

PRISCILLA MANFREN, *Arte smascherata : uso, manipolazione e distorsione di fonti fotografiche nelle creazioni coloniali del Ventennio*, in «Annali / Museo storico italiano della guerra» (ISSN: 2723-9829), 31 (2023), pp. 75-93.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/amusig>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



PRISCILLA MANFREN

ARTE SMASCHERATA:
USO, MANIPOLAZIONE E DISTORSIONE
DI FONTI FOTOGRAFICHE
NELLE CREAZIONI COLONIALI DEL VENTENNIO

UNA BREVE RIFLESSIONE INTRODUTTIVA PARTENDO DALL'ATTUALITÀ

Nel 2016 il fotografo e studioso spagnolo Joan Fontcuberta pubblicava *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, ove rifletteva sul nuovo 'statuto' della riproducibilità tecnica delle immagini, oggi smaterializzate e circolanti in rete con il passaggio dall'era analogica a quella digitale¹.

Sulla riflessione relativa a questa rivoluzionaria e inarrestabile energia cinetica delle fonti visive, che si spostano ormai da un lato all'altro del globo in pochi tocchi di *mouse*, va a innestarsi un fenomeno sempre più presente e nel momento attuale al centro di numerose discussioni, ovvero quello dell'uso della AI (*Artificial Intelligence*) per la produzione di immagini – nonché testi e suoni – che manipolano, orientano e confondono l'opinione pubblica creando *fake news* attraverso rappresentazioni fuorvianti. A tale proposito viene in mente un caso specifico portato all'attenzione dei lettori di "La Nuova di Mestre e Venezia" lo scorso anno; qui Vera Mantengoli segnalava in un suo articolo il reportage sulla guerra in Ucraina realizzato dalla fotogiornalista veneziana Barbara Zanon: «tragedia reale, rappresentazione di fantasia: ma non si vede la differenza», recitava il sottotitolo². Il servizio, spiegava Mantengoli, era stato realizzato da Zanon provocatoriamente da casa utilizzando la piattaforma Midjourney³, con l'ap-
po-

¹ J. Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2016, tr. it. J. Fontcuberta, *La furia delle immagini: note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino 2018.

² V. Mantengoli, *Dall'invitata di guerra in Ucraina, anzi no: a "scattare" le foto è l'intelligenza artificiale*, "La Nuova di Mestre e Venezia", 4 aprile 2023, online https://nuovavenezia.gelocal.it/regione/2023/04/04/news/foto_guerra_ucraina_intelligenza_artificiale_fotografa_barbara_zanon-12736713/.

³ Al link della piattaforma (www.midjourney.com/) il team che l'ha creata si definisce così: «Midjourney is an independent research lab exploring new mediums of thought and expanding the imaginative powers of the human species» (tr. it.: Midjourney è un laboratorio di ricerca indipendente che esplora nuovi mezzi di pensiero ed espande i poteri immaginativi della specie umana).

sito scopo di mostrare agli utenti della rete quanto l'intelligenza artificiale possa essere ingannevole e pericolosa. Le immagini così create – in meno di due ore, come dichiara la stessa Zanon – erano state condivise dalla loro autrice il 20 marzo 2023 su Facebook, in un post dai toni cassandrici – in parte, forse, non a torto – a cui la fotogiornalista affidava le sue riflessioni sull'AI scrivendo:

Vorrei che si iniziasse a parlare di quello che da qui a 6-12 mesi accadrà con l'intelligenza artificiale. Accadrà che alcune redazioni di giornali licenzieranno una parte di giornalisti, perché gli articoli verranno scritti meglio da Chat GPT.

Molti grafici smetteranno di esistere. Noi verremo inondati da immagini indistinguibili da qualsiasi fotografia reale. I giornali ne utilizzeranno alcune, a volte consapevoli, a volte inconsapevoli.

I social verranno invasi da fake news comprovate da immagini. Gireranno foto di reati mai commessi, di gesti mai fatti. E mancando a tutti la cultura fotografica, distinguere il reale dal non reale sarà difficile, se non impossibile.

Il mondo dell'immagine si evolverà, con una legislazione tutta ancora da definire e che arriverà in ritardo rispetto alla tecnologia. E nel frattempo, voi non sarete in grado di capire se state guardando i fotogrammi di un film o di un tg. E vi sentirete sempre più distanti dagli eventi e dalle persone, pensando che tutto è, alla fine, finzione. Che tutto è distante da voi. E che se davvero esiste, chissà.

p.s. un piccolo reportage della guerra ucraina, realizzato dalla sottoscritta in meno di 2 ore, per voi⁴.

È interessante notare che l'autrice sottolinei fra le righe, al di là di vari aspetti negativi connessi all'ingresso dell'AI nella quotidianità, quello che è uno dei problemi fondamentali di questo catastrofico avvelenamento della comunicazione odierna, ossia il fatto che a tutti manca la cultura fotografica, e più in generale – ci si permette qui di aggiungere – una cultura visiva di base, data non solamente da quel primario abbecedario iconografico e di cultura figurativa che ognuno dovrebbe avere acquisito e interiorizzato nel tempo, ma anche e soprattutto dalla consapevolezza che ciascuna immagine – fotografica e non – necessita, per essere letta e compresa, di un'attenzione curiosa, nonché di un tempo di analisi ben superiore di quello al quale il mondo contemporaneo – votato alla superficiale istantaneità – ci ha ormai abituati. Peraltro, secondo la fotogiornalista, le fotografie fanno parte dei ricordi delle persone, mentre le immagini utilizzano il linguaggio fotografico per creare contesti mai esistiti fisicamente, fatto che mette in luce quanto oggi sia ormai inderogabile imparare a leggere immagini e fotografie, e

⁴ B. Zanon, *Vorrei che si iniziasse a parlare di quello che da qui a 6-12 mesi accadrà con l'intelligenza artificiale*, "Facebook", post del 20 marzo 2023, online www.facebook.com/barbara.zanon/posts/pfbid023tSUFWKn7Bfe3uM9nYR93knGmUsaHhyFJ2ZbLeAfh9pn25H3R3XRme1GP65NbWMBI.

capirne la differenza⁵. Da qui, dunque, la stringente necessità di avviare un dibattito sull'argomento e, a parere di Zanon, di «iniziare a insegnare come leggere una fotografia già a scuola dando gli strumenti al cittadino per comprendere una società in continuo cambiamento»⁶. In sintesi, dunque, il post della fotogiornalista – e altri articoli e produzioni che da esso hanno tratto spunto⁷ – faceva ben riflettere sull'urgenza di stimolare nelle nuove generazioni, fin da subito, una capacità di analisi e il sorgere di uno sguardo critico dinanzi a un qualunque prodotto visivo che si presenti con la pretesa di essere uno specchio veritiero della realtà. Infatti, come viene sottolineato durante una successiva intervista, trovandosi di fronte a rappresentazioni verosimili come quelle proposte in maniera provocatoria da Zanon «quello che forse ci manca, ancora, sono gli strumenti culturali per affrontare questo mondo di immagini in cui il diaframma tra il reale e il sintetico si è ormai dissolto»⁸.

