfide e contro-narrazioni
2. Il decoloniale visto dal Sud Italia
 - 2.1 Introduzione
 - 2.2 Disparità e disuguaglianze nel Mezzogiorno
 - 2.3 Carmine Conelli: biografia e obiettivi del testo
 - 2.4 Radici della percezione dell'Altro: decolonialità e identità nel Sud Italia
 - 2.5 Ribellione e rivoluzione nel Mezzogiorno
 - 2.6 Il brigantaggio postunitario
 - 2.7 Il brigantaggio secondo Carmine Conelli
 - 2.8 Villa Pignatelli-Cortés
3. Percorsi decoloniali a Napoli. Una ricerca esplorativa
 - 3.1 Il percorso della ricerca
 - 3.2 I protagonisti della ricerca
 - 3.3 Il Movimento Migranti e Rifugiati di Napoli: sulle tracce della colonialità
 - 3.4 Esplorando il colonialismo e il razzismo attraverso diverse prospettive
 - 3.5 Rivoluzione e speranza: esplorando Napoli con Alessia
 - 3.6 Un passato nascosto: la storia controversa di Armando Giordano
 - 3.7 Una passeggiata esplorativa alla Mostra D'Oltremare

Conclusione

Bibliografia

Introduzione

“Se alzi un muro, pensa a ciò che resta fuori!”

Italo Calvino

In tedesco esiste la parola “*Über Mauer*” che tradotta vuol dire “oltre il muro”, metaforicamente ‘andare oltre’, oltre il “senso comune”, oltre lo sguardo fisso e cristallizzato, oltre i preconcetti, al fine di comprendere fino in fondo la realtà contemporanea.

Attualmente sta emergendo sempre più consapevolezza delle problematiche legate al razzismo, alle disuguaglianze sociali, si pensi all’attivismo, alle manifestazioni, all’impegno delle organizzazioni che lottano per garantire pari opportunità a tutti e tutte, ed è in questo contesto che un ruolo fondamentale è dato dal processo di decolonizzazione, che mira non solo a sfidare la narrativa dominante eurocentrica e una visione prettamente occidentale, ma anche a esplorare le tracce e i residui del colonialismo nel tessuto sociale contemporaneo per dar loro una nuova chiave di lettura. La città di Napoli, con la sua storia complessa e travagliata, si è rivelata uno scenario interessante per indagare tali questioni.

Dunque, il presente lavoro si propone di intraprendere percorsi decoloniali a Napoli attraverso un approccio di ricerca esplorativa, analizzando in che modo le voci provenienti da contesti migratori e no, abbiano contribuito a sfidare i paradigmi tradizionali del razzismo e del colonialismo, aprendo nuove prospettive di comprensione della realtà odierna.

Il primo capitolo fornisce, quindi, una base teorica, in cui vengono definiti e contestualizzati i concetti di “postcoloniale” e “decoloniale”, attraverso una disamina critica di queste teorie, verranno analizzate le contro-narrazioni artistiche come reazione al colonialismo e al razzismo, mettendo in discussione l’archivio e il repertorio culturale sull’*alterità* (Frisina 2020).

Successivamente, l’attenzione si sposta sulla questione meridionale e sulle sue intersezioni con il concetto di decolonizzazione. L’analisi si basa in gran parte sul contributo di Carmine Conelli, focalizzandosi su come il contesto del Sud Italia, spesso

trascurato o marginalizzato nei dibattiti nazionali, possa essere riconcettualizzato attraverso una prospettiva decoloniale.

Infine, si arriva al cuore della ricerca, all'indagine empirica condotta nella città di Napoli, attraverso il metodo delle interviste discorsive e in particolare delle *walking interviewees*. L'obiettivo è stato quello di cogliere i lasciti del colonialismo nel contesto urbano, e di ricreare, attraverso la collaborazione dei partecipanti, una ridefinizione e restituzione dello spazio dando vita a nuove interpretazioni. Questo è avvenuto grazie a interviste e passeggiate esplorative volte a conoscere Napoli dal punto di vista coloniale e provando insieme a "decolonizzarla", esempi possono essere gli adesivi e i murales antifascisti e antirazzisti esposti nelle vie della città.

Capitolo I

Radici di resistenza: pratiche antirazziste e decoloniali nel panorama internazionale

“Caro fratello bianco,
Quando sono nato, ero nero,
Quando sono cresciuto, ero nero,
Quando sono malato, sono nero,
Quando morirò, sarò nero.
Mentre tu, uomo bianco,
Quando sei nato, eri rosa,
Quando sei cresciuto, eri bianco,
Quando prendi il sole, sei rosso,
Quando hai freddo, sei blu,
Quando hai paura, sei verde,
Quando sei malato, sei giallo,
Quando morirai, sarai grigio,
Allora, di noi due,
Chi è l'uomo di colore?”¹

Il presente capitolo si concentrerà sull'analisi di rappresentazioni e pratiche antirazziste, che hanno sfidato gli stereotipi e i discorsi coloniali attraverso una rappresentazione contro-visuale che artisti del panorama internazionale oppongono alla narrazione dominante prettamente occidentale, riappropriandosi di quella delle proprie identità.

Parafrasando Benegiamo M. *et al* (2020) il termine *decolonialidad* nasce intorno agli anni Settanta, in risposta alle trasformazioni sociali ed economiche della società latino-americana in un contesto di passaggio verso politiche neoliberiste, come effetto delle trasformazioni indotte dalla crisi economica sulle forme della democrazia e le funzioni dello stato.

Il primo tra gli studiosi ad aver formalizzato questo termine è stato Aníbal Quijano², utilizzando l'espressione per descrivere la colonialità del potere, distinguendo la colonizzazione come processo militare, politico e culturale limitato nel tempo e nello

¹Césaire A., Damas L.G., Diop B., Rabearivelo, Senghor L.S., *Poemi dalla Negritudine*, Trepuzzi (LE), Modu Modu, 2013

²Quijano Obregón, Anibal. – Sociologo peruviano (Yanama 1930 - Lima 2018)

spazio e la colonialità come forma materiale del potere. Se, quindi, da una parte il colonialismo si riferisce alla pratica della conquista, dominazione e dello sfruttamento da parte degli europei, la colonialità, è qualcosa che continua a esistere nel presente, una struttura di potere permeata nell'immaginario delle persone (Benegiamo *et al* 2020).

Sostenere, quindi, un progetto decoloniale per l'Europa implica riconoscere e affrontare il suo passato coloniale e le conseguenze che ha avuto sul resto del mondo. È importante comprendere che molte nazioni europee hanno partecipato attivamente alla colonizzazione di altre terre e popoli, sfruttando le risorse, imponendo il dominio e infliggendo gravi danni umani, sociali, culturali ed economici (Bhambra 2022).

Il primo compito di un progetto decoloniale per l'Europa è rendere conto di queste storie coloniali e delle loro conseguenze, questo comporta esaminare criticamente il passato e riconoscere le ingiustizie, il trauma e l'oppressione causati dal colonialismo :

«[...] sostengo che la decolonizzazione dell'Europa avverrà solo una volta che le storie coloniali dell'Europa saranno state esplicitamente prese in considerazione e l'Europa stessa sarà stata compresa come costituita da quelle storie – in tutta la loro varietà» (Bhambra 2022, p. 240).

Prendere, quindi, in considerazione le storie coloniali europee significa riconoscere il ruolo centrale che l'Europa ha avuto nel processo di colonizzazione di altri continenti e l'impatto duraturo sui territori colonizzati. Questo processo richiede una profonda riflessione critica sulla storia e una presa di coscienza dei privilegi derivanti dal colonialismo che ancora persistono nella società contemporanea.

Sebbene nati in contesti diversi, il discorso decoloniale si intreccia con l'approccio e il pensiero postcoloniale:

«Postcolonialism and decoloniality are only made necessary as a consequence of the depredations of colonialism, but in their intellectual resistance to associated forms of epistemological dominance they offer more than simple opposition. They offer, in the words of María Lugones, the possibility of a new geopolitics of knowledge» (Bhambra 2014, p. 120).

Gli studi postcoloniali nascono e si sviluppano nel mondo accademico anglosassone dalla metà degli anni Ottanta, nutrendosi di movimenti femministi e antirazzisti, come reazione

alle narrazioni e le strutture di potere ereditate dal periodo coloniale, ponendo l'accento sull'esperienza delle persone colonizzate e marginalizzate.

Nel pensiero coloniale, infatti, si impone una netta dicotomia tra colonizzatore e colonizzato, tra 'soggetto' e 'oggetto', dove l'oggetto subisce la supremazia del soggetto, in questo caso l'uomo bianco europeo.

È necessario seguire la direzione indicata dagli studi postcoloniali, al fine di scoprire che i vincoli che prima "ci" confermavano nei nostri privilegi, relegando gli altri ad un altrove, si sono allentati, sono divenuti fluidi, sciolti: si possono avere più appartenenze, diverse radici coesistenti, più voci che convivono, dove i confini si confondono e iniziano ad annullarsi.

Il pensiero postcoloniale, quindi, ha contribuito a riscrivere la narrativa eurocentrica, proponendo storie alternative al pensiero dominante che ha caratterizzato la modernità. In questo modo, hanno preso forma storie, voci, ricordi, identità che per secoli sono state dimenticate, rimosse, riacquistando valore.

«La presenza postcoloniale, dove la metafora dell' "Altro" si è metamorfosata in corpi storici e concreti, lancia una sfida allo schermo del pensiero universale [...] che storicamente ha mascherato la presenza di una voce, un sesso, una sessualità, un' etnicità e una storia particolari e ha concesso all' "Altro" una presenza solo per poter confermare le proprie premesse (pregiudizi)» (Chambers 2018, p. 83).

L'approccio postcoloniale, dunque, assume particolare valenza decostruendo la narrazione eurocentrica che per secoli ha oscurato e si può dire negato queste storie, portando alla luce espressioni artistiche, da quelle più tradizionali quali musica, poesia, letteratura, pittura e scultura, a quelle contemporanee come fotografia, cinema, arte digitale, appartenenti a correnti transculturali, che in questo modo diventano testimonianze e documenti storici, abbattendo muri, gerarchie e confini.

In tal modo si costituisce un archivio fluido, vitale, aperto che custodisce la memoria dei popoli che lo hanno attraversato, un archivio sonoro, visivo, e poetico. I linguaggi della musica, del cinema, delle arti visive possono interrompere la narrazione lineare e omogenea della storia fino ad oggi imposta, proponendo letture e visioni alternative, altre traiettorie.

1.1 Il digitale come strumento di espressione e riappropriazione

L'analisi del discorso visuale può essere utile a denaturalizzare la "razza" e dunque a criticare una cultura visuale permeata dal razzismo.³

All'inizio degli anni Novanta vi fu la cosiddetta 'rivoluzione digitale', che grazie allo sviluppo di nuove tecnologie ha portato a uno stravolgimento da parte degli artisti nel modo di concepire l'immagine. Verso la fine del Novecento l'arte digitale è divenuta il medium di espressione artistica più all'avanguardia, con il suo ingresso nei musei e nelle gallerie di tutto il mondo. Inizia, quindi, a svilupparsi un nuovo modo di esprimersi, di rappresentare nuove energie, ma soprattutto un futuro archivio digitale. L'arte digitale affonda le sue radici nelle sperimentazioni artistiche e avanguardiste del Novecento, come il Cubismo, il Futurismo, il Dadaismo, il Surrealismo, la Pop Art etc., sono tutte forme artistiche che rompono con gli schemi tradizionali e si concentrano sull'evento, sull'importanza dei collage, delle *performances*, ma soprattutto sul coinvolgimento del pubblico.

In queste nuove sperimentazioni artistiche l'enfasi non ricade più sulla potenza espressiva dell'immagine, ma sulla sua presenza materiale, sulla reazione del fruitore, sul contatto che si crea con l'opera d'arte, enfatizza la percezione ma non come sinonimo di vedere, piuttosto come contaminazione dei sensi. Questo coinvolgimento sensoriale amplifica l'esperienza dell'opera d'arte, creando un contatto più diretto tra lo spettatore e l'opera stessa.

Partendo da questo presupposto, proporrò qui di seguito alcune esperienze artistiche del panorama internazionale che, al meglio, utilizzano i propri lavori come espressione di riappropriazione antirazzista e contro-narrazione attraverso opere che invitano alla riflessione critica, stimolano la consapevolezza e promuovono il dialogo sulla società contemporanea (Ianniciello e Quadraro 2015).

³ Frisina A., *Razzismi contemporanei. Le prospettive della sociologia*, Roma, Carocci Editore, 2020

1.2 Sfide e contro-narrazioni

*"Stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign, but stories can also be used to empower and to humanize. Stories can break the dignity of a people, but stories can also repair that broken dignity."*⁴

Questo capitolo si propone di partire dall'analisi di Michèle Magma, di origine franco-congolese, nata a Kinshasa (Repubblica Democratica del Congo) nel 1977. È emigrata a Parigi nel 1984, dove attualmente risiede. L'opera dell'artista franco-congolese Michèle Magma è multiforme, perché si esprime attraverso installazioni, video, fotografie e performances, attinge alla sua esperienza di bambina strappata dalla sua terra natale, esaminando la storia del suo popolo e del colonialismo belga in Congo avvenuto tra il 1885 e 1962. La sua è, quindi, una decostruzione del discorso coloniale attraverso colori, musiche ed elementi che non sono presenti lì per caso ma che hanno una forte valenza simbolica e invitano il fruitore a riflettere. I temi centrali, come accennato precedentemente, sono quindi l'ibridità culturale e la riflessione sul passato coloniale. Un altro aspetto di rilevante importanza è che nella maggior parte delle sue video installazioni, lo schermo è diviso in due parti: le immagini, quindi, sono separate e il doppio è una cifra costante nella sua opera, raffigurante la sua duplice identità, per metà francese e per metà congolese.

Tra le sue video installazioni e performances, vi è una che ho trovato particolarmente significativa, che prende il nome di *"The kiss of Narciss(e)"* (2013).

Nella video installazione *"The kiss of Narciss(e)"* lo schermo è diviso in due parti che proiettano due video simultaneamente. Il video è in bianco e nero, sulle note dolcissime e allo stesso tempo malinconiche di 'Claire de lune' di Claude Debussy, Magma offre una lettura alternativa del mito di Narciso, una storia di un amore non corrisposto e di punizione eterna.

Ne "Le metamorfosi" di Ovidio, Narciso di eterea bellezza respinge qualsiasi pretendente, tra cui Echo, ninfa figlia dell'Aria e della Terra. La ninfa insegue Narciso piena di amore e di speranza ma lui la rifiuta, per questo è punito dalla dea Giunone ed è condannato ad

⁴Ngozi C., The danger of a single story, TEDglobal 2009:
https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story

amare per sempre il suo riflesso: in totale solitudine, non potendo amare nessuno all'infuori di sé, muore per disperazione per poi reincarnarsi in un fiore, il Narciso. Il video è una metafora del mito. Ambientato in un quartiere residenziale di Parigi, è diviso in due parti che sono proiettate simultaneamente, mostrando da una parte l'artista, vestita di bianco, che mentre passeggia, si volta verso tre maschere di gesso installate sul muro per baciarle. I suoi gesti sono lenti, delicati e sensuali. Dopo questi baci, l'artista gradualmente si allontana, voltando le spalle all'osservatore, per scomparire fuori campo. Nello stesso tempo, nell'altro schermo l'artista, vestita sempre di bianco, indossa per metà viso una maschera bianca e si dirige verso lo spettatore fermandosi, comunicando inquietudine e un senso di irrisolto. Da un lato abbiamo il bacio dell'artista alle tre maschere bianche, metafora di un tentativo di accettazione, dall'altro lato il suo viso per metà coperto da una maschera bianca indica la sua ibridità, la convivenza tra due culture diverse, ma soprattutto 'indossare per metà una maschera' per farsi accettare. Questo concetto è ben spiegato nel libro 'Pelle nera maschere bianche' di Frantz Fanon (Fanon 2015) quel complesso di inferiorità che ha sempre perseguitato le popolazioni colonizzate, esortandole a "sbiancare" il proprio volto indossando maschere metaforiche, sialinguistiche, sia comportamentali e religiose, per contrastare questa condizione di insicurezza nei confronti del 'bianco europeo' ed essere accettato. L'autore, tuttavia, conclude il proprio libro sostenendo come il suo dolore personale corrisponda a un dolore collettivo che accomuna l'intera comunità subalterna, la quale, secondo Frantz Fanon ha il compito di identificare nel potere di agire l'unica forma di resistenza. Il principio con cui si identifica la dialettica bianco-nero, superiore-inferiore, progresso-regresso, dove nel primo elemento si riconosce la verità, mentre il secondo può essere comprensibile solo attraverso la logica del primo, è un principio auto rappresentativo dove il bianco si autorappresenta come superiore. Ricordiamo che la rappresentazione non è mai qualcosa di neutrale.

Nei resoconti dei primi antropologi britannici dell'Ottocento la missione 'civilizzatrice' viene giustificata da tesi che sostengono una presunta inferiorità delle popolazioni colonizzate dall'impero britannico, in cui i colonizzatori si proclamano quasi come dei salvatori. Questo processo attraverso il quale l'Occidente ha creato i suoi Altri come oggetti da analizzare, assumendosi il potere di rappresentarli e controllarli, viene

chiamato dalla filosofa statunitense di origine bengalese Gayatri Chakravorty Spivak⁵ *'worlding of world'*.

Questo video rappresenta a pieno l'identità frammentata dell'artista, né interamente francese, né interamente congolese e la costante ricerca di un luogo, una società, una cultura di cui possa sentirne l'appartenenza. Michèle cerca di essere accettata, un po' come la ninfa Echo, rifiutata da Narciso, che vorrebbe in tutti modi che il suo amore fosse corrisposto. L'artista rappresenta un mix di genetica e storie, di ambiente e di cultura, parte di nessuna cultura o comunità specifica. È sempre vista come una straniera, come Medea in Grecia⁶, e deve confrontarsi con una società e con la cultura eurocentrica, autoreferenziale, come Narciso, incapace di vedere a pieno le differenze presenti nel mondo e incapace di interagire con le altre culture e comunità, destinato ad essere egoista e tagliato fuori, poiché la sua mentalità si basa sulla sua supremazia.

Quella di Michèle Magma è un'identità in bilico tra la profondità delle sue radici e il mondo di cui vorrebbe far parte, in bilico, anche, fra scelta e imposizione della lingua:

«Si tratta, come osserva il critico postcoloniale Homi Bhabha, di entrare in quel “terzo spazio” dove ogni cultura di “origine” viene interrogata e configurata secondo i processi d'ibridizzazione» (Chambers 2018, p. 146).

È il confronto con l'Altro, con culture altre, che da un lato spaventa perché porta a mettere in discussione l'uomo europeo e i temi cardine della modernità: la nazione, la lingua, l'identità, la presunta centralità. Riconoscendo l'esistenza di altre culture, di altre lingue e tradizioni, non si è più al centro del mondo. L'asse si sposta: in quanto soggetti storici, culturali, si è strappati dalle 'certezze', portati a disfarsi del punto di vista unidirezionale e omogeneo. Questo non vuol dire cancellare il senso di identità, di conoscenza e lingua, e di ripartire da zero, nulla viene distrutto, ma scomposto e aperto alla discussione. Non esiste solo la “nostra” storia, la “nostra” cultura o la “nostra” identità, ma si deve tenere in conto che il mondo è aperto, pieno di spaccature, non si può ricondurre tutto a un unico centro e considerare il resto come periferia, ed è in queste spaccature che si incontrano e si ascoltano altre storie, lingue e identità. L'identità di ciascuno di noi viene formata e

⁵Una delle figure di spicco negli studi postcoloniali. Emblematico è il suo saggio “Can the subaltern speak?” (1988) in cui ragiona su come l'Occidente rappresenti le donne colonizzate.

⁶Si tratta dell'opera di Euripide, *Medea*, Universale Economica, 2015

riformata in questo movimento incessante, dove tutto è interconnesso. E' rassicurante pensare di essere completi, con un'identità piena, di non aspettarsi un cambiamento o una rottura, perché sono questi che fanno paura, ma è da questa chiusura da cui si deve ripartire. La consapevolezza che l'identità non è fissa, né cristallizzata, ma fluida e in continuo transito, porta al riconoscimento che nella "nostra" storia ci sono altre storie, che l'illusoria e consolatoria visione di pienezza dell'individuo moderno venga infranta dalla presenza dello straniero. Come afferma lo studioso Iain Chambers⁷: *«Questo viaggio aperto e incompleto implica una fabulazione continua, un'invenzione, una costruzione in cui non c'è identità fissa o destinazione finale»* (Chambers 2018, p. 38).

Figure 1 e 2 : Michèle Magma, "The kiss of Narcisse" (2013)⁸



⁷Iain Michael Chambers (1949) è un antropologo, sociologo ed esperto di studi culturali britannico

⁸<https://blackwomenmakeart.blogspot.com/2020/04/michele-magma.html>



Una delle performances di Michele Magema più rappresentative è “*Picturing (the) stories*”, realizzata per il festival Art & Urbis «La place de l'humain» durante il SUD 2017 Salon Urbain de Douala in Camerun, paese dell’Africa Centrale.

Lo spettacolo si svolge al Théâtre Source di Douala, alla presenza prevalente dei bambini del quartiere di Ndogpassi III, mettendo in discussione gli elementi che segnano il periodo coloniale in Camerun, dominato da Germania, Inghilterra e Francia.

Il Camerun come molte ex colonie intrattiene rapporti ancora molto complessi con i suoi ex colonizzatori. In questa performance sono stati utilizzati i colori delle bandiere tedesca, francese, britannica e camerunense: nero, rosso, blu, bianco, giallo e verde che adornano le gradinate del teatro. L'azione viene affiancata dalla musica (flauto pigmeo e djembe), che accompagna i movimenti dell'artista e accentua le tensioni tra i paesi.

Nelle ore del crepuscolo, al suono di un tradizionale flauto pigmeo, Michèle Magema appare indossando un semplice abito bianco, sua consueta *mise* in molte delle sue performances, camminando a piedi nudi nel teatro all'aperto e irradiando, in silenzio, la sua energia ipnotica. Dopo aver preso posto tra il pubblico, Michèle Magema si alza e inizia la sua esibizione salutando con un movimento del braccio la bandiera virtuale composta dai vari colori esposti. Dopo questo gesto solenne, gli spettatori rimangono immobili, immersi in un assoluto silenzio, totalmente catturati dalla marcia lenta, la sfilata della performer, un’esperienza inconsueta per gli abitanti di un quartiere solitamente

molto vivace, colpiti da quest'atmosfera spiazzante. Un saluto alla bandiera, ma ad una bandiera che non sventola fiera nell'aria. Michèle Magema ha disposto le bande dei colori dei diversi paesi che hanno colonizzato il Camerun sul pavimento del Source Théâtre, una reinterpretazione orizzontale di questi standardi calpestati nella sua camminata da una gradinata all'altra; vi è una sorta di decostruzione di queste bandiere appiattite, profanate e, quindi, rese astratte. Il percorso della performer attraverso le bandiere simboleggia le diverse fasi della storia del Camerun, bandiera dopo bandiera, assoggettamento dopo assoggettamento, fino alla sua indipendenza simboleggiata dalla sua bandiera verde, rossa e gialla.

È anche una questione di tracce, i movimenti dell'artista su questi percorsi di colore dove ha precedentemente posizionato dei pigmenti di vernice lasciano impronte su una fascia bianca, posizionata perpendicolarmente alle bande di colori, quasi a simboleggiare una frattura, un passaggio nello spazio ripensato dall'artista.

