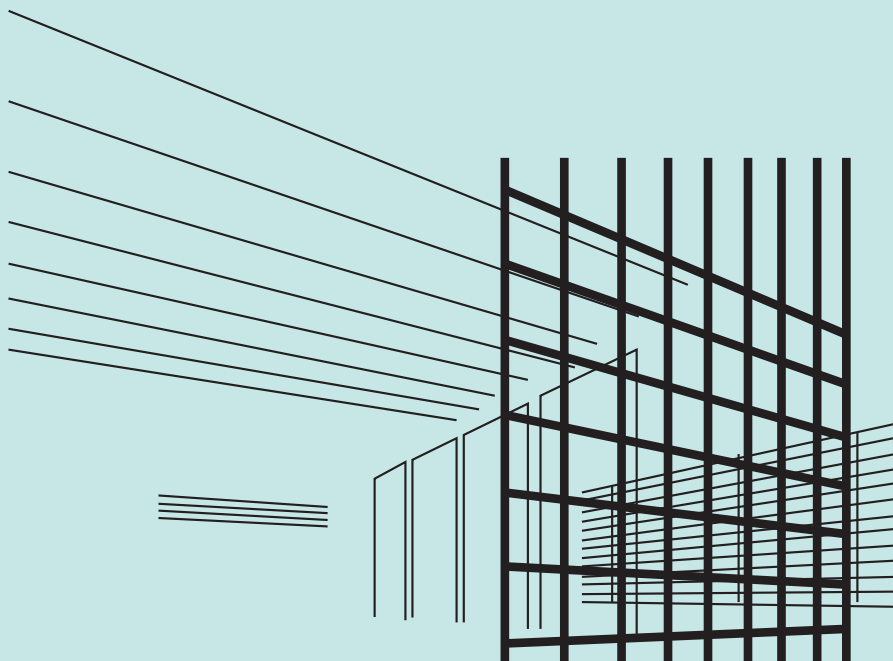


Short Theatre

VISIONEDINSIEME

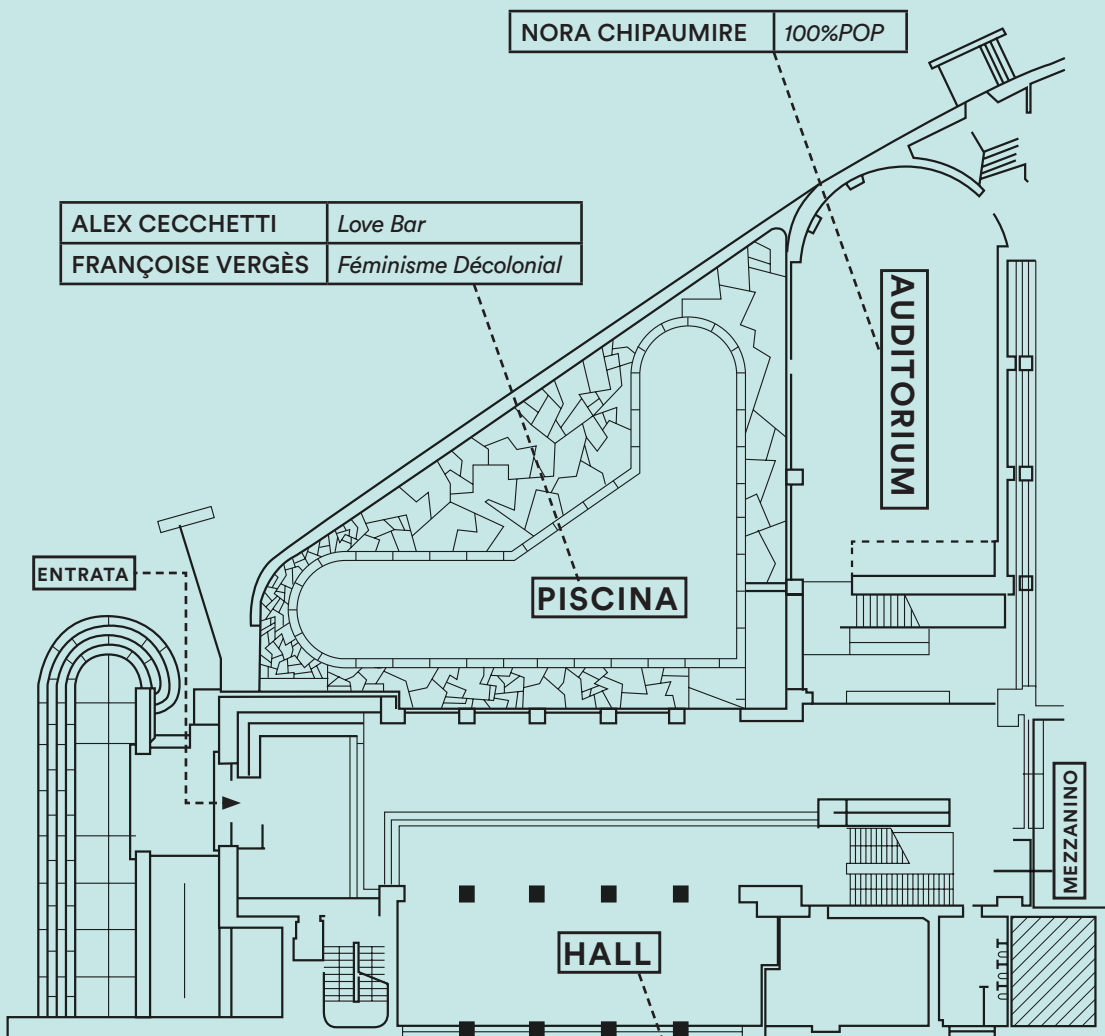
Inserito per WeGil*

Parte di Short Theatre 2019 si svolge per la prima volta negli spazi di WeGil. Questo inserto vuole raccontare il sistema di gesti e le alleanze con cui il festival ha affrontato questo luogo, facendosi piattaforma di risignificazione anti-fascista e anti-colonialista.



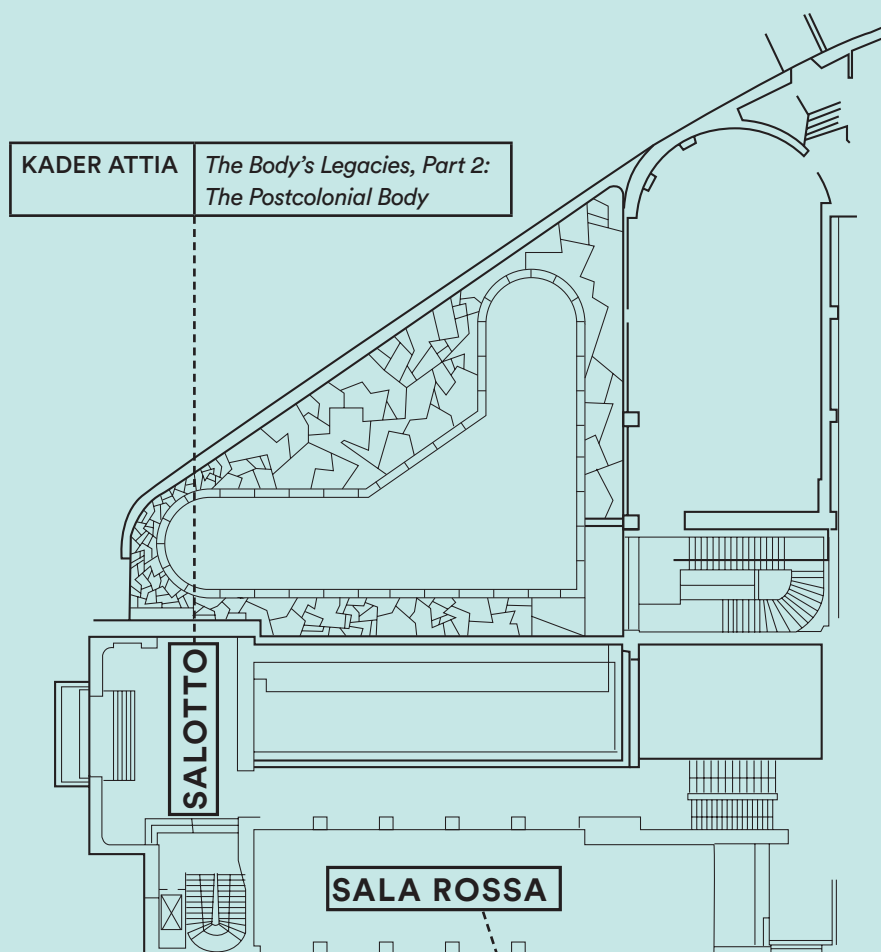
* WeGil è il nome dato agli spazi dell'Ex GIL a partire dalla sua riapertura a opera della Regione Lazio come spazio culturale polivalente, contenitore per mostre, spettacoli, arte e cultura. L'edificio dell'architetto Luigi Moretti inaugurò nel 1937 come sede dell'organizzazione fascista Gioventù Italiana del Littorio, attiva con questa funzione fino alle fine della Seconda Guerra Mondiale.