È sembrato interessante partire da questa riflessione sul contemporaneo e sulla sentita necessità di sviluppare attitudini all'analisi visiva poiché, per chi scrive, essa pare avere diversi punti di tangenza con certi aspetti del passato in relazione a quello che ci si ripropone di fare in questo breve contributo, cioè presentare alcuni casi di prodotti artistici, realizzati nel periodo fra le due guerre mondiali e afferenti all'ambito coloniale, che dopo un'accurata ricerca si sono rivelati essere – *in toto* o in parte – frutto di uno scaltro riutilizzo di eterogenei materiali fotografici preesistenti, circolati in volumi e riviste a corredo di testi e articoli, ma anche ampiamente diffusi in formato cartolina⁹.

⁵ Cfr. Mantengoli, *Dall'invitata di guerra in Ucraina, anzi no*, cit.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Si vedano per esempio: V. Mantengoli, *Intelligenza artificiale, la fotografa Zanon: "Il mio bellissimo (ma falso) reportage dall'Ucraina, tutto fatto al computer"*, "La Repubblica", 4 aprile 2023, online www.repubblica.it/cronaca/2023/04/04/news/intelligenza_artificiale_falso_reportage_foto_ucraina_barbara_zanon-394896322/; A. Jacona, *LIA e la fine dell'epoca di San Tommaso, non basta vedere per credere*, "Ansa.it", 8 aprile 2023, online www.ansa.it/osservatorio_intelligenza_artificiale/notizie/societa/2023/04/08/lia-e-la-fine-dellepoca-di-san-tommaso-non-basta-vedere-per-credere-12458be3-b360-48f7-bc46-1d850780358a.html; A. Smith, *Il reportage (falso) in Ucraina della fotografa Zanon*, "Art and Glamour Magazine", 9 giugno 2023, online <https://artandglamour.it/il-reportage-falso-in-ucraina-della-fotografa-zanon/>; W. Lobina, *Qual è la realtà di una immagine?*, "PaolinItalia", 27 giugno 2023, online www.paolinitalia.it/apostolato-paolino/mondo-della-comunicazione/qual-e-la-realta-di-una-immagine/.

⁸ Cfr. *Reportage di guerra, ma gli scatti sono dell'intelligenza artificiale*, intervista a cura di D. Elia per TGR Piemonte, 23 ottobre 2023, online www.rainews.it/tgr/piemonte/video/2023/10/rovereto-mostra-reportage-di-guerra-foto-false-intelligenza-artificiale-fake-2f2bd61c-cc88-48d3-a3bc-745677c68d42.html. La videointervista è stata realizzata in occasione di una mostra nell'ambito del Festival Informatici Senza Frontiere di Rovereto (19-21 ottobre 2023), ove Zanon ha esposto altre irreali eppure verosimili immagini realizzate con la AI.

⁹ Si precisa che i casi proposti in questa sede riprendono e rielaborano parzialmente alcuni esempi illustrati in P. Manfren, *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, EUT, Trieste 2019. Il volume è disponibile in versione *open access* nell'archivio digitale OpenstarTs www.openstarts.units.it/handle/10077/9314.

Come si vedrà, dall'analisi di questi lavori emergono alcuni chiari esempi di quell'atteggiamento onnivoro, prensile, cleptomane che ha contraddistinto in maniera sempre più evidente il fare artistico a partire dal Novecento, secolo segnato dal principio di appropriazione e di libera manipolazione di un repertorio di forme, modelli e figure già esistenti che, dislocati e ricollocati in nuove – e a tratti ben diverse – narrazioni, vengono non di rado totalmente risemantizzati. Tali creazioni, che all'epoca della loro realizzazione si proponevano – nella maggior parte dei casi – come testimonianze artistiche dell'Oltremare dotate di valore documentario, sono dunque, per certi versi, le antenate delle ambigue e stranianti immagini prodotte oggi dall'AI, in quanto anch'esse – come queste ultime – si avvalevano in maniera consistente di input tratti dal mondo reale per raccontare, talvolta, viaggi mai fatti, incontri mai avvenuti, atmosfere e sensazioni mai esperite, ricreando contesti e figure che, spacciati non di rado per veri, erano nel migliore dei casi verosimili.

Si metteranno quindi in luce i diversi gradi di uso, manipolazione e distorsione della fonte fotografica nel processo di creazione artistica, al fine di proporre – specie per alcuni casi più complessi – due tipi di riflessione: *in primis*, una ovvia ma necessaria considerazione in merito alla fondamentale importanza di quella che – com'è noto – è la prima ed essenziale forma di guida, per il pubblico, alla comprensione e alla lettura di una fonte visiva, ovvero la componente testuale a questa associata, sia essa una didascalia di carattere descrittivo per le fotografie o un titolo per le opere d'arte *stricto sensu*¹⁰. In secondo luogo, si proporranno alcune riflessioni di carattere precipuamente visivo, volte a mettere in risalto la presenza – nell'opera di certi autori – di una vena grottesca nella resa dei soggetti indigeni, una vena che tradisce il sostrato culturale dell'epoca, segnato da una concezione marcatamente eurocentrica e razzista.

USO E MANIPOLAZIONE DI FONTI FOTOGRAFICHE IN ALCUNE OPERE DI GIUSEPPE RONDINI E CARLO CELANO

Procedendo in ordine cronologico e puntando a mostrare come il fenomeno fosse operativo in una produzione di carattere artistico diffusa poi attraverso svariate categorie di *media*, il primo caso che qui si propone è quello relativo ad alcuni esempi dell'attività di Giuseppe Rondini, poliedrico autore di stampo naturalista sul quale, peraltro, manca ancora uno studio completo. Come riporta Patrizia Andreasi-Bassi in alcune note, dell'attività di questo artista, nato a Palermo nel 1881, si conoscono tre diverse fasi: la

¹⁰ Si precisa che si parla qui di 'didascalia' per le fotografie in quanto i casi rintracciati non sembrano rientrare in una produzione di stampo artistico, quanto piuttosto nel filone della fotografia di carattere etnografico e documentario, o comunque privo di una particolare volontà estetizzante.

prima è quella relativa alla formazione nella città natale, inizialmente presso l'Istituto artistico e poi all'Accademia di Belle Arti sotto la guida del siciliano Francesco Lojacono; la seconda è, invece, la lunga stagione romana, il cui inizio si aggira attorno allo svoltare del secolo, come lascia intuire la sua partecipazione nel 1903 all'esposizione della Società di Amatori e Cultori nella Capitale. Qui egli continuò i suoi studi e strinse amicizia con alcuni ben più noti colleghi, fra i quali si ricordano Duilio Cambellotti, Ugo Ortona e Giovanni Prini. L'ultimo periodo è, infine, quello che dal 1938 lo vide ritirarsi a vita monastica come oblato nell'Abbazia di Grottaferrata, fatto che comunque non impedì all'artista di lavorare alacremente sino alla morte, giunta improvvisa nel gennaio 1955¹¹. Con l'avvento del fascismo, Rondini divenne un prolifico autore al servizio del regime: si prestò a realizzare lavori per diversi scopi, spaziando dalla filatelia all'illustrazione di libri per ragazzi, e fu persino incaricato di impartire lezioni di disegno e di pittura a Claretta Petacci¹². Il siciliano in quel periodo fu particolarmente produttivo come grafico, illustratore e pittore di svariate immagini legate all'Oltremare, fra le quali si segnalano diverse serie di francobolli¹³, calendari¹⁴, manifesti¹⁵ e diplomi in occasione