Dopo questo passaggio nello spazio e nel tempo, l'artista versa l'acqua sulle strisce di stoffa verde e gialla, disposte ai lati dei canali teatrali. Mentre l'acqua passa, le bandiere si dissolvono, i colori si mescolano, testimoniando la trasformazione del Camerun.

Michèle Magema conclude la sua performance attraversando gli ultimi gradini del teatro, abbandonando il suo passo lento, assumendo movenze scomposte, nel frattempo cala la sera, la luna piena illumina la platea, con il pubblico immerso nel silenzio, in questa magica atmosfera. Qui, in questo teatro dove aleggia il fantasma della dominazione coloniale, il percorso di Magema è un'evidente metafora di un passaggio da un trascorso coloniale ad un presente libero ma non del tutto perché reca ancora tracce di antiche ferite. Non è un caso se la performance si intitola "Picturing (the) stories" che letteralmente vuol dire 'disegnando le storie', ma il reale significato di questa performance è già racchiuso nel titolo, con il verbo *picturing* che simbolicamente racchiude il senso di ricostruire, ri-immaginare, riportare a galla le storie dei popoli colonizzati dalle potenze europee. Magema camminando sulle bandiere dei paesi che hanno colonizzato il Camerun e su quella del Camerun stesso, compie un gesto molto forte e d'impatto, mette le bandiere tutte sullo stesso piano, le calpesta, mischia i colori con l'acqua che elimina i contorni tra le bandiere, non ci sono più confini, non ci sono più asimmetrie di potere, tutte le storie si uniscono, tutte le storie hanno la stessa importanza, la striscia bianca posta

perpendicolarmente agli altri colori, indica una frattura, una spaccatura ma anche un'apertura e un'interpunzione interrogativa.

Figura 3: Michèle Magema, *Picturing the Stories*, 2017⁹



Un altro artista la cui opera si intreccia a pratiche di riappropriazione e antirazziste è Keith Piper, nato nel 1960 da genitori caraibici emigrati in Gran Bretagna, è un artista e curatore accademico britannico che affronta attraverso le sue opere la sua esperienza di vivere in una società postcoloniale. Appartenente a una generazione di artisti, attivisti e intellettuali che reagiscono alla condizione postcoloniale della Gran Bretagna del dopoguerra, Piper si concentra sul tema dell'archivio e sui suoi meccanismi di categorizzazione, per portare e rappresentare un archivio riaperto attraverso l'uso della tecnologia.

Piper focalizza la sua attenzione sulla biblioteca di Birmingham, città in cui vive, come contesto per sviluppare ed esplorare il suo tema. Nel 2005 produce il video *Ghosting the*

⁹<https://www.pinterest.pt/pin/michele-magema-performance-picturing-the-stories-linda-dreisen-doualart-2017--562387072223141540/>

Archive, utilizzando la Dyche collection¹⁰ che consiste in immagini di migranti provenienti dalle ex-colonie.

Le fotografie di Ernst Dyche mostrano i nuovi cittadini britannici indossare divise da lavoro o abiti cerimoniali, come se le discriminazioni che avevano subito nella Birmingham dell'epoca fossero assenti nel contesto immutabile dello studio fotografico. Nel video, Piper racconta che Dyche ha documentato in modo eccezionale l'evoluzione di Birmingham come società multiculturale, lasciando numerose scatole di negativi che testimoniano queste complesse transizioni. Durante il video, Piper tiene i negativi con un guanto bianco e li inquadra uno dopo l'altro con una fotocamera digitale nello spazio della biblioteca di Birmingham. Dopo ogni scatto, l'immagine del negativo cambia e si trasforma: le parti chiare diventano scure e viceversa. I soggetti originali emergono dall'oscurità e riappaiono nello spazio contemporaneo (Ianniciello e Quadraro 2015).

«Le immagini contribuiscono all'immaginazione di un archivio futuro, un archivio digitale della migrazione, capace di seguire non tanto le catalogazioni degli scaffali, quanto le tracce mutevoli delle migrazioni contemporanee» (Ianniciello e Quadraro 2015, p. 28).

Figure 4-5-6: Keith Piper, “Ghosting the Archive”, 2005¹¹



¹⁰La collezione prende il nome dal fotografo Ernst Dyche

¹¹<https://www.keithpiper.info/ghostingthearchive.html>



L'esperienza della decolonizzazione negli spazi pubblici può svolgere un ruolo significativo nell'attivazione di contro-politiche della memoria e nella sfida delle gerarchie sociali radicate nel colonialismo (Frisina *et al* 2021).

«Abituati come siamo a considerare la memoria, e con essa i musei, le storie e le vite già vissute, come «cose del passato», fuggiamo ed evitiamo l'idea più radicale e disturbante che la memoria (e la storia) sia perennemente presente come una forza soggettiva e soggiogante» (Chambers 2012, p. 2).

Le pratiche di decolonizzazione come installazioni, performances, e altre espressioni artistiche, sono pratiche di riappropriazione, stimolando un dialogo critico sulla storia coloniale e le sue ripercussioni sul presente. Il passato non è mai passato, è presente, *«Non soltanto perché persiste negli schemi della realtà presente, ma anche perché, in senso più ampio, il presente non è mai completamente presente, in quanto una costante ri-narrazione del passato»* (Chrona 2021).

Rimuovere adesivi, statue, ridipingere murali fascisti e razzisti, proporre come in questo caso di Keith Piper un archivio diverso, destabilizza e smonta i simboli di potere. Questi gesti possono avere un impatto notevole nella coscienza collettiva, aprendo la strada a un ripensamento e una riconsiderazione critica del passato, promuovendo la visibilità delle voci marginalizzate. Interessante è un passaggio del libro “La questione postcoloniale” in cui risulta emblematica la parola “ri-pensare”:

«Se dobbiamo fabbricare miti in grado di unire gli europei attraverso inclusioni e non esclusioni, senza il ricordo della ‘fortezza Europa’ dai confini ben saldi contro gli immigrati mulatti, neri, orientali, allora dobbiamo cominciare a ripensare alle nostre storie imperialiste» (Chambers e Curti 1997, p. 97).

Gurminder K. Bhambra, sociologa postcoloniale e decoloniale presso il dipartimento di relazioni internazionali della School of Global Studies dell'Università del Sussex, il cui lavoro è centrato sull'esplorazione delle relazioni tra temi quali colonizzazione, modernità e globalizzazione, nonché sulla necessità di riconsiderare le narrazioni dominanti della storia e della società. Parafrasando Bhambra, quest'ultima suggerisce che la decolonizzazione dell'Europa richiede sia la giustizia epistemologica che il recupero dei danni materiali. La giustizia epistemologica implica il riconoscimento e il rispetto degli altri, delle culture altre. Il recupero dei danni materiali comporta sforzi collettivi per affrontare le ingiustizie storiche inflitte agli altri, pur riconoscendo che alcuni peccati non possono essere completamente espiati, ma almeno riconosciuti.

La studiosa conclude la sua riflessione sostenendo che l'omissione di affrontare le conseguenze del colonialismo e della schiavitù può derivare dal fatto che le società europee hanno beneficiato direttamente di queste pratiche per i loro fini a spese delle vite, delle risorse e dei contesti di vita di altri, pertanto, affrontarne le conseguenze di queste ingiustizie storiche può risultare scomodo per alcuni (Bhambra 2022, p. 241).

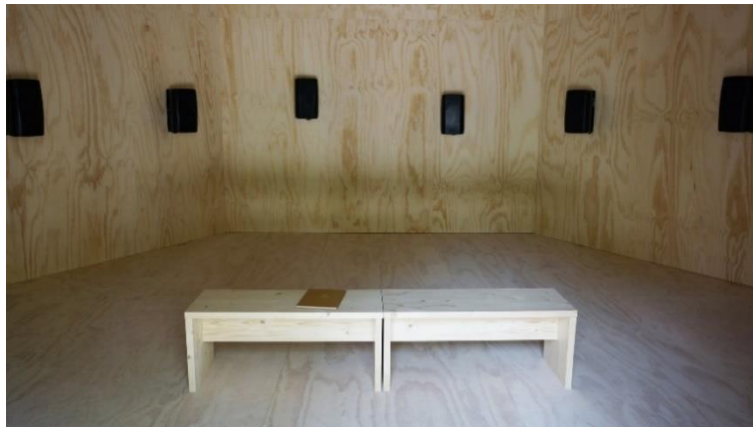
Potrebbe risultare scomodo in quanto vorrebbe dire fare i conti con la propria coscienza e assumersi la responsabilità di quanto accaduto, perché come afferma Homi Bhabha, in *The Location of Culture* l'atto del ricordare non è mai semplice, spesso porta con sé una certa dose di dolore: «*Remembering is never a quiet act of introspection or retrospection. It is a painful re-membering, a putting together of the dismembered past to make sense of the trauma of the present*» (Bhabha 1994, p. 63).

Significativa in termini di contro-narrazione, è l'installazione di Emeka Ogboh, nato nel 1977 a Enugu in Nigeria e attualmente vive a Berlino. Attraverso le sue opere, Ogboh esplora temi quali l'immigrazione, globalizzazione e post-colonialismo, formatosi alla University of Nigeria Nsukka, è diventato un pioniere tra gli artisti del suono in Africa. Il suo lavoro presentato alla biennale di Venezia, *The Song of the Germans* (Deutschlandlied) del 2015 è un'installazione sonora che consiste nelle voci di rifugiati africani che cantano Deutschlandlied, la terza strofa dell'inno nazionale tedesco tradottanelle diverse lingue native dei partecipanti (Igbo, Yoruba, Bamoun, More, Twi, Ewondo, Sango, Douala, Kikongo e Lingala). Ogni voce è proiettata attraverso un altoparlante individuale, posto all'altezza del cantante, in modo che lo spettatore sperimenti ogni voce sia singolarmente che come parte di un effetto corale polifonico unito. Il suono, essendo immateriale, è facilmente considerabile indipendentemente dal suo contesto sociopolitico.

Attraverso il suo lavoro invita il pubblico a riflettere su questioni di appartenenza e di realtà di accesso e accettazione in un mondo, per l'artista, apparentemente globalizzato. In un'epoca in cui l'accento o il dialetto possono essere motivo di rifiuto dell'asilo, Ogboh rivolge l'attenzione alle voci stesse di coloro che sono stati emarginati nella società ospitante. L'opera esamina lo status politico e le condizioni economiche degli africani che vivono a Berlino, contestualizzate nella retorica e nelle proteste anti-immigrazione, mettendo in discussione l'idea che la globalizzazione sia sinonimo di uguaglianza e mobilità per tutti, presentando un quadro in cui confini e ostacoli persistono all'interno della società odierna.¹²

¹²La Biennale di Venezia, Biennale Arte 2015

Figura 7: Emeka Ogboh, “The song of the Germans”, 2015¹³



Lo studioso Ngũgĩ wa Thiong'o¹⁴ pone l'accento su un aspetto cruciale riguardante la lingua e le disuguaglianze di potere che ne derivano, mettendo in luce come essa possa essere impiegata come strumento per esercitare dominio, perché per Thiong'o l'impatto negativo del colonialismo si estende fino al linguaggio, per questo la sua lotta si concentra sulla valorizzazione e il recupero delle lingue e delle culture locali come forma di resistenza e di *empowerment*. Ngũgĩ wa Thiong'o nel seguente estratto intende sottolineare come nessuna lingua sia intrinsecamente superiore o inferiore rispetto alle altre.

«The question of language dominance has nothing to do with language space. But it reflects an echo of economic, political and cultural inequalities of power. It has nothing to do with languages. Because when languages meet they can borrow from each other and they can relate. But when they meet in an unequal power relationship – which is what happens with my language, for instance – it has nothing to do with the languages at all. There's no language in the world that is more than another language, there are languages reflecting an unequal power in that society. That's what history is. English, inherently, is not more of a language than French, or French more of a language than Chinese, or Chinese more of a language than Swahili. Each language has its own unique musicality, even dialects of a language, like different musical instruments» (Barison *et al* 2018, p. 277).

¹³<https://www.arthurcarabott.com/the-song-of-the-germans/>

¹⁴Ngugi wa Thiong'o (1938) è uno scrittore, poeta e drammaturgo keniano, considerato uno dei principali autori della letteratura africana. Ha scritto romanzi, opere teatrali, racconti, saggi e opere per bambini, sia in inglese che in lingua gikuyu.

Tradurre l'inno tedesco in africano, considerato uno dei simboli dell'identità nazionale tedesca, rappresenta un forte gesto d'impatto e segno di sfida, una richiesta di riconoscimento, e allo stesso tempo una rivendicazione del legame con il proprio background culturale.

È questa la colonialità di cui parla il sociologo peruviano Aníbal Quijano, che persiste nel presente, nell'immaginario sociale, nelle istituzioni, nelle discriminazioni, nelle politiche pubbliche. L'immaginario sull'immigrazione, la negazione dei diritti, le disuguaglianze socioeconomiche e culturali sono solo alcuni esempi di come la colonialità continui ad avere un impatto nelle società contemporanee.

Riparazione, riparare ai danni commessi durante il colonialismo, è questo uno dei temi principali su cui si basa la produzione artistica di Kader Attia: «*perché è in quell'azione curativa che per lui risiede il modo per reagire e rispondere al colonialismo*» (Della Gherardesca 2022, in *Il Foglio Quotidiano*)¹⁵.

Nasce nei sobborghi parigini di Seine-Saint-Denis nel 1970, di origine algerina, la sua infanzia, vissuta tra Francia e Algeria, ha avuto un forte impatto sulla sua vita e sul suo lavoro artistico. L'opera di Attia affronta ed esplora temi legati al concetto di riappropriazione, all'identità e al postcoloniale.

Nella sua installazione *The Repair: From Occidental to Extra-Occidental Cultures* (2012), presentata a Documenta 13¹⁶, Attia riporta una collezione di oggetti provenienti dall'Africa e dall'Europa che lui stesso ha raccolto nel corso di quindici anni prima di utilizzarli per l'installazione. Gli oggetti risalgono all'epoca coloniale e al periodo delle due guerre mondiali, si tratta di una raccolta molto variegata costituita da riviste, libri, pezzi in marmo di Carrara, la loro interazione si traduce in un quadro di dialogo e influenza reciproca tra culture coloniali e postcoloniali.

Nell'installazione è presente anche una proiezione di immagini di volti che riportano ferite, cicatrici, si tratta delle *gueules cassées*, tradotto in italiano "facce fracassate". Il termine si riferisce ai reduci di guerra, i militari che avevano i volti sfigurati a causa dei combattimenti, della violenza di cui una guerra è portatrice, considerati impresentabili a

¹⁵ <https://www.ilmagazine.it/cultura/2022/04/01/news/kader-attia-l-artista-che-indaga-la-decolonizzazione-come-sindrome-dell-arto-fantasma-3866884/>

¹⁶La tredicesima edizione della mostra quinquennale d'arte contemporanea documenta, svoltasi dal 9 giugno al 16 settembre 2012 a Kassel, in Germania.

causa dei loro volti deturpati e per questo motivo veniva concessa loro poca visibilità in società e scarso riconoscimento sociale: «*Il loro status di sopravvissuti danneggiati per sempre, sfigurati in modo irreparabile e deformante, al punto da evocare una ferita aperta sul passato, probabilmente impediva di essere salutati come eroi della patria*» (Ianniciello e Quadraro 2015, p. 143).

Attia attraverso la sua installazione, restituisce visibilità alle ferite della memoria, a narrazioni ed esperienze che sono state ignorate o negate nella storia ufficiale, dimenticate in un oblio. Quello presentato da Attia è un archivio delle rovine, un *dead archive*, che non è semplicemente un insieme di documenti e oggetti storici, ma un luogo in cui le ferite del passato continuano a vivere e a influenzare il presente e la riparazione di cui parla l'artista consiste proprio in questo, in un processo di ricostruzione storica e della memoria. Il processo di mescolanza degli oggetti attuato dall'artista permette quindi di evidenziare le connessioni e le tensioni tra questi due periodi storici, in un costante dialogo.

Figura 8: Kader Attia, “The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures” 2012¹⁷



¹⁷<https://www.southbankcentre.co.uk/blog/articles/repair-occident-extra-occidental-cultures-2012-kader-attia>

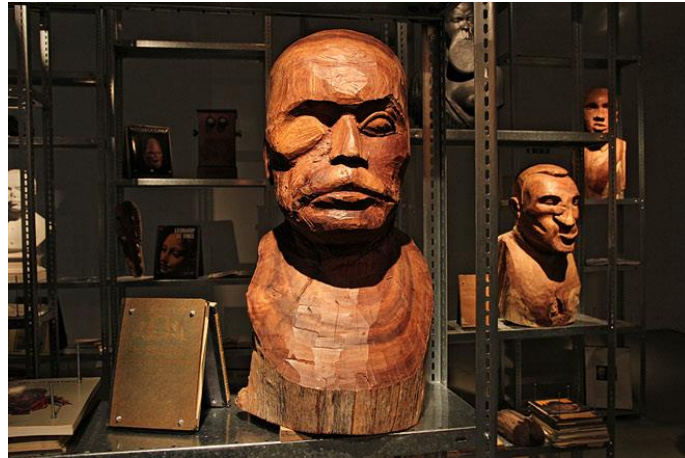


Figura 9: Kader Attia, “The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures”¹⁸

La riparazione non è quindi un processo di ri-creazione di un’idea originaria, o di rimozione del passato curando le ferite ma di convivenza con il passato, di accettarlo e di riconoscerlo come parte di noi, e questo risulta ancora più evidente nel suo video-documentario del 2016, *Reflecting Memory*, che si concentra sulla patologia dell’arto fantasma, in cui le persone che hanno subito l’amputazione di un arto continuano a percepirne la presenza, nonostante quest’ultimo non ci sia più. Attia intervista specialisti (chirurghi, neurologi, psicoanalisti) e persone mutilate che condividono le loro esperienze sulla perdita di una parte di loro stessi e sulla continua percezione dell’arto mancante. In questo caso risulta evidente l’utilizzo dell’arto fantasma come metafora del colonialismo e della decolonizzazione, ferite aperte che richiedono una riparazione, un bisogno di affrontare le azioni passate per far sì che tali ferite guariscano ma non si dimentichino (Della Gherardesca 2022.).

¹⁸<https://universes.art/en/nafas/articles/2012/kader-attia-documenta/img/06>

Figura 10: Kader Attia, “Reflecting Memory” 2016¹⁹



Il passato e il presente si fondono simultaneamente per creare una contro-narrazione significativa, capace di enfatizzare i legami tra i due periodi temporali. Questo punto dà l'occasione per introdurre Yinka Shonibare, nato nel 1962 a Londra, Regno Unito, è un artista concettuale e contemporaneo di origini nigeriane, le sue produzioni caratterizzate da uno stile d'impatto, offrono una rappresentazione unica del continente africano, che per secoli è stato schiavizzato e ha subito la privazione della sua storia identitaria.

Una delle caratteristiche distintive dell'opera di Shonibare è l'uso di tessuti colorati e vivaci, chiamati *Dutch wax print*. Questi tessuti, comunemente associati all'Africa, in realtà sono stati introdotti nell'Africa occidentale e centrale dai mercanti olandesi durante il periodo coloniale, ispirati ai tessuti *batik* indonesiani.

Utilizzando questi tessuti, Shonibare indaga il concetto di postcolonialismo e le complesse e travagliate relazioni tra l'Africa e l'Europa, riflettendo sulla storia coloniale e le sue ripercussioni sul presente: «*I like to actually mix the two and create something that looks exuberant and then has layers of darkness*» (Chan 2019, in CNN STYLE)²⁰.

Come accennato precedentemente, il tessuto Dutch waxprint una delle cifre distintive dell'opera di Shonibare, un esempio è la sua installazione *Nelson's Ship in a Bottle*, realizzata nel 2010 e installata temporaneamente su uno dei plinti di Trafalgar Square.

¹⁹https://www.youtube.com/watch?v=g3xslz_-p30

²⁰<https://edition.cnn.com/style/article/yinka-shonibare-avant-garde-africa/index.html>

La battaglia di Trafalgar fu una delle battaglie navali più importanti della storia, avvenuta il 21 ottobre 1805, essa vide contrapporsi la flotta dell'ammiraglio britannico Horatio Nelson a quella dell'ammiraglio francese Pierre de Villeneuve, e si svolse nelle immediate vicinanze di capo Trafalgar nel corso delle guerre napoleoniche. Al termine del feroce scontro, l'ammiraglio Nelson trovò la morte, ma la flotta britannica celebrò una schiacciante vittoria, segnando così la definitiva disfatta del piano napoleonico di invadere la Gran Bretagna e assicurando all'Inghilterra il dominio incontrastato sui mari. Da quel momento, Lord Horatio Nelson fu glorificato come eroe nazionale, proprio per il coraggio e l'ineguagliabile capacità di comando manifestati in quella celebre battaglia. L'opera di Shonibare, commissionata per celebrare la diversità culturale della società britannica e per commemorare il duecentesimo anniversario della battaglia di Trafalgar, raffigura una replica in scala ridotta della famosa nave da guerra britannica HMS Victory²¹, comandata dall'ammiraglio Horatio Nelson durante la battaglia di Trafalgar nel 1805, racchiusa in una bottiglia di vetro e sigillata dalla firma dell'artista in cera

«[...]I thought about contemporary Britain, multicultural Britain, and how we now have this very diverse society and how it is a result of Empire. The history of Trafalgar does have a relationship with current society. Using African textiles for the sails is a way of celebrating the multiculturalism of Britain today, celebrating it under the banner of a national hero» (Shirey 2019, p. 367).

Evidente è da parte dell'artista muoversi allo stesso tempo tra la critica e la celebrazione. In un'installazione che dovrebbe celebrare la battaglia di Trafalgar e le gesta dell'ammiraglio Horatio Nelson, emblematica è la sua scelta di rivestire le vele della nave con i tessuti Dutch wax print associati all'Africa, offrendo un'interpretazione visiva che mette in discussione le narrazioni tradizionali della storia e sottolinea la sua travagliata relazione con l'impero britannico. Attraverso *Nelson's ship in a bottle*, l'artista invita gli spettatori a rivalutare la memoria storica del passato coloniale della Gran Bretagna, specialmente nel contesto di una metropoli multiculturale (Shirey 2019).

Infine, sebbene temporaneamente, l'installazione era stata posizionata nella stessa piazza in cui vi era la scultura dedicata a Lord Horatio Nelson e per estensione del dominio marittimo britannico, attivando un dialogo con la statua e sfidando il discorso nazionalista che celebrava l'imperialismo britannico. Come Ian Chambers sostiene in *Paesaggi*

²¹Acronimo di: her majesty ship victory

migratori: «*Qui i mondi si incontrano. Nel silenzio fra le parole udiamo il mormorio potenziale di un dialogo appena incominciato*» (Chambers 2018, p. 24).

Come si può notare, uno dei fili conduttori delle opere, installazioni, performances qui riportate è il tempo, il tempo non è continuo, non è lineare, non risulta come una freccia che attraversa uno spazio vuoto e omogeneo, ma è composto dall'intersezione di più forze, che indicano diverse direzioni e lasciano interrogazioni che impediscono qualsiasi possibilità di arrivare a un quadro completo ben definito, ma soprattutto impediscono la possibilità di cristallizzare gli eventi in un dato periodo storico (Chambers e Cariello 2019).

L'installazione a Trafalgar Square, tuttavia, è stata solo temporanea e l'opera è stata successivamente spostata al National Maritime Museum di Greenwich, dove è in mostra permanente.

