

Il volume analizza la persistenza d'immaginari coloniali nelle culture visuali contemporanee in Italia e la politica amnesica e afasica riservata al colonialismo italiano. La ricerca approfondisce la relazione tra l'Italia e l'Africa così come venne istituita all'epoca dell'impresa coloniale italiana, i suoi assetti ideologici nonché la posterità di immaginari tossici, consciamente o inconsciamente condivisi e riprodotti dalla "comunità immaginata" della nazione italiana. I saggi di ricercatori e ricercatrici qui riportati analizzano il ruolo della produzione culturale nella costruzione ideologica di narrative razziali legate a questa storia, attraversandole criticamente. Il lavoro teorico portato avanti nel volume si affianca alle pratiche di artisti italiani e artisti africani che, a partire da posizionalità diverse e complementari, hanno saputo intessere una maglia di riflessioni sull'eredità contemporanea di un lungo periodo storico ampiamente dissimulato.

Lucrezia Cippitelli è educatrice e ricercatrice, con un percorso di ricerche e progetti curatoriali legati specialmente a processi di pedagogia radicale e partecipazione comunitaria e teorie postcoloniali e decoloniali dal sud globale. È professore di Estetica presso l'Accademia di Belle Arti di Milano - Brera. Dal 2019 dirige il progetto educativo *Atelier Picha* nel centro d'arte Picha a Lubumbashi (Repubblica Democratica del Congo) ed è curatore della VII Biennale di Lubumbashi.

Simone Frangi è ricercatore e critico d'arte operativo all'intersezione di pensiero critico, ricerca curatoriale e pratiche educative. Ha ottenuto un Dottorato di Ricerca in Filosofia (Estetica e Teoria dell'Arte) e un Perfezionamento Filosofico in Teoria Critica della Società. È attualmente Titolare della Cattedra di Filosofia e Teoria dell'Arte all'ESAD - Grenoble (FR) dove ha fondato l'Unità di Ricerca "Hospitalité artistique et activisme visuel: pour une Europe diasporique et post-occidentale" (2015 - a oggi).

In copertina immagine di Bekele Mekonnen, *The Kiss and The Bite*, bozzetto per installazione, 2018

Mimesis Edizioni
Eterotopie
www.mimesisedizioni.it

28,00 euro

ISBN 978-88-5758-326-6



9 788857 583266

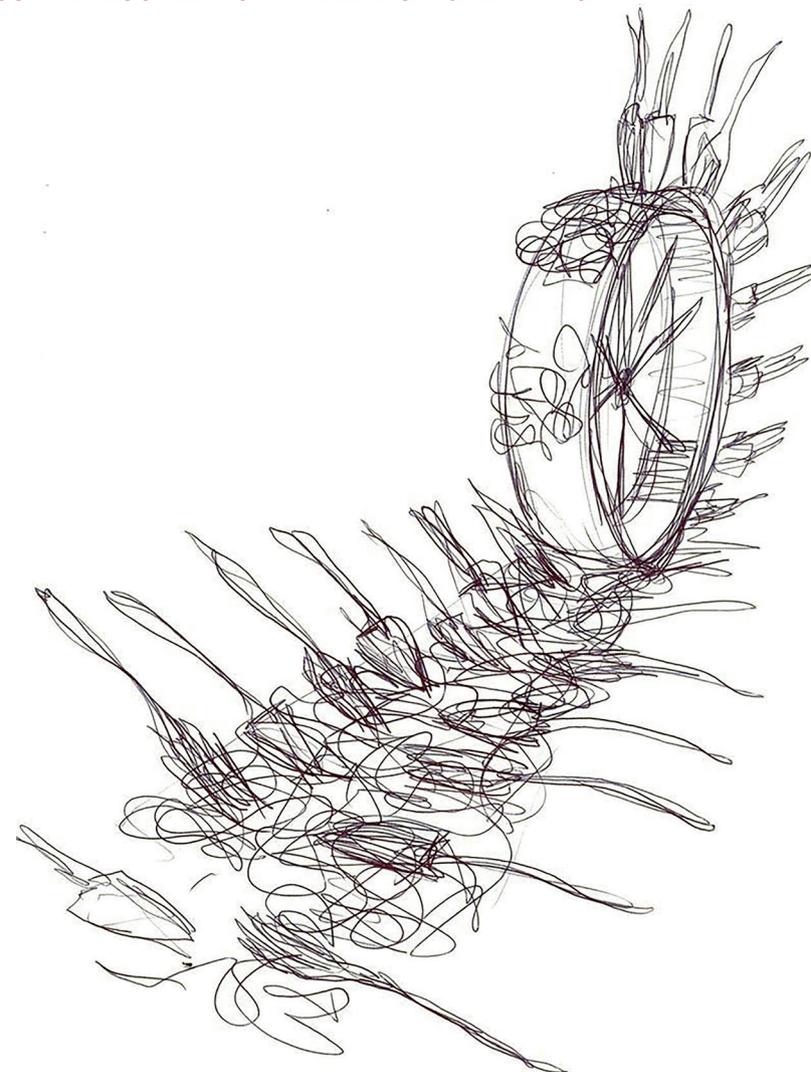
LUCREZIA CIPPITELLI - SIMONE FRANGI (A CURA DI) COLONIALITÀ E CULTURE VISUALI IN ITALIA

MIMESIS

COLONIALITÀ E CULTURE VISUALI IN ITALIA

PERCORSI CRITICI TRA RICERCA ARTISTICA,
PRATICHE TEORICHE E SPERIMENTAZIONI PEDAGOGICHE

A CURA DI LUCREZIA CIPPITELLI E SIMONE FRANGI



MIMESIS / ETERTOPIE

 **MIMESIS / ETEROTOPIE**

N. 759

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)





COLONIALITÀ E CULTURE VISUALI IN ITALIA

Percorsi critici tra ricerca artistica,
pratiche teoriche
e sperimentazioni pedagogiche



a cura di
Lucrezia Cippitelli e Simone Frangi



 MIMESIS



La presente pubblicazione è stata realizzata grazie al supporto dell'Accademia di Belle Arti di Brera nell'ambito del progetto didattico *Colonialità e Culture Visuali in Italia* realizzato nell'A.A. 2017-18. La curatrice e il curatore del volume ringraziano Giovanni Iovane, Federico Ferrari, Raffaella Pulejo e Laura Lombardi dell'Accademia di Belle Arti di Brera - Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte per il sostegno durante il processo didattico e di ricerca. Un ringraziamento particolare va a Barbara Casavecchia con cui la curatrice e il curatore hanno condiviso questo percorso.

Il saggio di Neelam Srivastava, quello di Alfredo Gonzalez-Ruibal, Yonatan Sahle, Xurxo Ayà Vila e quello di Angelica Pesarini sono stati tradotti da Linda Valle.

Il saggio di Liliana Ellena è stato tradotto da Barbara Casavecchia e Lucrezia Cippitelli .

Il saggio di Peter Friedl è stato tradotto da Claudia Crivellaro con la collaborazione di Salvatore Lacagnina e viene pubblicato in questo volume grazie al contributo di NERO Editions, che ringraziamo amichevolmente.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 759
Isbn: 9788857583266

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE	9
INTRODUZIONE AL VOLUME <i>Lucrezia Cippitelli, Simone Frangi</i>	11
CONTRO L'AMNESIA. "COLONIALITÀ E CULTURE VISUALI IN ITALIA" COME PROGETTO DIDATTICO <i>Massimo Vaschetto</i>	17

PARTE I COLONIALITÀ E CULTURE VISUALI IN ITALIA: UN READER CONTEMPORANEO

PER UNA ARCHEOLOGIA SOCIALE DELLA GUERRA COLONIALE IN ETIOPIA <i>Alfredo González-Ruibal, Yonatan Sahle, Xurxo Ayán Vila</i>	25
"IL SANGUE NON È ACQUA". LA MATERIALIZZAZIONE DEL CORPO RAZZIALE NELL'AFRICA ORIENTALE FASCISTA <i>Angelica Pesarini</i>	55
ARCHIVI CINEMATOGRAFICI COLONIALI TRA AMNESIA E AMNISTIA <i>Gianmarco Mancosu</i>	73
LA DECOLONIZZAZIONE AFRICANA E LE ESTETICHE DELLA RESISTENZA DI PONTECORVO, ORSINI E PIRELLI <i>Neelam Srivastava</i>	93
EVA NERA RELOADED: UN ARCHIVIO IN CORSO <i>Liliana Ellena</i>	119
LA CITTÀ INCANTATA <i>Peter Friedl</i>	149
RAZZA, NAZIONE E MUSICA. COMUNITÀ IMMAGINATA E VOCI DISCORDANTI <i>Gaia Giuliani, Wissal Houbabi</i>	163



PARTE II
VISUALITÀ COLONIALE E POSIZIONALITÀ
POST-COLONIALI E ANTI-COLONIALI IN ITALIA

SMETTERE DI DIMENTICARE, PROVARE A RICORDARE.

ANGELA RICCI LUCCHI E YERVANT GIANIKIAN

Barbara Casavecchia

195

UNA CARTOGRAFIA POSSIBILE: 1991-2021

Autori Vari

Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian, <i>Il fiore della razza</i> (1991)	209
Theo Eshetu, <i>Blood is not fresh water</i> (1997)	210
Haile Gherima, <i>The Children of Adwa</i> (1998 – incompiuto)	211
Rossella Biscotti, <i>La cinematografia è l'arma più forte</i> (2003)	212
Rossella Biscotti, <i>The Inauguration of the empire</i> (2005)	212
Maria Iorio e Raphaël Cuomo, <i>Sudeuropa</i> (2005-2007)	213
Alessandro Ceresoli, <i>Ritorno al futuro</i> (2009)	214
Patrizio Di Massimo, <i>The Secret Proceedings of the trial of Benghazi</i> (2009)	215
Patrizio Di Massimo, <i>Oae</i> (2009)	216
Theo Eshetu, <i>The return of the Axum Obelisk</i> (2009)	217
Martina Melilli, <i>Tripolitalians. Appunti per un film</i> (2010)	218
Luca Guadagnino, <i>Inconscio italiano</i> (2011)	219
Adelita Husni-Bey, <i>The Green Mountain</i> (2011)	220
Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian, <i>Pays barbare</i> (2013)	221
Annalisa Cannito, <i>In the belly of fascism and colonialism</i> (2013)	222
Vincenzo Latronico, Armin Linke, <i>Narciso nelle Colonie</i> (2013)	223
Invernomuto, <i>Anabasis Articulata</i> (2014)	224
Invernomuto, <i>Negus</i> (2014)	225
Rossella Biscotti, <i>Zeret</i> (2014)	226
Muna Mussie, <i>Milite Ignoto</i> (2014)	227
Valerio Ciriaci, <i>If only I were that warrior</i> (2015)	228
Alessandra Ferrini, <i>Negotiating Amnesia</i> (2015)	229
Invernomuto, <i>Malù</i> (2015)	230
Alan Maglio, Medhin Paolos, <i>Asmarina</i> (2015)	231
Fred Kuwornu, <i>Blaxploitalian</i> (2016)	232
Sammy Baloji, <i>Fragments of Interlaced Dialogues</i> (2017 – in corso)	232
Nina Fischer, Maroan el Sani, <i>Freedom of movement</i> (2017)	233
Leone Contini, <i>Restolen</i> (2017)	234
Bekele Mekonnen, <i>The Kiss and the Bite</i> (2018)	235
Cesare Pietroiusti, <i>Impero Arcobaleno</i> (2018)	236
Silvia Rosi, <i>Encounter</i> (2019 – in corso)	237
Binta Diaw, <i>Nero Sangue</i> (2020)	237
Adji Dieye, <i>Memory Lost Learned by heart</i> (2020 – in corso)	238
Francis Offman, <i>Untitled</i> (2020 – in corso)	239
Justin Randolph Thompson, <i>Doan yu tell no one I made it</i> (2021)	241
Maria Iorio e Raphaël Cuomo, <i>Chronicles of that time</i> (2020-2021)	242
Muna Mussie, شارح بولونيا ۱۷۳۱ <i>Bologna St. 173</i> (2021)	243
Alessandra Ferrini, <i>Gaddafi in Rome: a Screenplay</i> (2021 – 2022)	246



PARTE III
BIANCHEZZA CRITICA E OPZIONI DECOLONIALI IN
ITALIA: RICERCHE CURATORIALI, PRATICHE ARTISTICHE E
SPERIMENTAZIONI PEDAGOGICHE

- ARCHIVI RESISTENTI, POSIZIONALITÀ E RICERCA COME PEDAGOGIA:
UN'INTERVISTA AD ALESSANDRA FERRINI
Alessandra Ferrini, Guglielmo Zalukar 249
- CLASSIFICAZIONI SOVVERSIVE.
ARTE, ARTEFATTI, COLLEZIONI, DECOLONIALITÀ DELLO SGUARDO
Lucrezia Cippitelli 261
- IL CRIMINE DELL'INNOCENZA. AUTOASSOLUZIONE E POPULISMO
POST-COLONIALE NELLA BIANCA ITALIA
Simone Frangi 273
- RICERCA ARTISTICA E CURATORIALE COME SPAZI PER (RI)PENSARE
L'INSEGNAMENTO DEL COLONIALISMO ITALIANO
Alessandra Fredianelli 283