¹¹ Per un approfondimento, specie in merito all'ultima fase, si veda il volume – con riproduzione di oltre 170 opere – relativo a *Giuseppe Rondini. Un pittore tra le mura dell'Abbazia di Grottaferrata*, catalogo della mostra (Grottaferrata, 2004), a cura di P. Micocci, Arti Grafiche, Ariccia [2004]. In particolare, per un breve profilo dell'artista, si veda P. Andreasi-Bassi, *Giuseppe Rondini: la sua vita e il suo tempo. Alcune note*, in: *Giuseppe Rondini. Un pittore tra le mura dell'Abbazia di Grottaferrata*, cit., pp. 9-17. Una scarna biografia è anche in M. Sorbello, *Rondini Giuseppe*, in: *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, a cura di M. Margozi, IsIAO, Roma 2005, pp. 291-292, che a sua volta riprende M. Sorbello, *Giuseppe Rondini*, in: *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo Africano*, catalogo della mostra (Roma, via Ulisse Aldrovandi 16, 15 aprile-6 giugno 1999), a cura di M. Margozi, IsIAO, Roma 1999, p. 136.

¹² Cfr. Andreasi-Bassi, *Giuseppe Rondini: la sua vita e il suo tempo*, cit., p. 16, n. 10. La notizia è stata segnalata di recente anche in B. Vespa, *Perché l'Italia amò Mussolini (e come è sopravvissuta alla dittatura del virus)*, Rai Libri-Mondadori, Roma 2020, ove l'autore riporta una diceria sulla presunta richiesta di aiuto a Rondini da parte della Petacci in vista della mostra personale che Mussolini le aveva organizzato, sul finire del 1936, nelle sale dei Cultori d'Arte, in piazza Collegio Romano.

¹³ L'attività di Rondini in tale ambito copre il decennio compreso fra il 1932 e il 1942. In quegli anni l'artista disegnò quattro serie di francobolli per l'Italia e una serie, ripetuta per tre anni, per la Città del Vaticano, ma la sua più ampia attività in campo filatelico fu legata alla realizzazione di bozzetti per francobolli delle Colonie Italiane, con un totale di 316 francobolli divisi in trentuno serie. Cfr. A. Trucchi, *Giuseppe Rondini nella Filatelia*, in: *Giuseppe Rondini. Un pittore tra le mura dell'Abbazia di Grottaferrata*, cit., pp. 90-91.

¹⁴ Recentemente, è stato rintracciato sul mercato antiquario l'esemplare di un raffinato calendarietto di forma quadrata, edito dal Sindacato Italiano Arti Grafiche di Roma: sulla fascia perimetrale dello sfondo cartonato compare un'elegante decorazione a firma di Mario Barberis, composta agli angoli dagli stemmi delle quattro Colonie Italiane – ovvero Tripolitania, Cirenaica, Eritrea e Somalia – e sulle porzioni restanti dalle personificazioni femminili delle stesse. Il tutto incornicia una serie di fogli strappabili – evidentemente pensati per accompagnare il fruitore nei vari mesi – recanti ciascuno la figura di un elemento dell'Oltremare italiano, quali per esempio, come recitano le relative didascalie,

di rassegne¹⁶, xilografie¹⁷, nonché numerosi dipinti, dei quali circa una trentina¹⁸ entrati nelle collezioni di quello che fu il Museo Coloniale di Roma e, durante il Ventennio, esposti in svariate rassegne coloniali¹⁹. L'artista di tanto in tanto, oltre a firmare e datare tali opere, vi inserì anche il luogo di realizzazione: in particolare, ciò è visibile in alcune nature morte – oggi conservate al Museo delle Civiltà di Roma (Muciv), erede delle collezioni del Museo Coloniale – ove in effetti l'artista scrive di proprio pugno, vicino alla data, i nomi di località come Ghat, Tripoli, Mogadiscio, Massaua²⁰. Tuttavia, stando a quanto afferma Patrizia Andreasi-Bassi in quello che, a quanto si sa, è lo studio più recente e ampio sull'attività dell'artista, tale fatto «non ha mai fornito la certezza assoluta di un presunto viaggio in Africa, che, in effetti, non avvenne mai»²¹. Pare dunque che Rondini fosse – scrive ancora Andreasi-Bassi – un «reporter della vita nelle colonie africane, pur non essendo mai stato in Africa»²², uno dei tanti artisti coloniali d'atelier

Tripoli - Il minareto della Moschea dei Caramanli, o Ghirza - Mausoleo romano. Tali figurazioni sono a firma di Rondini.

- ¹⁵ È noto il suo manifesto realizzato per la I^a Mostra conciaria di pelli delle Colonie Italiane, svoltasi al Museo Coloniale di Roma nel 1932. Cfr. Andreasi-Bassi, *Giuseppe Rondini: la sua vita e il suo tempo*, cit., p. 14. Una immagine del manifesto è reperibile nel sito “Il manifesto storico”, al link <https://manifestostorico.xoom.it/Rondini.htm>.
- ¹⁶ Rondini risulta autore del diploma rilasciato ai partecipanti alla VI Fiera Campionaria di Tripoli – III Rassegna Internazionale in Africa – 1932. Un esemplare del manifesto è conservato presso l'Archivio Barilla ed è visionabile al link www.archiviohistoricobarilla.com/scheda-archivio/diploma-con-targa-fiera-campionaria-di-tripoli-vi-edizione/.
- ¹⁷ Nel 1931 tali xilografie furono pubblicate a cura del Ministero delle Colonie in due cartelle da dodici elementi ciascuna. Alcune di esse comparvero nello stesso anno a copertina della rivista “Rassegna Grafica”, altre vennero utilizzate quali illustrazioni nei volumi del 1937 dedicati alla *Somalia italiana* e curati da Guido Corni. Per queste e altre brevi informazioni si veda P. Manfren, *La “fantasia”: un'iconografia coreutica nell'immaginario coloniale italiano*, “Musica & Figura”, n. 6 (2019), pp. 153-177, 252-260: 168-169, 253.
- ¹⁸ Le opere sono pubblicate, in bianco e nero, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano*, cit., pp. 213-219.
- ¹⁹ Sue opere comparvero alla Fiera Internazionale di Losanna del 1925, all'Esposizione Internazionale Coloniale di Anversa del 1930, all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, alla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma sempre del 1931, nella Sezione documentaria e campionaria della pesca nelle colonie africane allestita nell'ambito della III Mostra Mercato della Pesca ad Ancona nel 1935, nella mostra “Il libro coloniale del tempo fascista” di Roma del 1936. In merito si vedano le relative schede redatte da chi scrive a corredo di G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Il Poligrafo, Padova 2017, pp. 149-150: 150; 166-172: 169; 175-181: 174, 177, 179, 180; 181-191: 188; 207; 208-209: 208. Per alcune delle esposizioni menzionate si rintracciano notizie anche in A. Roscini Vitali, *Roma e le esposizioni coloniali. La messa in scena della diversità durante il fascismo*, CISU, Roma 2020.
- ²⁰ Si vedano a tale riguardo le riproduzioni a colori di alcune delle opere in *Viaggio in Africa*, cit., pp. 76-87.
- ²¹ Cfr. Andreasi-Bassi, *Giuseppe Rondini: la sua vita e il suo tempo*, cit., p. 12.
- ²² Ivi, p. 11.