PIANO TERRA



MK	<i>Gil Bermudas + Bermudas Forever</i>
OKO DJ	dj set
BERMUDAS FOREVER (AND EVER)	dj set

PRIMO PIANO



KADER ATTIA *The Body's Legacies, Part 2:
The Postcolonial Body*

SALOTTO

SALA ROSSA

INVERNOMUTO	<i>Black Med</i>
NYAMNYAM	<i>8.000 anni dopo</i>
MANUELA CHERUBINI	<i>Burning play - Passo 1</i>

La 14esima edizione di Short Theatre inaugura un nuovo centro di vita del festival: i primi due giorni si svolgono negli spazi di **WeGil**, storico edificio di Trastevere riaperto dalla Regione Lazio al pubblico, monumento del 1937 che conserva alcuni segni imponenti del nostro passato fascista e coloniale. Una nuova possibilità che ha acceso delle domande imprescindibili: che responsabilità incontra una pratica culturale nell'insediarsi in un luogo così pregno di significati, e come affrontarla? È attraverso gli strumenti che più ci sono familiari, quelli dei linguaggi e delle pratiche artistiche, che articoliamo questi interrogativi: un processo diffuso di stratificazione in cui riscrivere il dialogo tra il passato e il presente di un luogo e di quello che rappresenta. Un'opera di ri-significazione che si snoda attraverso più dimensioni.

Quella immaginifica e immersiva delle creazioni delle artiste e degli artisti: dal film-documentario *The Body's Legacies, Part 2: The Postcolonial Body*, dell'artista visivo franco-algerino **Kader Attia**; la riflessione femminista e decoloniale della politologa e militante **Françoise Vergès**, attiva insieme ad Attia nel collettivo artistico *Décoloniser les arts*; la listening session di **Invernomuto** *Black Med*, che ribalta la narrazione bianca e occidentale del Mediterraneo; il racconto della censura della scrittrice egiziana **Nawal El Saadawi** in *Burning Play* di **Manuela Cherubini**, l'atto d'amore dell'artista e coreografa **nora chipaumire** verso Grace Jones, la prima superstar nera e donna.

Quella rigorosa, profonda e partecipe di un atto di pensiero, che il festival ha aperto all'esterno, invitando alcune figure a condividere il processo di riflessione: **Simone Frangi**, teorico e curatore; la scrittrice **Igiaba Scego**; **Ilenia Caleo**, **Serena Fiorletta**, **Isabella Pinto** e **Federica Giardini**, curatrici del **Modulo Arti del Master in Studi e Politiche di genere di Roma Tre**. A modulare la temperatura di WeGil accoglieremo poi le coreografie "atmosferiche" di **MK**; il *Love Bar* di **Alex Cecchetti**; l'installazione performativa site-specific *8000 anni dopo* di **Nyamnyam**. Come siamo soliti fare, inauguriamo questa due giorni di Short Theatre 2019 con un momento di festa, grazie alle tessiture sonore di **OKO DJ** che attraversano e fanno esplodere i generi.

Immaginare nuove possibilità di innestarsi nel territorio, modificare il reale, stare a contatto con ciò che non sappiamo ancora indovinare e che pure ci sta accanto, reinventare forme di coabitazione, all'interno di uno spazio e di un tempo che non esisterebbe senza la sua comunità. Farsi piattaforma di de-costruzione, insieme alle artiste e gli artisti invitate/i, insieme ad attiviste/i, scrittrici/tori, teorici/che, pubblico, cittadinanza: convocare una comunità per *liberare lo spazio dai fantasmi*.*

*cit. Igiaba Scego, *Decolonize Rome*, vedi p. 9

Igiaba Scego

DECOLONIZE ROME

Roma è una città fascista.

La frase potrebbe suonare ad orecchie democratiche come una bestemmia. Probabilmente lo è.

Ma la frase nasconde anche una grande verità; ovvero che dentro le mille storie di Roma c'è anche quella del fascismo e se vogliamo essere legati ad un pragmatismo storico non lo possiamo negare. Quando penso a Roma, città dove sono nata e sono cresciuta, me la immagino sempre come una torta multistrato, come quelle che si possono trovare ad un matrimonio. Strati che sorreggono altri strati e così via quasi fino all'infinito. Strati di panna, cioccolato, crema, pinoli, uva sultanina, sfoglia. Strati. E Roma questi strati li ha conservati tutti. Ed è facile vedere accanto alle vestigia della Roma imperiale degli Augusto e dei Traiano, i resti pendenti delle trecento torri che nel Medioevo dominavano lo skyline della città. Una timida Roma rinascimentale invece la troviamo accucciata accanto alla prosopopea un po' arrogante del Barocco dei Bernini e dei Borromini. A Roma c'è stato Michelangelo che con le sue cupole domina ancora la città, ma non manca la scia del suo eterno nemico Raffaello, l'uomo che ha dato un tocco soave alle donne dell'Urbe rendendole emblema di eterna bellezza. Il genio pazzo di Caravaggio qui ha duettato con quelli che lo hanno imitato. Era di Roma, formatasi a bottega dal padre a Piazza del Popolo, Artemisia Gentileschi

la donna che ha saputo essere coraggiosa in un mondo dove alle donne era quasi impedita l'arte e impedito del tutto denunciare il proprio stupratore. Roma poi è stata settecentesca ed ottocentesca. La campagna romana amata dai viaggiatori stranieri, da Goethe a James, ha dominato a lungo l'immaginario, ma poi nel 1870 la città è stata annessa al Regno d'Italia e lì un'altra Roma ha scalpitato per sorgere. Non è un caso che questa nuova Roma nasce con un'alluvione, proprio nel 1870, che quasi la fa naufragare. Ma poi le novità non riescono ad essere arginate, un po' come un fiume in piena, e con il piano regolatore del 1873 Roma cambia. Nasce una stazione, delle strade più ampie e tutto quello che i viaggiatori consideravano pittoresco sparisce. Ma Roma è una città di fantasmi, non sparisce niente invero. Si cela, si mescola, si trova un cantuccio sereno per resistere al tempo che passa. E così è stato per la Roma fascista. Ora tendiamo a non vederla. Ci passiamo accanto, ignorandola. Non li vediamo più i fasci littori che padroneggiano dai tombini dei nostri quartieri sgarrupati, nemmeno notiamo le aquile sveltanti poggiate mollemente su assi verticali e quei numeri romani che indicano le ere fasciste sono ai nostri occhi trasparenti. Tracce di una Roma che si credeva di nuovo impero, impero mussoliniano, ci circondano da ogni parte. Ma noi cittadini siamo indifferenti. Almeno nella stragrande maggioranza dei casi chi abita a Roma a

volte nemmeno le nota queste tracce che odorano di fascismo. Di questo mi sono accorta subito. Se il Colosseo fa parte del tessuto identitario della città, il resto soprattutto se legato al fascismo tende ad essere non considerato. Io però non sono mai riuscita ad essere indifferente a questa Roma fascista e colonialista.