PARTE IV
COSCIENTIZZAZIONE E COMPENSAZIONE DELLE
RIMOZIONI ISTITUZIONALI: DUE PROGETTI DI PEDAGOGIA
E RICERCA

- “A BOMB TO BE RELOADED”: MILITANZA ANTI-COLONIALE IN ITALIA
TRA STORIA E PRESENTE. RICERCA, PEDAGOGIA, COSTRUZIONE DI UNA RETE
Alessandra Ferrini 303
- “AMNISTIA. COLONIALITÀ ITALIANA TRA CINEMA, CRITICA E ARTE
CONTEMPORANEA”: RICOSTRUZIONE DI UN PERCORSO DI RICERCA
COLLETTIVO
Autori Vari 327
- APPENDICE
BIOGRAFIE DEGLI AUTORI E DEI CURATORI DEL VOLUME 339





GAIA GIULIANI, WISSAL HOUBABI*

RAZZA, NAZIONE E MUSICA Comunità immaginata e voci discordanti

1. Introduzione

Questo saggio analizza alcuni processi d'invisibilizzazione e ipervisibilizzazione culturale dei cosiddetti e delle cosiddette "altre interne" ossia quelle persone di nazionalità italiana che per il loro posizionamento intersezionale non sono considerate al pari dei e delle cittadine bianche. Nonostante queste persone godano formalmente dei diritti di cittadinanza¹, esse esperiscono un posizionamento che per ragioni legate alla loro

* Il contributo di Gaia Giuliani è stato reso possibile attraverso il sostegno della FCT – *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* – attraverso i progetti *(De)Othering: Deconstructing Risk and Otherness: hegemonic scripts and counter-narratives on migrants/refugees and 'internal Others' in Portuguese and European mediascapes* (Referenza: POCI-01-0145-FEDER-029997) e *DeCodeM (De)Coding Masculinities: Towards an enhanced understanding of media's role in shaping perceptions of masculinities in Portugal* (Referenza: PTDC / COM-CSS / 31740/2017).

1 Sulle ragioni culturali e storiche del mancato riconoscimento dei diritti di cittadinanza e del rifiuto dell'abbandono del principio fascista dello *Ius sanguinis* in favore del più democratico *Ius soli*, si veda T. Petrovich Njegosh, Petrovich Njegosh, T., *Il meticcio nell'Italia contemporanea. Storia, memorie e cultura di massa*, in T. Petrovich Njegosh (a cura di), *La 'realtà' transnazionale della razza. Dinamiche di razzializzazione in prospettiva comparata*, in "Iperstoria", n. 6, 2015, pp. 143–166. Una legge per introdurre uno *Ius soli* parziale in Italia è in discussione dal 2016, supportata dalle associazioni di migranti di cosiddetta seconda generazione, intellettuali, accademici ed altre organizzazioni della società civile. Organizzazioni quali La Rete G2, (Generazione 2) e Italiani senza cittadinanza, sono attive dal 2005. I figli e le figlie delle migrazioni si stanno mobilitando, oltre che con la musica, anche attraverso fashion blogs, (si veda per esempio "Hijab elegante": www.facebook.com/Hijab-elegante-146442872150423/; e "Nappy Girls": www.nappyitalia.it/afro-italian-nappy-girls/). Si veda ad esempio A. Frisina, C. Hawthorne, *Sulle pratiche estetiche antirazziste delle figlie delle migrazioni*, in G. Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze-Milano, Le Monnier/Mondadori Education, 2015, pp. 200-214. Sull'italianità nera e sulla discriminazione razziale in Italia si vedano i contributi di, tra gli altri, Angelica Pesarini, Camilla Hawthorne, Mackda Ghebremariam Tesfau', Simone Brioni e Luca Queirolo Palmas. Per un'esauriente ricerca sui



relazione con l'egemonia bianca, li colloca in una prossimità personale e politica con le battaglie per l'allargamento della cittadinanza e contro il razzismo di altri e altre "figlie delle migrazioni". Per poter restituire la complessità dei processi di marginalizzazione sociale, politica e culturale mediante la loro visibilizzazione e invisibilizzazione che la cultura mainstream opera verso le contraddizioni che essi aprono nella società italiana, questo saggio analizza un frammento della scena musicale contemporanea e i suoi protagonisti afro- e nordafricano-italiani in tre momenti specifici della loro carriera. Lo fa inquadrando tale complessità in alcuni *frames* che strutturano l'immaginario egemonico e nella loro relazione con l'archivio coloniale. Per archivio coloniale intendiamo – sulla scorta di Ann Laura Stoler e Gloria Wekker e in linea con Edward Said² – quel magazzino di immagini e costruzioni discorsive sedimentato nel tempo e nello spazio transnazionale sin dal periodo dell'espansione coloniale verso Ovest e la tratta, il quale produce ancor oggi significato, influenzando lo sguardo egemonico sugli e sulle altre razzializzate. L'archivio coloniale è dunque un dispositivo semiotico dotato di enorme potere, il quale serve oggi discorsi, pratiche e relazioni di potere fondate sull'essenzializzazione delle differenze di razza, nelle loro intersezioni con quelle di genere, classe, sessualità, religione e nazionalità. A partire dai materiali contenuti negli archivi coloniali si riarticola dunque quelle che sono state definite "figure della razza" intersezionali, in costante trasformazione a seconda dei contesti e delle relazioni di potere che esse servono³.

La questione dell'invisibilizzazione e dell'ipervisibilizzazione di alcuni corpi e alcune voci dell'Italia postcoloniale ha un portato molto complesso ed un'ampiezza molto varia che oggi, nel Belpaese, abbracciano un'enorme varietà di esperienze. Andrea Pogliano nei studi di sociologia visuale su media e migrazioni in Italia ha individuato tre *frames* attraverso i quali avviene

registri italiani di origine africana si veda Leonardo de Franceschi, in particolare *L'Africa in Italia e Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti* (Milano and Udine: Mimesis, 2017). Tra i diversi documentari sulla relazione tra migrazioni postcoloniali e memoria coloniale nell'Italia contemporanea, si vedano i lavori di Medhin Paolos, Alan Maglio, Simone Brioni, Dagmawi Yimer, Andrea Segre, Daniele Vicari, Lucia Sguiglia e Chiara Ronchini.

- 2 A. L. Stoler, *Colonial Archives and the Arts of Governance*, in "Archival Science", n. 2 (1-2), 2002, pp. 87–109; A. L. Stoler, *Duress. Imperial Durabilities in Our Times*, Durham, Duke University Press, 2016; G. Wekker, *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*, Durham, Duke University Press, 2016; E. Said, *Orientalism*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- 3 Gaia Giuliani, *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations in Visual Culture*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019, introduzione.

l'ipervisibilizzazione mediatica di determinati corpi: quello della vittima, quello della minaccia e quello dell'eroe⁴. La scelta di corpi e voci, il modo di renderli nello spazio mediatico, è profondamente funzionale alla ripetizione di questi tre *frames*. Aggiungiamo poi, che tali *frames* sono estremamente genderizzati, così che l'eroe è principalmente maschio, così anche il criminale, mentre la vittima è donna e minore a meno che non si tratti di crimini contro la morale e prostituzione. Nel loro operare, i *frames* tracciano la linea d'ombra oltre la quale altre esperienze – la loro complessità e quotidianità – vengono occultate. Tutto ciò che non vi rientra è silenziato – ossia non discusso nello spazio pubblico: la vita di tutti i giorni di migranti, rifugiate e cosiddette “altre interne” ma anche la violenza della frontiera, il razzismo istituzionale e culturale, le relazioni familiari, la sessualità, il lavoro, la vita nelle città, la scuola, il rapporto con il proprio corpo e con lo sguardo bianco su di esso. La scena musicale underground – specialmente quella rap e trap – tende invece a porre non solo in luce ciò che resta “fuori”, ma anche a renderla udibile e visibile a partire dai protagonisti dell'Italia postcoloniale.

Il saggio si apre con una breve cartografia della scena musicale che diremmo in modo spiccio postcoloniale, per i temi che tratta e per i posizionamenti che esprime, che dagli anni Novanta emerge in Italia e che vede protagonisti musicisti e cantanti con un background migrante: il titolo del paragrafo “Invisibile a chi?” fa riferimento a cosa significhi in Italia essere “visibile” o “di successo” sulla scena nazionale, sottolineando come ciò dipenda da fattori che hanno a che vedere sia con i meccanismi interni all'industria musicale sia con la relazione tra gli artisti e la “comunità immaginata” nazionale. Il paragrafo centrale, che porta il titolo “Spazi omogenei, voci discordanti”, si concentra su tre figure molto diverse, quella della cantante pop italo-camerunense Cécile (Cécile Vanessa Ngo Noug), del rapper italo-ghanese Bello Figo Gu (Paul Yaboah) e del cantante trap italo-egiziano Mahmood (Alessandro Mahmoud) ascesi alla fama grazie alla loro presenza televisiva. Intendiamo con “spazi omogenei” quelli che vengono pretesi essere “monoculturali”, “monolinguali” e “monorazziali” a dispetto della disomogeneità razziale, culturale, linguistica e sociale che da sempre regna in Italia. Questi spazi sono di fatto normativi ossia *semiotic landscapes* “nazionalpopolari” che impongono una precisa visione della “comunità immaginata” italiana come bianca, eteronormativa, cattolica o laica, di lingua e cultura “italiane”. Le voci discordanti sono allora quelle testimonianze artistiche che mettono in discussione tale omogeneità, per quanto attraverso canali e con modalità assai diverse. Contestualizzeremo perciò queste tre figure nell'ambito di una analisi della riarticolazione del colore della nazione nell'Italia di oggi con una prospettiva che guarda

4 A. Pogliano, *Media, politica e migrazioni in Europa. Una prospettiva sociologica*, Roma, Carocci, 2019.

all'immaginario collettivo ma anche alla cultura popolare contemporanea, in risposta alla loro affermazione di appartenenza nazionale.

La loro ricezione differenziale nello spazio pubblico mediatico mainstream ha a che vedere non solo con il loro posizionamento rispetto alle relazioni razziali, ma anche con il loro genere e la loro sessualità. Nel caso di Cécile, questa richiesta è espressa come critica alla lettura mainstream del nesso tra razza e genere da parte di una donna nera nata e cresciuta a Ostia; nel caso di Bello Figo, le sue rime apparentemente surreali affrontano la dicotomia vittima/criminale nel discorso egemonico su rifugiati e migranti mettendo a nudo il panico morale verso l'uomo nero che struttura l'immaginario mainstream bianco; infine, nel caso di Mahmood, è il suo situarsi nella tensione tra il "qui" e l'"altrove" e la critica ad una mascolinità assente (quella del padre) propria dell'esperienza della diaspora migratoria di cui è figlio a rappresentare il punto di vista interno alla società italiana da parte di un milanese con radici migranti e gay.

Tre saranno i momenti o cornici spazio-temporali dentro le quali verranno analizzate le figure e la produzione artistica di Cécile, Bello Figo e Mahmood. Nel Febbraio 2016, Cécile ha partecipato al sessantaseiesimo Festival di *Sanremo* nella sezione *Nuove proposte*. Alla fine dello stesso anno, nel Dicembre 2016, Bello Figo, youtuber e musicista il cui grande successo è soprattutto legato alla diffusione online dei suoi pezzi era a *Dalla vostra parte*, invitato in un dibattito rovente con la parlamentare europea Alessandra Mussolini (rappresentante della destra postfascista e oggi esponente del partito di destra Partito Popolare Europeo). Infine, nel 2019 Mahmood vince la sessantanovesima edizione del festival di *Sanremo*. Nei confronti di queste tre figure, l'establishment culturale e politico italiano e bianco ha reagito in modo assai diverso e con vari gradi di ipervisibilità, invisibilizzazione e demonizzazione.

L'obiettivo di questo saggio è quello di offrire alcuni spunti di riflessione, senza pretendere di abbracciare una galassia di discorsi e immaginari crescente e molto ricca che è quella della scena musicale postcoloniale. Esso trae spunto dalla riflessione elaborata nell'ultimo capitolo del volume *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations in Visual Culture* pubblicato da Gaia Giuliani nel 2019 e si arricchisce dell'analisi della scena musicale postcoloniale di Wissal Houbabi, attivista, studiosa e artista italo-marocchina.