che, seguendo l'esempio del celebre orientalista Domenico Morelli, realizzavano le loro opere unicamente sulla scorta di fonti fotografiche²³. Ciò è noto e ben evidente, per esempio, per quel che riguarda le illustrazioni che Rondini realizza per le serie di francobolli delle colonie: come scrive infatti Alvaro Trucchi, «pur non essendosi mai recato nelle Colonie, basandosi solo su delle foto, per lo più estratte da riviste dell'epoca, [egli] riuscì a regalare all'Italia serie, o singoli valori, di francobolli ben disegnati e di rara bellezza per quei tempi»²⁴. Pare allora interessante soffermarsi su alcuni casi concreti, ponendo a confronto i francobolli disegnati da Rondini con le fonti fotografiche che si ritiene siano state la base di partenza per l'autore: per esempio, la fanciulla indigena che appare nel francobollo da 10 lire della serie pittorica dell'Eritrea, realizzata nel 1933, è stata tratta da una fotografia apparsa nell'ottobre dello stesso anno a corredo dell'articolo *Tipi di donne eritree*, pubblicato sul mensile "L'Italia Coloniale"²⁵. Parimenti, il giovane indigeno scelto per il francobollo da 5 lire della medesima serie deriva da una fotografia che, evidentemente già circolante in precedenza, è stata rintracciata in un articolo pubblicato nel 1938 sulla nota rivista razzista "La Difesa della Razza"; qui, la didascalia lo descrive come *Tipo Beni-Amer*, dunque appartenente a una tribù eritrea²⁶. In questi casi, l'imitazione della fonte fotografica è stata pedissequa, salvo l'eliminazione degli elementi di sfondo e una quasi impercettibile rotazione dei volti dei soggetti (Figg. 1-2).

Un'operazione diversa è stata invece compiuta da Rondini per la realizzazione di alcuni francobolli della serie pittorica della Somalia Italiana - Posta Aerea del 1936; qui, infatti, si assiste a una parziale manipolazione delle fonti fotografiche di riferimento che, per i due casi individuati, risultano appartenere al volumetto *La Somalia Italiana*, realizzato a cura dell'Ufficio Studi e Propaganda del Governo della Somalia e pubblicato nel 1929 da Treves. A tale riguardo, l'indigena che raccoglie il cotone, presente nell'esemplare da 50 centesimi, pare essere ispirata a quella che compare nello scatto *La raccolta del cotone a Genale*²⁷, mentre le donne – così come la vegetazione – raffigurate nel

²³ In merito all'arte coloniale d'atelier a confronto con quella realizzata *in situ* dibattono, durante il periodo fra le due guerre, diversi critici e artisti. Su questo e altri temi affini, alcune testimonianze compaiono in Manfren, *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista*, cit., pp. 47-61.

²⁴ Trucchi, *Giuseppe Rondini nella Filatelia*, cit., pp. 90-91. In merito ai francobolli coloniali, realizzati da Rondini e da altri autori, si vedano anche G. Bertolini [et alii], *Le pittoriche coloniali*, Poste Italiane, Bologna 1993; R. Ajolfi, *Sguardi sotto il francobollo coloniale italiano. Roma e Impero*, "Storie di Posta", n. 10 (2014), pp. 10-25; T. Bertolini, *I francobolli e le colonie*, "Zapruder", n. 36 (2015), pp. 72-77, online http://storieinmovimento.org/wp-content/uploads/2016/02/Zap36_6-Immagini2.pdf.

²⁵ Cfr. *Tipi di donne eritree. Invito irresistibile di sorrisi e scintillio di occhi misteriosi*, fotografie pubblicate in "L'Italia Coloniale", ottobre 1933, n. 10, p. 177.

²⁶ Cfr. *Tipo Beni-Amer*, fotografia pubblicata in: A. Piccini, *Nel prestigio della razza è la salvaguardia dell'Impero*, "La Difesa della Razza", 5 ottobre XVI [1938], n. 5, pp. 26-28: 28.

²⁷ Cfr. *La raccolta del cotone a Genale*, fotografia pubblicata in: *La Somalia Italiana*, a cura dell'Ufficio Studi e Propaganda del Governo della Somalia, Fratelli Treves, Milano 1929, p. 39.



Fig. 1 - Confronto tra francobollo da 10 Lire della serie pittorica della Colonia Eritrea, 1933, disegno di Giuseppe Rondini (a sinistra) e *Tipi di donne eritree. Invito irresistibile di sorrisi e scintillio di occhi misteriosi*, fotografie pubblicate: in "L'Italia Coloniale", ottobre 1933, n. 10, p. 177, dettaglio (a destra).

francobollo da 75 centesimi derivano dallo scatto intitolato *Villaggio Duca degli Abruzzi: il taglio delle canne da zucchero*²⁸. In entrambi i casi, l'artista ha selezionato gli elementi più rappresentativi della colonia dalla fonte fotografica, operando una semplificazione attraverso lo sfoltimento del numero delle figure umane e zoomando sull'attività svolta; inoltre, nella scena del taglio delle canne da zucchero, ha avvicinato le figure selezionate, ovvero quelle da lui meglio visibili e traducibili in disegno perché in primo piano nello scatto. Gli sfondi, in questo caso, sono stati parzialmente ripuliti e la linea d'orizzonte è stata abbassata, per motivi di ordine compositivo: ciò perché l'artista aveva la necessità di creare una più ampia porzione di cielo nelle immagini, al fine di potervi inserire il fondamentale dettaglio dell'aeroplano, elemento iconografico immancabile e distintivo di questa e altre serie filateliche realizzate per la posta aerea (Figg. 3-4).

²⁸ Cfr. *Villaggio Duca degli Abruzzi: il taglio delle canne da zucchero*, fotografia pubblicata ivi, p. 22.



Fig. 2 - Confronto tra francobollo da 5 Lire della serie pittorica della Colonia Eritrea, 1933, disegno di Giuseppe Rondini (a sinistra) e *Tipo Beni-Amer*, fotografia pubblicata in: A. Piccioli, *Nel prestigio della razza è la salvaguardia dell'Impero*, "La Difesa della Razza", 5 ottobre XVI [1938], n. 5, p. 28 (a destra).

Ancor più significativo, dato che in tal caso si tratta di un vero e proprio dipinto, è l'olio di Rondini noto con il titolo *Tipo di donna somala*, facente parte delle ex collezioni coloniali oggi al Muciv e recentemente esposto, insieme ad altri pezzi, nell'ambito della mostra *Il Cono d'Ombra. Narrative decoloniali dell'Oltremare*, allestita nell'estate 2022 – simbolicamente – in Castel Nuovo a Napoli²⁹, sito celebre nell'ambito degli studi coloniali per aver ospitato, fra 1934 e il 1935, la Seconda Mostra Internazionale

²⁹ Per avere un'idea della mostra, anche attraverso diversi scatti fotografici che ne documentano l'allestimento, si vedano per esempio: Redazione, *Il Cono d'Ombra. Narrative decoloniali dell'Oltremare' al Maschio Angioino. Intervista a Marco Scotini*, "Exibart", 7 luglio 2022, online www.exibart.com/mostre/il-cono-dombra-narrative-decoloniali-dell-oltremare-al-maschio-angioino-intervista-a-marco-scotini/; B. De Stasio, *Il Cono d'Ombra. Narrative decoloniali dell'Oltremare*, "La Testata", 5 agosto 2022, online www.latestatamagazine.it/2022/08/il-cono-dombra-narrative-decoloniali-delloltremare/; Redazione, *Il Cono d'Ombra: rimosso coloniale e atti di insorgenza. Conversazione con Nidhal Chamekh e Marco Scotini*, "Hot Potatoes", 9 agosto 2022, online www.hotpotatoes.it/2022/08/09/il-cono-dombra-conversazione-nidhal-chamekh-marco-scotini/.