Spostata, decontestualizzata, e inserita in un museo contenente una vasta collezione di modellini di navi e navi in bottiglia, *Nelson's ship in a bottle* ha corso il rischio di essere interpretata semplicemente come una grande nave in bottiglia, perdendo così l'impatto immediato che aveva quando era esposta nella celebre piazza di Trafalgar che interagiva con lo spazio pubblico. Nonostante ciò, l'opera ha continuato a mantenere comunque la sua funzione e il suo significato principale.

Figura 11: Yinka Shonibare, “Nelson’s ship in a bottle”, Trafalgar Square, London, 2010²²



Sempre di Yinka Shonibare vi è un'altra installazione dal nome *Scramble for Africa*, esposta al *the Museum of Contemporary Art Australia*, significativa nel suo studio dell'Inghilterra tardo vittoriana e dell'espansione coloniale in Africa degli anni Ottanta del XIX secolo. Il titolo stesso suggerisce il tema dell'opera, ovvero la frenetica "corsa" delle potenze europee per conquistare l'Africa, culminata nella spartizione del continente durante la Conferenza di Berlino del 1884-1885. È questo il contesto dell'opera.

La Conferenza di Berlino è considerata un momento cruciale nella storia dell'imperialismo e della colonizzazione dell'Africa. Durante tale incontro, le potenze europee le nazioni europee giunsero a un accordo in merito alla definizione dei confini delle colonie, al riconoscimento dei diritti territoriali e alla determinazione delle modalità di amministrazione e controllo dei territori africani. Tuttavia, occorre sottolineare che questa divisione avvenne senza coinvolgere o ottenere il consenso delle popolazioni africane, il che portò inevitabilmente a gravi sofferenze per le popolazioni locali. Le potenze partecipanti alla conferenza erano: Belgio, Germania, Francia, Portogallo, Spagna, Italia e Inghilterra (Turrin 2019).

²²<https://www.studiomuseum.org/article/yinka-shonibare%E2%80%99s-message-bottle-hybrid-citizen-ship>

Dunque, Shonibare mette in scena proprio questo incontro storico mostrando vari leader politici seduti attorno a un tavolo in legno al cui centro è stata incisa la mappa dell'Africa, mentre entusiasticamente rivendicano i loro territori, tutto questo come detto precedentemente, senza il coinvolgimento delle popolazioni africane.

Esposta su una piattaforma elevata e illuminata dal basso, *Scramble for Africa* crea un impatto visivo fortemente drammatico. I leader sono raffigurati provocatoriamente come manichini senza testa mentre lottano e discutono per accaparrarsi le ricchezze del continente africano.

Il rappresentare i capi di stato senza testa, non è un'azione compiuta casualmente ma nell'interpretazione dell'artista simboleggia non solo una mancanza di identità individuale, ma anche l'assenza di saggezza e intelligenza di persone che agiscono senza alcuna preoccupazione delle conseguenze delle loro azioni: «*So I re-imagined it with these brainless men sitting around the table, like rally brainless. They have this meeting deciding the fate of Africa*»²³.

Leitmotiv dell'opera di Shonibare che ritroviamo anche in *Nelson's ship in a bottle*, sono i tessuti Dutch waxprint, tipicamente associati ai toni e colori dell'Africa e indossati in questa installazione dai leader politici. Ciò che colpisce sono questi manichini che indossano tipici abiti in stile vittoriano ma realizzati con i tessuti Dutch wax print, questa giustapposizione agisce come promemoria per ricordare che l'aristocrazia europea è stata costruita mediante lo sfruttamento delle colonie africane, sottolineando, quindi, il legame e contrasto allo stesso tempo tra prosperità europea e sfruttamento africano. Si tratta di tessuti e vesti familiari perché associati all'immaginario dell'Africa, tuttavia, l'artista li decontestualizza e li separa dal loro "modello originario", trasportandoli all'interno dell'installazione e facendoli indossare dai leader delle potenze europee. In questo modo, l'opera sfugge a ogni tentativo di stereotipizzazione, offrendo una prospettiva ironica e provocatoria sulle dinamiche di potere durante il colonialismo.

²³Tratto dal video <https://www.facebook.com/watch/?v=10154844793290784>

Figura 12: Yinka Shonibare, “Scramble for Africa”, 2003²⁴



Il continente africano è diventato nel corso del tempo spazio dell’immaginario e questo ha comportato una vasta gamma di stereotipi soprattutto nella percezione che si ha dell’altro. Una percezione che vige tutt’oggi e che non rispecchia la realtà. Questo fenomeno prende il nome di “dispercezione sociale”, ovvero una percezione sbagliata di un fatto o fenomeno sociale rafforzata dai discorsi mediatici, dai social media, dalla propaganda, dalla politica (Agostinetto 2022).

Nel libro *Orientalismo* (2013) lo studioso di origine palestinese Edward Said delinea il concetto di orientalismo, vale a dire il modo in cui l’Occidente rappresenta l’Oriente attraverso concezioni false e stereotipate. Si tratta di concezioni dovute a una visione del mondo di tipo eurocentrico, che ha come conseguenze la creazione di opposizioni tra ciò che è europeo e ciò che non lo è, tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori, al fine di creare un concetto di alterità e di ossessiva diversità nei confronti di tutto ciò che non è Occidentale.

Said parla dunque del consolidamento di un discorso coloniale che non rispecchia la realtà delle popolazioni diverse ed eterogenee che definiscono l’Oriente, in questo caso l’Africa:

²⁴<https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/scramble.html>

«[...] da quando l'Oriente occupa un posto nella consapevolezza occidentale, il termine che lo designa ha funzionato come nucleo intorno al quale si sono cristallizzati e stratificati significati, associazioni e implicazioni, la cui ragione stava nel discorso intorno all'Oriente quanto e forse più che nella corrispondente realtà sociale e geografica» (Said 2013, p. 202).

Said mette in discussione la legittimità dei criteri di rappresentazione dell'Occidente, sottolineando che ogni discorso sull'alterità è fondato solo all'interno del dispositivo di potere che l'ha generato. Il critico angloindiano Homi K. Bhabha sottolinea dei limiti nella teoria di Said, in quanto non lascia spazio alla resistenza del soggetto. Nella sua lettura coloniale, Bhabha considera lo stereotipo come strumento di potere e afferma che quest'ultimo si trova a cavallo tra una presunta consapevolezza di conoscenza e la paura dell'ignoto (Ianniciello e Quadraro 2015).

Secondo Bhabha lo stereotipo è una rappresentazione caratterizzata da concetti fissi e rigidi che permettono al soggetto coloniale (il colonizzatore) di esercitare potere, riducendo gli esseri umani a poche e cristallizzate caratteristiche, considerando come altro tutto ciò che non appartiene al 'senso comune'. Ma ciò che sottolinea lo studioso è che "gli emarginati", a causa di questa logica di potere, possono innescare meccanismi di trasgressione e resistenza.

In breve, ciò che accomuna tutti questi artisti è la possibilità di uno spazio di resistenza, trasformazione e riaffermazione. Attraverso le loro pratiche artistiche e l'impegno sociale che traspare da queste ultime, contribuiscono a costruire un futuro in cui l'arte diventa uno strumento fondamentale di cambiamento, di costruzione di una società più inclusiva e consapevole delle complesse dinamiche che la attraversano.

Capitolo II

Il decoloniale negli occhi del Sud Italia

2.1 Introduzione.

*«Le élite italiane, nell'intento di poter essere riconosciute
come parte di quell'Europa moderna
che stava disfacendosi del Mediterraneo,
costruirono sistematicamente il Meridione come il rovescio della nazione.»²⁵*

Nel panorama socioculturale del Sud Italia, le riflessioni legate al concetto di decolonialità si delineano come un intreccio di storie, identità e dinamiche che si snodano lungo percorsi complessi e talvolta inesplorati. Il presente capitolo si propone come obiettivo l'analisi del libro di Carmine Conelli *“Il rovescio della nazione. La costruzione coloniale dell'idea di Mezzogiorno”* e di conseguenza della questione meridionale, utilizzando una prospettiva decoloniale. Il punto di partenza di tale riflessione è l'unità politica dell'Italia nel XIX secolo che, con il processo di unificazione noto come Risorgimento, ha portato ad una maggiore centralizzazione del potere nel Nord Italia a scapito del Sud. Attraverso un'esplorazione delle narrazioni storiche, delle dinamiche culturali e delle complesse intersezioni di potere, il capitolo cercherà di gettare luce su come il Sud Italia partecipi a questa discussione globale in modo unico e significativo.

²⁵ Conelli C., *Il rovescio della nazione. La costruzione coloniale dell'idea di Mezzogiorno*, Tamu edizioni, 2022, p. 58

2.2 Disparità e disuguaglianze nel Mezzogiorno.

Nel periodo in cui il Nord si trovava in una situazione di crescita economica e di espansione industriale, il Sud soffriva di una scarsa infrastruttura, di una scarsità di investimenti pubblici e di un'industrializzazione limitata. Queste cause hanno provocato profonde disparità sociali ed economiche tra le regioni dell'Italia settentrionale e meridionale, disparità che la Nazione risente ancora oggi.

In riferimento al Risorgimento, è importante sottolineare la nozione di Gramsci di “rivoluzione passiva”. Gramsci critica ed evidenzia il coinvolgimento esclusivo delle élite nei moti risorgimentali, da cui le masse popolari, in particolare i contadini meridionali, erano stati lasciati da parte (Conelli 2022). L'assenza del movimento risorgimentale delle popolazioni rurali e popolari ha portato alla loro rimozione dallo spazio sociale della nuova nazione italiana.

«Si cambiò tutto affinché nulla, per i subalterni, cambiasse davvero: il Risorgimento italiano da questo punto di vista è stato una rivoluzione dall'alto senza popolo, *«una rivoluzione senza rivoluzione»*, una rivoluzione passiva» (Conelli 2022, p. 27).

Da una prospettiva decoloniale le disuguaglianze e le disparità tra Settentrione e Meridione non sono semplicemente il risultato di una "svantaggiosa posizione geografica" del Sud, bensì esse vengono viste come il prodotto di strategie di potere. In tal modo, il sistema può essere descritto come una forma di colonialismo interno, in cui il Sud Italia è stato sottoposto a una sorta di "colonizzazione" da parte del Nord, che ha esercitato il controllo politico, economico e culturale sulla regione, permettendo di inserire la “questione meridionale” su una dimensione globale.

Uno sguardo decoloniale verso il contesto del Sud Italia mira quindi a smantellare le strutture di potere e le disuguaglianze che hanno perpetuato questa situazione. Ciò implica una critica alle politiche e alle pratiche che hanno favorito il Nord a discapito del Sud, nonché una riscoperta e una valorizzazione delle culture e delle identità del Sud, un aspetto portante nel processo decoloniale. In particolare, si tratta di una rivalutazione della

storia, delle tradizioni e delle pratiche culturali del Sud Italia, spesso negate o marginalizzate a favore di una narrazione “nordcentrica”, al fine di promuovere una visione pluralistica e inclusiva dell'identità italiana, riconoscendo la diversità e la ricchezza delle sue componenti regionali.

Inoltre, la prospettiva decoloniale vista dal Sud Italia si estende oltre i confini nazionali, e implica la solidarietà con altre comunità colpite dal colonialismo e dall'imperialismo in tutto il mondo. In tal modo, si arriva al riconoscimento che le lotte per la giustizia e l'uguaglianza sono interconnesse e che è necessaria una cooperazione globale per affrontare le radici profonde delle disuguaglianze e dell'oppressione.

Attraverso una lettura diversa e alternativa, il libro *“Il rovescio della nazione. La costruzione coloniale dell'idea di mezzogiorno”* di Carmine Conelli invita a una riflessione più profonda sulle dinamiche di potere e sulle disuguaglianze che caratterizzano il Sud Italia, rifiutando le narrazioni semplificate e stereotipate, e proponendo, tuttavia, una visione più complessa e critica del Mezzogiorno e delle sue relazioni con il resto del Paese. Dunque, si potrebbe dire, che una delle finalità del libro sia di respingere le narrazioni “tossiche” sul Mezzogiorno e di offrire una prospettiva riconsiderata a quella del pensiero storiografico dei “vincitori”.

2.3 Carmine Conelli: biografia e obiettivi del testo.

Prima di addentrarci nell'analisi dettagliata del testo, risulta pertinente introdurre brevemente l'autore in questione. Carmine Conelli è nato a Napoli nel 1987 ed è parte del collettivo di Tamu Edizioni, una casa editrice indipendente che pubblica libri su società postcoloniali, pensiero femminista ed ecologista. Dopo aver conseguito il dottorato in Studi internazionali all'Università L'Orientale di Napoli, con una tesi di ricerca nell'ambito degli studi culturali e postcoloniali, si è dato alla fuga dal mondo accademico. Nell'incipit del suo libro afferma chiaramente:

«Non possiamo più limitare la nostra comprensione del Mezzogiorno all'interno degli schemi dualisti che hanno condannato l'intero sud al ruolo omogeneo di non-ancora-nord. Allo stesso tempo, dobbiamo riconoscere la colonialità delle categorie di pensiero che vengono utilizzate- e che spesso inconsciamente replichiamo- per spiegare il Mezzogiorno. Non possiamo più considerare la nostra visione come un mero riflesso dello sguardo esterno» (Conelli 2022, in *Prefazione*).

Carmine Conelli sottolinea l'importanza di superare gli schemi dualistici che hanno relegato il Mezzogiorno italiano a un ruolo subordinato rispetto al Nord, nonché la necessità di riconoscere e sfidare le categorie di pensiero che hanno contribuito a una tale costruzione. Il concetto di "non-ancora-nord" intende il Sud come una versione inferiore o incompleta del Nord, destinato a diventare simile al Nord solo con il tempo e lo sviluppo.

L'autore si propone quindi di sfidare tali rappresentazioni e di gettare luce sulla complessità e la diversità della storia e della cultura del Mezzogiorno, offrendo una prospettiva critica e riconsiderata sulla sua posizione all'interno della nazione italiana.

In particolare, Conelli invita a una presa di coscienza critica riguardo alla visione del Mezzogiorno, riconoscendo che spesso può essere influenzata dagli sguardi esterni, dalle narrazioni dominanti e dagli stereotipi culturali. Tale invito implica una riflessione sul modo in cui si percepisce e si racconta il Sud Italia, sfidando gli stereotipi e cercando una comprensione più autentica e inclusiva della sua storia, cultura e identità, invitando a una prospettiva più critica e consapevole che riconosca la complessità e la dignità del Sud Italia.

2.4 Radici della percezione dell' "Altro": decolonialità e identità nel Sud Italia.

La rappresentazione del Sud Italia come "altro" rispetto alla modernità e alle regioni più sviluppate è stata influenzata da varie dinamiche storiche, tra cui anche l'immaginario coloniale globale. Nel contesto italiano, tale rappresentazione può essere collegata a espressioni come "*lasindias de por aca*", utilizzate per descrivere le regioni più remote del Regno di Napoli durante il XVI secolo. Tale terminologia è stata utilizzata dai gesuiti

per definire le regioni meridionali dopo essere tornati dalle loro esperienze di evangelizzazione delle popolazioni indigene nelle colonie. La suddetta denominazione richiamava un'immagine di selvaggismo e primitività, la quale era associata a popoli considerati ignoranti, non conformi alla morale comune e al cristianesimo e che avevano bisogno di essere civilizzati e riformati.

La rappresentazione dell'"India italiana" come luogo esotico e arretrato contribuì a perpetuare la visione del Sud come una terra da "civilizzare" e da portare alla modernità. Questo tipo di immaginario coloniale influenzò l'approccio delle istituzioni centrali e dei poteri dominanti nei confronti del Mezzogiorno italiano, spesso con politiche che miravano a "civilizzare" la regione secondo gli standard del Nord industrializzato.

2.5 Ribellione e rivoluzione nel Mezzogiorno.

Un avvenimento da tenere in considerazione è la cosiddetta rivolta di Masaniello, avvenuta nel 1647 al mercato di Napoli a causa dell'istituzione di una nuova imposta sulla frutta da parte del viceré spagnolo. Ci fu una vera e propria rivoluzione proletaria, capeggiata dal pescivendolo Masaniello, definita come *il primo esempio, in epoca moderna, di gestione del potere da parte del proletariato in una città europea* (Conelli 2022, p.42).

Nei decenni successivi alla sua morte, Masaniello veniva ricordato in gran parte del mondo occidentale. Ben presto, infatti, i capi delle rivolte che minacciavano le proprietà delle classi borghesi europee, venivano chiamati "masanielli" e considerati come criminali (Conelli 2022).

Un vero e proprio momento di censura nella rappresentazione del Sud Italia viene ricordato con i moti del 1848, dove i liberali napoletani chiedevano libertà costituzionale e per il Regno delle Due Sicilie. A tal proposito, la storica Marta Petrusiewicz (1998) riflette su come la patria napoletana veniva connotata sempre più negativamente come patria "reazionaria" in quanto molti intellettuali, nel tentativo di evitare la carcerazione o la condanna a morte, si rifugiavano in Piemonte. Pertanto, l'idea dell'"Italia" diventò un

contrasto evidente con il Regno di Napoli. In particolare, gli esuli svilupparono un discorso che si focalizzava su due aspetti strettamente collegati: l'inefficienza dell'amministrazione borbonica e la persistenza di tradizioni antiche che, secondo loro, rendevano le classi del sud impermeabili ai cambiamenti moderni. La propaganda contro i Borboni si intrecciò con le percezioni stereotipate sulla società del sud, che si erano formate nella cultura italiana ed europea nel secolo precedente, inserendosi nell'insieme di conoscenze "orientalistiche" derivanti dall'esperienza coloniale europea e come sempre di più i due discorsi si sovrapponevano (Conelli 2014).

Inoltre, secondo la storica Petrusiewicz, il Sud è stato progressivamente visto e interpretato esclusivamente in relazione al Nord. Nel suo testo, *"Come il Meridione divenne una questione, rappresentazioni del Sud prima e dopo il Quarantotto"*, pubblicato nel 1998, cita il Sud come in rapporto di alterità rispetto al Nord:

«Il Sud è l'alter del Nord. Quando il Sud storicamente si riferisce al Regno delle due Sicilie, il Nord significa il Regno sabauda. Quando il Sud è sinonimo della civiltà contadina, il Nord è urbanizzato e industriale, se il Sud rappresenta il produttore delle derrate agricole, delle materie prime e fornitore di lavoro docile ed a buon mercato, il Nord rappresenta il produttore di macchine, manufatti, servizi specializzati, know-how e classe operaia sindacalizzata. Quando il Sud significa la civiltà mediterranea della tradizione greca ed araba, esso è contrapposto al Nord centro-ovest europeo e longo-bardo. [...] Sud e Nord esistono soltanto in questo rapporto di alterità» (Petrusiewicz 1998).²⁶

Il concetto di negatività per il Sud riguardava anche le masse popolari meridionali: secondo la visione comune della classe borghese, affinché il sud Italia potesse equipararsi al livello di sviluppo culturale del nord e dell'Europa occidentale, era necessario che la ragione prevalesse sulle credenze superstiziose e irrazionali dei suoi abitanti. Pratiche come stregoneria, magia e altri rituali inspiegabili razionalmente venivano considerate come antiquate, fuori dal tempo e premoderni. I contadini del sud e le loro tradizioni venivano collocati in un contesto temporale distinto da quello della modernità, assumendo, inoltre, l'immagine di inadeguatezza e di fallimento. Francesco Trinchera, esponente liberale napoletano, scriveva infatti:

²⁶ <https://francescobevilacqua.wixsite.com/francesco-bevilacqua/marta-petrusiewicz>

«Non v'è poi bisogno di molta perspicacia od acume di mente per comprendere, che un popoli così decaduto ed oltracciò nutrito di errori e pregiudizi grossolani, che crede alla jettatura, al fascino, alla magia, ai maghi, agli stregoni, alla stregoneria, ai sogni, al miracolo del sangue di S. Gennaro, al miracolo dell'azzurro che cresce sul cuozzo del crocifisso del Carmine, ed a mille altre cose pazze ed assurde tutte, possa poi pensare seriamente alla libertà, possa comprenderla, volerla, e morir per essa e con essa» (Conelli 2014, pp. 154-155).

A condividere l'idea di moralità e libertà è la riflessione del pensatore illuminista Montesquieu: egli tratta la teoria «climatologica», secondo cui il clima è il fattore che delinea la differenza tra paesi che sono inclini alla libertà e paesi che invece tendono a condividere l'idea di dispotismo illuminato. Tale divisione è immaginata tra il Nord e il Sud:

«al nord le persone hanno «pochi vizi e molte virtù», al sud sono lontane dall'idea stessa di moralità e libertà. È il clima freddo a forgiare lo spirito di indipendenza e l'industriosità dei popoli settentrionali, ed è il vento di scirocco dell'Africa a soffiare sui popoli meridionali la lentezza e l'ozio che li rendono più inclini alla schiavitù del resto d'Italia» (Conelli 2022, p. 69).

Cavour resta una delle figure esponenti per dimostrare la rappresentanza di continui stereotipi che, insieme al richiamo continuo all'Africa, descrivevano il Sud. È il caso di Costantino Nigra che, arrivato a Napoli nel 1861 su richiesta di Cavour, riteneva la popolazione del posto incapace, corrotta e inerte. Inoltre, sul giornalino satirico "Il Piemonte" si notava un giudizio satirico del Napoletano:

«Sono Nigra, epperò mi avete mandato tra i negri. Meglio, mille volte meglio i negri dell'America del sud» (Conelli 2022, p. 80).

È importante sottolineare come stessi gli esuli promossero l'idea di divario innegabile tra il Sud e il resto del paese. Tale disparità riguardava sia il governo, considerato oppressivo e corrotto, sia la popolazione, vista come priva di identità e soppressa. Nel confronto con il Piemonte, tali disuguaglianze divennero sempre più evidenti. Molte persone credevano

e sostenevano che il Sud fosse profondamente malato e non avesse la capacità di guarire autonomamente. Si trattava, in realtà, della visione stereotipata più pervasiva della Questione Meridionale (Petrušewicz 1998).

Nel libro Conelli presenta un concetto che esemplifica al meglio come gli stereotipi e i pregiudizi sul Sud Italia continuano a diffondersi nel presente, seppur in maniera meno violenta ma mantenendo lo stesso atteggiamento arrogante, attraverso un meccanismo noto come *nordsplaining*:

«l'atteggiamento di chi non ha esperienza delle regioni del sud ma pretende di spiegarne la realtà a uno dei suoi abitanti, d'altronde non influenza solo le relazioni personali ma pervade l'immaginario pubblico, imponendo uno sguardo distorto e superficiale sul Mezzogiorno» (Conelli 2022, p. 190).

2.6 Il brigantaggio postunitario.

Il fenomeno del brigantaggio ha profondamente contribuito a plasmare la percezione del Sud Italia. Mentre le truppe garibaldine erano ancora impegnate nella conquista del Regno delle Due Sicilie, nel 1860 scoppiò una rivolta contadina che si diffuse rapidamente coinvolgendo tutte le regioni del Mezzogiorno continentale, nelle quali, per circa dieci anni, si manifestò l'attività di numerose bande di briganti. Il fenomeno del brigantaggio è spesso stato erroneamente rappresentato dai manuali di storia e insegnato nelle scuole come una questione di ordine pubblico: gruppi di criminali e malviventi mettevano in pericolo la sicurezza della classe borghese meridionale, costringendo lo Stato a mobilitare ingenti risorse per contrastarli. In realtà, si trattò di un fenomeno piuttosto complesso che non può essere spiegato in modo così semplicistico.