2. Invisibile a chi? Una "nuova" scena musicale

Dai tardi anni Novanta, una sottocultura musicale di adolescenti e giovani adulti figli di famiglie di migranti o rifugiati e cresciuta per di più nel contesto urbano, si rende visibile soprattutto attraverso piccole etichette

indipendenti, e molto di rado raggiungendo un pubblico più ampio e trasversale. I generi musicali più in voga tra essi sono la leggera, il rap e la trap. È nell'ambito della musica leggera e solo a partire dagli anni Duemila che le prime artiste non bianche riescono ad entrare nello spazio della cultura mainstream. Tra esse vi sono Karima Ammar (Livorno, 1985) e Malika Ayane (Milano, 1984). La prima è una cantante pop italo-algerina che ha visto il suo debutto passando per programmi televisivi come *Bravo Bravissimo* e *Domenica In*. Ammar riesce ad avere successo dopo essersi aggiudicata il terzo posto nella classifica della sesta edizione nel 2006 nel talent show *Amici* condotto da Maria De Filippi su Canale 5⁵. Sulla stessa scena si colloca Ayane, cantautrice italo-marocchina. Il genere di musica che la contraddistingue mescola la musica leggera con diversi generi black come il gospel, il blues, il jazz. La sua carriera è costellata da premi e importanti riconoscimenti, incluse le numerose partecipazioni a *Sanremo* nella categoria *Giovani* e nella competizione canora principale, e la sua nomina a giudice in talent show come *The Voice of Italy* nel 2015⁶, *X Factor Italia* nel 2019⁷.

Ayane è la prima italo-africana nel tempio della cultura nazionalpopolare, *Sanremo*. Il Festival è definito così per essere l'emblema di una "eredità culturale italiana" rilanciata per il consumo di massa⁸. Luogo in cui non si negoziano solo le identità degli italiani e delle italiane, ma anche e soprattutto il senso comune e il senso morale che vengono sul suo palco sanciti e perimetrati mediante tutta una serie di dispositivi di selezione e contrappesi, il Festival non si fa problemi con eventuali top trasparenti o pantaloni aderenti, ma non concede spazio a messaggi e comportamenti che mettano in discussione ciò che è considerato il "sentire comune" della nazione. La necessità di spettacolarizzazione, le leggi del mercato, i ruoli di genere e una "modestia" tutta italiana sono i perni non negoziabili su cui si regge la gara canora. Anche nel caso di una figura come quella di Achille Lauro all'ultimo Festival del 2020⁹, la cui drag-queerness ha fatto da con-

5 *Amici di Maria De Filippi*, conosciuto anche solo come *Amici*, è un talent show per under 30 ideato e condotto da Maria De Filippi che va in onda dal 2001 su Canale 5.

6 *The Voice of Italy* è un talent show che dal 2013 va in onda su Rai2.

7 *X Factor Italia* è un talent show che nasce su Rai2 e dal 2011 va in onda su Sky Uno. In esso, quattro cantanti famosi divengono coach e giudici di giovani artisti emergenti.

8 L. Barra, G. Manzoli, M. Santoro, M. Solaroli, *Un marziano all'Ariston. Mahmood tra televisione, musica, politica e identità*, in "Studi Culturali", n. 16, 2019, pp. 329-343.

9 Il giovane cantante rap Achille Lauro (Verona, 1990) si è esibito alla settantesima edizione di *Sanremo* indossando abiti che richiamavano dipinti e vesti femminili del settecento.

trappunto alla costante ostentazione di mascolinità eteronormativa e bianca di presentatori e cantanti, i testi proposti e i limiti imposti alla performance sono sempre preposti ad un ridimensionamento della deviazione dalla norma. In generale, il Festival esclude o minimizza messaggi portatori di una critica sociale che metta in luce e discuta i meccanismi di riproduzione dei dispositivi di esclusione, specialmente diremmo quando si intersecano con questioni di razza. Così Ayane, e in modo simile Ammar, entrano dentro lo spazio di *Sanremo* e dei programmi televisivi di intrattenimento per il grande talento che esprimono ma anche perché per scelta o per strategia queste cantanti non utilizzano la visibilità a loro offerta per portare alla luce eventuali questioni spinose. Esse risultano perciò più “assimilabili” dentro uno spazio per il quale Ayane e Ammar non risultano “corpi estranei” (alla bianchezza) e come tali possono essere riconosciute e “premiare”.

Differente è il caso di artiste e attiviste come Karima 2G, cantante e beatmaker nata a Roma da genitori liberiani, la quale a partire dagli stessi anni utilizza la “piazza virtuale” dei social network, attraverso cui vengono forgiate oggi molte delle tendenze culturali, per caricare la propria musica di forti messaggi politici legati alla propria identità razziale e culturale. La sua musica unisce tradizione e modernità, influenze afro abbinate a beat elettronici. La lingua di cui si serve, poi, è il pidgin-english. Il pubblico a cui si rivolge è dunque assai diverso da quello delle cantanti pop Ayane e Ammar, attento più alla scena internazionale e di natura diasporica e capace di accogliere testi di denuncia del razzismo culturale e istituzionale italiano che posizionano Karima in un contesto della scena musicale profondamente distinti dalla cultura mainstream dei programmi nazionali popolari. Ne è un esempio il brano *Orangutan* il quale si riferisce alla vicenda che ha visto coinvolta la ex ministra per l’integrazione Cécile Kyenge definita nel 2013 “orangotango” da Roberto Calderoli, allora senatore ed esponente di spicco della Lega Nord¹⁰. Questo è anche il caso della cantante, scrittrice e attivista Djarah Kan, nata in Italia da genitori ghanesi, che pur esordendo su Rai1 con il brano *Il Tesoro di San Gennaro*¹¹ grazie al contratto con la Rtf Records, resta marginale all’esposizione che offre l’industria culturale mainstream italiana. La sua musica mescola l’inglese con il dialetto napoletano e rivendica un’appartenenza al territorio ed un’apertura oltre le frontiere nazionali. I suoi testi si concentrano sul dramma che è generato soprattutto dalla povertà e che s’intreccia inevitabilmente alla condizione di donna nera che vive nel Meridione.

10 Per queste offese, il tribunale di Bergamo ha condannato in primo grado Roberto Calderoli a un anno e sei mesi. www.ilfattoquotidiano.it/2019/01/14/kyenge-orango-calderoli-condannato-per-gli-insulti-allex-ministro-aggravante-razziale/4895789/.

11 Per approfondimenti: <https://www.youtube.com/watch?v=Pnx9QJAZ118>.

Altri generi fortemente significativi e che sono restati fino a pochi anni fa abbastanza marginali nell'industria culturale mainstream, sono il rap e la trap, i quali rappresentano spazi d'elezione per l'espressione di contenuti cari ai e alle discendenti delle comunità diasporiche: sono infatti generi artistici mutuati sia dal contesto afroamericano sia da contesti postcoloniali interni all'Europa (specialmente la Francia) che hanno costruito nel corso degli ultimi decenni un "alfabeto comune" in cui riconoscersi. Eppure la musica rap italiana è soprattutto bianca: a differenza di quella francese, tedesca e britannica, la sua matrice culturale in Italia è stata appropriata da cantanti (soprattutto uomini) bianchi che l'hanno svuotata del carattere di denuncia (specialmente delle relazioni razziali) che le era proprio. Tra gli esponenti della scena rap impegnata e di denuncia vi è invece Amir Issaa, rapper nato a Roma di madre italiana e padre egiziano attivo sin dagli anni Novanta. Nel libro autobiografico *Vivo per questo* (2017) in cui riprende i temi delle proprie canzoni (ad esempio *5 del mattino* e *Uomo di prestigio* del 2006), Amir Issaa racconta come ci si senta a nascere e crescere in un paese che continua a considerarlo "uno straniero, peggio che se lo fossi davvero, e la scritta 'Italiano', sulla mia carta d'identità non vale neanche le poche gocce di inchiostro che è costata"¹². Nel suo caso, il rap permette di tradurre culturalmente il proprio "orgoglio nero" in quello che è un genere che nell'Italia degli anni Novanta era stato fatto proprio dai movimenti antagonisti e dalla militanza di gruppi musicali di cui Amir faceva parte come Assalti Frontali¹³ e le Posse – ossia formazioni musicali che prendono vita all'interno dei centri sociali della sinistra radicale e i cui testi denunciano soprattutto povertà, razzismo, violenza di Stato e autoritarismo.

L'emergere sulla scena mainstream di rapper soprattutto bianchi è coinciso con la perdita del ruolo politico e comunitario associato al rap e la trasformazione di quest'ultimo in un genere commerciale buono a produrre hit estive¹⁴, a riprodurre acriticamente il sessismo¹⁵, l'autocelebrazione¹⁶ e il successo economico¹⁷. Dell'hip hop rimangono in questo contesto solo la sonorità e l'estetica, ripulite per diventare il genere più ascoltato tra i giovanissimi. In questo quadro, le produzioni rap e hip hop che emergono da contesti diasporici viene invisibilizzato, anche quando riscuote successo su canali di distribuzione mainstream alternativi (come ad esempio le piattaforme digitali).

12 Amir Issaa, *Vivo per questo*, Milano, chiarelettere editore, 2017, p. 119.

13 Assalti Frontali e AK47 sono pionieri del rap italiano, eredi della formazione Onda Rossa Posse, così come i Sangue misto nati rispettivamente nei centri sociali Forte Prenestino (Roma) e Isola nel Cantiere (Bologna) tra la fine degli anni Ottanta e i primissimi anni Novanta.

14 www.youtube.com/watch?v=yKT_euhimTk.

15 www.youtube.com/watch?v=1Z-HfpYIYUI.

16 www.youtube.com/watch?v=952odnrdZKI.

17 www.youtube.com/watch?v=y-9K1u1nh88.

Lo stesso vale per il ben più recente genere trap, il quale è d'elezione per le nuove generazioni di musicisti e musiciste con background migrante, abituate a sonorità commerciali. Dalla metà degli anni Dieci del Duemila questo genere emerge in modo deciso grazie soprattutto ad artisti come Tedua, Izi, Laioung, Capo Plaza, Vegas Jones, Ernia, Rkomi, Maruego, Ghali, RRR mob, Bello Figo e Mahmood. Il termine trap deriva dalle trap houses, case abbandonate nei sobborghi di Atlanta dove gli spacciatori preparavano la droga. I testi di questo genere musicale perdono in generale la carica di denuncia tipica del rap "militante" degli anni Novanta per quanto, come afferma Fabrizio Antinori, il loro stile "rappresenti in parte ciò che i giovani in questi anni vivono, esperienze che portano con sé in alcuni casi spaesamento, e in altri richiesta di riscatto"¹⁸. L'artista che "sfonda il tetto di cristallo" e diviene un punto di riferimento di questa scena musicale è Ghali (Ghali Amdouni, nato a Milano nel 1993) – prima ancora di Mahmood. A differenza di quest'ultimo, Ghali recupera in modo esplicito temi legati alla consapevolezza (culturale, razziale) e al riscatto (dalla marginalità sociale e razzista). Fin dagli esordi il suo percorso è stato indipendente rispetto all'industria culturale mainstream e soprattutto rispetto ai palcoscenici nazionalpopolari, il che ha permesso a Ghali di non trovarsi a sottostare in modo decisivo ai dettami di "sbiancamento" e depoliticizzazione imposti invece ad artiste come Ayane¹⁹. I suoi testi affrontano il rapporto con le proprie origini e con l'Italia (*Cara Italia* del 2018 ne è il più chiaro esempio) e l'interculturalità del mondo in cui vive (ad esempio *Pizza Kebab* del 2017) attraverso una miscela sapiente di riferimenti alla cultura italiana e nordafricana, che si traduce nell'uso costante delle due lingue e che richiama all'esperienza quotidiana di tutta una generazione. La notorietà arriva anche grazie alla capacità di sapersi muovere in un contesto dominato dai social network: canali come Youtube, Spotify, Instagram e Facebook divengono il suo trampolino di lancio, canali che sono più spesso paralleli e solo limitatamente convergenti con quelli della cultura nazionalpopolare. Tali canali permettono a Ghali, a differenza di molti altri artisti trap, tra cui lo stesso Mahmood, di prendere posizione nei confronti della cultura politica italiana. È sui social networks che, ad esempio, Ghali risponde a Matteo Salvini e alla demonizzazione che il politico italiano fa di migrazione e diversità culturale, utilizzando

18 F. Antinori, "Non sento altro se non tutto", Master universitario di I livello – Immigrazione. Fenomeni migratori e trasformazioni sociali, Università Ca' Foscari Venezia, 2018/19, p. 41.

19 Si veda ad esempio ciò che Amir Issa afferma su Ghali in un'intervista al magazine "Griot": <http://griotmag.com/it/people-musica-amir-issaa-non-respiro-intervista-mamma-non-respiro-floyd-david-blank-davide-shorty-afroitaliani-rap/>.

cioè gli stessi canali che hanno garantito il successo del leader della Lega. Qui Ghali pubblica *Vossi Bop remix* (2019) la quale riprende l'omonimo brano del famoso rapper afro-britannico Stormzy, in cui dichiara esplicitamente il proprio punto di vista verso le politiche razziste di destra: "Salvini dice che chi è arrivato col gommon, non può stare .it ma stare .com... Alla partita del Milan ero in tribuna con gente, c'era un politico fascista che annusava l'ambiente, la squadra da aiutare a casa propria praticamente, forse suo figlio è pure fan, che mi guardava nel mentre"²⁰. È nella proliferazione tramite internet dei canali che possono essere definiti mainstream – tali per cui per la generazione dei giovanissimi la televisione è divenuto un canale culturale marginale – che ciò che fino a due decenni fa sarebbe rimasto costretto dentro limiti di visibilità riesce ad emergere e che figure come quella di Ghali riescono a raggiungere un pubblico ampio. Tale pubblico non è o è solo molto parzialmente in relazione con quello nazionalpopolare: se la televisione italiana e in modo ancor più stringente i programmi nazionalpopolari, per motivi complessi che derivano da scelte culturali, immaginari nazionali e nazionalisti e precise letture dell'identità italiana, riproducono una specifica idea di italianità, l'apertura garantita dal mercato legato alle piattaforme digitali permette l'ingresso nello spazio pubblico – per quanto sempre filtrato da specifiche idee di successo che restano profondamente razzializzate e genderizzate – di voci e corpi altrimenti invisibilizzati.