Fig. 3 - Confronto tra francobollo da 50 centesimi della serie pittorica della Somalia Italiana - Posta Aerea, 1936, disegno di Giuseppe Rondini (a sinistra) e *La raccolta del cotone a Genale*, fotografia pubblicata in: *La Somalia Italiana*, a cura dell'Ufficio Studi e Propaganda del Governo della Somalia, Fratelli Treves, Milano 1929, p. 39 (a destra).



Fig. 4 - Confronto tra francobollo da 75 centesimi della serie pittorica della Somalia Italiana - Posta Aerea, 1936, disegno di Giuseppe Rondini (a sinistra) e *Villaggio Duca degli Abruzzi: il taglio delle canne da zucchero*, fotografia pubblicata in: *La Somalia Italiana*, a cura dell'Ufficio Studi e Propaganda del Governo della Somalia, Fratelli Treves, Milano 1929, p. 22 (a destra).

d'Arte Coloniale³⁰. In questo caso, il pittore compie una vera e propria falsificazione, non tanto – o meglio non solamente – manipolando la fonte originale, ma stravolgendo attraverso il titolo la provenienza geografica del soggetto fotografato. Il suo *Tipo di donna somala*, infatti, deriva in realtà da una fotografia a tre quarti di una fanciulla Mende,

³⁰ Per una panoramica d'insieme e su alcuni aspetti dettagliati di tale rassegna, si vedano almeno: D. Jarrassé, *Usage fasciste de l'art colonial et dénis d'histoire de l'art. Les Mostre d'arte coloniale (Rome 1931 et Naples 1934)*, "Studiolo", n. 13 (2016), pp. 236-263 ; P. Manfren, *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale - Napoli, ottobre 1934-gennaio 1935*, in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale*, cit., pp. 194-206; G. Tomasella, *Art and Colonialism: the "Overseas Lands" in the History of Italian Painting (1934-1940)*, "Predella", n. 48 (2020), pp. 165-187, XXIV-XXX, online <https://predella.it/giuliana-tomasella-2/>.

ovvero appartenente al più importante gruppo etnico della Sierra Leone, dunque sulla costa opposta dell’Africa rispetto alla Somalia. La fotografia – comparsa anche come cartolina – fa parte del corredo visivo di un resoconto illustrato di carattere divulgativo, pubblicato in due volumi a Londra, agli inizi del Novecento, con il titolo *The Living Races of Mankind*³¹. La fonte fotografica originale traspare nel dipinto – come spesso accade in questi casi – dall’osservazione dei dettagli, sui quali gli artisti amano indugiare riprendendo elementi che vanno dalle pieghe di una veste o di un elemento dell’abbigliamento – in questo caso il turbante – e giungono alla citazione di particolari elementi decorativi presenti sulla figura, come ad esempio collanine, orecchini e simili. Osservando il dipinto di Rondini e comparandolo con la fotografia balzano all’occhio alcuni elementi: la figura, della quale il pittore ha ritratto unicamente la testa, è stata anche qui astratta dallo sfondo, che nel dipinto non presenta la vegetazione; inoltre, essendo lo scatto in bianco e nero, è stato l’artista ad attribuire i colori ai vari elementi accessori della figura. Ecco, allora, che le più grosse collane della fanciulla Mende sono state tramutate in un unico, sottile filo di elementi che sembra voler evocare il corallo rosso, mentre il suo ornamento per il volto in argento – dettaglio messo in risalto dalla didascalia dello scatto originale – pare essersi tramutato in un semplice fiore. E così, la giovane ragazza della Sierra Leone è stata trasformata, complice il titolo del dipinto, in una fanciulla della Somalia Italiana (Fig. 5)

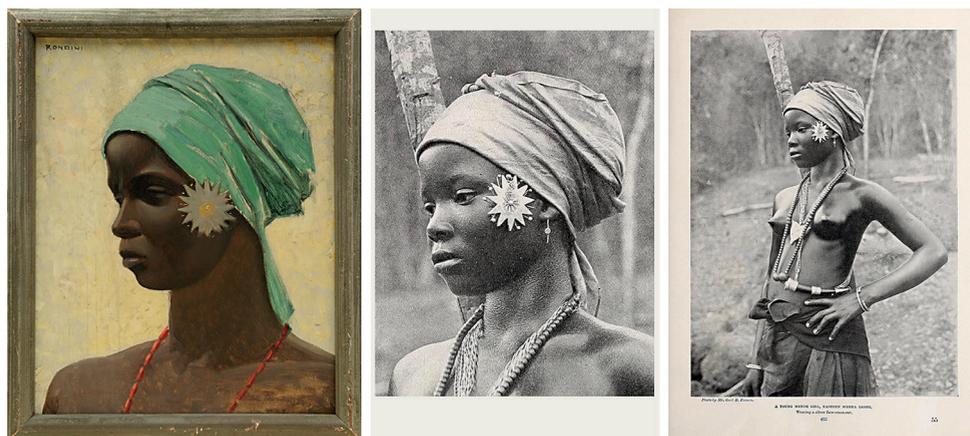


Fig. 5 - Confronto tra Giuseppe Rondini, *Tipo di donna somala*, 1930 ca., Museo delle Civiltà – Roma, foto: Fabio Naccari (a sinistra) e *A young Mende girl, Eastern Sierra Leone. Wearing a silver face ornament*, photo by Mr. Cecil H. Firmin in: *The Living Races of Mankind*, edited by H. N. Hutchinson, 2 voll., II, Hutchinson & Co., London 1902, p. 433, dettaglio e insieme (al centro e a destra).

³¹ Cfr. *A young Mende girl, Eastern Sierra Leone. Wearing a silver face ornament*, photo by Mr. Cecil H. Firmin in: *The Living Races of Mankind*, edited by H. N. Hutchinson, 2 voll., II, Hutchinson & Co., London 1902, p. 433.

Interessante segnalare, per inciso, che al *Tipo di donna somala* di Rondini erano stati affiancati, nell'ambito della rassegna partenopea del 2022, tre ritratti di teste virili con turbante, anch'essi provenienti dalle ex collezioni coloniali oggi al Muciv³²: tutti recano il medesimo, generico titolo, ovvero *Un somalo*, e risultano essere stati eseguiti da Carlo Celano, autore di cui non si hanno al momento notizie³³. Le tre opere riportano il luogo e l'anno fascista di realizzazione, «Roma/XIV» ossia 1936, dando adito a un'interpretazione un po' ambigua dei lavori che, così, potrebbero essere intesi come ritratti eseguiti dal vero. Tuttavia, anche questa triade – che fa pensare nello specifico ai primi piani di tre *dubat* somali – deriva in realtà da originali fotografici che, evidentemente già circolanti, sono apparsi poi in un numero di maggio 1937 de “L'Illustrazione Italiana”³⁴. In questo caso, le fotografie sono state riprese in maniera puntuale, quasi iperrealistica (Fig. 6).