Il fenomeno prende il nome di “brigantaggio postunitario”, sconvolgendo i già fragili equilibri raggiunti con l'unificazione. Per ristabilire l'ordine nei territori caduti in mano dei briganti, l'esercito italiano, composto principalmente da soldati provenienti da regioni settentrionali, rispose con una repressione violentissima e rappresaglie che colpivano anche le popolazioni che appoggiavano le bande. Il Mezzogiorno diventò così un

laboratorio di violenza coloniale. Si ricordano soprattutto le stragi di Pontelandolfo e Casalduni (1861), in cui vi fu un vero e proprio massacro della popolazione con l'accusa di aver ospitato e protetto i briganti (Conelli 2014).

Lo scontro tra i briganti e le truppe dello Stato italiano si andò configurando come una vera e propria guerra civile, incentivata e legittimata dalla cosiddetta legge n. 1409, detta Legge Pica del 1863 e rimasta in vigore fino al 31 dicembre del 1865. Il titolo completo della legge era *Procedura per la repressione del brigantaggio e dei camorristi nelle Provincie infette* e per attuare questa misura, vennero istituiti nelle province considerate "affette dal brigantaggio" dei tribunali militari. Questa legge speciale, che era in realtà incostituzionale, creò una divisione all'interno dell'Italia, separando il Centro e il Nord dalle regioni del Meridione. Secondo la legge, veniva considerato brigante (e quindi soggetto a giudizio da parte della corte marziale) chiunque fosse stato scoperto armato in un gruppo di almeno tre individui. Divenne una vera e propria caccia al brigante.²⁷

In questo modo, la guerra al brigantaggio contribuì a rafforzare la dicotomia nord-sud e le percezioni delle regioni meridionali, dal carattere ancora selvaggio, barbaro e primitivo. Le descrizioni da parte dei reduci della ferocia dei briganti, caratterizzati da un aspetto bruto, animalesco, iniziarono ad occupare un ruolo sempre più di primo piano nei giornali, le lettere di Nino Bixio alla moglie accostando la presenza dei briganti come "L'Africa in casa": *In effetti, a mano a mano che il brigantaggio imperversava, il registro coloniale permeava sempre più il codice linguistico dei giornali piemontesi* (Conelli 2022, p. 86).

Anche lo studioso inglese Dikie sottolinea una certa compatibilità e sovrapposizione tra le rappresentazioni del brigantaggio e quelle dell'Africa e dell'Oriente. Fu così che la figura del brigante era vista come opposta alla civiltà e alla modernità raggiunte con l'unificazione. Nell'ambito delle rappresentazioni, le fotografie svolsero anch'esse un ruolo cruciale nel diffondere una particolare immagine dei briganti, la cui presunta indole criminale appariva "evidente" fin dalle fotografie stesse. Nel corso del tempo le pose subirono delle variazioni, mentre all'inizio erano più onorevoli e rispettabili, ma successivamente divennero immagini che raffiguravano i briganti come "la negazione

²⁷ Confrontare il seguente sito per ulteriori informazioni: <https://www.sba.unifi.it/p567.html#>

dell'uomo", in pose che mostravano la loro debolezza rispetto al vittorioso esercito italiano (Conelli 2022).

Cesare Lombroso, considerato il padre fondatore dell'antropologia criminale, affermava che bisognava curare le regioni meridionali dalla malattia del brigantaggio, considerato un fenomeno primitivo, un'arretratezza della popolazione. Cruciale è il caso studio riguardante il cranio di Giuseppe Vilella, contadino calabrese, incarcerato in quanto sospettato di essere brigante e individuato da Lombroso come l'archetipo del delinquente. Studiando il suo cranio, Lombroso affermava che la fossetta occipitale mediana era con certezza una causa fisica, antropologica e morfologica di reversione all'uomo primitivo e una prova del carattere criminale. Grazie a questa scoperta, Lombroso creò la teoria dell'atavismo o teoria del delinquente nato, secondo la quale i criminali erano riconoscibili da alcune anomalie e atavismi (caratteristiche primitive) che ne determinavano un comportamento delinquente.

Le sue teorie rafforzarono le convinzioni che la società meridionale era ancora a uno stato barbaro. Alfredo Niceforo, discepolo di Lombroso, affermava l'esistenza di due razze diverse in Italia, quella dei mediterranei al sud e nelle isole e quella degli arii al nord, fino alla Toscana, concludendo che occorre due forme di governo diverse, al "primitivo" sud un governo più dittatoriale che li "strappi dalle tenebre", al nord concedere più "libertà di azione ed evoluzione" (Conelli 2022). Le teorie di Lombroso e Niceforo sono gli esiti più clamorosi di un modo di considerare l'altro, il diverso, contribuendo all'essenzializzazione delle popolazioni meridionali.

È necessario, dunque, comprendere più a fondo il reale significato del fenomeno del brigantaggio e non appiattirlo solo alla dimensione negativa del criminale. Il brigantaggio, infatti, è un fenomeno caratterizzato da più cause: economiche, sociali, e politiche. Pertanto, ridurlo a un solo aspetto lo allontana da una sua reale comprensione. Oggi i briganti emergono come una costruzione culturale sfaccettata, a cui vengono intitolate strade, dedicati monumenti, nomi dei ristoranti che richiamano famosi briganti, parchi a tema di rievocazione storica: *«i briganti non rappresentano più il rovescio della nazione, ma concorrono alla creazione di una piccola patria meridionale che trova storicamente la propria ragion d'essere all'interno della narrazione della controistoria del Risorgimento»* (Conelli 2022, pp.141-142).

2.7 Il brigantaggio secondo Carmine Conelli

Nel tentativo di toccare dal vivo tale tematica, il 10 luglio 2023 ho intervistato l'autore Carmine Conelli. Tra i vari approfondimenti riguardanti il suo libro, mi è parsa particolarmente interessante la sua visione dei briganti e del brigantaggio. Conelli ritiene che non ci sia un'unica interpretazione da dare all'argomento, in quanto si tratta di un fenomeno tipico di società in cui le disparità sociali erano molto pronunciate.

«Sono molto scettico sull'ipotesi che ci sia un unico orientamento politico per i briganti [...]alcuni di loro che effettivamente erano il braccio armato dell'esercito borbonico; altri che utilizzavano questa cosa soltanto per portare a termine delle vendette private o cose del genere, vendette private che chiaramente erano dirette contro i liberali, contro i latifondisti che non erano quelli che li foraggiavano.[...] In alcune regioni è stato più pronunciato che in altre: in Sicilia il brigantaggio non è esistito, in Calabria forse soltanto nella parte Nord., ci sono veramente tante differenze. A scuola fino almeno al periodo in cui studiavo io, ti insegnavano che i briganti erano bande di delinquenti, ridotti in stato di miseria dal malgoverno borbonico e adesso si scrivono delle cose un po' più sensate nei libri di scuola. Tuttavia, c'è da rendersi conto che questa era l'interpretazione che fece il governo al momento per giustificare l'uso della forza. Poi per molto tempo, fino al decennio scorso, è rimasta predominante un'interpretazione marxisteggiante che dice che quella era una protesta sociale che si esprimeva con strumenti primitivi.[...] Io penso che potremmo sapere dai briganti questa cosa se avessimo l'opportunità di chiederglielo in persona e se l'avessimo sperimentato sulla nostra pelle però potenzialmente anche loro ci potrebbero dire cose non vere. [...] È inutile a questo punto andare a trovare una verità storica anche perché non ce n'è mai una» (Conelli, C. Intervista il 10 luglio 2023).

2.8 Villa Pignatelli Cortes



Fig. 1: Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes e Museo delle Carrozze²⁸

Nel XIX secolo, periodo in cui Villa Pignatelli era in fase di costruzione, l'Italia stava attraversando una fase di cambiamenti sociali e politici significativi. Il brigantaggio, un fenomeno caratterizzato da ribellioni e attività criminali, era diffuso soprattutto nel Sud Italia, inclusa Napoli. Tale periodo turbolento ha influenzato anche l'élite aristocratica, a cui appartenevano i proprietari della Villa Pignatelli. La storia di questa villa ci aiuta a ricostruire alcune tracce disseminate dal colonialismo nella città di Napoli.

In seguito al matrimonio tra Diego Tagliavia Aragona di Sicilia, che deteneva vari titoli nobiliari, e Stefania Carrillo Cortes, discendente di Hernán Cortes, i titoli e i beni della famiglia Cortes passarono alla famiglia Tagliavia Aragona di Sicilia. La loro unica figlia, Giovanna Aragona Cortes, ereditò questi titoli e beni e li trasferì ai Pignatelli di Monteleone tramite il suo matrimonio con Ettore VI Pignatelli. In un contratto matrimoniale, si stabilì che la loro discendenza portasse il nome Aragona Pignatelli Cortes. Uno dei membri più notevoli di questa famiglia fu il duca Giuseppe Pignatelli,

²⁸<https://cultura.gov.it/luogo/museo-diego-aragona-pignatelli-cortes-e-museo-delle-carrozze>

nato nel 1795 e deceduto nel 1859, mentre un altro membro importante fu Diego Pignatelli, nato nel 1823, che acquisì la villa alla Riviera di Chiaia, in seguito chiamata Villa Pignatelli e ora sede del Museo dedicato a Diego Pignatelli Aragona Cortes²⁹.

La villa era inizialmente la residenza di Ferdinand Richard Acton, figlio del noto ammiraglio della marina borbonica e segretario di Stato di re Ferdinando IV. Nel 1841 il complesso fu acquistato dalla famiglia Rothschild e successivamente all'unificazione fu venduta alla famiglia Pignatelli. Contemporaneamente, furono trasferiti anche i cimeli della famiglia, tra cui il noto busto di Hernan Cortes.



Fig. 2: Busto di Hernan Cortes in Villa Pignatelli³⁰

²⁹Fonte: [mytit](https://mytit.it) - Soggetti Produttori - Archivio di Stato di Napoli (archiviodistatonapoli.it)

³⁰<https://corrieredinapoli.com/2022/06/08/una-personale-per-tolsa-il-busto-di-hernan-cortes/>

Il ritratto, che si trova nella vasta sala da ballo della villa tra specchiere e lampadari della manifattura francese, è opera dell'artista del neoclassicismo spagnolo, Manuel Vicente Tolsa Sarrion. Nella scultura bronzea, Hernán Cortés indossa un'armatura in stile del XVII secolo, con una sorta di corazzina e un mantello che si estende dalla spalla destra al fianco sinistro. Il volto è quello di un uomo maturo, con barba e capelli ritirati, ma il suo sguardo rimane sicuro e determinato.

Condottiero spagnolo del XVI secolo, Hernan Cortes è noto come il famoso esploratore "El Conquistador" e per la sua leadership durante la conquista dell'Impero Azteco, nel 1521, sottomettendolo al Regno di Spagna. Nel 1504 Cortes sbarcò a Hispaniola, una delle prime colonie europee nelle isole dei Caraibi, nel tentativo di inserirsi nelle spedizioni del Nuovo Mondo e ottenere ricchezza.

Successivamente, Cortes si unì al governatore Diego Velazquez de Cuellar, il quale gli affidò incarichi di spedizione prima a Santo Domingo e poi a Cuba. Tuttavia, a causa di varie insubordinazioni, Cortes venne arrestato per volere del governatore il quale, allo stesso tempo, fiutando il potenziale talento del condottiero, lo mandò in Messico per una terza conquista. Qui conobbe il naufrago de Aguilar, che diventerà il traduttore per Cortes, in quanto conosceva la lingua dei Maya.

El Conquistador, a causa dei metodi poco ortodossi, venne richiamato in ritirata da Velazquez, ma il condottiero spagnolo, dichiarandosi unicamente fedele al Re di Spagna, incendiò le sue navi, imponendo anche la propria autorità. In tal modo, portando dalla sua parte oltre tremila unità di uomini, conquistò la Città del Messico di cui ne diventò governatore.

Inoltre, non curandosi della situazione critica demografica tra cui malattie, stragi e pochi uomini a disposizione, Cortes continuò a rimettersi in viaggio per voler conquistare i restanti territori aztechi, fino a quando, dalla sconfitta contro l'Algeria, si ritirò stanco³¹.

In conclusione, la Villa Pignatelli e il noto busto di Hernán Cortés si presentano come simboli tangibili di epoche passate, ciascuno raccontando una storia unica. La Villa Pignatelli, con la sua eleganza neoclassica e la sua storia di nobiltà, offre un'incantevole finestra sul passato aristocratico di Napoli e sull'intera storia del Mezzogiorno, mentre il

³¹ Fonte: https://www.treccani.it/enciclopedia/hernan-cortes_%28Dizionario-di-Storia%29/

busto scolpito di Hernán Cortés risulta tutt'ora una figura ambivalente, cattura la storia di un uomo che ha lasciato un'impronta profonda attraverso le sue azioni, un'impronta che si trova tra l'inquietudine degli indigeni sconfitti e massacrati, e la celebrazione di un condottiero fedele alla propria corona.

Capitolo III

Percorsi decoloniali a Napoli. Una ricerca esplorativa

3.1 *Il percorso della ricerca*

“Non può essere mai del tutto infelice

Chi può ritornare con il pensiero a Napoli.”

J.W. Goethe

Ponendomi come obiettivo del progetto l'indagine delle tracce di colonialismo a Napoli, la mia domanda di ricerca è partita proprio dalla seguente considerazione: comprendere se e in che misura una città di tale rilevanza storica come Napoli presentasse ancora residui di colonialità.

Inizialmente, l'intenzione era quella di adottare esclusivamente il metodo delle *walking interviewees* (Kinney 2017), tuttavia, come verrà successivamente illustrato, si è scelto di affiancare a questo metodo anche quello di un'intervista discorsiva (Cardano 2011).

Il progetto, quindi, utilizzando Napoli come contesto empirico, ha incluso interviste discorsive e *walking interviewees*/interviste itineranti seguendo il *docent method* e il *participatory walking interview*.

Il campione che è stato da me selezionato per rispondere alla domanda di ricerca comprende, per la maggior parte dei casi testimoni privilegiati, persone competenti e informate sul postcoloniale, sull'antirazzismo, e attive attraverso associazionismo, volontariato, ricerca, eventi e pubblicazioni. Si tratta, dunque, di persone con background culturale e no, membri di associazioni, accademici e ricercatori. La scelta di includere questi partecipanti nel mio campione non è stata casuale, ma ben ponderata, giacché considero ognuno di loro un esperto in materia e un contributo prezioso per la mia tesi.

Tra i differenti modi per fare ricerca visuale ho scelto quella compiuta con le immagini, prodotte durante la ricerca attraverso l'interazione con i partecipanti (Frisina 2013).

Mi sono servita, quindi, di un approccio etnografico, dando particolare attenzione durante la ricerca allo spazio, alla multisensorialità e alle note visuali, ovvero le foto scattate da me durante le passeggiate che mi hanno aiutata a focalizzarmi sulla loro funzione comunicativa e sul valore dei luoghi e degli oggetti che mi sono stati mostrati. Pertanto, nelle interviste itineranti ho utilizzato come strumenti la telecamera e la fotocamera del mio smartphone per raccogliere note visuali, affiancandole a quelle verbali, e utilizzarle come materiale empirico per la ricerca.

Ciò che accomuna i diversi tipi di *walking interviewees/interviste itineranti*, è che il dialogo tra intervistatrice e partecipante alla ricerca avviene durante una passeggiata in un determinato luogo, al fine di includere nella riflessione una connessione tra il soggetto che narra e l'ambiente circostante (Kinney 2017).

Nelle interviste itineranti non è importante solo l'ascolto, non si tratta di un mero scambio di informazioni in cui un un attore parla e l'altro ascolta e viceversa, ma è piuttosto una produzione di dati resa possibile grazie all'utilizzo di tutti i sensi umani, l'ambiente circostante, la vista, l'olfatto, i sapori che si incontrano per strada, i posti sconosciuti, i suoni, in una connessione tra corpo e ciò che lo circonda.

Dunque, al fine di comprendere in modo accurato il punto di vista degli attori e la natura processuale e contestuale degli eventi sociali, le interviste itineranti permettono di valorizzare la produzione di conoscenza attraverso un coinvolgimento multisensoriale.

In linea con questo approccio vi è il pensiero della studiosa Sarah Pink, poiché pone al suo centro il concetto di sensorialità, mettendo in discussione i metodi classici di ricerca, con l'obiettivo di adoperarli in modi innovativi. Ciò che afferma Pink per l'etnografia visuale appare dunque rilevante anche per come vengono condotte le interviste itineranti:

«La sensorialità è fondamentale per come apprendiamo, comprendiamo e rappresentiamo le vite degli altri, diventando sempre più centrale nella pratica accademica e applicata nelle scienze sociali e umanistiche. Fa parte di come comprendiamo il nostro passato, di come interagiamo con il nostro presente e di come immaginiamo il nostro futuro» (Pink 2009, p. 72).

Il percorso della mia tesi mi ha offerto l'opportunità di approfondire la mia conoscenza su Napoli, città in cui sono nata e ho vissuto fino al 2022, scoprendo dettagli, luoghi, edifici

verso i quali non avevo mai rivolto l'attenzione. Dialogare passeggiando ha facilitato la relazione coi miei interlocutori, perché camminare a fianco di un'altra persona riduce la distanza, l'imbarazzo e offre l'opportunità di essere proiettato in un piccolo microcosmo in cui sono presenti solo le due persone, in un tutt'uno con l'ambiente circostante.

Un aspetto, infatti, rilevante e uno dei vantaggi delle interviste itineranti è *ridurre lo squilibrio di potere e incoraggiare la conversazione spontanea perché parlare diventa più facile camminando* (Kinney 2017). Più delle tradizionali interviste, le *walking interviewees* facilitano, quindi, una relazione più orizzontale e una dinamica dialogica.

Secondo Kinney (2017) è possibile distinguere quattro tipologie di intervista itinerante, ciascuna con caratteristiche ben distinte: il *docent method* in cui il partecipante è la guida, il docente, che accompagna il ricercatore nei luoghi per lui/lei significativi. Il ricercatore in questo caso è l'apprendista, lo "studente", il cui compito è semplicemente lasciarsi condurre e guidare durante la passeggiata.

Un secondo modo per intraprendere una walking interview è quello del *The go-along walking interview*, una combinazione tra intervista e osservazione partecipante. In questo approccio, il ricercatore accompagna il partecipante in una gita o in un'attività che l'intervistato è solito fare nella sua vita quotidiana. L'obiettivo, infatti, è comprendere le esperienze e le prospettive del partecipante nel suo ambiente naturale e immergersi nella sua routine quotidiana.

Il ricercatore durante la passeggiata si impegna in una conversazione con il partecipante, ponendo domande, ascoltando attivamente e osservando i suoi comportamenti e le sue interazioni. Il ricercatore può chiedere informazioni su pensieri, sentimenti, motivazioni ed esperienze del partecipante in relazione all'attività che sta svolgendo.

Il terzo metodo è *participatory walking interview*, richiede che il partecipante scelga un luogo che non dev'essere necessariamente significativo per lui/lei, né facente parte della sua routine, si tratta di una passeggiata nei luoghi che il partecipante ha selezionato connessi al tema della ricerca, in questa tipologia l'intervistato assume il ruolo di guida turistica. Infine, nell'ultima forma di *walking interview*, non vi è nessuno percorso pianificato, l'attenzione è sull'atto del camminare, non vi è un obiettivo specifico ma è il processo del camminare che induce alla conversazione ad essere rilevante (Kinney P., 2017).

Come sostengono O'Neill e Roberts (2020):

«Walking is not just what we do to get from 'A' to 'B' but is integral to our perception of an environment. Taking a walk with someone is a significant way of communicating about experiences: one can become 'attuned' to another (Scheff 2006), connecting in a 'lived' (embodied, related) way with the feelings and corporeal presence of someone else. Walking with another opens a space for dialogue where embodied knowledge, experience, and memories can be shared» (O'Neill e Roberts 2020, p. 4).

Camminare è una delle prime cose che si apprendono da quando si è piccoli ed è sempre stato parte integrante della vita di ciascun essere umano, al camminare per andare a scuola, a lavoro, a fare una passeggiata con gli amici, shopping, ma anche all'attivismo, ed è lì che il camminare assume una valenza politica. Emblematico è questo passaggio sull'importanza intrinseca dell'atto del camminare:

«The act of walking is closely connected with biography; for instance, our early walking as recorded, say in a photograph with parents, or we will have memories of walking to school (or to the school bus), holiday rambles, or organised hikes on trips and camps. Walking can be intertwined with a particular identity; for instance, it may also have been keenly connected to our political activism as a student protestor, issue activist, or political party member – while no longer perhaps 'active', we may have saved old badges (pins) and photographs which act as personal reminders of former campaigning walks»(O'Neill e Roberts 2020, p. 119).

La storia raccontata dall'intervistato diventa così un viaggio tra strade, luoghi, ricordi e questo viaggio è parte integrante della conoscenza che acquisiamo, a maggior ragione se ad essa viene abbinata la raccolta visuale dei dati.

La camminata può diventare il mezzo attraverso cui l'intervistato accede e ri-accede a memorie, a volte facendone affiorare di nuove, a volte ri-elaborandole, attribuendo loro un senso proprio nell'atto di raccontare camminando, in un contesto che si realizza nell'interazione tra intervistato, ambiente attraversato e ricercatore, anche trovando nuove traiettorie (O'Neill e Roberts 2020).

Un altro punto a vantaggio delle interviste itineranti, è che attraverso di esse è possibile cogliere il senso di appartenenza e di interrelazione che l'intervistato prova nei confronti del proprio territorio, consentendo al ricercatore di acquisire una comprensione più

approfondita delle dinamiche sociali e culturali dell'area di studio dal punto di vista di chi la abita.

Connessa alle WI, vi è la cosiddetta Flaneur methodology, in cui il ricercatore, nell'atto del camminare, si lascia trasportare dall'ambiente urbano circostante, focalizzandosi sui pensieri e le emozioni che emergono passeggiando: «*The city and the thronging crowds that populate it are the “data” for the flâneur, and the act of flânerie becomes a method of data collection*» (Rizk & Biriokukov 2017, p. 3271).

Quando si passeggia è facile lasciarsi trasportare dal frastuono e dalla vivacità delle strade di una città come Napoli, dove gli edifici storici, i luoghi d'interesse e, naturalmente, i sapori locali catturano l'attenzione.

Raramente ci si pone la domanda se le cose che ci circondano abbiano una connessione storica con il colonialismo o lascino tracce della sua eredità, forse perché una risposta sincera potrebbe essere scomoda o disturbante.