3. Spazi omogenei, voci discordanti

3.1 Cécile

L'attenzione scatenata dalla canzone *N.E.G.R.A* acronimo di *Nessuno È Giudice Razziale Assoluto* presentata da Cécile al sessantaseiesimo Festival di *Sanremo*, nonostante la gravidanza del testo il quale descrive la relazione tra un uomo bianco che la desidera fisicamente perché è nera e la rifiuta socialmente per la stessa ragione, si è concentrata soprattutto sulla vicenda personale della cantante e sulle allusioni alla possibile censura da parte della RAI alla parte del testo che fa riferimento all'omosessualità²¹. Figlia di una giovane donna camerunense arrivata in Italia per giocare a

20 <https://www.youtube.com/watch?v=Tv2KhnlnRe4>.

21 "C'è chi si vanta di ideali dove negri ed omosessuali indipendentemente sono tutti uguali, cioè diversi e in quanto tali sono da trattare diversamente dai normali e questo fa paura": <http://spettacoli.tiscali.it/sanremo/articoli/Cecile-censurata-a-Sanremo-Si-e-vero-sono-negra-e-allora/>; <http://www.lastampa.it/2016/02/09/multimedia/spettacoli/festival-di-sanremo/2016/cecile-e-quei-ver>

calcio, Cécile nasce e passa la propria infanzia tra Ostia e Roma²² ed è la prima nera italiana a *Sanremo*. Nonostante si riferisca a sé come italiana, è spesso definita dalla stampa online come “la camerunense”²³. L’attenzione limitata al testo, scritto come ha affermato la cantante, per denunciare “l’ipocrisia”²⁴ e scatenare dibattito, si concentra esclusivamente sulla condanna del razzismo che esso esprime, oscurando di fatto la prospettiva di genere: le critiche allo sguardo maschile e bianco su cui si incardina in Italia quella che potrebbe essere definita una “doppia morale” razzista vengono eluse, e nonostante la loro significativa “resa” visuale²⁵ nel video diretto da Kuerty Uyop²⁶ cadono nel vuoto.

Cécile non riesce a passare la seconda selezione del Festival. La maggior parte della stampa e lei stessa pensano che il fattore shock della canzone abbia remato contro. Pur sapendo che “l’Italia non è pronta ad affrontare la questione”, la possibilità di esibirsi ed esporsi in prima persona su un siffatto palcoscenico rappresentava un’occasione imperdibile per condividere ciò che le stava a cuore con un pubblico di milioni di persone²⁷. L’opportunità di mostrare il proprio talento e far passare un messaggio – come in questo caso – deve essere letto alla luce delle tensioni tra l’ipervisibilizzazione offerta da *Sanremo* e la censura/limitazione imposta dallo stesso Festival a contenuti e questioni considerate “eccessive” per lo spettacolo nazionalpopolare. Temi scomodi come l’oggettivazione del corpo femminile nero nel contesto del discorso esotizzante che riduce il corpo delle donne nere a mero oggetto di piacere sessuale non sono comuni nella musica pop italiana – sono piuttosto al centro del soul, del rap e dell’hip hop cantati da donne²⁸. Una canzone che si incentri su questa oggettivazione diventa dirompen-

si-spariti-sui-gay-nessuna-censura-gAlWRDAj7ZlTWCFvSHuwnl/pagina.html.

- 22 https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/spettacoli/16_febbraio_08/cecile-sorpresa-sanremo-ha-giocato-basket-napoli-bffc3ea0-ce4a-11e5-84b6-e3afc18b58d6.shtml.
- 23 www.radioitalia.it/multimedia/video/artista/1/cecile/2521.php
- 24 www.missitalia.it/news/newsdett.php?idnews=556; www.rockol.it/news-652781/cantanti-sanremo-2016-cecile-intervista-video?refresh_ce.
- 25 www.ilsussidiario.net/News/Cinema-Televisione-e-Media/2016/2/10/CECILE-La-cantante-di-origini-africane-sul-palco-dell-Ariston-con-N-E-G-R-A-Nuove-proposte-Festival-di-San-remo-2016-/677695/.
- 26 Compositore di musica dance e elettronica italiano.
- 27 www.allmusicitalia.it/interviste/intervista-a-cecile-la-voce-black-soul-che-ha-graato-lariston.html; www.liberoquotidiano.it/news/musica/11877443/A-Sanremo-Negra--la-provocazione-tra-le-Nuove-Proposte-.html.
- 28 Per uno sguardo generale ad alcune tendenze del rap femminile italiano si veda https://www.lavoroculturale.org/bitch-trap/lorenzo-misuraca/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=bitch-trap.

te, rompe la barriera intorno ai tabù sulle relazioni interrazziali nella cultura egemonica bianca, specialmente quando essa è cantata in prima persona da una donna nera. Ancora di più se a emergere è l'indiscutibile stereotipo sulle donne nere, fondato sull'idea coloniale che le persone nere abbiano una "diversa" relazione con il corpo, un senso del pudore meno accentuato, una soglia del dolore più alta (come gli animali) ed emozioni contenute – ossia sentano "di meno" e perciò non patiscano la propria degradazione tanto quanto le persone bianche (e quindi siano più prone alla propria riduzione ad oggetto di lavoro schiavo così come del mero piacere degli altri)²⁹. Si tratta degli stessi stereotipi che giacciono alla base della legittimazione dello stupro legalizzato nelle società schiaviste atlantiche e nelle colonie dell'epoca schiavista e postschiavista, europee come italiane, una legittimazione che continua anche in epoca postcoloniale, come reso chiaro da Indro Montanelli in un famoso intervento televisivo nella trasmissione *L'ora della verità* del 1969³⁰. Questo stesso intervento per la sua cristallinità rispetto alla cultura sessista e razzista legata alla giustificazione del madamato infantile come "pratica tribale" è oggi al centro di critiche asprissime da parte sia del movimento femminista italiano più attento alle questioni "postcoloniali" sia del movimento antirazzista contemporaneo. La critica al famoso giornalista si appunta, postmortem, al fatto che trent'anni dopo lo stupro legalizzato della moglie bambina, Destà, comprata in Eritrea dai genitori, infibulata e dunque non sessualmente accessibile e che "puzzava di capra" veniva rivendicato da Montanelli sulla base di un preteso relativismo culturale (laggiù usava così) che oggi continua a

29 Si vedano su questo S.V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, Oxford, 1997 e C. Sharpe, *Monstrous Intimacies: Making the Post-Slavery Subject*, Duke University Press, Durham, 2009 le quali hanno esplorato sulla scia dei lavori di bell hooks (specialmente *Ain't a Woman: Black Women and Feminism*, Boston, South End Press, 1981) la relazione tra violenza fisica e violenza epistemica nelle forme di animalizzazione del corpo nero nel contesto della piantagione schiavista americana. Per quanto riguarda la ricezione di questi stereotipi nella cultura popolare italiana e la pervasiva associazione tra nerezza e animalità, si vedano i saggi di Vincenza Perilli, Tatiana Petrovich Njegosh e Gaia Giuliani in bibliografia e il, in particolare, saggio di G. Giuliani, F. Vacchiano, *Il senso degli italiani (e degli europei) per l'Altrix che vien dal mare. Cinema, bianchezza e Middle Passage mediterraneo*, in L. de Franceschi, F. Polato (a cura di), *Narrazioni postcoloniali*, in "Imago", a. X, n. 19, 2019, pp. 137-152.

30 Per la registrazione dell'intervento di Montanelli a *L'ora della verità* si veda www.youtube.com/watch?v=PYgSwluzYxs. Si veda l'intervento di Gaia Giuliani in proposito: <https://nonunadimenomilanoblog.wordpress.com/video/>.

legittimare in molti paesi che stanno epistemicamente *laggiù* il sesso di uomini occidentali e di italiani con bambini e bambine non bianche³¹.

Nel video Cécile guarda in camera con un'intensità deliberata, potente. Ossia restituisce lo sguardo, affermando quel "right to look"³², di apparire e guardare allo stesso tempo, che è appannaggio del soggetto dominante, maschio e bianco a cui si riferisce la canzone. Gli spettatori sono obbligati a scorgere le sue curve mentre Cécile canta parole di denuncia: come a catturarne e castigarne il desiderio duplice di possesso carnale e diniego sociale. La giornalista e scrittrice afroitaliana Igiaba Scego, all'indomani della performance di Cécile a Sanremo, giunse a criticare canzone e video, collegandoli direttamente al passato coloniale italiano e, nello specifico, alle immagini pornografiche – maggioritariamente fotografie che ritraevano "le molte Destà" dell'AOI in pose lascive – prodotte in studio a uso e consumo dei colonizzatori bianchi³³. In effetti, la continuità è chiara,

-
- 31 Le critiche già presenti in alcuni dibattiti e studi accademici dell'area dei *Postcolonial Studies* italiani vengono fatte proprie in particolare nel 2019 quando durante la manifestazione femminista dell'8 marzo a Milano, il movimento nazionale Non Una Di Meno decide di imbrattare di vernice rosa la statua del giornalista. https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/03/09/foto/8_marzo_corteo_milano_statua_montanelli_vernice_rosa-221084836/1/#1. L'azione viene ripetuta l'anno successivo in giugno durante le manifestazioni in solidarietà del movimento statunitense Black Lives Matter mobilitatosi dopo l'assassinio di George Floyd per mano della polizia di Minneapolis. La riflessione sulla rimozione o l'imbrattamento delle statue che celebrano uomini conniventi con colonialismo e razzismo assume una portata transnazionale. In Italia, come in altri paesi dell'Europa, il movimento antirazzista guidato dalle nuove generazioni di italiani con background migrante rivendica tali azioni come facenti parte di una critica più vasta a pratiche coloniali e razzismo ancora vigenti nella nazione. Su questo si veda, tra gli altri, l'intervento di Igiaba Scego sulla rivista "Internazionale" del 9 giugno 2020, dal titolo *Cosa fare con le tracce scomode del nostro passato* consultabile all'indirizzo www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2020/06/09/tracce-passato-colonialismo-razzismo-fascismo
- 32 N. Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011. Per l'Italia si vedano le riflessioni contenute in E.A.G. Arfini, V. Deplano, A. Frisina, G. Giuliani, M.G. Tesfàù, V. Perilli, A. Pes, A. Surian (a cura di), *Visualità & (anti)razzismo*, Padova, University of Padova Press, 2018.
- 33 Si vedano S. Palma, *Mirror with a memory? La confezione dell'immagine coloniale*, in P. Bertella Farnetti, A. Mignemi, A. Triulzi, *L'impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano e Udine, Mimesis, 2013, pp. 81–107 e A. Triulzi, *La costruzione dell'immagine dell'Africa e degli africani nell'Italia coloniale*, in A. Burgio, *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870–1945*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 165–181.

se non fosse che la scelta deliberata di Cécile, donna libera e cantante autonoma, di cittadinanza italiana e non sottomessa al giogo coloniale, sembra più dettata dalla volontà di sovvertire quello sguardo, la cui critica è evidente nelle parole della canzone. Il suo obiettivo è svelare lo sguardo oppressore. Quello sguardo, dice Cécile, fa sì che lei non “abbia” questo corpo – che vedete nel video o sul palco – ma che lei sia “solo” quel corpo. E così impone agli spettatori di guardarlo, e dice loro *come* lo stanno guardando: “I due aggettivi principali del ritornello, negra e nuda, te li sbatto subito in faccia, così vediamo chi sei, chi ho davanti, e ti do l’occasione subito di non essere ipocrita”³⁴. È come se l’immagine familiare e scabrosa di quelle sciarmutte³⁵ che era ed è familiare perché riprodotta costantemente su tabloids, pubblicità e riviste di sport e moda, anche dopo la fine del colonialismo, e scabrosa perché rimanda costantemente a una sensualità *eccessiva*, si mettesse a parlare e parlando rendesse evidenti il silenzio che le è stato imposto, l’oggettivazione di cui è stata vittima e l’iper-sessualizzazione di cui è, ancora oggi, al centro. E nel parlare dicesse in modo derisorio e accusatorio: vi piaccio, vero? Ma solo quando sono qui, mezza nuda, con un lenzuolo bianco che nasconde i miei fianchi, quando non parlo, quando non ho una soggettività e per voi sono solo un oggetto di piacere erotico, visuale e sessuale.