DALLA MANIPOLAZIONE ALLA DEFORMAZIONE IN SENSO GROTTESCO: ALCUNI CASI TRA LE OPERE GRAFICHE DI NARDO PAJELLA E FORTUNATO DEPERO

Va infine considerato che, accanto a più semplici operazioni di uso e manipolazione, si possono di tanto in tanto riscontrare veri e propri casi di distorsione del soggetto umano tratto dall'originale fotografico, ove la deformazione fisiognomica dei volti va letta in relazione al particolare frangente storico all'interno del quale tali opere sono state realizzate, ovvero il periodo della Campagna d'Etiopia.

A tale riguardo, si farà qui riferimento ai lavori di due autori: il primo è Arnaldo (detto Nardo) Pajella, artista di origini piacentine di cui chi scrive si era brevemente occupata alcuni anni fa; il secondo è il celebre ed eclettico Fortunato Depero, autore trentino in merito al quale – vista l'ampia fama – si rimanda all'estesa bibliografia esistente³⁵.

Per quel che riguarda Nardo Pajella³⁶, va detto che egli, dopo gli studi tra i licei artistici di Piacenza – era nato a San Nazzaro di Monticelli d'Ongina nel 1905 – e Milano,

³² Si desidera ringraziare in questa sede Gaia Delpino e Rosa Anna Di Lella, conservatrici presso il Museo delle Civiltà, per la pronta disponibilità nel fornire a chi scrive le riproduzioni fotografiche delle opere di Giuseppe Rondini e Carlo Celano qui pubblicate.

³³ Cfr. *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano*, cit., pp. 100-101, 278.

³⁴ Cfr. Fotografie pubblicate in: A. Boni (dott.), *Mali, rimedi e superstizioni africane. Magia nera e scienza*, “L'Illustrazione Italiana”, 16 maggio 1937, n. 20, pp. 521-524: 521.

³⁵ In merito a Fortunato Depero (Fondo/TN, 30 marzo 1892 - Rovereto/TN, 29 novembre 1960), molti e variegati sono stati, nel corso dei decenni, i contributi. Fra questi si rimanda, *in primis*, agli studi di Bruno Passamani e ai numerosi saggi, volumi e cataloghi di mostre curati in anni più recenti da Maurizio Scudiero. A titolo d'esempio, si vedano: B. Passamani, *Fortunato Depero*, Comune di Rovereto - Musei Civici - Galleria Museo Depero, Rovereto 1981; M. Scudiero, *Depero. L'Uomo e l'Artista*, Egon, Rovereto 2009.

³⁶ Si desidera qui ringraziare gli eredi dell'artista, Alessandra e Luigi Paiella, per la gentile autorizzazione alla pubblicazione delle immagini relative alle opere qui discusse.



Fig. 6 - Confronto tra fotografie pubblicate in: A. Boni (dott.), *Mali, rimedi e superstizioni africane. Magia nera e scienza*, "L'illustrazione Italiana", 16 maggio 1937, n. 20, p. 521 (a sinistra) e tre opere di Carlo Celano raffiguranti ciascuna *Un somalo*, recanti tutte luogo e data «Roma/XIV» [1936], Museo delle Civiltà - Roma, foto: Fabio Naccari (a destra).

si perfezionò a Brera sotto la guida del noto scultore Adolfo Wildt; nel periodo fra le due guerre, partecipò a svariate rassegne nazionali e internazionali e, nel 1935, partì come volontario per l'Africa³⁷. Della sua esperienza oltremare rimangono sculture, dipinti

³⁷ In merito alla presenza dell'artista nel circuito espositivo fra le due guerre, risulta che Pajella abbia preso parte alle seguenti rassegne: le sindacali milanesi; le mostre universitarie di Milano, Trieste,

e una serie di disegni, opere in parte presentate al pubblico in una mostra personale tenutasi a Milano, alla Galleria Gian Ferrari, nel 1937.

In particolare, è fra i disegni che si nascondono alcuni esemplari che, se osservati con attenzione, si rivelano essere copie da fotografie circolanti in formato cartolina, copie che, tuttavia, l'artista pareva voler presentare come disegni dal vero, dato che su alcuni di essi Pajella appone di suo pugno, oltre alla firma, un titolo descrittivo del soggetto, data e luogo di realizzazione. Ecco allora che la sua *Donna bilena*, realizzata in Eritrea nel novembre 1935, è in realtà ripresa dalla *Suonatrice Bilena* di una cartolina³⁸, al pari del suo *Pastore Bileno* che, pur risultando realizzato in Eritrea nel dicembre 1935, si rifà – mutandone la posa del braccio sinistro – al *Vecchio bileno* di un'altra foto-cartolina³⁹ (Figg. 7-8). Non firmati, non datati e privi di titolo, ma sempre dell'artista, sono un ritratto femminile a mezzo busto, evidentemente debitore di una cartolina ritraente una *Donna Baza*⁴⁰, e una figura di portatrice d'acqua, che a ben guardare pare rifarsi a una fotografia colorata pubblicata nell'ottobre 1936 ne "L'Illustrazione Italiana"⁴¹ (Figg. 9-10). Fra i vari disegni di Pajella, quello che tuttavia stupisce di più è *Sposi Beni Amer*, che egli segnala essere stato realizzato in Eritrea nel dicembre 1935: in questo caso, l'artista ha creato un'immaginaria coppia di sposi, unendo in matrimonio – sulla carta da disegno – un *Cammelliere Beni-Amer* e una delle *Ragazze Beni-Amer* di due cartoline delle edizioni Scozzi Attilio di Asmara⁴². Tuttavia, al di là dell'immaginario sposalizio, ciò che colpisce maggiormente comparando il disegno con le fotografie originali è la

Roma, Londra; la Mostra internazionale di bianco e nero a Barcellona e Budapest; i Littoriali della Cultura e dell'Arte a Firenze; la Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma; la Triennale d'Oltremare di Napoli; la Terza Quadriennale di Roma; la XXIII Biennale di Venezia; la Mostra degli Artisti Italiani in armi di Roma, Berlino, Monaco, Vienna, Budapest, Bucarest. Per queste e ulteriori notizie, si veda Manfren, *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista*, cit., pp. 104-105, n. 94. Si tiene tuttavia a precisare che il precedente elenco è basato su opuscoli e materiali d'epoca e che, dunque, richiederebbe ulteriori e più puntuali verifiche.

³⁸ Cfr. *Colonia Eritrea – Suonatrice Bilena*, cartolina d'epoca, Ediz. A. A. e F. Cicero - Asmara Massaua - Fotoseta. La stessa fotografia risulta essere comparsa in formato cartolina nell'edizione A. Baratti - Asmara, segnalata come *Suonatrice di Coborò* e così pubblicata in: *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, a cura di A. Mignemi, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1984, p. 107.

³⁹ Cfr. *Vecchio bileno*, cartolina d'epoca, Ediz. A. Baratti - Asmara, pubblicata – con il soggetto però a figura intera – anche in: *Immagine coordinata per un impero*, cit., p. 99.