Io di origine somala, nata a Roma da chi quel colonialismo l'aveva vissuto direttamente (mio padre) e indirettamente (mia madre), non potevo ignorare quella Roma che mi rimandava ad una storia in between tra Italia e Africa. Perché in fondo quelle tracce mi spiegavano meglio di qualsiasi altra cosa come mai i miei genitori erano venuti in Italia a vivere dopo la fuga dal loro paese stretto nella morsa di una dittatura militare. Somalia e Italia erano state legate da una storia coloniale non lunghissima, ma intensa. L'Italia aveva usato i somali per conquistare l'Etiopia e le città somale sono state in fondo anche una copia delle città balneari italiane. Il fascismo poi aveva lasciato alla Somalia una bomba ad orologeria che ha portato i somali ad avere cicatrici per tutto il corpo. Oltre le guerre, i soprusi, l'apartheid nelle città imposto dagli italiani ai somali (e lo stesso si fece nelle altre colonie), la peggiore bomba è stata quella dell'ignoranza, ovvero aver impedito ai somali di istruirsi. I somali (e in generale i sudditi coloniali) non potevano andare oltre la quarta elementare. E anche dopo il colonialismo storico Italia e Somalia furono legate dai dieci anni della cosiddetta Amministrazione Fiduciaria italiana (AFIS). Per 10 anni l'ex colonizzatore doveva insegnare la democrazia all'ex paese colonizzato. Era una assurdità che le nazioni Unite, ovvero il mondo, imposero alla Somalia. E che forse i somali pagano ancora. Può chi ti

ha dominato con la ferocia e l'arroganza insegnarti la democrazia? E poi quale democrazia? La democrazia scaturisce dai popoli naturalmente, con processi e attese, non di certo imponendo con la prepotenza lo stato nazione di matrice occidentale. Ma all'epoca si voleva un mondo ad immagine e somiglianza dell'Occidente e così fu. Senza troppe discussioni. Quindi la Roma fascista che ho attraversato da bambina e da adolescente mi poneva delle domande urgenti, che riguardavano la mia vita. Che mi spiegavano perché i documenti somali dei miei genitori (prima di diventare cittadini italiani) erano scritti in italiano, perché in Somalia andavano forte i cantanti italiani degli anni '60 e perché nei cinema di Mogadiscio i film erano doppiati in italiano. La prima volta che andai in Somalia avevo otto anni e mi sembrò subito di stare a Rimini, anche se parti della città erano una falsariga di Napoli. Mogadiscio mischiava gli stili dei suoi conquistatori, dai portoghesi ai turchi, dagli arabi agli italiani. Ero sempre molto colpita dall'arco di trionfo, con la scritta ad "Umberto Romanamente" costruito per un Mussolini che non venne mai, un monumento quello di Mogadiscio che tanto mi sembrava la brutta copia dell'arco di Costantino vicino al Colosseo. Anche Mogadiscio era una città forgiata dal fascismo e in questo trovavo le due città molto simili. Ma la riflessione su Roma fascista, Roma coloniale, arrivò molto tardi a livello professionale quando ormai avevo superato i trent'anni. Prima mi limitavo ad attraversarla quella Roma, mi viveva addosso, mi dava qualche grattacapo, niente di più. Ma poi Roma divenne qualcosa oltre una semplice città natale. Mi aggrappavo a Roma perché era l'unica cosa che in fondo mi era rimasta. Non

era solo la città in cui ero cresciuta, ma le sue parti più fasciste, mi ricordavano paradossalmente Mogadiscio...
Mogadiscio che con la guerra civile scoppiata nel 1991 (e si può dire che non è mai finita. Ora regna una strana pace fatta di attacchi terroristici e stragi) è stata distrutta quasi completamente. La Mogadiscio di oggi è un'altra città costruita sulle macerie della precedente. Una città con cui non ho più relazioni. E di tanto in tanto quella Mogadiscio la ritrovo a Roma, in quelle tracce coloniali che accomunavano entrambe le città.

Ora sembra nostalgica rispetto alle vestigia fasciste. Non lo sono. Va detto con chiarezza. Ma è importante capire da dove sono partita per comprendere quello che ogni cittadino o turista a Roma attraversa quotidianamente. E ho capito fin da subito che di queste tracce ad accorgersene siamo veramente ancora in pochi. Roma pullulava di ricordi di quella storia brutale che è stato il colonialismo, non solo fascista, ma anche quello del XIX secolo. Tipo la piazza della stazione Termini si chiama Piazza dei Cinquecento perché legata ad una battaglia ottocentesca persa dagli italiani a Dogali, in Africa Orientale. E non è un caso che proprio vicino alla stazione c'è la stele di Dogali. E la città sembra quasi scoppiare di rimandi sia fascisti che coloniali. Da Piazza S. Augusto Imperatore all'Eur, dal Ponte Duca d'Aosta fino ad una scuola a via Palestro dedicata al Duca degli Abruzzi e costruita come una nave militare (ci sono perfino gli oblò). Roma non nascondeva nulla. Ma mancavano gli occhi per vederla. Per decodificarla. Ma è sempre stato così?

No, naturalmente.

Nel Dopoguerra gli italiani erano ben consci dello spazio urbano che li

circondava. E furono in tanti a riflettere su queste tracce, a trovare soluzioni, a polemizzare, a provare a capire cosa farci con questo passato scomodo che gravava sulle spalle di tutti. E non è un caso che tutte le attenzioni si fissarono ben presto sul Foro Italico. Oggi si va lì per andare a vedere le partite della Roma e della Lazio. I giovani giocano con gli skate. E i mosaici che glorificano il fascismo sono nell'incuria più totale. Dai mosaici mancano tasselli. Finiti sotto la ruota di qualche pattino o frantumati sotto le suole delle migliaia di tifosi che ad ogni partita vanno lì a gridare forza Roma, forza Lazio. Poi ci sono le scritte fatte con le bombolette. E lì è il paradosso. Scritte a volte inneggianti al neofascismo, scritte come «Boia chi molla», «Negri nei forni», che deturpano però proprio quei mosaici fascisti e quel fascismo al quale teoricamente si ispirano. Corti circuiti postmoderni. E poi in quel Foro Italico dedicato allo sport (oltre allo stadio c'è anche il tempio del nuoto) domina l'obelisco della discordia, quello con la scritta Mussolini Dux, scritta che nel tempo ha creato giustamente più di una polemica politica. Polemiche iniziate proprio nel Dopoguerra. Un anno importante in questo senso, che poteva essere un anno di svolta e non lo è stato, è il 1960. Quello fu l'anno d'oro delle Olimpiadi di Roma. Le Olimpiadi dove l'etiope Abebe Bikila vinse la maratona anche per vendicare la mancata restituzione dell'obelisco di Axum all'Etiopia, le Olimpiadi di Mohamed Ali diciottenne e di un Jesse Owens telecronista. Fu un trionfo per Roma. Tra le edizioni più belle.

Ma quello che non si sa di quelle Olimpiadi è tutto quello che riguardò da vicino il Foro Italico prima di quelle Olimpiadi da sogno. L'Italia aveva bisogno

di quelle Olimpiadi. Aveva bisogno di far vedere un volto nuovo al mondo. Era un paese che aveva combattuto accanto a Hitler e nonostante la guerra partigiana il mondo si ricordava bene che l'Italia era stata fascista. E in questa ottica il Foro Italico era un bel problema. Era così smaccatamente fascista. Come fare? Come accogliere atleti di tutto il mondo con quei mosaici che inneggiavano alla distruzione del mondo?