Essere nera e avere una relazione con un uomo (bianco) che lei considera alla pari, ma che non la considera tale, è la realtà quotidiana tanto della protagonista della canzone quanto della cantante³⁶. Più che criticare quegli uomini, la canzone si riferisce alla mentalità egemonica – bianca, maschile ed eterosessuale – in relazione alla quale la cantante vuole riposizionarsi, e alla quale chiede pieno riconoscimento come persona. Che si tratti di una relazione romantica, sesso occasionale, o uno scambio sesso/denaro, non importa: in ciascuna di queste situazioni, la protagonista rivendica la propria uguaglianza e soggettività. In *N.E.G.R.A.*, poi, la sua rivendicazione viene estesa ad altre categorie sensibili e a lei care, che Cécile vede come vittime dello stesso sguardo oppressore, ossia donne, lesbiche, persone omosessuali e transessuali le quali pretendono, come lei, di essere trattate alla pari, nello spazio pubblico come in quello privato, individualmente e collettivamente. Ma questo è troppo, e per questioni di “tempo” (la canzone è troppo lunga) nel testo tagliato per la sua esibizione a Sanremo, il riferimento alle minoranze sessuali non c’è più. In un paese dove la tensione tra bianchezza e nerezza è lo spazio in cui l’identità bianca è costruita “per contrasto” alla nerezza e attraverso un cannibalismo simbolico che ogget-

34 www.allmusicitalia.it/interviste/sognando-sanremo-intervista-a-cecile.html.

35 Il termine sciarmutta, nell’italiano di allora, indicava sia le “prostitute” sia più in generale le “donne indigene” come a creare un’equazione tra le due.

36 www.allmusicitalia.it/interviste/sognando-sanremo-intervista-a-cecile.html.

tivizza il corpo femminile e nero³⁷, la canzone e il video di Cécile sono già troppo scomodi: mettono a nudo come il privilegio di guardare dall'alto in basso gli altri razzializzati sia garantito alla sola bianchezza. Eppure, inavvertitamente o no, Sanremo diviene per un attimo lo spazio nel quale la mancata decolonizzazione della cultura italiana, è denunciata da un punto di vista specifico, quello di una donna nera la cui voce e immagine gettano luce sulle pratiche e i discorsi che riproducono l'intersezione tra sessismo e razzismo. Probabilmente non a caso, Cécile e la sua canzone non arrivano in finale, non destano un dibattito che sarebbe invece necessario, e la cantante scompare, subito dopo, dallo spazio mediatico televisivo.

3.2 *Bello Figo*

Pur essendo diametralmente opposta a Cécile per stile, testi e pubblico, e per essere nata, cresciuta e divenuta famosa sui social, anche la figura di Bello Figo ha in sé una carica sovversiva enorme, in grado – a differenza di Cécile – di scatenare ire e dibattiti per il modo in cui svela altrettanti nessi scomodi e problematici. Nel suo caso, essi hanno a che vedere con l'intersezione tra razza, mascolinità, cittadinanza e classe sociale, e con la naturalizzazione delle dicotomie tra cittadino e migrante e tra migrante e rifugiato. Il suo svelare la problematicità di immaginari e contrapposizioni produce un effetto interessante. Se nel caso di Cécile vi è una rimozione delle responsabilità legate allo sguardo maschile e bianco sul corpo femminile e nero, nel caso di Bello Figo il trauma che producono i suoi testi crea un cortocircuito culturale che fa credere a buona parte del pubblico che lui professi gli slogan che riproduce.

In effetti le canzoni di Bello Figo incastonano in una sequela surreale tutti gli stereotipi contro gli immigrati neri o i richiedenti asilo circolanti nel discorso pubblico italiano, ben sintetizzati da frasi “non mi sporco le mani perché sono già nero, sono profugo ricco” e “io dormo in albergo 4 stelle perché sono bello, ricco, famoso e nero yeah”, “nel mio paese c'è guera quindi son scappato in, in Italia ma alle sette di, di mattina non portano mai la lasagna portano sempre il lateo con ce, con cereale ma a me non mi piace” (*No pago affitto*), infarciti da costanti riferimenti

37 G., Giuliani, “Introduzione”, in G. Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze-Milano, Le Monnier/Mondadori Education, 2015; Id., *Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation*, in “Modern Italy”, fasc. 23, n. 4, 2018, pp. 429-444; Id., *La razza fuoristrada. Veneri nere tra memoria coloniale e orizzonti globali*, in E. Bordin, S. Bosco (a cura di) *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità*, Verona, ombre corte, 2016, pp. 235-25; and Id., *Race, Nation and Gender in Modern Italy*, cit..

alla “figa bianca” mutuati dalla tradizione del rap nordamericano. Questi stessi riferimenti fanno leva su alcuni elementi al centro del panico morale che in Italia è nutrito da media e dibattito pubblico contro l’uomo nero, visto come invasore parassita, violento, stupratore e capace di cancellare la razza bianca (“Ho solo fighe bianche come Eminem” e “Ho tutto ciò di cui ho bisogno: sono bello ed ho un gran cazzo”)³⁸. Il ritornello “mi scopo la figa bianca” presente in svariate canzoni, è accompagnato in alcuni casi dalle immagini di Bello Figo che sventola finte banconote da 100, 200, 500 euro e indossa vestiti e scarpe di marca contraffatta, uno zaino da ragazzino e altri accessori economici che sono popolari tra gli adolescenti. Si prende in giro da solo, svelando come i propri vestiti siano quelli che si acquistano dai venditori ambulanti, chiamati sin dagli anni ottanta in modo dispregiativo *vucumprà*³⁹. Sullo sfondo, i quartieri popolari di Parma. Nei suoi testi, il cantante fa riferimento ad alcune figure di spicco della televisione italiana e internazionale, del cinema, dello sport, della politica e dello spettacolo: il calciatore Francesco Totti, l’attore Raul Bova, il presidente degli Stati Uniti Donald Trump, gli ex premier Matteo Renzi e Silvio Berlusconi, il Presidente della Repubblica Sergio Mattarella⁴⁰; figure della scena culturale trash italiana, come il pornoattore, reporter e produttore (dello stesso Bello Figo) Andrea Dipré (“Sono bello e bianco come Andrea”)⁴¹; figure storiche problematiche come Mussolini ed Hitler: Bello Figo si paragona a Mussolini⁴² e a Hitler, “Sono bello sono ricco sono morto. Fin da piccolo avevo i baffi Proprio come Adof Itler (sic)[...] e proprio come Adof Itler (sic), ho solo figa bianca. Ora puoi dirmi che sono razzista, ma me ne frego perché

38 www.youtube.com/watch?v=CJuhJYNiAjo; www.youtube.com/watch?v=-QckEgugAuKQ; sulla questione del panico morale nei confronti degli stupri da parte di migranti e rifugiati africani si veda G. Giuliani, S. José Santos, J. Garraio, *Online social media and the construction of sexual moral panic around migrants in Europe*, in “Socioscapes. International Journal of Societies, Politics and Cultures”, a. I, n. 1, 2020, pp. 161-180.

39 www.youtube.com/watch?v=1_Qr5D7WJ18.

40 www.youtube.com/watch?v=k2_-236-XIU&index=6&list=RD0uC63ZdC-dro; www.youtube.com/watch?v=oROyBm2_WIg; www.youtube.com/watch?v=dtK4KMGabws; www.youtube.com/watch?v=Ld9ja1X137k; www.youtube.com/watch?v=TWRedDSwmY8; www.youtube.com/watch?v=KzGo8eMNBqE.

41 www.youtube.com/watch?v=uqwcDuQeWsE; www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/20/andrea-dipre-fenomenologia-del-re-del-trash-da-intervistatore-su-youtube-a-pornoattore-panzuto-e-com-pletamente-nudo-su-twitter/2655110/.

42 www.youtube.com/watch?v=SzW2rYqUPws.

sembro Adof Itler”⁴³. Il modo in cui mescola i riferimenti desacralizza sia la bianchezza sia la monetizzazione dei suoi privilegi, e il suo riferirsi a sé come uomo bianco e ricco (“sono bello e bianco come Francesco Totti”, “sono bello bianco e ricco”)⁴⁴ produce un *nonsense* “razzialmente spiazzante”. Esso è di per sé una flagrante violazione delle sacre norme della mascolinità bianca, posta in essere da un giovane uomo, proletario, sgraziato e che parla come paperino (Bello Figo ha un tono di voce alto a volte stridulo ed è particolarmente stonato), sarcastico e, più importante di tutti, nero. In *Non pago affitto*, si definisce migrante sbarcato e rifugiato, e oltre a dichiarare di non pagare l’affitto, chiede per sé e per i suoi compagni migranti “Wi-Fi e figa bianca”. Eppure, Bello Figo ha dichiarato a un giornalista TV che, oltre a essere cittadino, è arrivato in Italia dal Ghana con i genitori quando aveva 12 anni, ed ha vissuto sin da allora a Parma, dove i suoi vivono e lavorano con regolare permesso di soggiorno⁴⁵.

Il fenomeno arriva al suo culmine e fuori controllo quando Bello Figo appare come ospite al programma di Rete 4 *Dalla vostra parte*, ospitato da Maurizio Belpietro, il cui pubblico è obbligato ad ascoltare i contenuti delle canzoni del rapper: i migranti non sono rifugiati, fanno la bella vita, vivono negli alberghi, vogliono le vostre donne. Il risultato di quell’episodio, che ha fatto storia nella televisione nazionale, è un totale *nonsense*. Seguendo le abitudini televisive, Belpietro si indirizza al cantante dandogli del lei: “Signor Bello Figo, perché scrive canzoni provocative su cose che danno fastidio agli italiani?”. Alle domande il cantante risponde che non si tratta di provocazioni ma di diritti umani: “I miei fratelli sono esseri umani che hanno bisogno di Wi-Fi, buon cibo e ragazze”. Alessandra Mussolini urla che dovrebbe essere cacciato via perché fa soldi sulle povere spalle degli italiani; un altro ospite lo accusa di incitare alla violenza sessuale ed al femminicidio; un parlamentare del Partito Democratico (allora a capo della coalizione di governo) lo definisce svergognato. Bello Figo diventa il bersaglio di una serie di invettive da cittadini e sindaci che intervengono in diretta dalla Calabria e dal Veneto. Persino un mediatore interculturale africano lo accusa di sfruttare la sofferenza dei migranti: “Sono d’accordo con la signora Mussolini – urla – quelli come lui dovrebbero essere presi a calci nel culo”. Bello Figo risponde a questo torrente di accuse con il gesto hip-hop del *dab* nel quale un braccio è piegato sul petto mentre l’altro è esteso verso l’alto: gesto apparentemente privo di senso in quel contesto. Tutti lo odiano: tra il 2016 e il 2018 il partito di estrema destra Forza Nuova, la

43 www.youtube.com/watch?v=v9TByO7vU.

44 www.youtube.com/watch?v=X_hzDeQy8.

45 <https://www.youtube.com/watch?v=rOukVhm6v4A>.

Lega Nord di Salvini, e Forza Italia di Berlusconi lo mettono in guardia dall'esibirsi nelle *loro* città (Bologna, Parma, Brescia, Roma, Mantova, Legnano), ma i suoi concerti sono sempre pienissimi⁴⁶. Il cantante riceve quotidianamente offese e messaggi abusivi sui social media e in via privata. Commentando quanto avvenuto in *Dalla vostra parte*, il leader della Lega Nord Matteo Salvini ha dichiarato che Bello Figo "dovrebbe essere spedito a lavorare nelle piantagioni di banane e cotone"⁴⁷.

Bello Figo, in breve, è stato capace di "aprire quella porta" e farne entrare i mostri "senza veli" – privati della maschera della (limitata, in Italia) correttezza politica. Sebbene il linguaggio offensivo contro migranti e rifugiati sia ampiamente sdoganato, ciò che Bello Figo è stato capace di portare alla luce è un immaginario normativo che Salvini e l'estrema destra condividono con molti politici e figure pubbliche non di destra: *loro* non hanno lo stesso diritto di godersi la vita, né di avere successo (sempre nelle forme normative e sessiste in cui questo successo viene identificato nell'Italia contemporanea). Secondo quello che è un doppio standard non solo italiano, i youtubers come Bello Figo socialmente riconosciuti possono essere *solo* bianchi, mentre i figli di rifugiati o migranti che guadagnano con le stesse attività sono dei parassiti. Allo stesso modo, se il linguaggio della televisione italiana e dei social media è generalmente sessista ed omofobo e tutti possono riprodurlo (persino i parlamentari), Bello Figo, lo strambo, punk, con i tatuaggi di Hello Kitty, emule dei ben più violenti rappers nordamericani, non può, poiché sulla sua bocca – la bocca di un uomo nero che non è e non sarà mai *come noi* – il sessismo diventa un'offesa alla nazione. Non è come noi, *lui* (la lettura egemonica bianca della mascolinità nera gioca qui un ruolo cruciale) è un Altro-tra-noi e, in quanto tale, pericoloso perché attenta alla gerarchia razziale su cui si fonda la nazione bianca, che è anche una chiara gerarchia di mascolinità razzializzate e di accesso alle donne (bianche). Per questo la rivendicazione di Bello Figo di essere come *noi* (intendendo per noi il soggetto maschile bianco ed eterosessuale normativo, sessista e lesbomotransfobico costruito in Italia come modello incontrastato), volere quello che vogliamo *noi* (le "belle fighe bianche" che la televisione italiana propina in ogni canale come merce), mangiare quello che mangiamo *noi*, risulta disturbante. Le sue canzoni più famose,

46 www.ilfattoquotidiano.it/2017/03/14/elogio-di-bello-go-abbiamo-bisogno-di-lui-per-darci-una-svegliata/3450194/; http://milano.repubblica.it/cronaca/2017/09/14/news/bello_go_minacce_locale_brescia-175491082/; www.bolognatoday.it/cronaca/bello-go-link-forza-italia.html; www.bolognatoday.it/cronaca/bello-go-link-forza-italia.html.