Come viene suggerito nel libro “La questione postcoloniale” è stato possibile rendersi conto di come le tracce e i resti del passato (coloniale, imperiale) siano “dappertutto”:

«Nel Regno Unito le tracce delle storie del vecchio impero sono dappertutto, nel nome delle strade, nello zucchero che usiamo per il tè, nel caffè, nella cioccolata che beviamo, nella salsa di mango che portiamo a tavola, nelle lapidi dei nostri cimiteri, nei monumenti pubblici dei nostri parchi e delle nostre piazze. Tali tracce passano spesso inosservate, oppure riflettono bagliori dorati dei giorni migliori, giorni in cui gli inglesi guidavano il mondo» (Chambers e Curti 1997, p. 97)

Napoli è una delle città simbolo del Sud Italia, una città affascinante, storicamente unica, ma allo stesso tempo ricca di contraddizioni. Come ben esplicitato da Conelli C. (2022, p. 192):

«*Nei media il Meridione subisce un'esposizione costante e ossessiva al fatto criminale*»

Napoli incarna una determinata cornice concettuale ossessiva: la città della camorra, della criminalità, dell'inciviltà, ma anche la città del divertimento, del buon cibo, del caffè, un paradiso esotico per chi viene a visitarla. Le serie tv, i film, i quotidiani, esprimono

appieno questo immaginario diviso tra il bene e il male rappresentando una Napoli stereotipata e irrealista: «Allora, se parlare di Napoli significa evocare il colonialismo interno, l'arroganza del Nord sul Sud della penisola, da un altro canto, vuol dire affrontare i dualismi bianco/non-bianco, napoletano/"immigrato"» (Ferlito 2020, p. 132)

Partendo da queste considerazioni, durante il percorso, è stata svolta una riflessione sul significato del concetto di "postcoloniale" connesso quindi alle pratiche "decoloniali", che valenza avessero per le persone questi concetti, come venissero vissuti e interpretati. Infine, i partecipanti sono stati incoraggiati a ragionare sull'esistenza di tracce di colonialità a Napoli e ad individuare potenziali luoghi o contesti in cui queste tracce potrebbero essere ancora presenti. È per questo, che attraverso le passeggiate con i partecipanti al progetto e guidata dalle loro esperienze, sono riuscita a rispondere a questi quesiti, e talvolta³², a tracciare percorsi "decoloniali" che portassero a decostruire alcuni simboli, strade, edifici.

In quanto studentessa bianca di formazione europea, prima di intraprendere questo percorso ho dovuto tenere in considerazione che questi incontri avrebbero potuto suscitare una serie di reazioni scomode, dalla rabbia, vergogna e rifiuto, e talvolta così è stato.

Come suggerito da A. Ferrini, ho voluto ricercare una pratica di responsabilità:

«Devo allora imparare ad affrontare tali sentimenti e a decostruire lo sguardo bianco senza che questo diventi un esercizio di redenzione» (Ferrini 2020, p. 139).

Il pensiero di Catherine Hall, professoressa di storia sociale e culturale britannica moderna presso l'University College di Londra, svolge un ruolo cruciale nel contesto della de-costruzione dell'identità bianca e nell'affrancamento del concetto di "essere bianchi" dalla sua associazione automatica con il privilegio. Specifica Hall che l'appartenenza alla categoria dell'"essere bianchi" è il risultato di una costruzione sociale e di un apprendimento comportamentale (Chambers e Curti 1997). Trovo esaustivo il seguente passaggio:

³²L'utilizzo dell'avverbio talvolta si riferisce alle difficoltà incontrate durante il progetto in riferimento al voler intraprendere o meno una passeggiata esplorativa

«Riuscire a vedere la differenza tra essere bianchi in quanto fenotipo razziale visibile e in quanto modo di pensare e agire nel mondo è assai importante per prendere piena coscienza della vacuità della categoria nel suo complesso. [...] credo sia più radicale rifiutare il più possibile la categoria di essere bianchi e i suoi privilegi il che comporta la scelta di rifiutarsi di agire da bianco.» (Chambers e Curti 1997, p. 156)

Vuol dire svuotare l'essere bianco da tutta una rete semantica. Tutto questo rientra nel concetto di *white privilege*, un concetto relazionale che posiziona una persona o un gruppo al di sopra di un'altra persona o gruppo, in quanto essere bianchi vuol dire essere favoriti. L'obiettivo principale nell'utilizzare il suddetto concetto è aiutare le persone bianche a riconoscere il loro privilegio al fine di combattere il razzismo (Amico *et al* 2020).

Parafrasando Amico, McIntosh, Rothenberg e Wise (2020, p. 20) esistono cinque principali esperienze attraverso cui si manifesta il cosiddetto *white privilege*, sottolineando, tuttavia, come queste ultime non racchiudano tutte le sfumature che possono esserci:

- 1) le opportunità ricevute: si tratta di quelle opportunità invisibili che le persone bianche ricevono, che possono essere piccole interazioni quotidiane che facilitano nel passaggio da una fase di vita all'altra.
- 2) mancanza di applicazione dell'autorità: i bianchi sono considerati presunti innocenti fino a prova contraria, mentre per i neri/persone razzializzate è esattamente l'opposto, sono presumibilmente colpevoli finché non dimostrano il contrario
- 3) un curriculum etnocentrico bianco: il privilegio bianco influenza anche ciò che viene considerato conoscenza, si consideri il curriculum eurocentrico di varie discipline come la storia, filosofia, scienze. Il programma di studi si concentra sui contributi e sulla produzione di conoscenza dei bianchi/occidentali.
- 4) segregazione razziale: il privilegio bianco si mantiene attraverso l'isolamento residenziale e sociale dei bianchi dalle persone razzializzate, si pensi per esempio club, scuole, posti di lavoro.
- 5) un modello di leggi che, nel corso del tempo, hanno avvantaggiato i bianchi: è radicato nella struttura e nelle istituzioni della società. Il privilegio bianco è stato ripetutamente applicato attraverso politiche e leggi, a partire dalla schiavitù nelle piantagioni e dal genocidio degli indigeni fino ad oggi con le leggi restrittive contro l'immigrazione.

Per comprendere il concetto di prospettiva decoloniale, bisogna tenere a mente una differenza. Secondo Walter Mignolo e Rolando Vazquez³³ (2013) in “*Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings*”, parlare di prospettiva decoloniale vuol dire prima di tutto porre una distinzione tra due concetti, *aestheTics* ed *aestheSis*. I due studiosi sottolineano l'importanza di considerare attentamente l'impiego di questi due vocaboli in quanto hanno obiettivi del tutto differenti. Il ruolo delle *modern aestheTics*, che tradotto vuol dire estetiche moderne, è stato ed è tutt'ora quello di plasmare e definire un canone e una normatività che hanno influenzato la percezione e la valutazione delle pratiche estetiche, portando al disprezzo e al rifiuto di altre forme e modi diversi di percepire e sentire il mondo, favorendo e tramandando così una visione unidimensionale dell'arte e della cultura. Le *decolonial aestheSis*, estetiche decoloniali, invece, si propongono di superare le limitazioni imposte dalle estetiche dominanti, aprendo spazio a una molteplicità di voci e prospettive decoloniali, attraverso pratiche popolari di resistenza, antirazziste, dalle installazioni artistiche, dalle performance teatrali e musicali, dalla letteratura e poesia, dalla scultura e da altre arti visive, come si è potuto osservare dal capitolo precedente.

Una volta compresa questa distinzione, il mio ruolo è stato quello di apprendere, guidata dai partecipanti (*docent method; participatory walking interview*) quali fossero a Napoli gli edifici, i luoghi, gli adesivi che acquistassero, attraverso la nostra camminata, un senso di “estesica decoloniale”.

Grazie alle passeggiate condotte con alcuni di loro, siamo stati in grado di risignificare quei luoghi, di dar loro un altro senso, anche solo attraverso il semplice atto di conversare e condividere pensieri e storie riguardo questi luoghi.

Siamo riusciti a esplorarne l'identità e la storia e trasformarli in spazi carichi di significato.

³³Walter Mignolo (1941) è uno dei più importanti teorici del pensiero decoloniale latino-americano. Di origine argentina, insegna alla Duke University di Durham (Carolina del Nord), dove dirige il Centro di Global Studies and Humanities. Rolando Vázquez è un insegnante e un pensatore decoloniale, attualmente professore associato di sociologia e cattedra di cluster presso l'University College di Utrecht.

3.2 I protagonisti della ricerca

*Grazie alle persone che hanno preso parte al progetto,
sono grata per il tempo e l'energia che mi avete dedicato
le vostre testimonianze sono state un dono prezioso.*

La ricerca, avvenuta nell'arco di tre mesi nella città di Napoli, ha visto la partecipazione di sei persone con o senza background migratorio, membri di movimenti, associazioni e una passeggiata esplorativa alla Mostra D'Oltremare di Napoli, archivio di una storia coloniale "nascosta".

Ad aver preso parte al progetto sono, quindi, Samira, attivista del Movimento migranti e rifugiati di Napoli; Farah incontrata grazie alla cooperativa sociale Dedalus; Alessia, conosciuta tramite reti informali; Lucia, conosciuta all'evento alla Mostra D'Oltremare, custode di un "passato" rimosso; Carmine Conelli, autore del libro "Il rovescio della nazione. La costruzione coloniale dell'idea di Mezzogiorno" conosciuto grazie alla libreria di Napoli Tamu; Alessandra Ferlito, curatrice d'arte e giornalista dedicata ai temi relativi al postcoloniale; infine, l'evento coordinato dall'artista Alessandra Cianelli e l'architetta Filomena Carangelo: «Il Paese delle Terre d'Oltremare. Architettura di cemento e cartapesta: restaurare l'irrestaurabile» (7/07/2023).

Per una questione relativa alla privacy tutte le persone sono riportate sottoforma di pseudonimo, ad esclusione di quelle presenti all'evento del 7 luglio e di Carmine Conelli.³⁴

Si vedrà come a differenza delle altre passeggiate caratterizzate da incontri che ho innescato io stessa, in quella organizzata alla Mostra D'Oltremare erano presenti persone esperte che stavano interrogandosi come me sulle tracce di colonialità a Napoli.

³⁴ Si tratta di una scelta concordata con i partecipanti per tutelare la loro privacy.

3.3 *Il Movimento Migranti e Rifugiati di Napoli: sulle tracce della colonialità*

Durante la ricerca ho potuto ricostruire alcuni aspetti importanti sull'attivismo antirazzista legato alla promozione dei diritti dei migranti a Napoli.

Il Movimento migranti e rifugiati di Napoli nasce nel 2016, a seguito di un triste episodio accaduto nel 2015 nella regione Lazio. In quell'occasione, alcuni ragazzi provenienti dal Mali, dalla Sierra Leone e dalla Costa D'Avorio sono stati cacciati da un centro di accoglienza³⁵ e accolti successivamente all'*ex-opg je sò pazz*³⁶.

Secondo quanto raccontato da Samira, 26 anni, inizialmente il movimento parte come una sorta di ambulatorio popolare, comprendente al suo interno una scuola d'italiano e uno sportello per l'assistenza legale per accompagnare i migranti nell'iter burocratico. Come ben esplicitato da Samira: *«noi abbiamo sia un lavoro più sociale che è appunto questo, sia più politico che è fatto di vertenze, di manifestazioni e organizzazioni.»* Mi ha raccontato di quanto è stata importante per lei la nascita di *Non sulla nostra pelle*³⁷, un'organizzazione no-profit che ha visto scendere in piazza a manifestare centinaia di migranti, rifugiati, richiedenti asilo, e lottare per i loro diritti, senza che qualcuno parli al loro posto.

Ho trovato interessante la sua riflessione sull'importanza della collettività, dell'unione e non del singolo individuo per combattere la "colonialità", una struttura ancora troppo radicata in ciascuno di noi:

Sicuramente il razzismo è una cosa che vivo..che subisco quotidianamente e per cui lotto quotidianamente. Ma penso che la risposta o la soluzione sia non nella reazione di una persona singola ma io credo nella collettività, nell'organizzazione, secondo me senza organizzazione non si può contrastare un sistema che è troppo più grande di noi, di un singolo, io da sola valgo poco. (Samira)

³⁵Si tratta del Centro Namastè a Ponte di Nona

³⁶Sito nel quartiere di Materdei (NA), era inizialmente un ospedale psichiatrico giudiziario, chiuso definitivamente nel 2008. Nel 2015 viene occupato da gruppi di studenti e studentesse, lavoratori, abitanti di quartiere e trasformato in un centro sociale.

³⁷<https://www.facebook.com/NonSullaNostraPelle/>

Accompagnata dalle sue parole e dai suoi passi, Samira mi ha portata verso la fine di Piazza del Plebiscito, con l'intenzione di mostrarmi una targa che per lei deve necessariamente essere distrutta. Le seguenti foto sono state scattate dall'autrice in dialogo con Samira.

Figura 1: Via Cesario Console, 5, Napoli, Lapide commemorativa ai caduti (foto di Marialaura Stanzone)





Figura 2: Via Cesario Console, 5, Napoli, Lapide commemorativa ai caduti (foto di Marialaura Stanzione)

Si tratta della lapide commemorativa dedicata ai soldati caduti nelle Guerre d’Africa, durante la Prima guerra mondiale. La lapide, realizzata da Francesco Jerace³⁸ nel 1935, presenta nei suoi quattro angoli gli stemmi delle colonie italiane nel continente africano: per iniziare in alto a destra lo stemma della Tripolitania, a seguire in alto a sinistra quello della Somalia, in basso a sinistra dell’Eritrea e in basso a destra della Cirenaica.

Una cosa che mi ha colpita molto è stata l’indignazione e il fastidio con cui Samira mi ha parlato di questa targa commemorativa, ha espresso più volte il desiderio di volerla distruggere, sottolineando quanto sia un paradosso posizionarla di fronte al mare del lungomare di Mergellina. Proprio quel mare, il Mediterraneo, divenuto purtroppo simbolo di strage, dove decine di migliaia di migranti rischiano la vita ogni mese attraversandolo³⁹, per trovare un posto sicuro in cui vivere, per trovare un posto che significhi per loro casa, libertà e futuro. Persone, esseri umani che fuggono consapevoli che ciò che li aspetta potrebbe mettere a rischio la loro vita, ma che, nonostante ciò, sono pronti a correrlo perché molto spesso non hanno altra scelta.

Nelle parole di Samira:

³⁸ Pittore e scultore italiano, nato in un paesino in provincia di Reggio Calabria nel 1853, morto a Napoli nel 1937

³⁹ <https://openmigration.org/en/dashboard/>

Questa targa, (nel frattempo la indica) in questo momento che si trova di fronte al mare dove la gente muore per colpa di questo..è paradossale..io voglio romperla ma nessuno mi dà l'ok. E' in memoria di persone che sono state mandate in Africa ad uccidere e torturare la gente, ai caduti delle guerre in Africa.. EROI (dice questa parola in maniera molto infastidita) e mi fa schifo ma anche riflettere che questa targa lapidaria si trovi di fronte al mare, dove ogni giorno muoiono decine di persone... fa venire i brividi. (Samira)

La reazione di Samira riflette la frustrazione che si prova nel vedere questa discrepanza tra la celebrazione di "eroi" di guerra e la cruda realtà che molti migranti devono affrontare. Secondo quanto riportato da *open migration* subire maltrattamenti ed essere respinti fa parte del *modus operandi* delle politiche delle frontiere dell'Unione Europea, un approccio violento e repressivo nei confronti dei migranti, criticato aspramente dalle organizzazioni non governative (ONG) a causa delle continue violazioni dei diritti umani, delle detenzioni arbitrarie e degli abusi subiti dai migranti ai confini esterni dei paesi membri dell'UE. Il Rapporto pubblicato il 26 gennaio 2023 dal network Protecting Rights at Borders (PRAB) rivela che nel 2022 sono stati effettuati 5.756 respingimenti di migranti, nonostante fossero considerati illegali e le vittime includono principalmente migranti afgani, siriani e pakistani, compresi bambini (Obasuyi 2023).

In seguito, la nostra riflessione si è spostata sull'utilizzo del termine postcoloniale. Emerge uno scarso utilizzo in generale della terminologia ma, come avevo precedentemente esposto, affiora una reazione avversa all'utilizzo di questo termine, considerato inappropriato: «*al posto di postcoloniale userei il termine neocoloniale, stiamo vivendo in una fase in cui il colonialismo c'è sempre..basta pensare che quattordici paesi africani hanno ancora la moneta prodotta dalla Francia⁴⁰..come puoi dire che siamo in un post?*» (Samira)

La sua reazione è stata spiazzante, portandomi a riflettere su quanto possano esserci visioni differenti riguardo queste terminologie, tanto delicate quanto complesse. Finora, ho sempre temuto di trovarmi senza via d'uscita nel confrontarmi su questi argomenti così sensibili.

⁴⁰Franco CFA è il nome di due valute comuni a diversi paesi africani, costituenti parte della *zona franco*. Originariamente, ovvero nel 1945, CFA era l'acronimo di "Colonie Francesi d'Africa"; successivamente, divenne acronimo di "Comunità Finanziaria Africana".

Articoli, libri che minimizzano l'importanza del colonialismo italiano commettono un grave errore nel trascurare le conseguenze che una tale affermazione può comportare. Spesso, il colonialismo italiano non viene insegnato o discusso nelle scuole, o se viene insegnato traspare solo come una breve parentesi nella storia italiana, il che porta a una mancanza di consapevolezza e comprensione della storia coloniale del paese, considerando il fenomeno come qualcosa di marginale o definendolo come un "colonialismo buono" perché si pensa abbia avuto conseguenze più limitate rispetto a quello delle altre potenze dominatrici.

In Italia, quasi tutte le città portano le tracce materiali del periodo coloniale, come dimostrato dalla mappa interattiva 'Viva Zerai!'⁴¹, tracce che hanno contribuito a celebrare una storia nazionale permeata di valori colonialisti basati sulla superiorità e inferiorità razziale, per poi cadere nell'oblio ed essere dimenticate nel presente. L'obiettivo, quindi, di iniziative decoloniali in Italia e nel resto d'Europa, è quello di far riemergere dal silenzio storie, personaggi e luoghi legati al colonialismo (Frisina e Semi 2023).

Per questo è importante chiarire che il mito "italiani brava gente" (Del Boca 2005), non è veritiero, ma soltanto una visione distorta e idealizzata. Uno studio più approfondito mette in evidenza quanto il colonialismo italiano sia stato caratterizzato da gravi abusi di potere e violazioni dei diritti umani.

L'articolo "Il colonialismo degli italiani brava gente" (Lancellotti 2020) affronta questa tematica, sottolineando la complessità e le implicazioni del passato coloniale italiano e l'evidente discrepanza tra la politica italiana imperialista perseguita tra gli anni Ottanta del XIX secolo e la Seconda guerra mondiale, caratterizzata da aggressioni e guerre di conquista in Africa, e la scarsa conoscenza di tali eventi storici nella percezione comune. Sembra che in questa concezione riduttiva e buonista del colonialismo italiano in Africa, vi sia una sorta di oblio, una rimozione, come se non ci fosse spazio per i crimini di guerra e per le stragi commesse dagli italiani in Eritrea, Somalia, Etiopia, Tripolitania e Cirenaica.

Un esempio significativo che mette in luce la mancanza di consapevolezza sulla storia coloniale italiana è il massacro avvenuto ad Addis Abeba il 19 febbraio 1937, che sembra non aver lasciato traccia nella memoria italiana. Due ragazzi eritrei dai nomi Abraham Deboch e Mogus Asghedom e facenti parte della resistenza etiope lanciarono nove

⁴¹https://umap.openstreetmap.fr/it/map/viva-zerai_519378#6/41.508/11.096

granate verso le autorità colonialiste italiane, radunate per una cerimonia pubblica per festeggiare la nascita del primogenito del principe Umberto Di Savoia. L'attentato provocò sette vittime e circa cinquanta feriti, tra cui il generale Rodolfo Graziani⁴². Questo ha portato a una dura rappresaglia da parte delle forze armate italiane, che nei due giorni successivi ha causato la morte di migliaia di civili etiopi, la distruzione di abitazioni e l'arresto di chiunque fosse ritenuto anche solo vagamente sospetto: «*Secondo le stime di diversi storici, nella sola Addis Abeba, si contarono in quei tre giorni almeno tremila morti*» (Sorrenti in Storia, politica, informazione)⁴³.

Pertanto, in Etiopia è stata istituita una giornata di commemorazione delle vittime dedicata a Yekatit 12, la data che nel calendario etiope corrisponde al 19 febbraio (Guzzi 2023).

Come espresso nell'articolo, Rodolfo Graziani era definito il "macellaio del Fezzan"⁴⁴ dai libici (Sorrenti in Storia, politica, informazione)⁴⁵, coinvolto nei peggiori episodi dell'imperialismo degli anni Trenta, gli fu perfino dedicato un monumento in suo onore ad Affile, suo comune di nascita in provincia di Roma, benché fosse considerato dalla Commissione delle Nazioni Unite un criminale di guerra. Ne ha seguito, infatti, un acceso dibattito sulla necessità di eliminare il monumento, focalizzandosi soprattutto se la sua edificazione è da considerarsi reato di apologia del fascismo.

In seguito alla costruzione del monumento si ricorda il lavoro del regista Valerio Ciriaci *"If only I were that warrior"* (2015), un film documentario incentrato sull'occupazione italiana in Etiopia nel 1935, esaminando gli abusi e i crimini di guerra commessi dall'esercito italiano, in particolare da Rodolfo Graziani.⁴⁶

Il caso di Rodolfo Graziani, figura controversa, rappresenta un esempio lampante della discrepanza accennata in precedenza, tra la percezione italiana del passato coloniale e la sua reale comprensione.

⁴²Rodolfo Graziani (1882-1955) è stato un generale e politico italiano. Venne impiegato nell'esercito italiano durante la Prima guerra mondiale. Nel primo dopoguerra aderì al fascismo, divenendone una delle figure di spicco.

⁴³ [SPI - Storia | Politica | Informazione - Yekatit 12. I massacri di Addis Abeba e Debra Libanòs \(google.com\)](#)

⁴⁴ Regione in Libia

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ [If Only I Were That Warrior - Awen Films](#)

3.4 Esplorando il colonialismo e il razzismo attraverso diverse prospettive

Andando avanti con la ricerca, ho conosciuto Farah, 68 anni, che ho avuto il piacere d'incontrare grazie alla cooperativa sociale Dedalus. Farah è una signora di origine somala che vive a Napoli da molti anni e lavora per la cooperativa.

Dedalus è nata a Napoli nel 1981 da un gruppo eterogeneo di persone esperte di economia, mercato del lavoro, ricerca e politiche sociali, si interessa in modo particolare alle tematiche legate ai flussi migratori e ai diritti e doveri delle persone migranti nel loro percorso di emancipazione e cittadinanza. La cooperativa si impegna principalmente a intervenire sulle problematiche legate all'esclusione sociale delle fasce più deboli, all'economia locale e allo sviluppo del territorio, con il forte obiettivo di costruire una comunità accogliente e solidale, più giusta e sicura.⁴⁷

Farah mi ha spiegato che si sentiva particolarmente stanca per fare una passeggiata esplorativa, per cui ci siamo trattenute in una breve intervista in cui è emersa una scarsa o nulla conoscenza del concetto di postcoloniale e delle tracce di colonialismo a Napoli. Riporto brevemente le sue parole: *«allora sì, se mi dici antirazzismo inizio a capire ma questa parola (si riferisce alla parola postcoloniale) non l'avevo mai sentita...sono di origine somala, ma sai...non sento di aver mai vissuto questa cosa...mi sento tranquilla»*. Attraverso l'intervista con Farah, ho potuto constatare che il termine postcoloniale sembra essere associato più all'ambito accademico, oppure a una determinata area di studi, che se una persona non è stata esposta a tali concetti, è probabile che non ne abbia una conoscenza. D'altra parte, il termine razzismo è più universale e facilmente comprensibile.

Farah come Samira sembra non attribuire grande importanza alla terminologia specifica, tuttavia, Farah probabilmente percepisce il concetto di postcoloniale in maniera più serena, sottolinea anche che non ha mai pensato se in una città come Napoli ci fossero o meno tracce di colonialismo, anche questo è uno dei motivi per cui con lei non ho fatto una passeggiata esplorativa su questo argomento. Interagendo con Farah mi sono resa conto che antirazzismo per lei non è soprattutto contro-politiche della memoria (Frisina *et al* 2021), ma fa riferimento a ciò che Federico Olivieri (2018) definisce processi di contro-razzializzazione ossia lottare *per la libertà di movimento, per il diritto alla vita,*

⁴⁷ Confronta sito: <https://www.coopdedalus.it/>

per l'eguaglianza sul luogo di lavoro e per il diritto alla casa (Frisina 2020, p. 162), non facendo esplicito riferimento a pratiche di decolonizzazione.