In realtà fu fatto un restauro veloce e si decise in un semplice lavoro di pulitura, ovvero l'abrasione di alcune scritte musive

e una sorta di cancellazione su una delle lastre poste all'estremità del Viale. Si decise insomma di togliere di mezzo le scritte più offensive per gli atleti stranieri, scritte che riguardavano le sanzioni ginevrine dopo l'invasione dell'Etiopia e il giuramento fascista. Nessuno toccò l'obelisco e i mosaici dedicati all'impero in Africa, le camionette con le squadracce fasciste con il corredo di «Me ne frego» non furono nemmeno scalfite. Questo fece dire a Maria Antonietta Macciocchi sulle pagine di *Vite Nuove* in un articolo che si intitolava «La funebre truccatura fascista» che:

«se il governo ha un dovere di ospitalità verso gli atleti stranieri, esso ne ha uno analogo, se non più forte, verso noi indigeni, noi ospiti abituali, che troviamo altrettanto indigeste le grottesche pacchianerie del regime e ancora più deleterie verso le nuove generazioni di quello che non accada ai visitatori sovietici, americani e svedesi. Le "scritte murali dettate dal duce" rappresentano infatti i resti di un costume cialtronesco dove lo stile "duro", marziale e romano del Ventennio si intreccia al cafonismo dello strapaese. Si tratta insomma di una concezione di vita che i fascisti restati difendono proprio perché è tale e che noi vogliamo cancellare per le ragioni opposte: questo specchio deformante dei motti mussoliniani nel quale si affaccia la mostruosa caricatura dell'Italia del Ventennio offende, falsifica, distorce la storia democratica di oggi».

Il Foro Italico divenne così il pomo della discordia. Non a caso nello stesso

articolo Maria Antonietta Macciocchi aggiunge:

«Il problema, a parte le Olimpiadi, è di togliere dappertutto questo vestito fascista all'Italia, questa macabra truccatura che ne deturpa i lineamenti. Sottoponiamo questo tema al Consiglio Nazionale della Resistenza; segnaliamolo ai deputati perché vogliano spingere il governo a prendere posizione su tale questione, come essi hanno già fatto per le scritte del Foro Italico. Intanto, *Vie Nuove*, apre da questa settimana uno straordinario servizio giornalistico, scritto dai nostri stessi lettori: quali sono i segni dell'apologia del regime che deturpano le nostre città, il nostro Paese? Mandateci le fotografie di essi e ogni settimana ne daremo pubblicazione in queste pagine fino a trarne una documentazione, un completo dossier che costringa il nuovo governo Fanfani, che sorge su dichiarate premesse antifasciste, a rispettare le leggi che colpiscono l'apologia del fascismo e ad emettere un'ordinanza per la loro cancellazione. Far sparire il putrido belletto fascista non è un capriccio: significa insegnare alle nuove generazioni una pagina in più della tragica mascherata fascista, e riconfermare che gli ideali che ci governano sono quelli nati dall'antifascismo e dalla resistenza».

Le parole di Maria Antonietta Macciocchi ci parlano ancora. E ci mettono davanti a quelle vestigia che non sono né state cancellate né abrase. Oggi rispetto al 1960 queste tracce sono immerse nell'oblio. Inoltre il fascismo nelle città ha rialzato la testa. E forse oggi più di ieri è urgente capire cosa poter fare con questa scomoda eredità urbanistica. Certo la distruzione forse non è più formalmente possibile. Quei monumenti, quelle tracce funeste, sono comunque diventate anno dopo anno tracce storiche. Come poter allora conservarle senza essere contaminate dal fascismo che emanano? Uno degli esempi più interessanti in questo senso è lo spazio della fu Gioventù del Littorio oggi WeGil. Le forme razionaliste del palazzo trasteverino sono state combinate con una patina di modernità che tende più al recupero che alla distruzione. Ma lo spazio rimane comunque carico di una energia negativa che siamo costretti non solo ad affrontare, ma a decostruire e decolonizzare. Spazi

come WeGil ci portano dritti dentro una sfida. Cosa fare del fascismo passato e come impedire che palazzi storici diventino emblema del male moderno fatto di razzismo, sessismo e omofobia? Come liberare lo spazio dai fantasmi?

E qui ci viene in aiuto ancora una volta il dibattito che negli anni '60, proprio alla vigilia di quelle Olimpiadi che dovevano portare l'Italia nella modernità, si sviluppa intorno alle scritte musive del Foro Italico. Ed è una penna fuori dal comune a portare a noi del 2019 una soluzione al nostro dilemma. La penna è quella di Gianni Rodari, conosciuto per la sua attività di scrittore per l'infanzia, ma che ha cominciato la sua carriera come giornalista e con una verve polemica non indifferente. In un suo articolo datato 7 Novembre 1959 dal titolo «Poscritto per il Foro» Gianni Rodari scrive qualcosa che potrebbe servire anche a noi moderni per sciogliere l'intricato rapporto con il passato fascista:

«Si vogliono lasciare le scritte mussoliniane? Va bene. Ma allora siano adeguatamente completate. Lo spazio, sui bianchi marmi del Foro Italico, non manca. Abbiamo buoni scrittori per dettare il seguito di quelle epigrafi, e valenti artigiani per incidere le aggiunte. Il governo nomini una commissione ad hoc. Basterà che metta a sua disposizione un foglio di carta e una matita. Tempo fissato per i lavori della commissione: un'ora, o anche solo mezza, perché non ne occorre di più a un italiano di media cultura e onesti sentimenti, magari anche analfabeta, per perfezionare l'opera senza tagliare una virgola alle scritte attuali [...] onestamente si dovrebbero citare le gesta di quei fasci, gli incendi delle case del popolo, le aggressioni a mano armata, la delinquenza sistematica di quei teddy boys, ben più ripugnanti degli attuali, che furono gli squadristi; ma non sembra lecito dimenticare che la tessera del fascio diventò la tessera del pane e il passaporto per il lavoro; né sarebbe inopportuno ricordare che, alla caduta del duce, non uno di quei fasci di combattimento mosse un dito per combattere in sua difesa, e infine, per dire le cose fino in fondo, bisognerebbe scrivere che né i fasci di combattimento né l'opera balilla o la GIL riuscirono a corrompere la gioventù italiana, se è vero com'è vero che poi furono soprattutto i giovani nonostante l'educazione fascista, a prendere le armi contro il fascismo. [...] Punto per punto, l'aggiornamento delle scritte al Foro Italico

consentirebbe la creazione di un museo di storia contemporaneo, nel quale le scolaresche potrebbero utilmente essere portate a studiare passeggiando e respirando l'aria di Monte Mario”.

Gianni Rodari ci mostra una via. Riempiere i non detti. **COMPLETARE.** I monumenti portando in sé il carico di un passato scomodo ci fanno vedere una parte della storia, quella dei dominatori, e sta a noi, come ci dice Gianni Rodari, aggiungere la storia dei dominati. Ma anche aggiungere come i dominatori hanno fatto terra bruciata dei diritti. Non la loro gloria quindi, ma la loro miseria. Non le menzogne, ma la realtà di un'Italia complessa. E quelle tracce, quando poi su tratta di locali come WeGil devono essere riempiti di significati. I muri dove domina ancora quel male che il fascismo ha fatto al mondo, pensiamo solo alla mappa dell'Africa all'interno del palazzo, vanno riempiti della storia di chi ha subito, una storia decolonizzata e non più monocolora. Ci devono essere pitture, scritte, corpi che

dialogano polemicamente con quello spazio. Contenuti non concilianti con la storia di quella architettura razionalista ha voluto raccontare. Ogni muro dovrà essere riempito di significati contro il sessismo, il razzismo, l'omofobia. E chi abiterà lo spazio, che sia pubblico o performer, dovrà essere aiutato a mescolarsi, a creolizzarsi sempre più con gli altri. L'Italia per tanto tempo si è vissuta come un paese bianco, quando invece (ed è questa la sua fortuna) è un paese Mediterraneo, fatto che le recenti migrazioni ha reso ancora più visibile. Ed è questo mescolamento che va portato dritto dentro le tracce fasciste del passato. Tracce che vanno spiegate e poi rovesciate.