⁴⁰ Cfr. *Donna Baza*, cartolina d'epoca, Ediz. Scozzi Attilio - Asmara (Eritrea) - Fotoseta.

⁴¹ Cfr. «L'acqua, l'elemento indispensabile all'organismo umano, alla terra da coltivare. Cercare l'acqua, raccoglierla, purificarla: ecco uno dei compiti essenziali dei modernissimi colonizzatori italiani [...]», fotografia pubblicata in: "L'Illustrazione italiana", 4 ottobre 1936, n. 40, allegato fotografico tra p. 592 e p. 593.

⁴² Cfr. *Cammelliere Beni-Amer*, cartolina d'epoca, Escl. Scozzi Attilio Succ. a P. Beltrami - Asmara, n. 1, Fotocelere - Torino di A. Campassi; *Ragazze Beni-Amer*, cartolina d'epoca, Escl. Scozzi Attilio Succ. a P. Beltrami - Asmara, n. 3, Fotocelere - Torino di A. Campassi. La prima è pubblicata anche in: *Immagine coordinata per un impero*, cit., p. 98; la seconda è apparsa anche in: F. Gandolfo, *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Gangemi, Roma 2014, p. 62.

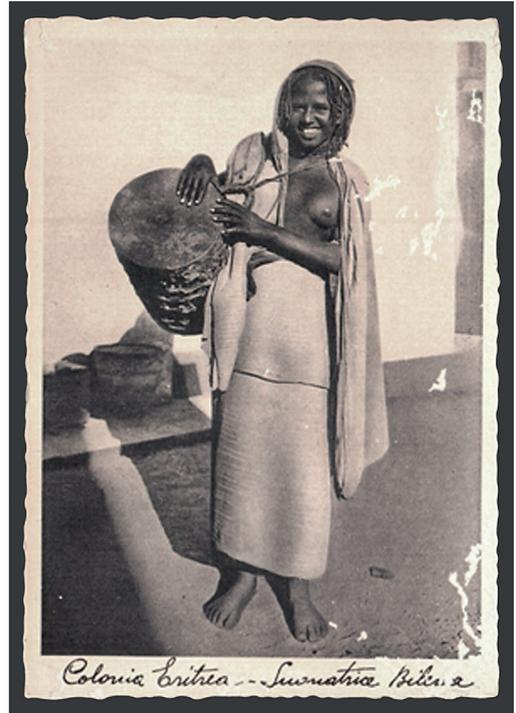
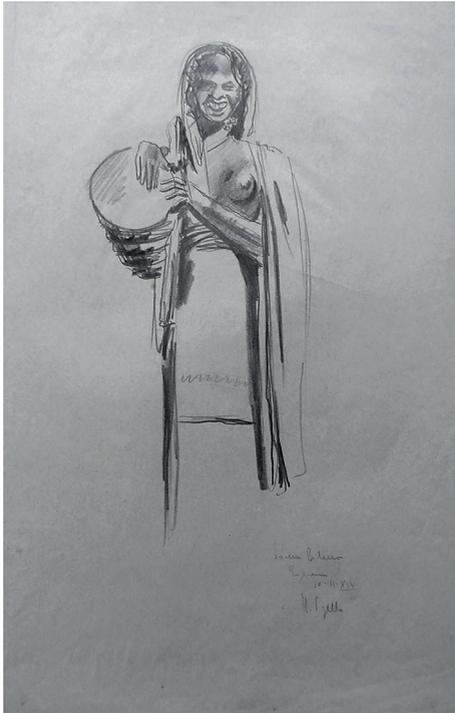


Fig. 7 - Confronto tra Arnaldo (Nardo) Pajella, *Donna Bilena*, recante luogo e data «Eritrea/10-11-XIV» [1935], Seveso, coll. eredi Pajella (a sinistra) e *Colonia Eritrea – Suonatrice Bilena*, cartolina d'epoca, Ediz. A. A. e F. Cicero – Asmara Massaua – Fotoseta (a destra).

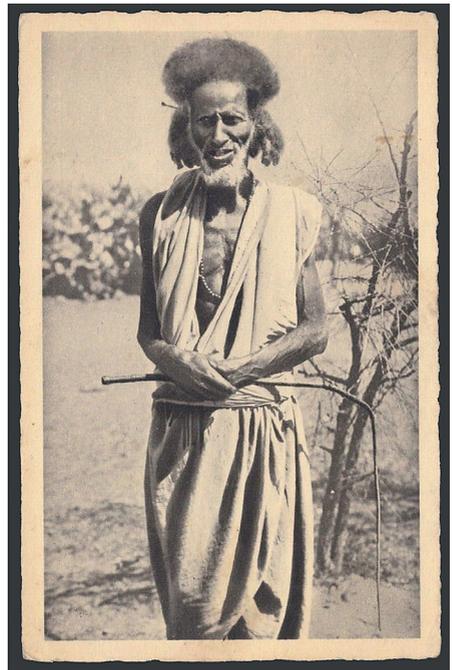


Fig. 8 - Confronto tra Arnaldo (Nardo) Pajella, *Pastore Bileno*, recante luogo e data «Eritrea XIV dicembre» [1935], Seveso, coll. eredi Pajella (a sinistra) e *Vecchio bileno*, cartolina d'epoca, Ediz. A Baratti – Asmara (a destra).

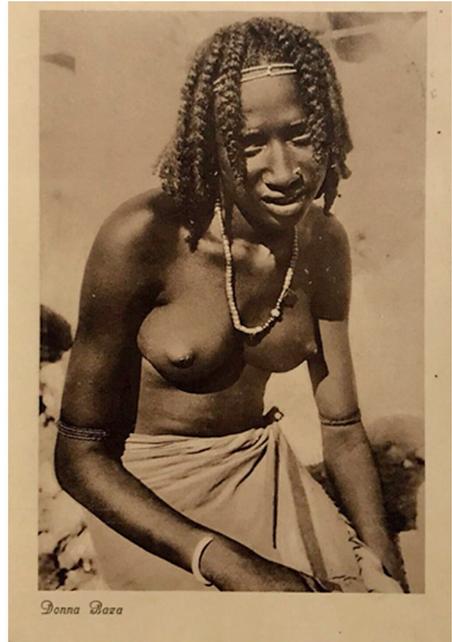


Fig. 9 - Confronto tra Arnaldo (Nardo) Pajella, non firmato, non datato, senza titolo [ritratto a mezzobusto di donna africana], s.d., Seveso, coll. eredi Pajella (a sinistra) e *Donna Baza*, cartolina d'epoca, Ediz. Scozzi Attilio - Asmara (Eritrea) - Fotoseta (a destra).