Dopo aver interagito con le diverse persone coinvolte nel progetto tesi, ho acquisito la consapevolezza che nel momento in cui si affrontano temi così sensibili, come il colonialismo, è importante considerare la prospettiva individuale e il contesto, è necessario adattare l'approccio e la terminologia adeguata in base alle conoscenze e alle esperienze di vita delle persone coinvolte nella conversazione.

Queste due prime interviste, ne sono un chiaro esempio, due persone con due storie diverse alle spalle e due reazioni completamente differenti.

Approccio leggermente diverso è stato quello di Alessandra Ferlito e Carmine Conelli. Un pomeriggio di maggio, mi ero recata alla libreria Tamu di Napoli con l'intento di comprare il libro di Carmine Conelli "Il rovescio della nazione. La costruzione coloniale dell'idea di Mezzogiorno" e di programmare un incontro con lui e Alessandra Ferlito.

La selezione di questi partecipanti per il mio campione non è stata una scelta casuale, reputo entrambi esperti in materia e un contributo significativo per la mia tesi. La loro esperienza e conoscenza approfondita sul postcoloniale e sulla questione meridionale costituiscono elementi chiave per la ricerca. Alessandra, originaria di Catania, si è distinta come curatrice e giornalista impegnata nel campo del postcoloniale, decoloniale e femminista, ha lavorato con varie organizzazioni in Sicilia e in tutto il mondo ed è una delle fondatrici dell'organizzazione culturale Scuola FuoriNorma⁴⁸, nata nel 2007. Carmine Conelli nasce a Napoli, come accennato nel capitolo precedente è co-animatore di Tamu Edizioni, il suo campo d'interesse si concentra principalmente sulla creazione coloniale dell'idea di Mezzogiorno durante l'unificazione italiana.

L'incontro con Alessandra inizia come da lei pianificato, a Piazza Carità, di fronte il maestoso Palazzo INA, eretto durante il ventennio fascista e contraddistinto da una facciata imponente. Nel corso della conversazione, Alessandra elenca altri edifici fascisti nella zona del centro storico di Napoli come Palazzo delle Poste a Piazza Matteotti e Palazzo del Banco di Napoli a Via Toledo e sottolinea come questi riflettano l'architettura

⁴⁸Confronta sito: <https://www.scuolafuorinorma.it/>

razionalista⁴⁹ e l'ideologia del regime. La seguente foto è stata scattata dall'autrice in dialogo con Alessandra.



Figura 3: Piazza Carità, Napoli, Palazzo INA (foto di Marialaura Stanzone)

Sia Alessandra che Carmine condividono un'esperienza simile che ha permesso loro di avvicinarsi a questi temi.

Alessandra racconta che tutto è cominciato durante il suo lavoro in una fondazione d'arte internazionale come curatrice, sottolineando come gli artisti provenienti dal nord Europa avessero uno sguardo “coloniale” verso gli artisti siciliani:

In quegli anni ho potuto notare il modo in cui gli artisti nord europei si rapportavano a noi siciliani guardandoci appunto con uno sguardo coloniale, come se fossimo gli altri, i diversi, se vuoi anche sottosviluppati [...] Come al solito il Nord che guarda verso il Sud in maniera esotica appunto. (Alessandra).

⁴⁹ Fu un movimento architettonico che emerse in Italia durante il regime fascista (1922–1943), in cui la realizzazione di edifici pubblici e infrastrutture si prefiggeva di esprimere il potere, la grandezza e il fervore nazionalista dell'Italia fascista.

Tuttavia, allo stesso tempo, si è resa conto che uno sguardo simile lo riproducevano anche gli stessi siciliani verso gli artisti nordafricani, inconsciamente, ma veniva riprodotto, aspettandosi che le loro opere aderissero a un determinato canone, quello “dell’affricanità”:

E da lì è partito tutto il mio ragionamento critico. Come ci auto-rappresentiamo, come ci sentiamo in dovere di auto-rappresentarci e su come pretendiamo che gli altri, soprattutto non occidentali, devono rappresentarsi ai nostri occhi (Alessandra).

Entrambi, Alessandra e Carmine, riflettono sulla complessità dei termini postcoloniale e decoloniale, sulla criticità di utilizzare questo termine da persone bianche e sulla necessità di affrontare il tema con sensibilità, riconoscendo l'importanza di ascoltare e comprendere le esperienze delle persone con background migratorio e di mettersi costantemente in discussione per approfondire la propria comprensione del concetto.

L'interesse di Carmine per il tema del postcoloniale e la sua ricerca sono nati da un'insoddisfazione personale e politica, nel periodo intorno al centocinquantesimo dell'unificazione d'Italia. Analizzare le narrazioni che circondavano il Sud Italia e la celebrazione dell'idea di nazione in quel contesto specifico sembrano essere stati punti di partenza importanti per la sua riflessione, sottolineando in particolare come le istituzioni si concentrassero su una visione unitaria e uniforme dell'Italia, ignorando le dinamiche complesse e le disuguaglianze regionali.

D'altra parte, l'ondata di discriminazioni da parte della Lega Nord verso il Sud Italia, è stato un ulteriore spunto per approfondire le dinamiche di potere interne al paese.⁵⁰

Nelle parole di Carmine: *«E quindi io mi trovavo un po' incalzato da tutte queste cose, sentivo anche un forte senso di giustizia [...] che era percepibile nel fatto che c'erano tutta una serie di discorsi sul sud che per me avevano una chiara radice coloniale»* (Carmine)

La riflessione si sposta, in seguito, sulle tracce di colonialità presenti a Napoli, su quanto per Carmine, a differenza delle altre grandi città, Napoli sembra avere poche tracce nella toponomastica, ad eccezione di Piazzetta Eritrea⁵¹ a Mergellina, le altre testimonianze

⁵⁰ <https://thesubmarine.it/2019/09/16/il-nord-italia-e-la-lega-non-hanno-superato-il-razzismo-contro-il-sud/>

⁵¹La colonia Eritrea rappresenta la prima colonia del Regno d'Italia in Africa (1890)

sembrano essere limitate, come la statua di Armando Diaz⁵² o piccole targhe commemorative sui palazzi.

Emerge, tuttavia, dalla nostra conversazione che le tracce di colonialità possono essere meno visibili e più nascoste in piccole cose come oli, chiese barocche e persino cibo. È stata menzionata come esempio l'immagine di un bimbo indiano che è ancora presente su confezioni di caffè, esempio di come la colonialità si manifesti anche attraverso il patrimonio culturale e le rappresentazioni simboliche.

Sia Carmine che Alessandra, attraverso libri, mostre, ricerche, progetti si impegnano a “decolonizzare il pensiero”, partendo entrambi da esperienze personali, ciò che li accomuna è un profondo sentimento di giustizia.

3.5 Rivoluzione e speranza: esplorando Napoli con Alessia

Con Alessia abbiamo condotto una *Walking interview*, una passeggiata esplorativa partendo dal quartiere Vomero per arrivare a Spaccanapoli, in centro storico, e svoltasi lungo un percorso che la partecipante aveva deciso e pianificato in anticipo (*docent method*). Alessia è una ragazza di 26 anni e studia filosofia alla Federico II, il padre è originario della Costa D'Avorio e la madre italiana (bianca), fin da quando era bambina si è sempre considerata appartenente a “due mondi” e si è appassionata a temi antirazzisti durante i suoi anni al liceo grazie ai centri culturali che frequentava. Nel suo caso, la partecipazione alla ricerca è stata una sua proposta. Ha saputo delle interviste itineranti tramite un mio amico e mi ha chiesto di collaborare, facendone una insieme.

Su sua proposta il nostro percorso è iniziato a Piazza Quattro Giornate, chiamata così per ricordare le “Quattro giornate di Napoli”, tra il 27 e il 30 settembre del 1943, in cui i cittadini di Partenope insorsero contro l'occupazione delle forze armate tedesche, costringendole a trattare la resa e liberando la città (9Colonne). Questa rivoluzione verrà

⁵²Generale italiano, nel maggio 1912 fu destinato in Libia a sostituire il comandante del 93° reggimento di fanteria, caduto ammalato. Confrontare il seguente sito per ulteriori approfondimenti: <https://www.esercito.difesa.it/storia/grande-guerra/Pagine/armando-diaz.aspx>

sempre ricordata nella storia perché ha visto il coinvolgimento e il coraggio del popolo napoletano, donne, uomini, bambini pronti a combattere per liberare la città.

Ed è proprio qui che una scritta cattura la mia attenzione “*REVOLUTION*”. Nelle parole di Alessia: «[...] *ho subito pensato, la faccio partire da qui perché anti-razzismo è rivoluzione, contro sti politici, contro le discriminazioni*» (Alessia)

Le seguenti foto sono state scattate dall'autrice in dialogo con Alessia.



Figura 4: Piazza Quattro Giornate, Napoli (foto di Marialaura Stanzone)

Successivamente, guidata sempre da Alessia, siamo giunte a Piazza Arenella, chiamata anche Piazza Francesco Muzii, con profonda amarezza mi spiega Giulia come il nome di questa piazza sia stato dato in onore a Francesco Muzii, Maggiore napoletano che fu in Eritrea dal 1900 al 1906. In seguito, si offrì volontario per partecipare all'invasione italiana della Cirenaica, imbarcandosi da Massaua con il 1° battaglione. Perse la vita in battaglia il 17 settembre del 1912 (Carolei e Greganti 2016).

Con forte disgusto, Giulia dichiara: «*perché questa piazza, il nome era in onore di Francesco Muzii.... che si arruolò come volontario per invadere la Cirenaica... bello eh? Rendere gloria a una persona così*» (Alessia)

Il suo sarcasmo nel commentare “che bello eh?” riferendosi alla decisione di onorare una persona coinvolta in azioni controverse e violente, suggerisce quanto questa scelta sia stata inappropriata dal punto di vista di chi è impegnato in battaglie antirazziste e di chi ha subito questi soprusi.



Figura 5: Piazza Francesco Muzii/Piazza Arenella, Napoli (foto di Marialaura Stanzione)

Dirigendoci verso la metro di Piazza Medaglie D'Oro, per poi scendere alla fermata di Dante, Alessia, mi ha condotta verso Port'Alba per farmi osservare una stampa particolare, disegnata da un'artista emergente nel napoletano dedicata a temi antirazzisti e femministi, il suo nome è *Cassandraparla*.

perché per me fare una stampa del genere, con una scritta del genere, ti fa capire molto..che comunque il razzismo persiste nel presente e le sue tracce di colonialismo..un fantasma sempre presente. Ma il fatto che ci siano queste stampe., ste cose, è bello perché vuol dire che da un lato ci sono quei segni di colonialità come dici tu e dall'altro lato queste cose, che ti danno speranza (Alessia)

Risulta evidente la speranza negli occhi di Alessia unita a un sorrisetto compiacente, che si accende nel momento in cui posa il suo sguardo su una stampa, un sentimento completamente differente rispetto a quello provato alla vista della piazza precedente.



Figura 6: “Simm a voce ra resistenza. Meloni fa o’ cess.” Di Cassandra parla, Port’ Alba, Napoli (foto di Marialaura Stanzione)

La stampa porta la scritta: “Simm’ a voce ra resistenza. Meloni fa ‘o cess” che tradotto dal dialetto napoletano vuol dire “Siamo la voce della resistenza, Meloni fai silenzio”.

Il riferimento è a Giorgia Meloni, politica italiana, leader del partito di destra Fratelli d’Italia⁵³, dal 22 ottobre 2022 è Presidente del Consiglio dei ministri della Repubblica italiana. Nota per le sue posizioni conservatrici contro l’immigrazione e le coppie omosessuali. Nella politica italiana, soprattutto nella comunicazione online, si sta assistendo a una crescente diffusione di discorsi d’odio, soprattutto nei confronti dei migranti. Un esempio sono i messaggi fortemente discriminatori espressi da Matteo Salvini, come: *"l'invasione africana e islamica imposta dall'Unione Europea sarà la rovina dell'Occidente"* (Frisina 2020, p. 151). Questa citazione va fatta risalire ad un vasto repertorio utilizzato dall’estrema destra a livello transnazionale, in cui la minaccia

⁵³Fratelli d’Italia è un partito politico italiano di destra ed estrema destra fondato nel 2012 da Ignazio La Russa, Guido Crosetto e Giorgia Meloni, la quale lo presiede dal 2014.

incombente della “sostituzione etnica” sul “mondo bianco” dev’essere fermata (Frisina 2020).

Dunque, la scelta di invitare Giorgia Meloni a non esprimersi più trasmette allo stesso tempo un messaggio potente, provocatorio e spiazzante, la scelta di utilizzare il dialetto napoletano come mezzo di espressione non è casuale, poiché enfatizza ulteriormente il contenuto del messaggio.

Fare ricerca e comunicare attraverso le immagini favorisce un approccio più collaborativo e orizzontale, poiché i partecipanti si sentono più a loro agio e meno sotto i riflettori: sono, infatti, loro stessi a guardare un'immagine e a condividere ciò che vedono basandosi sulle loro sensazioni. Il fine ultimo è quello di adottare metodi di ricerca che valorizzino i partecipanti come soggetti attivi e non come semplici contenitori di informazioni (Frisina 2013).

Procedendo verso Spaccanapoli, chiamata così perché rappresenta la via che divide il centro storico a metà, Alessia mi mostra un adesivo antifascista che attira il mio interesse. Durante la camminata, Alessia mi fa notare quanto il colonialismo (durante il regime fascista) e i suoi segni siano presenti a Napoli in modi diversi, attraverso adesivi o murali che li contrastano, attraverso edifici risalenti all’epoca del regime fascista, piazze commemorative. La resistenza antifascista napoletana, culminata nelle Quattro Giornate di Napoli, sorse durante il ventennio di Mussolini (1922- 1943) coinvolgendo persone di diversa estrazione politica, sociale ed economica, diffondendosi nelle fabbriche, nei posti di lavoro, nell’Università, nella scuola, attraverso giornali, manifesti e materiale propagandistico. Un ruolo significativo fu giocato dal comitato antifascista fondato da Pasquale Schiano, che successivamente si trasformò nel Centro Meridionale del Partito d'Azione, raccogliendo numerosi esponenti dell'antifascismo napoletano (Godino 2022).



Figura 6: Foto adesivo Napoli antifascista, Spaccanapoli, Napoli (foto di Marialaura Stanzione)

La riflessione di Alessia si sposta poi su quanto gli edifici e i segni di colonialismo a Napoli stridessero e contrastassero con l'immagine esterna della città, aperta, piena di vita e multiculturale, manifestando il desiderio di allontanarsi da questa associazione con un passato terribile, ma riconoscendo al contempo che questi elementi fanno parte della storia e del presente della città e vanno trattati.

a Napoli ci sono un sacco di edifici fascisti... a Piazza Carità, a Via Toledo, penso tu li abbia visti, se fai un po' di attenzione quando cammini per le strade e vedi quei palazzi orrendi enormi ... vedi un contrasto con l'immagine di Napoli, città aperta, multiculturale, solare e poi con questo passato terribile, questi edifici che stonano completamente... non voglio più che questa città sia associata a questo.. ma purtroppo è così, fa parte della nostra storia e del presente come ho detto prima. (Alessia)

La sua riflessione mette in luce la difficoltà nel riaprire determinate ferite, la volontà di allontanarsi da elementi architettonici e simbolici che richiamano un determinato periodo di oppressione e sfruttamento, come nel caso del colonialismo. Nonostante ciò, è innegabile che questi elementi siano parte dell'identità della città e devono essere affrontati, consentendo un dibattito sulla loro conservazione o reinterpretazione.

La similitudine del fantasma, menzionata da Alessia precedentemente, rende perfettamente l'idea dei lasciti del colonialismo in senso ampio che continuano a permanere nel presente, sebbene in maniera diversa, influenzando ancora le dinamiche sociali, politiche ed economiche attuali. Questi segni non si limitano soltanto a elementi

architettonici, ma si manifestano nelle ingiustizie di tutti i giorni, nelle leggi, negli stereotipi, nella politica, per questo, la sua posizione si avvicina più a quella di Samira e il termine per lei più appropriato è neocolonialismo⁵⁴, un'evoluzione di quello originario che ha assunto, nel corso del tempo, diverse forme, pur mantenendo la stessa funzione. Trovo particolarmente persuasiva la sua posizione riguardo l'argomento: «*io utilizzerei il termine di neocolonialismo, il colonialismo presente ed "evoluto" in altre forme ma che mantiene la stessa violenza.*» (Alessia). A tal proposito K. Andrews nel suo libro *The New Age of Empire: How Racism and Colonialism Still Rule the World (2021)* offre una solida base per comprendere quanto ancora la "logica coloniale" e il "neocolonialismo" siano presenti tutt'oggi nei meccanismi delle istituzioni globali contemporanee, come le Nazioni Unite, il Fondo Monetario Internazionale (FMI), la Banca Mondiale e l'Organizzazione Mondiale del Commercio (OMC).

3.6 Un passato nascosto: la storia controversa di Armando Giordano

Un'altra persona incontrata durante il mio percorso di ricerca per la tesi e che ha contribuito ad arricchire il mio lavoro è Lucia, una ragazza di 29 anni che lavora nel campo della moda e design a Napoli. Lucia, anche lei testimone privilegiata in quanto il legame del bisnonno con la Seconda Guerra Mondiale le ha permesso di avvicinarsi molto a determinati temi.

L'intervista, per volontà di Lucia, è stata realizzata in un bar molto tranquillo a Piazza Bellini, poiché, considerando l'argomento, ha preferito un ambiente più riservato. Ci siamo conosciute all'evento del sette luglio alla Mostra D'Oltremare di Napoli, lì mi ha raccontato quanto profondamente sentisse questo tema e si è offerta spontaneamente di mettere a disposizione il suo materiale.

Il bisnonno di Lucia, era Armando Giordano, nato a San Giuseppe Vesuviano (NA) il 28 novembre del 1989, una figura poliedrica e controversa, intellettuale di spicco del

⁵⁴Cito qui di seguito la definizione del vocabolario Treccani: Termine, usato con valore polemico, con cui viene indicato l'atteggiamento di alcune potenze ex coloniali accusate di voler mantenere, nel momento stesso in cui formalmente concedevano o riconoscevano l'indipendenza ai territori già soggetti, il controllo dell'economia locale.

Novecento, editore dell'Almanacco degli scrittori italiani, poeta, curatore della rivista futurista Athena, ma anche sottotenente e chimico nelle colonie italiane in Africa.

Rita ribadisce più volte quanta vergogna e imbarazzo provino lei e la sua famiglia per questo “lato oscuro”, di cui fino a qualche anno fa non ne aveva mai sentito parlare, poiché la storia del suo bisnonno era diventata un tabù all'interno della sua famiglia, “una brutta parentesi”. Oppure, quando se ne parlava, si raccontava solo una parte della sua vita, quella legata all'aspetto intellettuale, ignorando completamente qualsiasi riferimento a quella connessa alle colonie.

I bauli di famiglia dell'Africa contenenti album, divisa, lettere, rappresentano per lei un mistero da bambina, una sorta di tesoro proibito a cui non poteva accedere.

noi in famiglia abbiamo i bauli dell'Africa per cui in realtà da bambina l'ho sempre vista questa cosa tipo per me erano i bauli del tesoro che non dovevamo toccare. Però crescendo è una cosa che ho completamente ignorato involontariamente per anni perché in casa questo è abbastanza un tabù [...] l'atteggiamento della mia famiglia è quello di non concentrarsi troppo, no? Su questa parentesi brutta, per cui si è sempre parlato di lui come editore, come futurista etc... (Lucia)

In Italia, finalmente, si sta muovendo qualcosa verso il binomio Patrimonio vs Memoria, al fine di condividere le memorie familiari facendole diventare memorie autocritiche del colonialismo. Pertinente è il film-saggio di Ferrini A. *Negotiating Amnesia* basato sul recupero di fotografie dell'Archivio Alinari e ricerche condotte alla Biblioteca Nazionale di Firenze, con l'obiettivo di riportare a galla il retaggio del colonialismo italiano e le politiche di amnesia che lo caratterizzano, focalizzandosi soprattutto sulle fotografie della Guerra d'Etiopia (1935-1936).⁵⁵

Ho apprezzato tanto il fatto che Lucia si sia aperta e abbia condiviso la sua testimonianza con me, nonostante la difficoltà emotiva che ciò potesse comportare.

La fiducia che ha riposto nei miei confronti e la sensibilità con cui ha affrontato un argomento così delicato, hanno reso il nostro incontro estremamente significativo e profondo.

⁵⁵ <https://www.alessandraferrini.info/negotiating-amnesia>

La prima cosa che mi ha fatto notare, sebbene leggermente cancellata, è il simbolo dell'aquila⁵⁶ sull'album di fotografie scattate dal bisnonno mentre era in Africa e, gentilmente, concesse da Lucia.

Le seguenti foto sono state scattate dall'autrice in dialogo con Lucia.



Figura 7: Foto del simbolo dell'aquila, scattata a Napoli

L'aquila, uno dei tratti distintivi, insieme al fascio littorio, del regime fascista, volta a simboleggiare la potenza e la forza del regime. È stato difficile per lei accettare ed elaborare il fatto che il suo bisnonno era fascista, chimico e sottotenente nelle colonie italiane in Africa, specialmente ad Addis Abeba, Gondar e Goggiam, una difficoltà mista a delusione evidente nel suo sguardo.

Una volta aperto l'album, guidata da Lucia, abbiamo iniziato a sfogliarlo e vedere fotografie delle colonie in cui vi era stato il bisnonno, ogni foto era meticolosamente numerata e accompagnata da una didascalia descrittiva, spesso poetica.

Ciascuna fotografia ritraeva animali, mercati, persone del posto, piante particolari, tutto descritto con una fascinazione mista a presunzione, implicando una sorta di superiorità culturale nei confronti di questi posti, considerati un paradiso perduto, lussureggiante ma allo stesso tempo primitivo e arretrato. Un esempio ne sono le foto scattate qui di seguito.

⁵⁶L'aquila, antico simbolo romano, fu adottato dal regime e utilizzato come tratto distintivo in numerose costruzioni e riprodotto sul retro della lira. Nella mitologia greca e latina è associata a Zeus, emblema di potere e vittoria.