Gianni Rodari non a caso verso la fine del suo articolo scrive:

«Per dare l'ultimo tocco all'opera, si potrebbe addirittura ordinare a uno scultore figurativo un monumento a Mussolini che fugge vestito da soldato tedesco, sarebbe il primo esempio di “monumento negativo”, accanto a troppi monumenti a lode di illustri mediocrità; il monumento a un pauroso che non ebbe né il coraggio di affrontare il giudizio degli uomini e di assumersi le proprie responsabilità, né quello di togliersi di mezzo da solo, come fece il suo compare nazista».

Parole all'apparenza dure quelle di Gianni Rodari. Ma che in un certo senso ci mostrano una via quando si a che fare con spazi legati ad una storia pesantissima, insieme alla pedagogia (ovvero riempire i buchi della storia, aggiungere a quello

che c'è quello che non è stato mai raccontato. **COMPLETARE**) serve sempre anche dissacrare. Solo così si potrà veramente destrutturare qualcosa, il fascismo, con cui il paese non ha fatto ancora del tutto i conti.

(we) are not GIL

ilena caleo isabella pinto serena fiorletta federica giardini

Attraversare uno spazio non è un'azione neutra. Il punto non è soltanto il riutilizzo di spazi dell'architettura fascista, ma un presente che rimane ambiguo sul passato coloniale italiano. Una rimozione in atto.

Il palazzo della Gil (Gioventù italiana del littorio) venne commissionato dall'Opera Nazionale Balilla nel 1933; chiuso dal 1976, è stato riaperto nel 2017 dopo un restauro che lo restituisce alla forma "originale". Dentro, una mappa di un'Africa sorprendentemente vuota dove ancora urla la scritta "Tireremo dritto" – una terra inabitata da donne e uomini, identità e storie, perché così la immagina il potere coloniale che ne prende possesso. Di lato, la lista delle vittorie coloniali scandisce la temporalità unilaterale della conquista. Nel restauro "filologico" nessuno ha sentito il bisogno di situare la presenza dei segni fascisti, razzisti, sessisti e imperialisti che iscrivono lo spazio.

Qui, per intervenire, una didascalia non basta.

Il patrimonio culturale va ri-abitato per passare da un'idea di museo-tempio ad una in cui agiscono corpi e memorie condivise. Non volevamo *risolvere* il problema dell'identità coloniale e fascista dell'edificio, ma piuttosto *sollevarlo*, agitarlo. *(we) are not GIL* è un intervento murale, e insieme un esercizio di immaginazione e decolonizzazione.

Abbiamo formulato domande che aprono e interrogano. Domande che sono anche un'azione fisica. Che entrano in collisione con quelle della scrittrice italo-etiope Gabriella Ghermandi, la quale in *Regina di fiori e di perle* (2007) racconta la storia della Resistenza etiope alla colonizzazione italiana, riscrivendo alcune vicende di *Tempo di Uccidere* (1947) di Ennio Flaiano che, nonostante lo spirito critico, trasfigura l'efferata violenza dei soldati italiani, oscurandola.

Domande che intrecciano voci in un groviglio temporale: fare memoria è un atto tanto simbolico quanto materiale, e quindi politico, riportando sulla scena le relazioni tra quante rifiutano le narrazioni dei colonizzatori.

E il come è tutto da inventare.

Giochiamo a colonizzate e colonizzatori?
La mia pelle è un privilegio?
Che lingua parlano i tuoi fantasmi?
Gli italiani sono bianchi?
Quando siamo diventati bianchi?
Tirare dritto o restare inclinate? Cosa dice un monumento?
Dov'è la Libia? Dimenticare è un'azione? Sono innocente?
Un confine è una linea dritta? Chi può parlare?
Chi è civile? Chi è superiore?
Stai parlando al mio posto? Perché parlo al posto di un'altra?
Dov'è l'Etiopia? Il Mediterraneo è un confine?
Tirare una linea dritta sull'acqua è possibile?
Perché questa mappa dell'Africa è vuota?
Da dove arrivano gli oggetti nei musei?
Da dove arrivano gli obelischi? Che cos'è la bianchezza?
Dov'è la Somalia? L'Altro è un indistinto?
L'Altra esiste? La Patria è Donna?
Il territorio è un corpo da penetrare?
C'erano le donne nelle colonie? Conosci una Storia africana?
Chi raffigura il colonizzatore? Come si costruisce memoria?
Dov'è l'Eritrea? Chi è il custode che custodisce?
Patrimonio è proprietà del padre? Ricordare è femminista?
Si può restaurare il fascismo?

Allora, quale ostacolo si opponeva ai miei desideri abbastanza giusti? Perché non capivo quella gente?

Che significa un anno, un mese, un'ora, quando la vera misura è in me stesso?

Ma quale animale è tanto cauto da nascondersi se si sente guardato? Quale animale non è tentato di ululare se sente un odore sospetto, l'odore dell'uomo?

Che cosa avevo a che fare con quella donna?

Su, è la prima volta che vedi un cadavere?

estrapolato da Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, 1947

Che aspetto e che anima potevano avere questi uomini che viaggiavano su uccelli di ferro?

Perché si erano mossi da un paese tanto lontano per venire a conquistare le nostre terre, a sottometterci?

E come mai c'è un capo donna?

Ma è vera pure la storia di Kebedech Seyoum?

E perché mai non dovrebbe esserlo? Non hai ancora addomesticato quella tua paura? Figliola, hai controllato che sia carico?

Quel *talian sollato* lo sapeva che era il figlio di Kebedech Seyoum? Ti è piaciuta la storia di mia madre?

estrapolato da Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, 2007

Simone Frangi

IL CRIMINE DELL'INNOCENZA*

Monumentalità "innocua" e continuum neo-coloniale

*Il de-coloniale è una moda,
il post-coloniale è un desiderio
e l'anti-coloniale è una lotta permanente*
Silvia Rivera Cusicanqui

Quando nell'Ottobre del 1935, Benito Mussolini, senza ufficiale dichiarazione di guerra, lancia l'abusiva campagna d'aggressione militare dell'Etiopia, l'artista Hannah Ryggen, in una remota fattoria senza acqua potabile né elettricità arroccata sulle coste norvegesi, inizia a tessere con lucida collera politica il suo primo arazzo anti-fascista, inaugurando un insistito processo a lungo termine di visualizzazione dei suoi posizionamenti contro gli illeciti delle dittature assolutiste e coloniali, vertebre della Modernità euro-centrica. Lontana da una vuota retorica interventista, l'opera "Ethiopia" di Ryggen risulta da un rabbioso lavoro di tessitura concepito come forma di resistenza politica, capace di immettere nell'immaginario sociale narrative anti-coloniali, apertamente basate su un principio di redistribuzione della violenza: Mussolini è infatti ritratto decapitato da un civile etiope, mentre Haile Selassie gli dà le spalle, replicando l'indifferenza che la politica internazionale aveva riservato all'occupazione violenta dell'Etiopia da parte degli italiani. Il dipinto tessuto da Ryggen nel 1935 viene censurato all'Esposizione Universale del 1937 a Parigi, occasione in cui la sezione dell'arazzo che ritrae la decapitazione di Mussolini viene occultata - piegata nella parte retrostante del pannello - perché considerata troppo offensiva nei confronti del gerarca italiano. Ad ogni modo più offensiva del massacro coloniale, sistematicamente ritratto con orgoglio, in patria e nel nascente impero italiano, che il regime fascista stava commettendo in Africa e in Medio Oriente nei medesimi anni.