47 www.youtube.com/watch?v=5JNnzBUL1R8; www.ilgiornale.it/news/politica/salvini-contro-bello-go-vada-raccogliere-cotone-e-banane-1351008.html.

come *Pasta col tonno* e *Kebab*, rispondono alle domande che vengono più spesso rivolte ai figli di seconda generazione dei migranti e rifugiati in Italia: “Cosa ti piace di più, il cibo italiano o gli spaghetti cinesi?” (o il “kebab”, inteso come un cibo che viene da un posto qualsiasi tra la Turchia, il Medio Oriente, l’Asia e il Nord Africa). Bello Figo risponde “pasta col tonno”, che è il piatto più economico, povero e popolare. Ma detto da lui, il mix di apprezzamento della cucina popolare nazionale e l’anelito a essere come l’uomo bianco e di successo (fighe incluse) risulta un abominio. E il suo successo non si spiega, o viene spiegato eludendo completamente la questione razziale. In un’intervista alla rivista *Donna Moderna*, l’antropologo Marino Niola spiega che “gli adolescenti hanno iniziato a notare il suo ‘LOL Rap’: sconnesso, privo di senso, scadente. Li ha conquistati perché le cose di cui parla nelle sue canzoni, profanità e volgarità incluse, rispecchiano le loro realtà [...] piace loro perché invoca il diritto ad essere adolescente: superficiale, millantatore, sboccato e sessista fino al midollo”⁴⁸.

Come in *Dalla vostra parte*, il punto di vista di Bello Figo è, di fatto, oscurato dalle critiche e dalla ferocia degli interventi contro di lui, che non gli permettono di controbattere e che allo stesso tempo ne fanno un fenomeno da baraccone, da non prendere sul serio, quando invece ciò che dice e canta rispecchia un posizionamento chiaro e molto diffuso in Italia, un’esperienza di vita come italiano nero che è trasversale ai piccoli e grandi centri urbani e non solo: non è come gli altri giovani (bianchi), ma è un giovane come tanti.

Ma c’è di più. Mette in discussione un tropo naturalizzato in Italia sin dal naufragio del 3 ottobre del 2013 in cui morirono quasi 400 persone soprattutto di nazionalità etiope e eritrea e dalla cosiddetta “crisi dei rifugiati” siriani del 2015, quello della distinzione tra migranti economici e richiedenti asilo, che è al cuore del discorso mainstream su chi ha il diritto di arrivare in Italia e chi non ce l’ha. Una distinzione che diventa morale e moralizzante, tra *buoni* e *cattivi*, tra miserabili che l’Italia può aiutare e invasori. Già nel 2014, rapper impegnati come Amir Issaa riflettevano sulle implicazioni che questa distinzione avrebbe avuto sui diritti di cittadinanza per i figli delle migrazioni (*Ius Music*), anche alla luce della crescente islamofobia in Italia come risultato dello “scontro di civiltà” post- 9 settembre⁴⁹. A differenza di Amir, è attraverso la polemica che Bello Figo manda a carte quarantotto la

48 <https://www.donnamoderna.com/news/cultura-e-spettacolo/bello-figo-rapper-chi-e-canzoni>.

49 <https://www.liberoquotidiano.it/news/personaggi/11649536/Khalid-Chaouki--Pd--recita.html>; <http://www.rapburger.com/2014/07/06/amir-ius-music-polemiche/>; <https://www.nazioneindiana.com/2014/07/04/ius-music/>.

distinzione tra umanitarismo e criminalizzazione su cui si fondano le differenze tra gli schieramenti politici che si pretendono pro e contro l'immigrazione, svelandone la convergenza. Pur essendo cittadino italiano, si definisce sia migrante sia rifugiato tanto in *No pago affitto* quanto di fronte ad Alessandra Mussolini nel programma televisivo di Belpietro. La sua è una dichiarazione politica: “Loro [i rifugiati] sono miei fratelli”. Quando la Mussolini ha urlato, in dialetto napoletano, “te ne devi andare, insieme ai tuoi amici migranti”, la sua sola risposta è stata “veramente siamo qui per rimanere”, una rivendicazione aperta e forte che non mendica permessi né accetta criminalizzazioni. Nelle video-interviste che sono state fatte per il progetto (*De)Othering: Deconstructing Risk and Otherness: hegemonic scripts and counter-narratives on migrants/refugees and 'internal Others' in Portuguese and European mediascapes*, con attiviste, intellettuali, giornaliste, artiste e curatrici italiane che riflettono in modo critico sulla rappresentazione di migranti, rifugiati e “altri interni”, un elemento cruciale nell'auto-descrizione di molti e molte tra essi – e specialmente degli e delle afroitaliane – concerne la proiezione di sé nelle immagini che ritraggono gli sbarchi e i naufragi attorno a Lampedusa così come nelle immagini dei e delle braccianti ipersfruttate del Sud Italia⁵⁰. Come nel caso degli e delle intervistate, Bello Figo non si descrive mai come vittima (e così rivendica la propria soggettività) e sbeffeggia gli stereotipi per i quali il migrante buono è solo colui/colei che “si spacca la schiena” chiedendo in ginocchio il permesso di restare, e soprattutto non rivendica per sé il privilegio bianco, evitando di mettere in crisi l'idea di una nazione che “resta bianca” e razzialmente gerarchica. “Io non pago affitto” e “io resto perché mi danno i soldi”, frasi che potremmo identificare come una versione tutta italiana della riappropriazione e della decostruzione del “nigger” operata dalla cultura rap afroamericana, non vengono percepiti come atti di riappropriazione dal pubblico bianco, nemmeno da quello che si professa antirazzista, ma come provocazioni e offese che ledono l'immagine dell'Italia e degli stessi migranti e rifugiati. O meglio, la cultura bianca, di destra e di sinistra, di cittadini e migranti, non vuole assumersi la responsabilità di vedere in quelle parole, come in quelle di molti e molte altre cantanti rapper, trapper e leggere, il chiaro segnale che il punto di vista, quando ribaltato, rompe da dentro e in modo irrimediabile i codici egemonici attraverso cui vengono definite la nazione e la società italiane in contrapposizione ai loro Altri.

3. *Mahmood*

Mahmood è un cantante pop che unisce musica trap e leggera e che eliminato nel 2012 a soli 20 anni dalla competizione di *X Factor*, vince a *Sanremo Giovani*⁵¹ nel 2018 con la canzone *Gioventù bruciata* e si aggiudica il primo premio alla sessantanovesima edizione di *Sanremo* (2019) con la canzone *Soldi*. La sua consacrazione nella scena pop internazionale arriva nello stesso anno, con la partecipazione all'*Eurovision Song Contest 2019* a Tel Aviv⁵² in cui Mahmood rappresenta l'Italia e in cui ripropone *Soldi*.

A differenza di Cécile e Bello Figo, che rivendicano le proprie origini diasporiche, sin dalle prime interviste che rilascia per la televisione e per i social nel 2012, Mahmood ostenta il suo essere “italiano al 100%”⁵³ o addirittura sardo-milanese poiché nato a Mangiagalli (Milano, quartiere di Gratosoglio) da madre sarda, e afferma che la questione della migrazione non lo tocca: “mi fa abbastanza ridere parlare di migrazione nel mio caso”. “Io sono un ragazzo di seconda generazione”⁵⁴. Eppure il suo portato in quanto soggetto Altro (altro dall'Italia monoculturale, monolingua, eterosessuale e bianca e figlio della migrazione) riemerge tanto nel genere musicale che gli è proprio e nei testi delle sue canzoni, quanto nei videoclip che le accompagnano. In essi vi è un costante riferimento all'Egitto – il padre è egiziano – e alla musica araba e una critica alla mascolinità normativa, rappresentata dalla figura del genitore che lo abbandona per tornare nel paese di origine.

Questa sua duplicità si riflette nella descrizione dicotomica in cui Mahmood è stretto che lo dipinge in modo schizofrenico come al contempo “bravo immigrato” e “italianissimo”. Lo dimostrano, da un lato, l'elogio di un giornalista durante lo storico programma di intrattenimento *Domenica In*⁵⁵ all'indomani della sua vittoria a *Sanremo* – con Mahmood “vince l'integrazione, vince la capacità del nostro popolo anche di sottolineare l'importanza dell'accoglienza, ma soprattutto di riconoscere ad un ragazzo bravo, competente, gentile e dolce il suo gran talento” – e, dall'altro, i

51 *Sanremo Giovani* è un concorso musicale italiano che si tiene a Sanremo dal 1993. Vi partecipano giovani cantanti con l'obiettivo di venire selezionati – con modalità diverse di anno in anno – per il *Festival di Sanremo* dell'anno successivo.

52 L'*Eurovision Song Contest* è un festival musicale internazionale nato nel 1956 a Lugano e organizzato annualmente dai membri dell'Unione europea di radiodiffusione. Il concorso è trasmesso in diretta televisiva sui canali principali e non in buona parte dell'Europa sul network Eurovisione, oltre che in alcuni paesi asiatici, oceanici, africani e dell'America del Nord.

53 www.youtube.com/watch?v=e5I1Po9rlgQ.

54 <https://www.youtube.com/watch?v=0al0EKkVWIU>.

55 *Domenica In* è un programma televisivo italiano in onda su Rai1 dal 3 ottobre 1976. Giunto alla 44ª edizione, è il contenitore domenicale più longevo della televisione italiana. Dal 2018 la sua conduttrice è Mara Venier.

commenti infuocati alle affermazioni del giornalista nella pagina di Youtube dove è pubblicato il video – “Mahmood è italiano”, “di madre italianissima” e “ha mangiato abbastanza pasta da essere anche lui italianissimo”⁵⁶.

Questa schizofrenia viene riprodotta anche nei programmi di approfondimento, come *Dimartedì* condotta da Giovanni Floris. Ad essa Mahmood partecipa il 19 marzo del 2020⁵⁷. Il conduttore dà inizio all’intervista chiedendogli se lui si senta in qualche modo un immigrato e di commentare la nave bloccata nel porto di Lampedusa durante *Sanremo*. La questione era stata in realtà aperta dalle dichiarazioni del direttore artistico di Sanremo, Claudio Baglioni, durante la conferenza stampa di apertura e durante il festival, nelle quali esprimeva la propria critica alla gestione degli sbarchi: “Quest’anno è il trentesimo anniversario della caduta del muro di Berlino, c’è stato un momento in cui il mondo ha pensato di poter essere felice, insieme, qua invece stiamo ricostruendo i muri, non li abbiamo mai abbattuti. Non credo che questo faccia la felicità degli esseri umani”⁵⁸. Mahmood aveva già preso le distanze dalle polemiche – e dalla questione dei migranti – sin dalla conferenza stampa alla fine del Festival⁵⁹. Alle sollecitazioni di Floris, Mahmood risponde ribadendo la propria estraneità a queste questioni in quanto “italiano al 100%”. Floris ricomincia sulla stessa linea e si concentra sulle origini egiziane del cantante. E ancora una volta Mahmood si cela dietro la propria appartenenza nazionale, tirando in ballo la propria conoscenza perfetta del sardo e non dell’arabo (nonostante non canti mai in sardo e nell’esibizione di *Barrio* a *X Factor* del 22 novembre 2019, aggiunga un’introduzione tutta in arabo)⁶⁰. Ma Floris resta in questo solco e gli chiede se ha mai vissuto l’esperienza dell’Italia divisa in due, “razzista e non”: Mahmood afferma di non essere mai stato vittima di razzismo, anche se ha ricevuto commenti razzisti dopo la sua vittoria a Sanremo che egli commenta “credo che al giorno d’oggi non ci debbano più essere queste differenze [...] io sono nato in una società già mista. Alle elementari c’era il cinese, il russo ... Credo che la mia generazione sia cresciuta già con la mente aperta”. Conclude dicendo che “sono dovuto arrivare a 26 anni e la storia di Sanremo per sentirmi straniero nel mio paese”. L’unica minoranza in cui si vede rappresentato è quella dei giovani. E Floris lo encomia con gli stessi aggettivi utilizzati in altri commenti

56 https://www.youtube.com/watch?v=8oy7u_wtjdU.

57 *Dimartedì* è un talk show politico condotto da Giovanni Floris dal 16 settembre 2014. Va in onda su LA7 il martedì in prima serata. L’intervista integrale è consultabile all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=oqeaMkBJPE0>.

58 www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2019/01/09/news/sanremo_2019-216166068/.