Le guardi, dal punto di vista tecnico sono veramente belle alcune foto il problema è quello che c'è dietro. Perché ok è una bellissima foto del lago Tana ma no, sono foto scattate da un occhio esterno, un occhio curioso, il pizzico di feticismo per l'esotico di quell'epoca [...] ed effettivamente è quella la mentalità, l'approccio..questi luoghi, queste persone che sono a metà tra noi e gli animali.. mi sembra l'atteggiamento e la visione dell'epoca delle persone africane, non bianche. (Lucia)

Figura 8: Fotografie tratte dall'album di Armando Giordano (foto di Marialaura Stanzione)

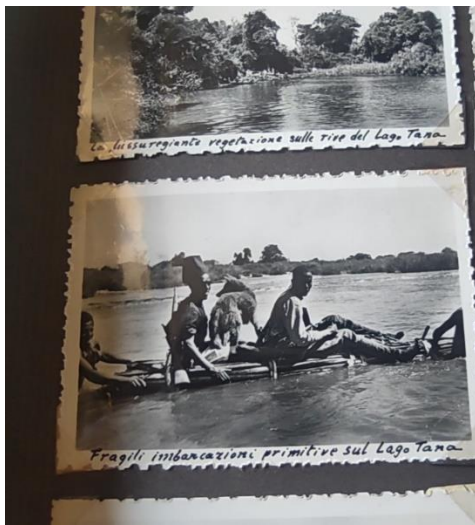


Figura 9: Foto paesaggistiche con didascalie “poetiche” (foto di Marialaura Stanzione)

Rientrano tra le fotografie che possono essere considerate inquietanti vi sono quelle che ritraggono La casa del Fascio, il viale dedicato a Benito Mussolini e il saluto romano eseguito da bambini locali:

Figure 10-11-12: Casa del Fascio, Saluto romano, Viale B. Mussolini (foto di Marialaura Stanzione)



Continuando a sfogliare l'album, Lucia ha posto l'accento su un appunto interessante riguardante la didascalia "Fantasia religiosa" intesa come funzione religiosa: «*"fantasia religiosa" per non dire la parola vera, magari era una funzione religiosa, una cosa normale invece bisogna scrivere fantasia così assume una valenza strana e lontana da noi*» (Lucia). L'utilizzo del termine "fantasia religiosa" al posto di una semplice descrizione più oggettiva, come "funzione religiosa", è volta a enfatizzare la stranezza e

la distanza degli “altri” rispetto all’uomo bianco europeo, strumentale per rafforzare delle percezioni distorte dell’Altro, lontane da una reale comprensione.



Figura 13: “Fantasia indigena”(foto di Marialaura Stanzione)

Dopo aver letto il nome di un luogo, un’altra parola che apre una riflessione è *ambaradan*, parola entrata e diffusa nel linguaggio italiano per indicare confusione, una situazione caotica, ma pochi ne conoscono l’origine. Amba Aradam⁵⁷ è infatti il luogo dove nel 1936, durante la guerra di Etiopia, i colonialisti italiani fecero un uso massiccio di bombe chimiche violando la Convenzione di Ginevra del 1928, fu un vero e proprio massacro (Frisina e Semi 2023). A distanza di ottantasette anni è ancora inspiegabilmente ricordata dalla toponomastica di alcune città italiane, tra cui Roma, Padova e Genova: “via dell’ Amba Aradam”.

Infine, incluse nel “catalogo” di fotografie di Armando Giordano, sono presenti anche immagini riguardanti le donne africane, viste come un altro “trofeo” da aggiungere alla lista delle conquiste, al pari degli animali, piante e territori, come se fossero degli oggetti.

⁵⁷La battaglia di Amba Aradam o massacro, chiamata così perché combattuta sul monte Aradam, in Etiopia, tra le forze armate del Regno d’Italia al comando del maresciallo Badoglio e le forze etiopi di Ras Mulughietà.

Le donne di origine africana, tutt'oggi, continuano a essere vittime di stereotipi diffusi nel colonialismo:

Infatti, il parallelismo tra la terra da penetrare e le donne da possedere venne messo in atto quasi da subito. Le donne erano terra di conquista. Erano il bottino che lo Stato (sia quello unitario sia quello fascista) aveva promesso ai tanti soldati scalcinati dell'Italietta che si sognava impero. Ed ecco che le donne del luogo soccombevano a questa legge patriarcale e brutale. E ancora oggi donne originarie del Corno D'Africa, nell'Italia del XXI secolo, soffrono per gli stereotipi sessisti e razzisti che l'Italia di allora ha messo in moto e non ha mai disinnescato (Bianchi e Scego 2014, pp. 105-106).



Figura 14: "Le donne" (foto di Marialaura Stanzione)

La filosofa statunitense di origine bengalese, Gayatri Chakravorty Spivak, in un saggio postcoloniale di impronta femminista, *Can the Subaltern Speak?* (1988) ragiona su come l'Occidente rappresenti le donne colonizzate, concludendo provocatoriamente che non c'è alcuna possibilità per queste donne di far sentire la propria voce. La donna colonizzata è stata ridotta al silenzio, non può rappresentare sé stessa, ma deve essere rappresentata. Ma cosa vuol dire essere subalterna? Vuol dire per Spivak essere impossibilitata ad esistere, ad essere presente, ad avere voce, ma soprattutto ad essere visibile. In questo

saggio Spivak si domanda se la donna subalterna può parlare ed essere ascoltata o se c'è sempre qualcuno che lo fa al suo posto e che la rappresenti in maniera distorta, usandola per i propri scopi: gli inglesi, nell'abolire la pratica indù del sati⁵⁸, si assunsero il compito di esprimersi al posto della donna nativa, oppressa dal patriarcato locale. In questo modo legittimarono l'imperialismo come missione di civilizzazione, e presentarono loro stessi come liberatori, ma in realtà è una strumentalizzazione a loro vantaggio. Gli inglesi diedero alla donna subalterna una voce "libera", come se fosse lei ad esprimersi, e a richiedere la propria liberazione all'uomo bianco, all'imperialismo inglese. D'altra parte, c'era il patriarcato locale, il maschio nativo, che sosteneva che la vedova approvava il rito di salire sul rogo col marito cadavere. Per Spivak né l'una né l'altra versione rappresentano la voce della donna subalterna, che scompare dentro questa violenta dimensione tra tradizione e modernità, tra patriarcato e imperialismo. La pensatrice indiana colpevolizza il colonialismo e l'imperialismo europei di aver marginalizzato culture e identità non occidentali, dal suo punto di vista, infatti, la subalterna è la donna nativa, "la donna povera del sud", in quanto su di essa si concentrano due livelli di subalternità: quello di non essere occidentale e quello di essere donna, considerata inferiore all'uomo.

⁵⁸Il sati è la pratica tra alcune comunità indù in cui una donna da poco vedova, volontariamente o con l'uso della forza o la coercizione si suicida a causa della morte del marito. La forma più nota di sati è quando una donna brucia a morte sulla pira funebre del marito.

3.7 Passeggiata esplorativa alla Mostra D'Oltremare

*Il patrimonio architettonico e botanico preservato
costituisce oggi uno straordinario catalogo di tecniche,
materiali e visioni, ma evoca anche
fantasmi di idee irrestaurabili
e immaginari scomodi da ri-agire e risignificare.⁵⁹*

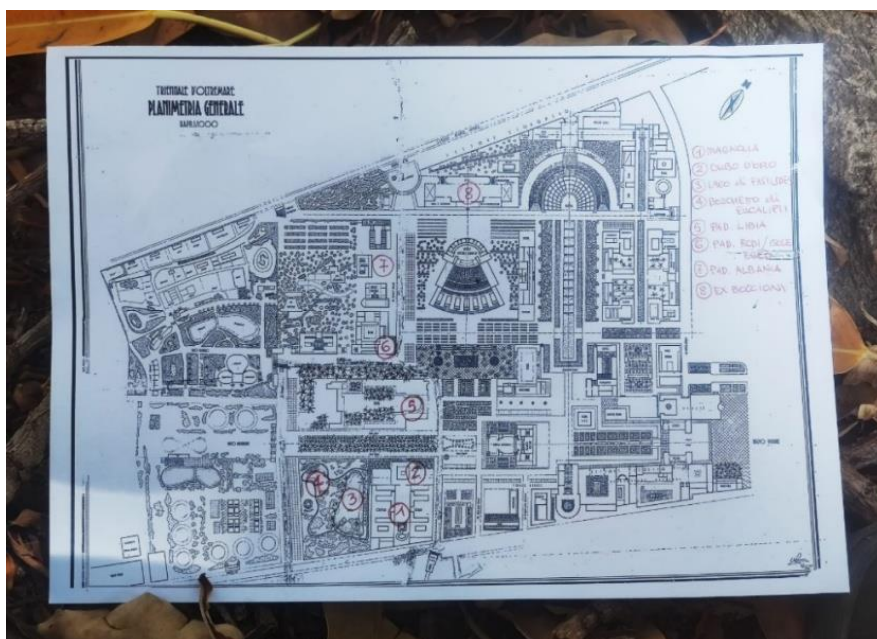
La realizzazione della *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare* fu voluta da Benito Mussolini nel 1937 e progettata dall'architetto Marcello Canino, volta a celebrare la potenza e l'espansione coloniale dell'Italia fascista sui mari e nelle terre d'oltremare, “un contenitore di propaganda”. Il 9 maggio del 1940 fu inaugurata ufficialmente dall'onorevole Vincenzo Tecchio e alla presenza di re Vittorio Emanuele III, ma il 10 giugno dello stesso anno fu chiusa, quando l'Italia entrò in guerra. A seguito dei bombardamenti, il complesso subisce gravi danni, ma viene successivamente ricostruito nel periodo post-bellico. Oggi, rappresenta uno dei principali esempi di architettura razionalista italiana.

Non è casuale la scelta del nome Oltremare, proprio a voler significare le conquiste nel continente africano, appunto *oltremare*. Il sito di costruzione selezionato si trova nella zona flegrea tra Bagnoli e Fuorigrotta, considerato un punto strategico per attirare turisti e stimolare il commercio e in soli sedici mesi fu realizzata la struttura ispirata alle caratteristiche delle colonie (Di Martino 2017).

Il sette luglio 2023 si è tenuto alla Mostra D'Oltremare di Napoli l'evento intitolato: «Il Paese delle Terre d'Oltremare. Architettura di cemento e cartapesta: restaurare l'irrestaurabile» organizzato da Alessandra Cianelli e Filomena Carangelo e ha visto la partecipazione e gli interventi di Iain Chambers, Alessandra Ferlito, Laura Travaglini, Kathryn Weir, Alessandra Ferrini, Opher Thomson, Tiziana Terranova, Nicola Capone, Alessandro Gallicchio. Le seguenti foto sono state scattate dall'autrice in dialogo con i partecipanti all'evento.

⁵⁹Carangelo F., Cianelli A., *Il Paese delle Terre d'Oltremare. Architettura di cemento e cartapesta: restaurare l'irrestaurabile*, 2023, p.1:
<https://ilpaesedelleterredoltremare.files.wordpress.com/2023/07/programma-il-paese-delle-terre-doltremare.-architettura-di-cemento-e-cartapesta-restaurare-lirrestaurabile-7-luglio.pdf>

Figura 15: Mappa Mostra D'Oltremare (foto di Marialaura Stanzone)



A tutti i partecipanti alla passeggiata è stata data una mappa con sopra illustrato il percorso che si sarebbe svolto durante la giornata, deciso e pianificato in precedenza dalle organizzatrici (*docent method*).

L'evento, svolto collettivamente con la partecipazione di tutti i partecipanti al percorso, si presenta come un atto di riappropriazione, di attribuzione di nuovi significati e/o di ricostruzione di quelli vecchi, sollevando nuovi interrogativi.⁶⁰

Sono stati quattro i filoni tematici ad essere stati trattati durante la passeggiata: sfida alla familiarità; il rapporto tra visibile e invisibile; pubblico e privato; coloniale e contro-coloniale.

Alessandra Cianelli racconta già come l'inizio della costruzione della Mostra è caratterizzato dall'azzeramento del preesistente, distruggendo il villaggio agricolo di Fuorigrotta, della società che c'era in questo luogo; quindi, già dalla fondazione è stato un atto di appropriazione coloniale.

⁶⁰Confronta il seguente sito: <https://ilpaesedelleterredoltremare.wordpress.com/2023/06/20/restaurare-lirrestaurabile/>

Il percorso è partito da una zona che normalmente non è visitabile e accessibile al pubblico, il Cubo d'Oro situato nell'area Africa Orientale Italiana, un posto perturbante e inquietante allo stesso tempo. La facciata è decorata secondo l'estetica della Stele di Axum⁶¹, ritrovata dai soldati italiani in missione, trasportata prima a Napoli e poi a Roma nel 1937, restituita all'Etiopia soltanto nel 2005. All'interno del Cubo è possibile ancora intravedere gli affreschi realizzati da Giovanni Brancaccio, elogiativi delle campagne imperialiste di Mussolini in Africa.⁶²

Come chiarito all'inizio del percorso da una delle organizzatrici, l'obiettivo della passeggiata è nelle parole di Alessandra Cianelli: *«una sfida alla familiarità, perché tutto ciò che è familiare rischia di vestire abiti fatti delle nostre formazioni mentali, quindi, rischia di non mostrarsi nelle sue possibilità».*

L'architetta e urbanista Laura Travaglini inizia la sua riflessione ponendosi un interrogativo: “come spezzare la continua colonizzazione della Mostra?”

Risponde alla domanda sottolineando l'importanza di ridare funzione a questi luoghi decolonizzando, riconsiderando il rapporto con questi spazi e con l'arte, utilizzarla per sensibilizzare ed è necessario far vivere questi luoghi per vivere diversamente.

Creare uno spazio altro, adatto alle esigenze contemporanee, ai bisogni della collettività. Racconta Laura come la storia della Mostra D'Oltremare sia stata molto travagliata e come quest'ultima abbia assunto nel corso del tempo vesti e significati diversi, è stata accampamento americano durante la guerra, luogo per i terremotati nell'Ottanta, luogo per i vaccini durante il covid 19, luogo di concorsi pubblici: *«adesso me lo immagino riempito di una folla nuova che deve riappropriarsi della Mostra, del senso del collettivo, una folla che lavora per riavere la Mostra e restituirla alla cittadinanza.»* (Laura)

⁶¹ Si tratta di un obelisco in pietra basaltica che attualmente si trova nella città di Axum, in Etiopia.

⁶²Confronta il seguente sito: <https://derivesuburbane.it/edifici-civili/cinema-teatri-musei/padiglione-albania-e-cubo-doro/>



Figura 16: Cubo d'Oro, Mostra D'Oltremare di Napoli (foto di Marialaura Stanzione)

Il percorso è proseguito verso il laghetto Fasilides, sempre nella sezione dell'Africa Orientale Italiana, da dove si può vedere la chiesa copta e il Castello di Gondar, ricostruzioni fedelissime dell'architettura etiopica. Questa zona ospitava i villaggi indigeni abitati da persone importate dall'Etiopia, Eritrea, Libia e Somalia che erano stati soggetti a colonizzazione. Si tratta del complesso che riproduce i Bagni di Fasilide, dal nome dell'imperatore etiopico che fondò la città di Gondar nel 1633.



Figura 17: Bagni di Fasilide, Mostra D'Oltremare di Napoli (foto di Marialaura Stanzione)

Kathryn Weir⁶³, direttrice del Museo Madre di Napoli⁶⁴, parla della sua ricerca in riferimento a questa zona per poi riportarla al museo attraverso una mostra intitolata “Bellezza e Terrore: luoghi di colonialismo e fascismo” concentrandosi su come l’arte o l’architettura avessero partecipato allo sviluppo dell’ideologia fascista.

Racconta di come una sessantina di persone, tra cui donne, bambini, famiglie, sono state trasferite dalla Somalia, Eritrea, Libia ed Etiopia per contribuire alla creazione di questa ambientazione, ovvero i villaggi indigeni adiacenti alla chiesa copta, simbolo della cristianità delle terre che Mussolini andava a colonizzare. Chiunque in quel periodo andasse a visitare la Mostra aveva la percezione di vedere una civiltà anteriore, di popolazioni che, nelle parole di Kathryn, non hanno agency, che aspettano l’arrivo dell’Italia per poter crescere, per diventare soggetti della storia.

Kathryn utilizza la parola “zoo umano” (Grechi 2021) per indicare questo fenomeno, di persone che servivano soltanto come comparse, come oggetti da mettere in mostra, completamente disumanizzate. Vi sono documenti che attestano questa violenza, visibili

⁶³ Di origini australiane, K. Weir, precedentemente direttrice del Centre Pompidou di Parigi, dal 2020 è direttrice del Museo Madre di Napoli.

⁶⁴ <https://www.madrenapoli.it/mostre/bellezza-e-terrore-luoghi-di-colonialismo-e-fascismo/>

grazie agli archivi fotografici, che servivano al giornale del regime per pubblicizzare la potenza dell'impero coloniale italiano.

Kathryn conclude il suo intervento con una domanda: "Come si può raccontare una simile storia?"

Anche Alessandra Ferlito condivide il suo progetto di studio relativo alla Mostra D'Oltremare. Il suo punto di partenza è stato l'analisi dell'edizione del 1940 e sul modo in cui la mostra, lo spazio e le esposizioni avevano favorito e incentivato la propaganda dell'ideologia fascista e coloniale, successivamente decide di estendere le ricerche anche al periodo successivo, attraverso fonti, testi dal 1952 in poi.

La sfida nel percorrere luoghi come questo è cercare di tenere separate le due sfere quella estetica e quella politica, cosa alquanto impossibile. Nei testi e nei cataloghi delle esposizioni si è cercato di occultare la violenza coloniale e di far emergere soltanto l'aspetto che potesse dare valore al lavoro che gli italiani svolgevano nelle colonie con l'intenzione di far progredire tecnologicamente, economicamente questi territori considerati inferiori:

Già nel '52 nei testi del catalogo di questa prima esposizione si tende a rimuovere totalmente la violenza dell'occupazione italiana e valorizzare questo aspetto, questo atteggiamento va avanti dal '52 ad oggi e portato avanti da eventi culturali, come convegni, esposizioni sul lavoro italiano nel mondo, le fiere ...si occupavano di rivedere in chiave positiva l'intervento italiano nelle colonie. (Alessandra Ferlito)

Allo stesso tempo, le esposizioni artistiche hanno contribuito tentando di nutrire e rafforzare il mito dell'italianità, sottolinea Alessandra come in quegli anni le mostre d'arte hanno cercato di collegare l'arte italiana antica e moderna ad altre culture europee, sottolineando il ruolo significativo degli artisti italiani. La cosa sconcertante è che nessuna di esse nel periodo dal '52 in poi ha affrontato in maniera critica la natura di questo luogo. Tuttavia, ciò che sorprende di più è la totale assenza di riferimenti alla storia di questo luogo sul sito web della Mostra, l'unico accenno riguarda la sua inaugurazione come mostra nel maggio del 1940, enfatizzando il parco come unico nel suo genere, protetto e sicuro.

Sempre condotte da Alessandra e Filomena, giungiamo al Padiglione Libia, situato nel settore geografico, in cui vi era riprodotto l'ambiente di un villaggio libico caratterizzato

da piante importate direttamente dalla Libia per ricostruire il paesaggio nella maniera più fedele possibile.



Figura 18: Padiglione Libia, Mostra D'Oltremare di Napoli (foto di Marialaura Stanzone)

Ed è in questo posto che Alessandra Ferrini⁶⁵ invita i partecipanti a svolgere un esercizio di immaginazione, lasciandosi trasportare dalle sue parole e a immaginare questi spazi come un archivio, l'archivio della colonialità: *«come ogni archivio questo spazio di memoria collettiva riflette intenzioni, ideologie e interessi politici, variabili che sono architettate attraverso selezioni soggettive, che implicano distruzioni o omissioni.»* (Alessandra Ferrini)

Per descrivere al meglio la complessità di questo luogo, Alessandra utilizza il concetto di Sharon MacDonald (2008) di *difficult heritage*, *«patrimonio difficile che infesta e perseguita il presente accuratamente sterilizzato, distanziato e spesso anche ignaro e complice.»* (Alessandra Ferrini)

La stessa Alessandra riconosce come questi posti possano far emergere sentimenti contrastanti, talvolta riuscendo a esercitare un fascino nonostante portino con sé una connotazione negativa, si tratta del *guilty pleasure*, godere di un qualcosa di proibito. Per

⁶⁵ Alessandra Ferrini è un'artista, ricercatrice e educatrice che attualmente vive a Londra. Il suo lavoro si concentra principalmente su tematiche legate al postcoloniale e agli studi sulla memoria.

questo Alessandra si chiede se fosse possibile trovare una modalità di ricordare questa violenza senza i luoghi che l'hanno messa in mostra, suggerendo invece che queste eredità siano già insite in ciascuno di noi:

Come si crea la responsabilità storica in un'assenza di patrimoni difficili materiali? Non sono queste eredità già dentro di noi? nel mio sguardo, nella mia bianchezza, nella mia cittadinanza che il mio sangue mi garantisce. [...] A che ci servono quindi questi luoghi? O abbiamo bisogno di questi luoghi per invitare a un ascolto? (Alessandra Ferrini)

Proseguendo, siamo giunti al Padiglione Rodi. In questo complesso la discussione si è focalizzata sull'importanza dei beni comuni. Si tratta di spazi pubblici ad uso collettivo che prendono usi e funzioni secondo il contesto politico, sociale e culturale. Secondo l'attivista Nicola Capone⁶⁶ è possibile considerare questi spazi come un esempio di pratica decoloniale in quanto vi è alla base una logica di liberazione e restituzione degli spazi alla collettività. Al contrario, privatizzare vorrebbe indicare il colonizzare ossia, il non riconoscere la storia e la memoria del posto. Facendo riferimento al peso e all'importanza delle parole narrative, poetiche e artistiche Nicola sottolinea il bisogno di far scomparire gli atti di invisibilizzazione attraverso una guerriglia per costruire una memoria collettiva. Dare parola a ciò che ci circonda implica risignificare i luoghi costruendo archivi del futuro, dalla suggestione di Iain Chambers: *un futuro scompare ogni volta che abbiamo abbandonato un passato, quando decidiamo di invisibilizzare delle storie.*

La teorica e attivista Tiziana Terranova⁶⁷ critica l'uso che il sistema politico ha riservato a questi spazi comuni nella città di Napoli. Parla di una funzione orientata totalmente al consumismo facendo riferimento alla Mostra, diventata luogo di riferimento per eventi come il Comicon e il festival dell'Oriente. Partendo dal concetto ripreso da Foucault che parla di città medium, ovvero una città che perde le sue mura, una città vittima del commercio e del colonialismo, queste città sono definite dalle periferie. Tiziana definisce la Mostra come un luogo periferico che si presenta come un nodo in cui si accumula la

⁶⁶ Nicola Capone è attivista nel movimento di contestazione ecologica e dei beni comuni, attualmente docente di storia e filosofia all'Università di Salerno.

⁶⁷ Attualmente professoressa in Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi all'Università L'Orientale di Napoli.

memoria, conserva le informazioni e poi le ritrasmette come risultato di grandi reti coloniali.

Il Padiglione Albania, ultima tappa del percorso, è stato progettato da Gherardo Bosio e Niccolò Berardi nel 1938, la cui struttura è ispirata alla *kulla*, tipico edificio albanese.⁶⁸

Il padiglione presenta le sembianze di una simbiosi architettonica di elementi della tradizione medievale albanese integrati in una struttura razionalista, ne è di esempio il bassorilievo dell'aquila imperiale sulla facciata.

Alessandro Gallicchio⁶⁹ racconta come il complesso Albania sia l'unico caso in cui il padiglione corrisponde a un'attuazione dei principi ideologici, architettonici e di dominazione d'oltremare, poiché mentre i due architetti stavano progettando il padiglione propagandistico, in Albania, occupata dall'Italia il 9 aprile del 1939, stava sorgendo la nuova città di Tirana d'impronta italiana fascista, con il viale dell'impero.