L'istintivo moto anti-coloniale di Ryggen apre a complesse ed ambigue sfide per le pratiche artistiche e curatoriali contemporanee: come lo spazio operativo dell'arte, delle sue istituzioni, delle sue pratiche e delle sue abitudini può diventare un luogo di lotta critica (e auto-critica) effettivo ed efficiente ed essere usato come piattaforma per decostruire narrative e prassi imperiali, la cui voracità le lega saldamente al capitalismo e al patriarcato eterosessista? L'impegno anti-coloniale nella produzione di sapere artistico ha un ruolo nella compensazione di quella colonialità residua che staziona placidamente nei nostri simboli, nelle nostre rappresentazioni, nella nostra cultura visiva e soprattutto

* Il titolo di questo testo è ispirato all'affermazione di James Baldwin "It is not permissible that the authors of devastation should also be innocent. It is the innocence which constitutes the crime" attualmente reperibile in J. Baldwin, *The Fire Next Time*. Penguin, Londra 1990, p. 2

nelle nostre leggi? Può la ricerca artistica assumersi un compito di risignificazione e di lenta erosione del razzismo, dell'assimilazionismo, dei fenomeni di estrattivismo cognitivo e materiale contemporanei e di quelle asimmetrie sociali di matrice sesso-coloniale¹ che “ereditiamo” nel nostro inconscio sociale da una storia coloniale protetta da strategie di amnesia organizzata? Strategie che attivamente riproduciamo in quella che Francisco Godoy Vega chiama, nell'articolo “Columbus, How do I get rid of my hangover?”, “ubriachezza coloniale”², ovvero uno stato di languore euforico al quale ci abbandoniamo e che trae la sua energia dalla tossicità della sostanza coloniale che la produce, segnando una continuità storica tra le forme di violenza passate e quelle presenti.

Per tutta la durata della storia coloniale italiana, si è assistito a una complicità feconda, quanto problematica, tra pratiche artistiche e architettoniche, pratiche culturali, impresa creativa e colonialismo, con il chiaro obiettivo di suscitare in patria quegli immaginari necessari al sostegno sociale nei confronti del progetto imperialista. Istituzioni come la Triennale di Milano – che nel 1940 affidava a Carlo Enrico Rava il progetto di lancio di una nuova storia del design coloniale, i cui prototipi vennero mostrati nella controversa “Mostra dell'attrezzatura coloniale” – o la Mostra Triennale della Terre Italiane d'Oltremare di Napoli, anch'essa inaugurata nel 1940, contribuirono attivamente al washing dell'impero e alla costruzione di una vera e propria coscienza coloniale per mezzo di eventi espositivi, produzioni pubblicitarie e circolazione di pamphlet artistici o architettonici pro-imperiali e filo-fascisti, alcuni dei quali sostenevano apertamente e articolavano le posizioni del Manifesto della razza (1938). Nel Giornale Luce del 17 Maggio del 1940, assistiamo alle riprese aeree che ritraggono la Mostra delle Terre d'Oltremare al momento della sua apertura: la telecamera si attarda sulle purissime fattezze della Torre del Partito che in essa venne edificata, 46 metri di razionalismo adorni della muscolosissima statua della Vittoria Fascista. Qualche minuto dopo sentiamo l'anonima voce del cronista definire il complesso architettonico una “completa ed impressionante sintesi della millenaria opera di civiltà svolta da Roma e dall'Italia nelle terre d'oltremare” mentre la telecamera passa in rassegna ascari “importati” in Patria, disseminati tra gli edifici della Mostra ed esposti alla stregua di ornamenti militari; immagini cartografiche eurocentriche dell'Africa colonizzata; affreschi, sculture e riproduzioni di soggetti colonizzati, razzializzati e animalizzati. Come osserva Peter Friedl in “Secret Modernity”, se l'era coloniale italiana aveva goduto di un sostegno apologetico da parte delle arti, proprio quest'ultime, dopo la caduta del Fascismo, “repressero e falsificarono nostalgicamente la storia coloniale”³.

L'articolato e puntuale progetto di colonizzazione degli immaginari e di indottrinamento coloniale mediato dalle forme culturali, artistiche e architettoniche si associa in epoca pre-fascista e fascista ad un programma di “erezione” di monumenti - in tutta l'ambiguità fallologocentrica che essa possa avere - destinati ad una visione, ad una frequentazione e ad un uso civico. Queste forme di monumentalità diffusa, apparentemente innocue, funzionarono (e continuano a funzionare) come veri e

1 P. B. Preciado, “Savoirs_Vampires@War”, *Multitudes* 2005/1 (n 20), p. 152.

2 F. Godoy Vega, “Columbus, How do I get rid of my hangover?” in *Decolonizing Museums*, L'Internationale, 2015, p. 114. Disponibile su: www.internationaleonline.org/media/files/02-decolonisingmuseums-1.pdf

3 Peter Friedl, “Secret Modernity”, *e-flux Journal* no. 9, November 2010, www.e-flux.com/journal/10/61359/secret-modernity/ [ultimo accesso settembre 2017]. Anche in Peter Friedl, *Secret Modernity. Selected Writings and Interviews 1981–2009*, a cura di Ansel Franke, Sternberg Press, Berlin, 2010, pp. 232-247. Traduzione nostra.

propri presidi affettivi, dotati di segreto compito pedagogico: permettere forme di identificazione collettiva attraverso un training simbolico, emotivo e civico che la visione inottica, quotidiana ed insistita di quei monumenti veicola surrettiziamente. Nel suo testo “L’italiano negro. La bianchezza degli italiani dall’Unità al Fascismo”, Gaia Giuliani sottolinea appunto la funzione del colonialismo nell’espulsione simbolica e materiale della nerezza e delle altre affiliazioni etniche presenti nell’“altra sponda” del Mediterraneo dai processi di costruzione dell’identità razziale degli italiani:

la metafora dell’appartenenza biopolitica ed emotiva del popolo combattente alla madrepatria, consolidata nelle battaglie del Risorgimento, durante la prima guerra mondiale e in Libia, e la metafora del ‘sanguè’, qui inteso come legame familiare fondativo della comunità degli italiani, furono alla base di forme di forte ed ampia identificazione con la comunità immaginata della nazione⁴.

Due figure su tutte, presenti innocuamente nel nostro patrimonio affettivo frutto della frequentazione degli spazi urbani e con le quali sentiamo una prossimità emotiva “naturalizzata”, hanno incarnato per lungo tempo il compito di avvicinamento progressivo del corpo civico all’ideologia patriottica di stampo coloniale-fascista: il Milite Ignoto, i cui monumenti sono dedicati a quei compatrioti “che avevano donato la propria vita [...] per la grandezza della loro Italia”, con il suo corrispettivo femminile genitoriale, Maria, la mater dolorosa, che aveva perso la “carne della propria carne” in battaglia⁵.

Cosa fare dunque di queste espressioni monumentali, massicce o modeste che siano, apparentemente depotenziate ma in realtà ancora attive, in quanto reali presenze fisiche nei nostri spazi esistenziali, nell’alimentare la costruzione discorsiva e materiale di un continuum neocoloniale tra ideologici Nord e ideologici Sud, espresso limpidamente oggi nelle politiche migratorie e nelle sue gerarchie razziali o nel razzismo strutturale su cui i nazionalismi europei si basano, proprio nelle loro finte retoriche multiculturali, sia nelle soglie della politica che in quelle della cultura? Se è vero che la logica patrimoniale, nella problematica assolutezza della sua missione conservatrice, protegge il valore oggettivo legato all’heritage culturale di questi monumenti, essa riproduce una retorica dell’innocenza rispetto alla funzione d’indottrinamento ideologico operata da questi monumenti, assimilabile a quello che James Baldwin invoca come crimine auto-assolutorio. Nell’ottobre del 2017 - cinque anni dopo il finanziamento e la costruzione nel Comune di Affile di un monumento dedicato al “macellaio” Rodolfo Graziani attivo in Libia e in Etiopia in epoca coloniale⁶ - Ruth Ben-Ghiat pubblica sul New Yorker l’articolo “Why so many Fascist monuments still standing in Italy?”⁷ il cui cuore è un’analisi provocatoria della persistenza e della “buona salute” del Palazzo della Civiltà Italiana a Roma,

4 G. Giuliani, “L’italiano negro. La bianchezza degli italiani dall’Unità al Fascismo” in G. Giuliani e C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero Storia dell’identità razziale degli italiani*, Le Monnier, Milano 2013, p. 35.