59 www.youtube.com/watch?v=UId6PXFniqU.

60 <https://www.youtube.com/watch?v=O5H9pVrOVFQ>.

televisivi e online “sei un uomo di grande apertura e di grande serenità”. In realtà in un’intervista del 18 luglio 2013 a Naman Tarcha, redattore e conduttore italo-siriano di *BABzine* su Babel TV canale 141 di Sky Italia, il cantante aveva fatto presente di essere stato preso in giro ed offeso a scuola per il proprio cognome. Non solo: il razzismo sottile e quotidiano che ha vissuto è espresso chiaramente nel testo di *Mai Figlio Unico* in cui ritorna il tema dell’abbandono⁶¹ da parte del padre, ma anche il senso di comunità con altre figli “misti” italiani. Di fatto però anche nell’intervista con Tarcha, alla domanda dell’intervistatore “ai tanti giovani che come te in Italia sono di famiglie miste, figli di doppie culture, che vorrebbero anche partecipare alla vita [sociale] come italiani o ‘nuovi’⁶² italiani, che cosa dici? la possibilità c’è?”, Mahmood risponde che bisogna solo e sempre aspettare e avere fiducia in se stessi per ottenere ciò a cui si aspira⁶³. Come con Tarcha, l’intervista con Floris si conclude con un’affermazione da parte di Mahmood che al di là della sua apparente sobrietà ribadisce la fedeltà del cantante ai valori neoliberisti di individualismo e successo vigenti in Italia e imposti alle nuove generazioni: nel distinguere tra “rabbia” e “delusione” in riferimento alle reazioni dei giovani d’oggi a ciò che avviene in Italia e nel mondo, il cantante afferma “la delusione è tristezza, quando ti piangi addosso, la rabbia non è solo negativa, a parte quelli che tirano su muri e tirano su barriere, la rabbia io la uso per mettere in moto la mia creatività – mi metto giù e scrivo”⁶⁴.

La scelta di Mahmood di evitare di accendere gli animi sulla questione “calda” delle migrazioni e del razzismo sembra deliberata: se è vero che la rivendicazione della propria italianità è già un qualcosa di dirompente, visti i toni del dibattito parlamentare e pubblico in generale sulla revisione della legge sulla cittadinanza⁶⁵, d’altra parte tale rivendicazione è meno problematica, nel contesto culturale italiano di oggi, di quanto potrebbero essere invece la rivendicazione della propria origine diasporica e “mista”

61 Questo tema è trattato anche ne *Il Nilo nel naviglio* e in *Moonlight popolare* sempre contenute nell’album *Gioventù bruciata* del 2019.

62 L’aggettivo “nuovi” anteposto ad “italiani” è entrato nell’uso comune per definire quegli italiani e italiane che hanno un background migrante. Decidiamo di non usare questo aggettivo per non ricadere nella dicotomia tra italiani diremmo “antichi” – da generazioni – e italiani non bianchi (che peraltro non vale per i figli di italiani emigrati all’estero qualsiasi sia la loro composizione razziale) la quale a nostro avviso elude la diversità culturale e razziale da sempre esistente nella società italiana e cristallizza l’opposizione *noi-loro* sulla base della discendenza.

63 www.youtube.com/watch?v=Y2yCA-m9DPU.

64 www.la7.it/dimartedi/video/lintervista-a-mahmood-vincitore-dellultimo-festival-di-sanremo-19-03-2019-266411.

65 Si veda la nota n. 2

e un posizionamento antirazzista – e Ghali lo dimostra. Tale voluta estraneità emerge chiaramente nell'intervista a *Verissimo* (19 ottobre 2020), in cui Mahmood afferma, in riferimento al singolo *Barrio* uscito nel 2019 e contenuto nel suo primo disco *Gioventù bruciata* che si aggiudica il disco d'oro nello stesso anno, che la sua musica si concentra sull'incontro tra culture, comprese quelle di centro e periferie milanesi, e sull'amore come incontro senza limiti. Quando la conduttrice, Silvia Toffanin, gli chiede di parlare dell'intervento che avrebbe tenuto pochi giorni dopo alla sede del Parlamento Europeo di Strasburgo in rappresentanza dell'Italia, Mahmood risponde che l'obiettivo della sua presenza è ricordare all'Europa che i giovani vogliono poter dire la loro⁶⁶. Il riferimento reiterato e generalizzato ai giovani è da considerarsi tanto un escamotage pubblicitario e di mercato – la sua musica e il suo personaggio guardano ai giovani senza distinzioni di classe, razza, cittadinanza, genere e sessualità – quanto una strategia per sopravvivere al razzismo negando il proprio posizionamento. In un'intervista durante Sanremo rilasciata a *Freeda* si fa incontrare in un "kebabbaro" che, come lui stesso afferma, è per lui simbolo più di una generazione ("il più buono di Milano"), più che una questione di rivendicazione di molteplicità culturale e appartenenza come invece in Ghali o in Bello Figo⁶⁷.

Un'altra questione "calda" su cui evita di esporsi è quella della sessualità: egli rifiuta di fare *coming out* (e le sue dichiarazioni in merito creano scalpore tra le associazioni gay italiane). Eppure, nelle proprie canzoni (tra cui la popolarissima *Rapide*) vi sono riferimenti costanti, di ordine estetico così come diretti e poco celati alla scena gay italiana ("Puoi stare ore a chiedermi di non andare fuori dal Love" – lo storico e famosissimo locale gay di Milano). Infine, anche i riferimenti all'appartenenza di classe non emergono dalle interviste o dalle dichiarazioni, per quanto il racconto delle case popolari, della violenza dei quartieri periferici, del "deserto" di Milano, della povertà è una costante delle sue canzoni e riemerge nelle collaborazioni che pone in essere con rapper come Massimo Pericolo e Gué Pequeno⁶⁸. L'escamotage per riferirsi a questi contenuti è estetico, attraverso tra le altre cose il recupero di alcune gestualità della scena rap, come quella del caricamento della pistola e del fucile, che egli talvolta

66 https://www.mediasetplay.mediaset.it/video/verissimo/mahmood-intervista-integrale_F310005801006C28.

67 www.freedamedia.com nasce nel 2016 ed è un progetto editoriale online al femminile diretto soprattutto alle ragazze e alle donne. L'intervista a Mahmood si può vedere all'indirizzo www.youtube.com/watch?v=vWLPnccjPT8.

68 Massimo Pericolo (Alessandro Vanetti, nato a Gallarate nel 1992) è un giovane rapper bianco il cui recentissimo successo deriva da brani come *Baklava*, *X3*, *Sabbie d'Oro* circolati su Youtube e lanciati da riviste digitali di settore come "Noisey". I suoi testi si concentrano sulla sua esperienza di ragazzo di periferia, spacciatore in età giovanissima e sull'esperienza del carcere.

mette in scena durante le sue esibizioni e nei videoclip, anche se ne fa mai oggetto di appropriazione identitaria, a differenza del *dab* di Bello Figo.

La mancanza di una continuità tra messaggi veicolati attraverso la musica e presa di posizione politica che Mahmood esprime è una contraddizione solo apparente, essendo essa strutturale – a parte poche e notissime eccezioni – alla scena della musica leggera italiana. Più o meno consapevolmente, il risultato di questo posizionamento permette a Mahmood una sorta di *passing* – agevolato dal fatto che Mahmood è considerato bianco: la sua appartenenza razziale non viene mai discussa – se non nei commenti offensivi che riceve da frange dell'estrema destra suprematista – il che sarebbe impossibile (e non desiderato visto il loro posizionamento) nei casi di Cécile e di Bello Figo; così come la sua omosessualità, evitando di mettergli contro gran parte del paese.

Ma la ragione di una siffatta articolazione dicotomica tra arte e politica ha radici molto più profonde e sistemiche: è il risultato, con le parole di Sara Ahmed, del razzismo che “orients the body in specific directions, conditioning the way they ‘take up space’”⁶⁹. “Lo spazio del razzismo”, per citare una famosa espressione di Michel Wieviorka⁷⁰, è nel caso di Mahmood strutturato da pratiche discorsive molto sottili e che usano la compiacenza per imporre un comportamento normato a coloro che sono considerati Altri. E così, se in molte occasioni, specialmente quando interpellato su migrazioni e discriminazioni, le sue risposte evasive vengono interpretate⁷¹, come indice di eleganza, dolcezza e moderazione, non si può non notare come tali caratteristiche a lui riconosciute si riferiscano alla “grammatica della nazione bianca” nell’epoca della sua esposizione ad aperte accuse di razzismo. Permettono, infatti, il contenimento, nello spazio pubblico e nell’immaginario collettivo, della cosiddetta *white anxiety*⁷² ossia di quel complesso fenomeno sociale che è dato, in Italia, dalla convergenza di senso di colpa e di paura dell’invasione. Il senso di colpa della società bianca è quello che prende vita di fronte alla violenza del confine, alle morti in mare così come ai numerosi attacchi razzisti di cui sono vittime le persone razzializzate nel Belpaese. Ecco allora che l’“eleganza” e la “dolcezza” di Mahmood (da riferirsi anche alla lettura

69 S. Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 111.

70 M. Wieviorka, *L'espace du racisme*, Parigi, Seuil, 1991, tr. it. *Lo spazio del razzismo*, Milano, Il Saggiatore, 1993.

71 Come nel già citato caso di Floris, così anche durante la puntata del 10 febbraio 2019 della trasmissione *Che Tempo Che Fa* condotta su Rai2 da Fabio Fazio a cui Mahmood è invitato il 10 febbraio del 2019.

72 Sulla questione della *white anxiety* nel caso italiano rimandiamo a G. Giuliani, *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene. A Postcolonial Critique*, Londra, Routledge, 2020, in via d'uscita.

eteronormativa della mascolinità gay e della critica che egli dirige, come altri importanti musicisti “misti”, alla mascolinità normativa del padre)⁷³ contrapposte allo “shock” causato da performances come quella di Cécile e Bello Figo, si offrono come balsamo ad un senso comune italiano che non accetta di essere rappresentato come razzista e sessista. Lui non è l’Altro postcoloniale, e nero, che urla (metaforicamente o non) la sua ribellione alle relazioni di potere di classe, razza, genere e sessualità che vigono nell’Italia contemporanea: Mahmood è per l’audience mainstream bianca ciò che Rey Chow ha identificato come *idealised Other*, e che Sara Ahmed, Ashwani Sharma e Sanjay Sharma sulla scorta di Gayatri Spivak definiscono *domesticated Other*⁷⁴ che può piacere a tutti, o quasi, poiché non solo è portatore di una diversità contenibile dentro la norma bianca, ma soprattutto attesta la benevolenza degli italiani bianchi di fronte a tale diversità: come afferma il giornalista a *Domenica In*, vincendo a *Sanremo* Mahmood fa “vincere l’Italia” dell’accoglienza e “dell’integrazione”, l’Italia buona che sa riconoscere il merito. Pogliano chiamerebbe questo tipo di rappresentazione *frame* “dell’eroe” per il quale la celebrazione del “migrante di successo” fondata sull’eccezionalità di un individuo singolo estrapolato dalla collettività dei migranti⁷⁵, ribadisce la dicotomia *noi-loro* sulla base della separazione tra chi è riuscito ad “integrarsi” e chi no e così, aggiungiamo noi, la superiorità della nazione “che accoglie” e integra. In altre parole, con il suo successo, Mahmood non vince per sé, ma per permettere all’Italia di rafforzare un’immagine di sé scevra dei propri peccati. L’accettazione collettiva della sua italianità (nei commenti online ai video delle sue interviste) e la sua ipervisibilizzazione contiene (nel doppio senso letterale di includere e limitare) lo spettro dell’invasione o, come lo ha definito Ghassan Hage, dello “stato d’assedio”⁷⁶ – un tema non solo ricorrente ma strutturante il discorso pubblico sulle migrazioni e il

73 Si veda il rapper e compositore belga Stromae (attivo 2010-2016). In *Papaoutai e Tous les mêmes* entrambi dall’album *Racine Carrée* del 2013, egli decostruisce tale mascolinità a partire dal punto di vista rispettivamente del figlio abbandonato e della compagna/moglie.

74 R. Chow, *Ethics after Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading*, Bloomington, Indiana University Press, 1998; G.C. Spivak, *Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism*, in “Critical Inquiry”, fasc. 12, n. 1, 1985, pp. 253; A. Sharma, S. Sharma, *White Paranoia: Orientalism in the Age of Empire*, in “Fashion Theory”, fasc. 7, n. 4, 2003, pp. 301–317; S. Ahmed, *Differences that Matter: Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 59.

75 A. Pogliano, *op. cit.*, p. 105.

76 G. Hage, *Etat de siège: A dying domesticating colonialism?*, in “American Ethnologist”, n. 43 (1), 2016, pp. 38–49.

panico morale che ne scaturisce⁷⁷. Tale contenimento avviene anche grazie all'invisibilizzazione della sua identità religiosa: nonostante alcuni chiari riferimenti al Corano (*Moonlight popolare*) nessuno, infatti, vi fa riferimento nelle interviste e negli articoli pubblicati su di lui – probabilmente perché il fatto che il vincitore di *Sanremo* possa essere dichiaratamente musulmano è ad oggi impensabile.