Questa sezione, ricordando quanto detto da Alessandro Gallicchio, permette di evocare la questione delle colonie bianche perché a livello giuridico, economico e amministrativo l'Albania e le Isole dell'Egeo non sono mai state definite colonie, ma possedimenti. Questo porta a una grande contraddizione:

da un lato la stratificazione della violenza razziale, come il rapporto al colore della pelle crea delle gerarchie ma allo stesso tempo rende più complessa la questione dell'italianità e della bianchezza perché in questi posti sono state applicate le stesse violenze coloniali a popolazioni bianche. (Alessandro)

Il padiglione era costituito da più livelli, quello archeologico con gli scavi di Butrinto, salendo al primo piano vi erano due scaloni in marmo posti alla destra e alla sinistra rispetto all'ingresso. Lo scalone di destra presentava l'opera pittorica "Albania Romana" di Primo Conti conduceva all'area dedicata alla storia dell'Albania, mentre una scala a sinistra sovrastata dal dipinto "Albania fascista" di Gianni Vagnetti introduceva alla sezione riservata all'Opera del Regime in Terra Albanese (VesuvioLive.it 2022). Alessandro chiude il suo discorso narrando la leggenda della città di Fier, ubicata a Sud dell'Albania. La leggenda racconta dei tre giorni antecedenti all'occupazione italiana, in

⁶⁸Confronta il seguente sito: <https://derivesuburbane.it/edifici-civili/cinema-teatri-musei/padiglione-albania-e-cubo-doro/>

⁶⁹ Alessandro Gallicchio è professore di storia dell'arte contemporanea all'École supérieure des beaux-arts de Nîmes e membro associato del laboratorio TELEMMe (AMU-CNRS).

cui gli aerei lanciavano volantini in lingua albanese per comunicare l'arrivo degli italiani in Albania e incoraggiare la popolazione a non opporsi, ma a sottomettersi per il proprio bene.

Figura 20: Padiglione Albania, Mostra D'Oltremare di Napoli (foto di Marialaura Stanzione)



La passeggiata si conclude con un'ultima e breve riflessione presentata da Alessandra Cianelli sottoforma di poesia. Ritengo, pertanto, opportuno terminare con una frase che, personalmente, ritengo possa racchiudere il senso dell'evento: *«Spesso viviamo con gli occhi chiusi, dormendo [...] non vediamo, non comprendiamo. [...] Siamo qui, né dentro, né fuori, a restaurare l'irrestaurabile.»* (Alessandra Cianelli)

Conclusioni

Partendo da un'analisi critica della letteratura, ho indagato i concetti di post e decoloniale, fornendo una ricostruzione teorica di percorsi artistici nel panorama internazionale aventi come obiettivo comune di rendere visibile ciò che è stato invisibilizzato a causa del razzismo e del colonialismo: *la contro-visualità dell'antirazzismo [...] è un impegno, una chiamata a vedere in modo nuovo* (Frisina 2020, p. 202).

La presente tesi si è posta quindi l'obiettivo di rispondere alla domanda: "Esistono ancora tracce o residui di colonialità a Napoli?". Tenendo in considerazione come contesto empirico Napoli, la mia città, per rispondere al seguente quesito sono stata guidata dai partecipanti in passeggiate esplorative e mi sono servita delle *walking interview*/interviste itineranti (*docent method* e il *participatory method*) e delle interviste discorsive per ripensare determinati luoghi della città, con l'intento di riportare a galla *passati mai realmente passati* (Chambers e Cariello 2019).

Nella selezione dei partecipanti ho optato per includere prevalentemente testimoni privilegiati, perché informati e attivi riguardo le tematiche trattate nel progetto.

Sebbene la città non conservi molte tracce visibili, esistono sporadiche testimonianze come alcune piazze, edifici, lapidi commemorative, dimostrando come l'ombra del passato coloniale è rimasta nascosta, ma non completamente cancellata. Attraverso percorsi decoloniali proposti dai partecipanti, ho attraversato luoghi come Piazza Quattro Giornate, Piazza Francesco Muzii, Port'Alba, partecipato ad un evento alla Mostra D'Oltremare a Fuorigrotta, e visto questi luoghi sotto un'altra luce, risignificarli attraverso il dialogo, l'informazione e la discussione.

Tuttavia, emerge chiaramente che vi è ancora molta strada da percorrere, ma realtà sociali come lo Scugnizzo liberato, l'ex opj, il Movimento Migranti e Rifugiati di Napoli rappresentano un bagliore di luce in questa direzione. A Napoli e più in generale in Italia c'è ancora molto lavoro da fare in ambito antirazzista, perché purtroppo il razzismo c'è ancora, come lascito del colonialismo, sebbene in forme più velate e nascoste, la cosiddetta *coloniality of power* (Quijano 2000), assumendo nuove forme e persistendo in modo invisibile nei sistemi sociali, economici, politici e culturali contemporanei.

Come ultimo aspetto da sottolineare, ho riconosciuto una scarsa consapevolezza dei termini post e decoloniale al di fuori dell'ambito accademico, nonché una maggiore

importanza data al concetto di razzismo inteso come lotta per garanti a tutti pari diritti, il *file rouge* che, invece, accomuna tutti i partecipanti alla ricerca è un profondo sentimento di rabbia nei confronti della storia e del “mondo bianco” per aver nascosto e invisibilizzato queste tracce. Una rabbia utilizzata nelle sue potenzialità, come strumento di liberazione dall’oppressione, come sentimento emancipatorio (Palazzi 2021).

Infine, questa tesi rappresenta solo un piccolo passo in un lungo viaggio verso la comprensione e la rielaborazione delle eredità coloniali nella città di Napoli, un punto di partenza per approfondire meglio il colonialismo italiano, questione considerata tutt’oggi ancora marginale. La speranza è che si possa contribuire a una conversazione più ampia e a un impegno collettivo per svelare e affrontare il passato, e per costruire un futuro in cui l’ombra della colonialità sia sostituita dalla luce di una consapevolezza critica condivisa.

BIBLIOGRAFIA

Agostinetto L., *L'intercultura in testa. Sguardo e rigore per l'agire educativo*, Franco Angeli editore, 2022

Andrews K., *The New Age of Empire: How Racism and Colonialism Still Rule the World*, Allen Lane, 2021

Amico R, McIntosh P., Rothenberg P., Wise T., *White Privilege in Understanding Racism: Theories of Oppression and Discrimination*, SAGE publications, 2021, pp. 17-30

Barison G., Carmello B., El Hansali A., Ngũgĩ wa Thiong'o: an Interview, Università Ca' Foscari Venezia, 2018,

Benegiamo M., Dal Gobbo A., Torre S., *Il pensiero decoloniale: dalle radici del dibattito ad una proposta di metodo*, in *An International Journal for Critical Geographies*, 2020

Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London & New York, 1994

Bhambra G.K., *A Decolonial Project for Europe*, University of Sussex, Brighton, 2022

Bhambra G.K., *Postcolonial and decolonial dialogues*, *Postcolonial Studies*, 2014

Bianchi R., Scego I., *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*. Roma: Ediesse, 2014

Cardano M., *La ricerca qualitativa*, Il Mulino, 2011

Césaire A., Damas L.G., Diop B., Rabearivelo, Senghor L.S., *Poemi dalla Negritudine*, Trepuzzi (LE), Modu Modu, 2013

Chambers I., Cariello M., *La questione Mediterranea*, Mondadori Università, 2019

Chambers I., Curti L., *La questione postcoloniale*, Liguori editore, 1997

Chambers I., *Memorie, musei, biblioteche e potere: la sfida postcoloniale*, 2012

Chambers I., *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi editore, 2018

Chan M., *Yinka Shonibare's colorful artworks subvert colonial narratives*, 2019

- Chrona L., Il passato è presente: il colonialismo e le sue ferite aperte, in *Melting Pot Europa: Per la libertà di movimento, per i diritti di cittadinanza*, 2021
- Conelli C., Il rovescio della nazione. La costruzione coloniale dell'idea di Mezzogiorno, Napoli, Tamu Edizioni, 2022
- Conelli C., Razza, colonialità, nazione. Il progetto coloniale italiano tra Mezzogiorno e Africa, pp. 149-167, Mimesis Edizioni, 2014
- Del Boca A., *Italiani brava gente?*, Neri Pozza, 2005
- Della Gherardesca C., Kader Attia, L'artista che indaga la decolonizzazione come arto fantasma, in *Il Foglio quotidiano*, 2022
- Euripide, *Medea*, Universale Economica. I Classici, 2015
- Fanon F., *Pelle nera, maschere bianche*, Edizioni ETS, 2015
- Ferlito A., *Esercizi decoloniali: il contributo di una pratica curatoriale situata*, 2020
- Ferrini A., (Re)entering the archive: critical reflections on archives and whiteness, in *From the European South*, 2020
- Frisina A., *Razzismi contemporanei. Le prospettive della sociologia*, Roma, Carocci Editore, 2020
- Frisina A., *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, UTET Università, 2013
- Frisina A., Frisina S., Tesfau' M.G, *Decolonize your eyes*, Padova. Pratiche visuali di decolonizzazione della città in *ROOTS&ROUTES*, 2021
- Frisina A., Semi G., What We see (and What we don't): Resignifying Urban Traces of Colonialism, Emerald Publishing in *Visual and Multimodal Urban Sociology (part. B. Exploring the Urban Everyday)*, Bingley, Emerald Publishing, 2023, pp. 125-142
- Grechi G., *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis Edizioni, 2021
- Ianniciello C., Quadraro M., *Memorie transculturali. Estetica contemporanea e critica postcoloniale*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2015

- Kinney P., Walking Interviews, in Social research update, University of Surrey, 2017
- Macdonald S., Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond, Routledge, 2008
- Morris RC, Spivak GC. Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea. New York: Columbia University Press; 2010.
- Ngozi C., The danger of a single story, TEDglobal, 2009
- Olivieri F., Racialization and Counter-Racialization in Time of Crisis: Taking Migrant Struggles in Italy as a Critical Standpoint on Race, in “Ethnic and Racial Studies”, 2018, pp. 1855-73
- O’Neill M. E Roberts B., Walking methods. Research on the move, Routledge, 2020
- Palazzi F., La politica della rabbia. Per una balistica filosofica, Nottetempo, 2021
- Pink S., Doing Sensory Ethnography. London, Sage Publications, 2009
- Quijano A., Ennis M., Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America, 2000, pp. 533-540, [Quijano \(2000\) Colinality of power.pdf \(usp.br\)](#) , 11/09/23
- Rizk J., Biriokukov A., Following the Flâneur: The Methodological Possibilities and Applications of Flânerie in New Urban Spaces, The Qualitative Report, Volume 22, Number 12, How To Article 4, 3268-3285, 2017
- Said E. W., Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente, Feltrinelli, 2013
- Shirey H., Engaging Black European Spaces and Postcolonial Dialogues through Public Art: Yinka Shonibare’s Nelson’s Ship in a Bottle. Open Cultural Studies 2019
- Turrin S. C., La spartizione dell’Africa, in Società Missioni Africane al servizio dell’Africa, 2019

SITOGRAFIA

Archivio di Stato Napoli, [mytit - Soggetti Produttori - Archivio di Stato di Napoli \(archiviodistatonapoli.it\)](#) , 19/08/2023

Art21, A look at Yinka Shonibare MBE's "Scramble for Africa" (2003) installed at the [Museum of Contemporary Art Australia](#) in 2008, as seen in the "Transformation" episode of Art21's "Art in the Twenty-First Century" series, 2017, [A look at Yinka Shonibare MBE's "Scramble for Africa" \(2003\) installed at the Museum of Contemporary Art Australia in 2008, as seen in the... | By Art21 | Facebook](#), 18/08/2023

Associazione Nazionale Combattenti FF.AA. Regolari Guerra di Liberazione, Muzii Francesco, 2016, [MUZII Francesco, - Associazione Nazionale Combattenti FF.AA. Regolari Guerra di Liberazione \(combattentiliberazione.it\)](#), 18/08/2023

Carangelo F., Cianelli A., Il Paese delle Terre d'Oltremare. Architettura di cemento e cartapesta: restaurare l'irrestaurabile, 2023, [PROGRAMMA_DEF_Il Paese delle Terre d'Oltremare. Architettura di cemento e cartapesta: restaurare l'irrestaurabile 7 luglio.docx \(wordpress.com\)](#), 18/08/2023

Carangelo F., Cianelli A., Il Paese delle Terre d'Oltremare. Architettura di cemento e cartapesta: restaurare l'irrestaurabile, 2023, [Il Paese delle Terre d'Oltremare. Architetture di cemento e cartapesta: restaurare l'irrestaurabile – il paese delle terre d'oltremare \(wordpress.com\)](#), 18/08/2023

Ciriacci V., If only I were a warrior, 2015, [If Only I Were That Warrior - Awen Films](#), 12/09/23

Cooperativa Culture, Museo Pignatelli Cortes, [Museo Pignatelli Cortes | CoopCulture](#) , 19/08/2023

Colombo S., Il nord Italia e la Lega non hanno superato il razzismo contro il sud, 2019, <https://thesubmarine.it/2019/09/16/il-nord-italia-e-la-lega-non-hanno-superato-il-razzismo-contro-il-sud/> , 12/09/23

Derive suburbane, Dall'Albania fino all'Africa: i cubi della Mostra D'Oltremare, 2023, [Padiglione Albania e Cubo d'Oro, i 'cubi' della Mostra d'Oltremare \(derivesuburbane.it\)](https://www.derivesuburbane.it) , 18/08/2023

Di Martino C., Mostra d'Oltremare, nata come base di lancio della politica coloniale del regime, 2017, <https://www.napolitoday.it/cultura/mostra-d-oltremare-napoli-storia.html> 22/08/2023

Esercito italiano, Armando Diaz, Generale italiano, capo di Stato Maggiore, 2023, <https://www.esercito.difesa.it/storia/grande-guerra/Pagine/armando-diaz.aspx>, 18/08/2023

Ferrini A., Negotiating Amnesia, 2015, <https://www.alessandraferrini.info/negotiating-amnesia> , 12/09/23

Godino M., La resistenza antifascista nelle strade di Napoli, 2022, <https://storienapoli.it/2022/06/12/resistenza-antifascista-a-napoli>, 12/09/23

Guzzi D., Yekatit 12 è la data del massacro in Etiopia che l'Italia ha rimosso, 2023, [Yekatit 12 è la data del massacro in Etiopia che l'Italia ha rimosso \(editorialedomani.it\)](https://www.editorialedomani.it) , 19/08/2023

La Biennale di Venezia, Biennale Arte 2015, [Biennale Arte 2015 2015 | Homepage 2015 \(labiennale.org\)](https://www.labiennale.org) , 22/09/2023

Lancellotti A., Il colonialismo degli italiani brava gente, 2020, [Il colonialismo degli "italiani brava gente" - Scenari \(mimesis-scenari.it\)](https://www.mimesis-scenari.it), 15/07/2023

L'appartamento storico in Villa Pignatelli, 2022, [Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes e Museo delle Carrozze - Ministero della cultura](https://www.museo-diego-aragona-pignatelli-cortes.it), 19/08/2023

Michèle M., The kiss of Narcisse, 2013, <https://vimeo.com/59662112> , 23/08/2023

Mignolo W., Vazquez R., Decolonial Aesthetics: Colonial Wounds/ Decolonial Healings, 2013, [Decolonial Aesthetics: Colonial Wounds/Decolonial Healings – Social Text \(socialtextjournal.org\)](https://www.socialtextjournal.org), 25/06/2023

Morra D., Una personale per Tolsa, il busto di Hernan Cortes, 2022 [Una personale per Tolsa, il busto di Hernan Cortes - Corriere di Napoli](https://www.corriere.it), 22/08/2023

Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes e Museo delle Carrozze, 2023, [Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes e Museo delle Carrozze - Ministero della cultura](#), 19/08/2023

Obasuyi O.Q, Picchiati, puniti e respinti. Ecco la realtà di chi attraversa le frontiere europee, 2023, ["Picchiati, puniti e respinti". Ecco la realtà di chi attraversa le frontiere europee/Open Migration](#), 11/09/23

Petrusewicz M., Come il Meridione divenne una questione, 2020, [Marta Petrusewicz | francesco-bevilacqua \(francescobevilacqu.wixsite.com\)](#), 19/08/2023

Piper K., Ghosting the archive, <https://www.keithpiper.info/ghostingthearchive.html>, 2005, 10/09/23.

Redazione, Monumento a Graziani: in appello confermata la condanna, 2019, [Monumento a Graziani: in appello confermata la condanna - Patria Indipendente](#), 18/07/2023

Scuola Fuori Norma, [Scuola FuoriNorma](#), 22/08/2023

Sorrenti L., I massacri di Addis Abeba e Debra Libanòs, [SPI - Storia | Politica | Informazione - Yekatit 12. I massacri di Addis Abeba e Debra Libanòs \(google.com\)](#) , 19/08/2023

Treccani, Cortés Hernan, [Cortés, Hernán in "Dizionario di Storia" \(treccani.it\)](#), 19/08/2023

Treccani, neocolonialismo, [neocolonialismo in Vocabolario - Treccani](#), 18/08/2023

Treccani, Quijano Obregón, Anibal, [Quijano Obregón, Anibal nell'Enciclopedia Treccani](#), 28/05/2023

Università degli studi di Firenze, Legge per la repressione del brigantaggio, 2022 <https://www.sba.unifi.it/p567.html#> , 22/08/2023

Vesuviolive.it, Il Padiglione Albania della Mostra D'Oltremare tra storia, architettura e abbandono, 2022 [La storia del Padiglione Albania della Mostra d'Oltremare di Napoli \(vesuviolive.it\)](#) , 22/08/2023

Wikipedia, Aquila (araldica) [Aquila \(araldica\) - Wikipedia](#) , 18/08/2023

Wikipedia, Battaglia dell'Amba Aradam, [Battaglia dell'Amba Aradam - Wikipedia](#) ,
18/08/2023

Wikipedia, Documenta 13, [documenta \(13\) - Wikipedia](#), 22/08/2023

Wikipedia, Franco CFA, https://it.wikipedia.org/wiki/Franco_CFA, 2/07/2023

Wikipedia, Fratelli d'Italia (partito politico), [Fratelli d'Italia \(partito politico\) - Wikipedia](#),
19/08/2023

Wikipedia, Legge Pica, https://it.wikipedia.org/wiki/Legge_Pica, 19/08/2023

Wikipedia, Stele di Axum, https://it.wikipedia.org/wiki/Stele_di_Axum, 19/08/2023

RINGRAZIAMENTI

Vorrei riservare quest'ultima parte della mia tesi di laurea ai ringraziamenti verso tutti coloro che hanno contribuito, con il loro instancabile supporto, alla realizzazione della stessa.

In primis, ringrazio la professoressa Annalisa Frisina, relatrice di questa tesi, per la sua gentilezza, disponibilità e immensa pazienza. I suoi consigli e insegnamenti sono stati preziosi, grazie a lei è nata la mia passione per questi temi.

Ringrazio infinitamente le persone che hanno partecipato al progetto tesi, il vostro contributo è stato prezioso.

Ringrazio Marco, il mio ragazzo, la mia costante in ogni mia tempesta, la mia persona, grazie per credere sempre in me, per avermi fatto scoprire cosa sia l'amore, per non avermi mai lasciata sola nei momenti no, per aver accettato i miei difetti, per avermi sempre motivata e supportata. Sei sempre stato orgoglioso di me anche quando io non lo ero, sei stato la mia forza quando pensavo tutto potesse crollare in mille pezzi. Sei il mio sole.

Ringrazio Saverio, il mio migliore amico, il mio punto di riferimento da ormai sedici anni, un fratello. Grazie perché sei una delle poche persone che riesce a leggermi dentro, grazie per la sensibilità che ti contraddistingue, per la delicatezza con cui spesso mi hai aiutato a riconoscere i miei errori, per l'empatia con cui tocchi le persone, per sapermi dire sempre in ogni momento la cosa giusta, ci sono stati giorni in cui senza di te sarebbe stato troppo difficile.

Ringrazio Meri, una sorella per me. Grazie perché sei forza quando io non riesco ad esserlo, grazie per essere sempre pronta a difendermi, grazie per tutti i momenti in cui non mi sono sentita abbastanza ma hai fatto di tutto per farmi ricredere, grazie per esserci da ormai tredici anni, per essere lo yin del mio yang. I nostri silenzi sono intrisi di mille parole, basta uno sguardo per comprenderci, sei importante. Ti voglio bene.

Ringrazio Benni, grazie per non essertene mai andata, per i pianti e le chiacchierate fino a tarda notte nella mia cameretta a Padova, per aver saputo ricucire ogni mia ferita, per

aver sempre creduto in me fin dall'inizio. Sarai sempre la persona per cui farei di tutto. Esiste una parola in francese che più di tutte mi fa pensare al nostro legame "*irremplaçable*", perché questo sei per me, insostituibile.

Ringrazio Giada, la persona che ha il potere di trovare le parole e i gesti giusti in ogni occasione, grazie per avermi sempre compresa e mai giudicata, grazie per essere la sorella maggiore che non ho mai avuto e per essere presenza nonostante la distanza. Per sempre.

Ringrazio Gabri, da quando ti ho conosciuta è stata amicizia a prima vista, ci siamo subito trovate, la tua sensibilità, la tua delicatezza, la tua dolcezza, mi hanno sempre fatta sentire al sicuro, nel posto giusto, grazie per esserti sempre presa cura di me. Sei un'anima speciale, la tua presenza nella mia vita è fondamentale.

Ringrazio Irene, grazie per la tua sensibilità, per la tua capacità di sapermi ascoltare e comprendere, per la tua infinita dolcezza, per il tempo che mi hai dedicato, per essere presenza nonostante la distanza e per essere stata la persona che più e più volte mi ha saputa rasserenare. Ti sono eternamente grata.

Ringrazio Giulia e Meri Piccirillo, i miei fiorellini, vi ringrazio per la dolcezza infinita che riservate sempre nei miei confronti, per comprendermi sempre, per avere l'animo così sensibile e vicino al mio. La vostra presenza nella mia vita ha reso dolce anche i giorni più amari.

Ringrazio Robi per essermi stata accanto in uno dei periodi più difficili, grazie per avermi sempre supportata, per essere come una sorella maggiore, sempre pronta ad aiutarmi ed ascoltarmi. Sei speciale.

Ringrazio Giovi, Nipo e Pisi, grazie per avermi sempre sostenuta, grazie per essere i fratelli che non ho mai avuto, grazie per avermi mostrato il valore dell'amicizia, per essermi stati accanto nei momenti più bui, per esservi sempre presi cura di me. Siete parte di me.

Ringrazio Michele, la nostra amicizia, seppur nata da poco, è stata un dono prezioso. Grazie per la sensibilità e la generosità che mi hai sempre dimostrato, per i consigli e per le cene estive organizzate all'ultimo momento. Ti voglio bene

Ringrazio Alice, Chiara e Matilde, avete reso Padova la mia seconda casa. Vi voglio bene

Ringrazio Federica, nonostante la distanza, il bene che proviamo l'una per l'altra non ha mai smesso di crescere, distanti ma inseparabili. Grazie per esserci sempre.

Ringrazio Desy, grazie per esserci stata quando ne avevo più bisogno, per avermi compresa, per la sensibilità e la dolcezza che ti contraddistinguono, per le serate folli, per le risate, per esserci sempre. Ti voglio bene

Ringrazio Irene, Jacopo, Sofi, Chiara, Eugenia, Teresiana con cui ho condiviso l'intero percorso universitario, per avermi supportata e sopportata, per aver superato insieme esami, ansie, paure ma soprattutto per esser diventati miei amici e amiche. Senza di loro non avrei potuto raggiungere questo traguardo.

Ringrazio Federico e Simone, compagni di viaggio di questi due anni ricchi di emozioni.

Ringrazio i miei amici siciliani, per avermi accolta e fatta sentire a casa fin da subito, grazie per le serate folli, per l'energia e il sole che mi avete trasmesso, grazie anche a chi ha dato un piccolo contributo nella realizzazione della tesi. Vi voglio bene