5 Per un approfondimento di questo nodo suggeriamo il progetto performativo *Milite Ignoto* [2014-2015] dell’artista italo-eritrea Muna Mussie.

6 Per l’approfondimento della vicenda del monumento di Affile e delle sue implicazioni politiche, suggeriamo due recenti contributi audiovisivi: Alessandra Ferini, *Negotiating Amnesia* [2015] e Valerio Ciriaci, *If only I were that Warrior* [2015]

7 R. Ben-Ghiat, “Why so many Fascist monuments still standing in Italy?”, *The New Yorker*, 5 Ottobre 2017, www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy

recentemente diventato l'headquarter dell'azienda di lusso Fendi. Questo monumento reca incisa sulla sua facciata principale la frase che Mussolini pronuncia nel 1935 per annunciare l'invasione coloniale dell'Etiopia e che descrive gli Italiani come "un popolo di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di pensatori, di scienziati, di navigatori, di transmigratori". Poeti, artisti, eroi e santi che in "soli" ottant'anni di occupazione del Corno d'Africa si macchiarono dei più atroci crimini di guerra. Nell'articolo Ben-Ghiat descrive il Colosseo Quadrato come una reliquia delle aggressioni coloniali fasciste e si chiede per quale motivo tale monumento, invece di essere ripudiato politicamente o risignificato culturalmente nella sua origine, sia semplicemente celebrato come un'icona modernista ignorando programmaticamente la sua implicazione nel regime: Ben-Ghiat afferma che l'Italia - come la maggior parte dei poteri coloniali europei - non abbia mai sottoposto i suoi monumenti coloniali e fascisti ad un programma di ri-educazione ed abbia semplicemente messo in atto misure palliative come la rimozione dei fasci littori e dei busti di Mussolini dallo spazio pubblico, obliterandoli o ricollocandoli nei magazzini museali. I vuoti aperti dalle rimozioni o le presenze larvate degli orgogli coloniali nei sottotetti o nei seminterrati dei musei continuano per Ben-Ghiat ad operare in concertazione con tutti quei complessi monumentali considerati minori o meno espliciti (ma che assolvevano comunque nei fatti al medesimo gioco ideologico) abbandonati all'illusione dell'oblio. L'articolo conclude con l'affermazione che là dove i monumenti coloniali sono stati trattati come dei puri oggetti estetici de-politicizzati, essi permettono e giustificano la perpetuazione delle ideologie razziste e l'assestamento delle posizioni delle destre radicali attraverso lo strumento dell'assuefazione culturale. Francisco Godoy Vega sottolinea infatti, sempre in "Columbus, How do I get rid of my hangover?", che esistono plurimi nodi di intersezione "tra processi coloniali e esposizioni, industrie culturali, archivi, migrazioni e sessualità radicali"⁸, nei quali intervenire in maniera dissidente per invertire l'influsso negativo e apologetico di queste linee di solidarietà, il cui frutto più evidente è il museo, luogo voyeristico per definizione in cui attraverso lo strumento del display - così come venne concepito dalla prassi etnografiche - si creano e si oggettivizzano identità subalterne e si contemplan i loro corpi esotizzati⁹. Seguendo le intuizioni di Godoy Vega, l'artista peruviana Daniela Ortiz inizia a sviluppare nel 2018 la serie di ceramiche "Anti-colonial monuments", dispositivo di coscientizzazione che propone la vandalizzazione, la rimozione e la sostituzione dei monumenti dedicati al feticcio coloniale di Cristoforo Colombo, eretti in diverse geografie, con monumenti anti-colonialisti, dedicati alla celebrazione di momenti della storia in cui l'assetto coloniale viene incrinato o sollevato da forze subalterne, che portano in esergo affermazioni

8 "nodes at the intersection of colonial processes and exhibitions, the cultural industries, archives, migrations, and radical sexualities, to mention just a few. (F. Godoy Vega, op. cit., pp. 115-116)

9 Nel 2017, Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński e Nora Sternfeld, editano l'antologia *Curating as Anti-Racist Practice*, in cui riuniscono una serie di approcci critici fondati in genealogie femministe post-colonialiste che propongono una riforma della pratica della curatela indipendente e della curatela nelle istituzioni museali in direzione anti-razzista. In "About Curating as Anti-Racist practice", testo collettivo che introduce i contributi dell'antologia, le tre editrici sottolineano che il prezioso lavoro critico portato avanti dagli anni Ottanta agli anni Duemila nei confronti della persistenza di rappresentazioni visuali coloniali e di prassi non inclusive negli spazi museali, nelle loro collezioni e nei loro progetti temporanei ha senza dubbio aperto le porte alla "tematizzazione" di questioni come il colonialismo e la migrazione in esposizioni, programmi didattici e programmi pubblici in seno alle istituzioni museali, ma ha raramente generato cambiamenti strutturali e programmatici nel mondo in cui le istituzioni museali occidentali gestiscono la presenza, spesso inottrica, di razzismo e sessismo nelle proprie politiche culturali.

compensative delle narrazioni coloniali, come “On the shoulders of the oppressor our pain will weight” o “This land will never be fertile for having given birth to colonisers”, il cui principio è proprio quella redistribuzione della violenza come pedagogia per i monumenti a cui anche Ryggen si ispirava. Cinque anni prima, proprio nel contesto del seminario Decolonizing Museums, Daniela Ortiz tracciava nel suo intervento “The Culture of Coloniality” una precisa relazione quadrangolare tra colonialismo storico, colonialità residua, cultura e sistema di controllo migratorio in Europa: nelle prassi di ammissione all’asilo politico infatti o nelle procedure di integrazione, la “cultura” è la prima dimensione che viene chiesta di essere assimilata ad una persona migrante che chiede il permesso di restare¹⁰. Nelle economie culturali coloniali, il museo è infatti per Ortiz, il luogo di legittimazione, non solo simbolico, dell’Eurocentrismo, che sostenuto dalla mentalità coloniale e dalle architetture di gestione migratoria, decide quali soggettività e quali espressioni culturali sono valide e meritano di essere disseminate nel quadro di progetti nazionalistici. Ortiz si pronuncia in modo dubbioso su quegli annunciati processi di decolonizzazione di tipo ornamentale che non implicano processi di riforma profonda del corpo stesso delle istituzioni e delle pratiche che esse emettono. Immaginando forme di responsabilizzazione collettiva più efficaci, Ortiz implicitamente suggerisce che l’impatto attivista delle istituzioni nell’attualità più stretta di un’Europa che vira in direzione sovranità e suprematista si misura nell’uscita programmatica dalla loro presunta neutralità e nel loro schieramento pragmatico in ambito sociale e politico:

Il fatto che le istituzioni culturali non esprimano alcuna resistenza all’uso della cultura per rinforzare le pratiche di segregazione xenofobica e razziale attraverso il discorso dell’integrazione rende impossibile immaginare come un processo di decolonizzazione possa funzionare semplicemente attraverso mostre, dibattiti e conferenze che appaiono regolarmente nei programmi delle loro attività¹¹