Nello strano gioco di ipervisibilizzazione e invisibilizzazione, Mahmood non ha religione, è italiano e gay, e “non di quei gay che devono sempre manifestarlo” – si direbbe nella vulgata comune – ma che rassicura il pubblico bianco e eteronormativo a cui lui guarda e che vuole conquistare. In questa stessa vulgata, Islam e omosessualità sono termini opposti, tale per cui le sue apprezzate “dolcezza” e “morigeratezza” sono qui utili a collocarlo nella posizione opposta rispetto alla “figura della razza” del musulmano maschio, sessista, omofobo, fanatico e violento, che è dominante nell'immaginario collettivo della cultura egemonica bianca. In poche parole, Mahmood è il prodotto più consono dell'incontro tra i desideri della “comunità immaginata”⁷⁸ italiana di “restare bianca” di fronte alle migrazioni di massa e al contempo distante dalle proprie responsabilità di fronte al razzismo, e di un mercato culturale e musicale che si appropria di immagini e immaginari orientali e orientalisti incastonandoli, come plusvalore commerciale, nella grammatica dell'italianità. Ma come sempre, Mahmood, così come la sua creatività, è anche qualcosa che sfugge, ed eccede a queste costrizioni: nell'usare la docilità come strategia di sopravvivenza e di successo, rende visibili temi e questioni estremamente sensibili altrimenti silenziati nello spazio omogeneo della “comunità immaginata” italiana.

Conclusioni

Il carattere fugace della visibilità concessa a Cécile nella televisione pubblica italiana è dovuta ai temi toccati della canzone *N.E.G.R.A.* con cui si presenta all'edizione del 2016 di *Sanremo* concentrate sull'impatto di razzismo, eteronormatività e patriarcato sull'intimità inter-razziale di una donna nera italiana. L'aver denunciato pubblicamente l'abiezione sociale di cui è vittima ha scatenato un rifiuto che si è concretizzato non solo nell'assenza di un dibattito mediatico e intellettuale sui temi da lei sollevati ma anche nell'attenzione quasi nulla alla sua produzione artistica successivamente alla sua apparizione sul palco dell'Ariston. Al contrario,

77 Si veda ad esempio G. Giuliani, S. José Santos, J. Garraio, *op. cit.*.

78 B. Anderson, *Imagined Communities*, Londra, Verso, 1983, tr. it. *Comunità immaginate. Origini e fortune dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma, 1996.

la visibilità duratura di Bello Figo è dovuta al proprio personaggio e alla natura stessa della sua provocazione. Mentre la canzone di Cécile chiede visibilità, rispetto e mutuo riconoscimento – instaurando un dialogo con il pubblico bianco e specialmente con altri soggetti oppressi dalle stesse norme razziste e sessiste – e pretende di essere ascoltata su di un palcoscenico nazionalpopolare che non è pronto a veder trionfare una cantante nera e una canzone che rimette agli italiani i propri peccati, la musica di Bello Figo non crea dialogo, ma solo un rispecchiamento ribaltato – e dunque uno spiazzamento insostenibile – degli slogan che permeano il senso comune. A differenza delle giovani generazioni con background migrante nelle quali questi stessi slogan, come manifesta chiaramente Adel, rapper and stand up comedian romano di origini egiziane e marocchine (29 giugno 2020), vengono continuamente riappropriati e derisi, nello spazio omogeneo e normativo della comunità immaginata bianca questo tipo di *détournement* è considerato offensivo⁷⁹. Per il fatto di averli fatti propri e di prendersi gioco delle dicotomie migrante/rifugiato e vittima/criminale svelandone il potere semiotico e allo stesso tempo il *nonsense*, Bello Figo è diventato il “mostro” (la “bestia”, come lo hanno chiamato durante il programma *Dalla vostra parte*), “che mostra il re nudo”. Cécile, nonostante la propria partecipazione a *Sanremo* non viene invitata ai talk-show perché significherebbe dover di nuovo fare i conti con l’immagine familiare del corpo oggetto-di-piacere che “contraccambia lo sguardo” e svela la relazione di potere; Bello Figo invece, perché uomo nero provocatore che si prende beffa del discorso dominante, si merita di essere simbolicamente “linciato” sulla pubblica piazza.

Il caso di Mahmood è completamente diverso. La possibilità di attuare un *passing* – e la sua costruzione deliberata – come uomo bianco, “italianissimo” se non sardo, senza religione e dalla sessualità “accettabile” gli permette di passare contenuti che smettono di essere di nicchia, grazie alla convergenza dei generi pop e trap, e più che esprimere una critica alla società razzista e omofoba e all’egemonia bianca, raccontano di esperienze di vita che restano private. Private ma comuni per classe e per background. In effetti, quella stessa “rabbia” che lo rende creativo è la rabbia di molti, come dimostrano le sue collaborazioni artistiche. Per queste ragioni, nonostante il fatto che egli debba costantemente rendere conto della propria diversità e minimizzarla, la sua presenza nello spazio omogeneo della “comunità immaginata” diviene più “facile”: passano così i testi e gli immaginari gay, l’uso della lingua e delle sonorità arabe, gli abiti che riecheggiano tuniche e fantasie di moda tra i giovani nordafricani, i riferimenti al

79 https://www.youtube.com/watch?v=vylNGM_GRig&feature=share&fbclid=IwAR0QTbGgsvbQXvbWYPCtjqBroFi5p5uuGoC_SUrYKiaquaP6JoLAcRgUhtM

Corano, all’Africa a all’Oriente purgati di tutto il livore di cui il discorso pubblico li ammantava. Mahmood, a differenza di Ghali il quale ha scelto altri palcoscenici più “liberi” ed “aperti” ai propri messaggi e alla propria estetica, calza le scene nazionalpopolari e ne è pienamente consapevole. Nello spazio omogeneo dei media mainstream, egli sa che una parola di troppo e il suo destino può essere, per quanto mai identico per ragioni legate al suo *passing*, simile a quello di Cécile, ossia l’oscuramento, o simile a quello di Bello Figo, ossia la gogna. Poiché – come afferma Amir Issaa, esprimendo una critica a coloro che come Mahmood non prendono posizione politica e artistica – il pubblico e il mercato in Italia sono razzisti⁸⁰.

Bibliografia

- Ahmed, S., *Differences that Matter: Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 59.
- Ahmed, S., *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 111.
- Anderson, B., *Imagined Communities*, Londra, Verso, 1983, tr. it. *Comunità immaginate. Origini e fortune dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma, 1996.
- Antinori, F., “Non sento altro se non tutto”, Master universitario di I livello – Immigrazione. Fenomeni migratori e trasformazioni sociali, Università Ca’ Foscari Venezia, 2018/19.
- Arfini, E.A.G., Deplano, V., Frisina, A., Giuliani, G., Tesfau, M.G., Perilli, V., Pes, A., Surian, A. (a cura di), *Visualità & (anti)razzismo*, Padova, University of Padova Press, 2018.
- Barra, L., Manzoli, G., Santoro, M., Solaroli, M., *Un marziano all’Ariston. Mahmood tra televisione, musica, politica e identità*, in “Studi Culturali”, n. 16, 2019, pp. 329-343.
- Burdett, C.; Ferrini, A.; Giuliani, G.; Griffini, M.; Luijnenburg, L.; Mancosu, G., “Roundtable on Visuality, Race and Nationhood in Italy”, *Journal of Visual Culture*, fasc. 18, n. 1, 2019, pp. 53-80.
- Chow, R., *Ethics after Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.
- De Franceschi, L., *L’Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013.
- De Franceschi, L., *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Milano e Udine, Mimesis, 2017.
- Frisina, A., Hawthorne, C., *Sulle pratiche estetiche antirazziste delle figlie*

80 griotmag.com/it/people-musica-amir-issaa-non-respiro-intervista-mamma-non-respiro-floyd-david-blank-davide-shorty-afroitaliani-rap/.

- delle migrazioni, in G. Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze-Milano, Le Monnier/Mondadori Education, 2015, pp. 200-214.
- Giuliani, G., "Introduzione", in G. Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, op. cit., pp. 1-16.
- Giuliani, G., *Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation*, in "Modern Italy", fasc. 23, n. 4, 2018, pp. 429-444.
- Giuliani, G., di Barbora, M., Perilli, V., Petrovich Njegosh, T., Polizzi, G., *Tavola Rotonda. Visualizzare la Razza e Costruire la Bellezza in Italia (1922-2018)*, in "Italian Studies", 2018, pp. 1-29.
- Giuliani, G., *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations in Visual Culture*. Londra, Palgrave Macmillan, 2019.
- Giuliani, G., *La razza fuoristrada. Veneri nere tra memoria coloniale e orizzonti globali*, in E. Bordin, S. Bosco (a cura di) *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità*, Verona, ombre corte, 2016, pp. 235-250.
- Giuliani, G., *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene. A Postcolonial Critique*, Londra, Routledge, 2020.
- Giuliani, G., Vacchiano, F., *Il senso degli italiani (e degli europei) per l'Altra che vien dal mare. Cinema, bianchezza e Middle Passage mediterraneo*, in L. de Franceschi, F. Polato (a cura di), *Narrazioni postcoloniali*, in "Imago", a. X, n. 19, 2019, pp. 137-152.
- Giuliani, G., Santos, S.J., Garraio, J., *Online social media and the construction of sexual moral panic around migrants in Europe*, in "Socioscapes. International Journal of Societies, Politics and Cultures", a. I, n. 1, 2020, pp. 161-180.
- Hage, G., *Etat de siège: A dying domesticating colonialism?*, in "American Ethnologist", n. 43 (1), 2016, pp. 38-49.
- Hartman, S.V., *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- hooks, b. *Ain't a Woman: Black Women and Feminism*, Boston, South End Press, 1981.
- Issaa, A., *Vivo per questo*, Milano, chiarelettere editore, 2017.
- Mirzoeff, N., *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Misuraca, L., Bitch 2.0. *Da Chadia Rodriguez a Madame, l'autorappresentazione femminile nella trap italiana*, in "Il lavoro culturale", 1 luglio 2020.
- Palma, S., *Mirror with a memory? La confezione dell'immagine coloniale*, in P. Bertella Farnetti, A. Mignemi, A. Triulzi, *L'impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano e Udine, Mimesis, 2013, pp. 81-107.
- Perilli, V., *Dalla serva nera alla moglie bianca. Genere, classe e bianchezza in una serie di Carosello. 1963-1976*, in E. Bordin, S. Bosco (a cura di), *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità*, Verona, ombre corte, 2017, pp. 199-213.
- Perilli, V., *Relazioni pericolose. Asimmetrie dell'interrelazione tra 'razza', 'genere e sessualità interrazziale'*, in G. Giuliani (a cura di) *Il colore della nazione*, cit., pp. 141-156.

- Perilli, V., 'Sesso' e 'razza' al muro. *Il sistema sessismo/razzismo in pubblicità*, in L. Corradi (a cura di), *Specchio delle sue brame*, Roma, Ediesse, 2012, pp. 91–126.
- Perilli, V., *Tammurriata Nera. Sessualità interrazziale nel secondo dopoguerra italiano*, in T. Petrovich Njegosh (a cura di), *La 'realtà' transnazionale della razza. Dinamiche di razzializzazione in prospettiva comparata*, in "Iperstoria", n. 6, 2015, pp. 126–142.
- Petrovich Njegosh, T., *Il meticciato nell'Italia contemporanea. Storia, memorie e cultura di massa*", in T. Petrovich Njegosh (a cura di), *La 'realtà' transnazionale della razza. Dinamiche di razzializzazione in prospettiva comparata*, in "Iperstoria", n. 6, 2015, pp. 143–166.
- Pogliano, A. *Media, politica e migrazioni in Europa. Una prospettiva sociologica*, Roma, Carocci, 2019.
- Said, E., *Orientalism*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Scego, I., *Cosa fare con le tracce scomode del nostro passato*, "Internazionale", 9 giugno 2020.
- Sharma, A., Sharma, S., *White Paranoia: Orientalism in the Age of Empire*, in "Fashion Theory", fasc. 7, n. 4, 2003, pp. 301–317.
- Sharpe, C., *Monstrous Intimacies: Making the Post-Slavery Subject*, Durham, Duke University Press, 2009.
- Spivak, G.C., *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, in "Critical Inquiry", fasc. 12, n. 1, 1985, pp. 243–261.
- Stoler, A. L. (2002) 'Colonial Archives and the Arts of Governance'. *Archival Science* 2 (1-2), pp. 87–109;
- Stoler, A. L. (2016) *Duress. Imperial Durabilities in Our Times*. Durham: Duke University Press.
- Triulzi, A., *La costruzione dell'immagine dell'Africa e degli africani nell'Italia coloniale*," in A. Burgio, *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870–1945*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 165–181.
- Wekker, G. (2016) *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham: Duke University Press.
- Wieviorka, M. *L'espace du racisme*, Parigi, Seuil, 1991, tr. it. *Lo spazio del razzismo*, Milano, Il Saggiatore, 1993.