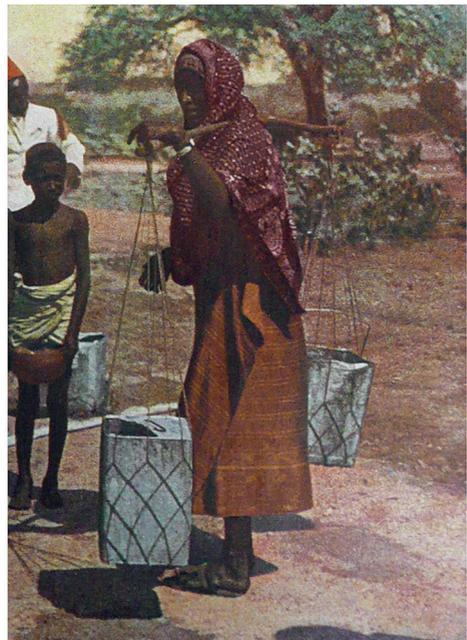


Fig. 10 - Confronto tra Arnaldo (Nardo) Pajella, non firmato, non datato, senza titolo [portatrice d'acqua], s.d., Seveso, coll. eredi Pajella (a sinistra) e «L'acqua, l'elemento indispensabile all'organismo umano, alla terra da coltivare. Cercare l'acqua, raccoglierla, purificarla: ecco uno dei compiti essenziali dei modernissimi colonizzatori italiani [...]», fotografia pubblicata in: "L'Illustrazione italiana", 4 ottobre 1936, n. 40, allegato fotografico tra p. 592 e p. 593, dettaglio (a destra).



Fig. 11 - Confronto tra Arnaldo (Nardo) Pajella, *Sposi Beni Amer*, recante luogo e data «Eritrea XIV dicembre» [1935], Seveso, coll. eredi Pajella (in alto), fotomontaggio che ricostruisce l'accostamento dei volti tratti dalle fonti fotografiche originali (al centro) consistenti in: *Cammeliere Beni-Amer*, cartolina d'epoca, Escl. Scozzi Attilio Succ. a P. Beltrami - Asmara, n. 1, Fotocelere - Torino di A. Campassi (in basso, a sinistra) e *Ragazze Beni-Amer*, cartolina d'epoca, Escl. Scozzi Attilio Succ. a P. Beltrami - Asmara, n. 3, Fotocelere - Torino di A. Campassi, particolare (in basso, a destra).

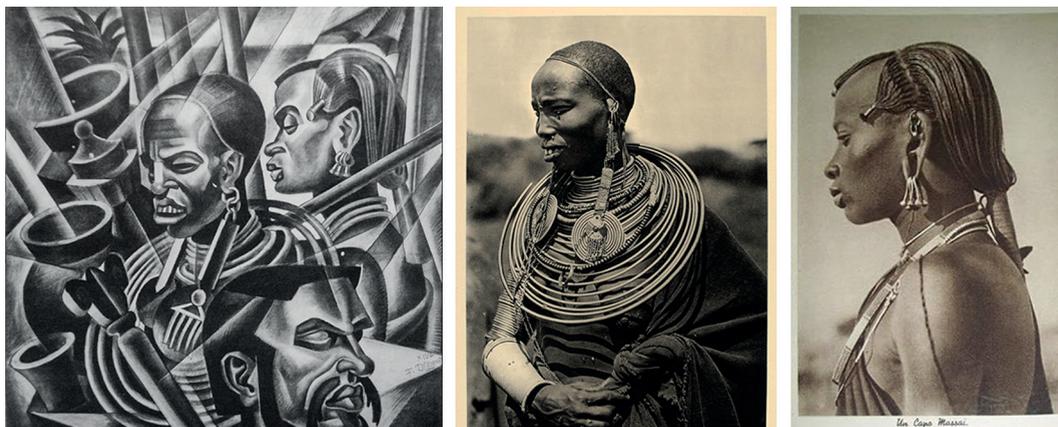


Fig. 12 - Confronto tra Fortunato Depero, *Profili etiopici* [o *Profili abissini*], recante data «XIV» [1936], già coll. Ronzi, Bergamo (a sinistra) e due delle fonti fotografiche originali consistenti in: *Massai woman with brass-ornaments*, cartolina d'epoca, foto: Martin Rickli [?], anni Trenta del XX sec. (al centro) e *Un Capo Massai*, cartolina d'epoca, ante 1934 (a destra).

trasfigurazione grottesca dei due volti operata dall'artista: la figura maschile è resa feroce nello sguardo e nella smorfia digrignante della bocca, mentre la gioviale fanciulla è trasformata in una sorta di figura scimmiesca dal volto prognato. E non si tratta qui, a parere di chi scrive, di scarse capacità artistiche, ma di una chiara stilizzazione deformante voluta dall'autore (Fig. 11).

Sulla stessa linea di Pajella, e con l'aggiunta del cambio di provenienza geografica, si attesta l'operazione compiuta da Fortunato Depero nel suo carboncino *Profili etiopici* del 1936: la figura centrale deriva chiaramente dalla trasformazione in chiave aggressiva di una donna Masai – quindi connessa all'area del Kenya più che dell'Etiopia – che l'artista doveva aver visto in un ritratto fotografico circolato in formato cartolina⁴³. Lo stesso accade per il profilo virile in alto a destra: anch'esso, infatti, deriva da uno scatto poi diffuso in cartolina avente come soggetto *Un Capo Massai*⁴⁴. Comparando il profilo

⁴³ Cfr. la fotoincisione reperita sul mercato antiquario con la dicitura «1930 Massai Masai Woman Brass Jewelry Africa African - ORIGINAL PHOTOGRAVURE AF2» al link www.periodpaper.com/products/1930-masai-masai-woman-brass-jewelry-africa-african-original-photogravure-046780-af2-050; lo scatto è lì attribuito al fotografo Martin Rickli; la stessa figura è circolata in formato cartolina con il titolo *Massai woman with brass-ornaments*, come si deduce dall'esemplare reperito al link www.oldeastafricapostcards.com/masai/ (consultati il 6 marzo 2024).

⁴⁴ Fotografia che, forse, Depero aveva conosciuto non direttamente ma tramite un'opera derivata, ovvero una figurina illustrata facente parte di una serie edita nel 1934 a scopo pubblicitario dalla Liebig, nota ditta che sin dall'Ottocento pubblicizzava con tali mezzi il suo estratto di carne. Tale ipotesi era stata proposta, con le relative immagini per un confronto, in Manfren, *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista*, cit., pp. 245-248, 379-380.

ritratto nella fotografia con la sua resa nel disegno è chiaro come l'artista, anche in questo caso, abbia distorto l'aspetto originario del soggetto fotografato, i cui tratti del volto sono stati notevolmente appesantiti e induriti, specie nella resa marcata del sopracciglio e della palpebra, nonché nell'allargamento delle narici. Lo scopo di tale rielaborazione deformante era, evidentemente, quello di presentare gli etiopi in una versione aggressiva e spaventevole, in linea dunque con le tante altre immagini diffuse dalla coeva propaganda fascista in merito alla cosiddetta "barbarie abissina" e alla connessa mitizzazione stereotipata del nemico (Fig. 12).

CONCLUSIONI

Quelli presentati sono solamente alcuni dei casi che è capitato di rintracciare in merito all'uso e alla manipolazione di fonti fotografiche da parte degli artisti durante il periodo coloniale fascista. Tuttavia, si ritiene che anche da questi pochi esempi emerga chiaramente l'importanza fondamentale del lavoro di studio e catalogazione delle fonti fotografiche relative al colonialismo italiano, non solamente per la loro valenza di documento storico, ma anche in virtù del fatto che una loro maggiore conoscenza potrà contribuire, con l'avanzare delle ricerche, a svelare molti altri inediti legami e interferenze visive con il mondo della coeva produzione artistica, consentendone una lettura sempre più chiara, critica e consapevole.