In risonanza con lo statement di Silvia Rivera Cusicanqui che apre questo testo e in allineamento con le intenzioni di Daniela Ortiz, l’artista e attivista Jota Mombaça nel testo “Post-colonial does not exist” prodotto per il programma The Night School¹² diretto da Marissa Lôbo e Catrin Seeffranz a Vienna, si interroga proprio sull’autenticità degli spazi di risignificazione post-coloniale, in particolare aperti dall’arte, e sulla loro maggiore o minore partecipazione alle logiche coloniali che essi criticano:

10 “Questions such as “what is celebrated on 12 October?”, “what are Spain’s borders?” and “what were the Spanish viceroyalties in colonised territories?” show how the coloniality of knowledge is established in all its strength, given that the correct answers required to pass the test are those that defend the colonial and imperial nature of Spanish identity. This means that a person from a context in which the Day of Indigenous Resistance is celebrated on 12 October, for example, has to answer that the significance of this date is the fact that it is Spain’s National Day. Similarly, a person from Morocco has to state that the colonial territories of Ceuta and Melilla are Spanish, and so on. The migrant subject who attempts to obtain citizenship rights must accept and repeat as legitimate the narratives that place him or her in an inferior position” (D. Ortiz, “The Culture of Coloniality” in Decolonizing Museums, L’Internationale, 2015, p. 98. Disponibile su: www.internationaleonline.org/media/files/02-decolonisingmuseums-1.pdf).

11 “The fact that cultural institutions do not express any resistance to culture being used to reinforce xenophobic and racial segregation practices by means of the discourse of integration makes it impossible to imagine how a process of decolonisation could take place simply through exhibitions, debates and talks that regularly appear in their programmes of activities” (Ivi, p 99. Traduzione nostra)

12 www.nightschool.at

*gli spazi auto-proclamati post-coloniali, o de-coloniali e anti-coloniali, non sono immuni dal riprodurre la colonialità in modo sistematico. Il modo in cui questi spazi si articolano, chi li coordina, chi decide per essi, le loro relazioni di potere, ciò che vi si scrive, in modo in cui si scrive, con quale supporto e per quale circuito: tutti questi modi di trafficare nella nebbia delle rovine delle relazioni coloniali (e produrre a partire da esse) mobilita - qui come una regola - una dimensione contraddittoria, non negoziabile, frutto di una ferita razziale storica inscritta tenacemente nel corpo sociale, ma così poco elaborata dal punto di vista delle emozioni e dei sentimenti collettivi. [...] far vibrare i conflitti anti-coloniali - che negano contemporaneamente ogni progetto nazionale, forme di estrattivismo e di terrorismo ontologica della bianchezza, del patriarcato, del suprematismo e dell'eteronormatività, e la geopolitica imperiale e l'universalismo del potere - è il modo di aprire delle fratture nella colonialità in modo da far filtrare nel presente qualcosa di più che delle forze colonizzate*¹³

13 "self-proclaimed postcolonial spaces, or even decolonial and anticolonial ones, are not exempt from reproducing coloniality as systematic. The way in which these spaces articulate themselves, who coordinates them, who decides for them, which power relationships, what they write, how, with what support, for what circuit: all these modes of trafficking in the midst of the ruins of colonial relationships (and producing from them) mobilize - almost as a rule- a contradictory, nonnegotiable dimension, the fruit of a racial historical wound inscribed tenaciously onto the social body, though much more poorly elaborated from the point of view of collective feelings and emotions [...] making anticolonial conflicts vibrate - that deny at once whatever national projects that may be, extractivisms and ontological terrorisms of whiteness, of patriarchy, of supremacy, and of heteronormativity, just as the imperial geopolitics and the universalism of power - is a way of opening up cracks in coloniality to let pass to the present the more-than-colonized forces" (J. Mombaça, *The Post-colonial does not exist*, <http://www.night-school.at/wp-content/uploads/2017/03/Fragment-of-The-post-colonial-does-not-exist.pdf>. Traduzione nostra).

Simone Frangi è ricercatore, critico e curatore.

Titolare di un Dottorato di Ricerca franco italiano in Estetica e Teoria dell'Arte è stato Direttore Artistico di Viafarini - Non profit Organization for Contemporary Artistic Research (Milan, IT) tra il 2013 e il 2017.

Attualmente co-dirige *Live Works - Performance Act Award* at Centrale Fies (Trento, IT) e *A Natural Oasis? Transnational Research Programme* organizzato da Little Constellation - Network of Contemporary Art focused on Geo-cultural Micro-areas and Small States of Europe per BJCE.

Professore di Teoria dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Belle Arti e Design di Grenoble (FR) - dove ha fondato il programma di ricerca e di residenza "Pratiques d'Hospitalité". Nel 2015 è stato uno dei cinque curatori della decima edizione del Premio Furla per l'Arte Contemporanea e nel 2016 tra i dieci curatori della sedicesima edizione della Quadriennale di Roma. Nel 2018 è stato curatore a *Museion* (Bolzano) dove ha presentato il programma espositivo e performativo *Somatechnics. Transparent travelers and obscure nobodies*.

Nel 2020 sarà alla co-direzione di *MEDITERRANEA 19 - Biennial of Young Artists from Europe and the Mediterranean*.

Igiaba Scego è nata nel 1974 a Roma, da una famiglia di origini somale. Come giornalista e scrittrice, collabora con quotidiani tra cui *La Repubblica*, *Internazionale*, *Lo straniero*, ecc. Come autrice, Igiaba ha vinto diversi premi e partecipato a numerosi eventi, tra cui il Festival Letteratura di Mantova, di cui è ospite dal 2006. Tra i suoi libri: *Pecore nere*, scritto insieme a Gabriella Kuruvilla, Laila Wadia e Ingy Mubiayi (Laterza 2005); *Oltre Babilonia* (Donzelli 2008); *La mia casa è dove sono* (Rizzoli 2010, Premio Mondello 2011), *Roma negata* (con Rino Bianchi, Ediesse 2014), *Adua* (Giunti Editore, 2015)

Short Theatre a WeGil

VENERDÌ 6 SETTEMBRE

18:00	KADER ATTIA		
24:00	<i>The Body's Legacies, Part 2: The Postcolonial Body</i>	SALOTTO	42'
18:00	LITTLE FUN PALACE: SÌR_SHARING IN ROMA con Fabritia D'Intino		1 h
19:00	MK <i>Gil Bermudas</i>	HALL	45'
19:00	ALEX CECCHETTI		
22:00	<i>Love Bar</i>	PISCINA	≈
20:00	INVERNOMUTO <i>Black Med</i>	SALA ROSSA	2 h
21:00	LITTLE FUN PALACE: CULTURA COLONIALE E MONU- MENTALITÀ con Serena Fiorletta, Simone Frangi e Igiaba Scego		1 h
22:30	NORA CHIPAUMIRE <i>100%POP</i>	AUDITORIUM	50'
23:30	OKO DJ dj set	HALL	

SABATO 7 SETTEMBRE

16:30	KADER ATTIA		
24:00	<i>The Body's Legacies, Part 2: The Postcolonial Body</i>	SALOTTO	42'
16:30	MK <i>Bermudas forever</i>	HALL	2 h 30'
18:00	FRANÇOISE VERGÈS <i>Féminisme Décolonial</i> Introducono Ilenia Caleo, Serena Fiorletta, Isabella Pinto	PISCINA	1 h
19:30	NYAMNYAM <i>8.000 anni dopo</i>	SALA ROSSA	1 h 15'
20:00	ALEX CECCHETTI		
23:00	<i>Love Bar</i>	PISCINA	≈
21:00	LITTLE FUN PALACE:		
23:00	<i>A Message to the Sea</i> di Basir Mahmood - video		6'
22:00	MANUELA CHERUBINI <i>Burning play - Passo 1</i>	SALA ROSSA	50'
23:00	NORA CHIPAUMIRE <i>100%POP</i>	AUDITORIUM	50'
23:30	BERMUDAS FOREVER (AND EVER) dj set	HALL	