
Prampolini 1927 / Pascali 1964. Un confronto comodo e qualche domanda scomoda

ALESSANDRO DEL PUPPO

Prendo spunto dal confronto tra due opere per sviluppare alcune osservazioni che spero non siano inutili. Più che di ricezione nell'arte italiana delle culture extra europee, lo avverto sin da ora, si tratta di due casi esemplari di proiezione eurocentrica di stereotipi. Ma i due temi, come spero infine di poter argomentare, sono abbastanza legati tra loro.

La prima opera è *Maschera di negro*, realizzata da Enrico Prampolini nel 1927. Si tratta di una tempera su tela di medio formato (29,5x22,5 cm) ora nella collezione di Casa Boschi di Stefano dei Musei Civici, a Milano [fig. 1].

Per composizione, stile e formato quest'opera è da considerarsi con ogni probabilità un bozzetto per le maschere della pantomima *Cocktail* di Filippo Tommaso Marinetti, messa in scena nel 1927 al Théâtre de la Madeleine di Parigi come parte del programma del *Théâtre de la pantomime futuriste*. Nel resoconto di un protagonista dell'epoca, Ruggero Vasari, "Cocktail" è futurismo autentico. Futurismo geniale, sano, muscoloso, irruente come il suo barman negro. Prampolini trasformò la scena in una bolgia: architetture sceniche, luci, fanciulle-bottiglie, barman negro, liquori ribelli facevano il diavolo a quattro.¹

Un manoscritto di Marinetti reso noto anni fa da Giovanni Lista sintetizzava un primo abbozzo scenico con parole che sembrano rispecchiarsi nell'evidenza visiva del dipinto di Prampolini: *Énorme barman nègre, très fardé, qui ouvre des lèvres épaisses sur le grand rire blanc de deux claviers pianotés par une langue rouge. Près du barman, un projecteur (hauteur d'homme) en forme de siphon d'eau de Seltz lance*

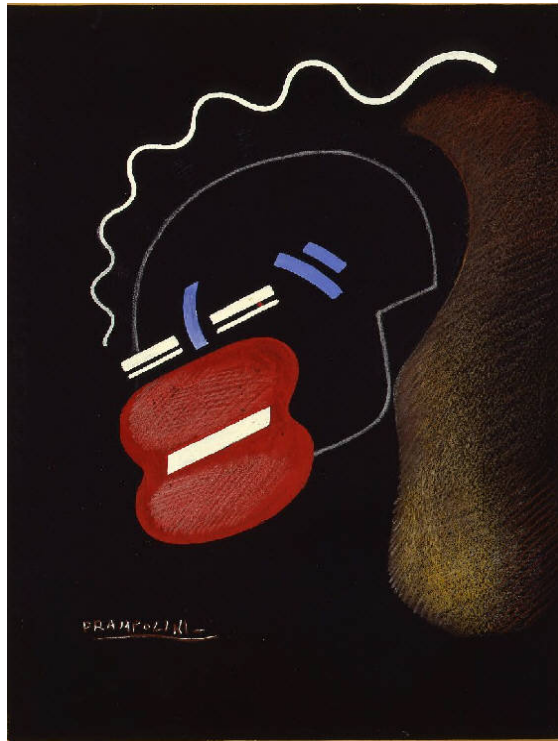
des jets de lumière contre un Nègre-nègre ivre d'amour qui fait des efforts inouïs pour grimper sur le deuxième plan.²

Il balletto pantomima, nella sua versione andata in scena, prevedeva insomma un “negro civilizzato”, barman in un locale notturno, e un “negro-negro” che chiede un cocktail. Alcune ballerine-bottiglie di liquore cercano inutilmente di preparare una miscela, in una sorta di danza orgiastica risolta in caos dionisiaco, reso ancor più perturbante dalle maschere che richiamano, in un azzimato stile geometrico, gli stereotipi del primitivismo *nègre*.³

Il riferimento visivo di Prampolini è abbastanza facile da rintracciare. Residente a Parigi dal 1926, Prampolini aveva avviato il progetto per la compagnia di balletto («italiano», inizialmente, sulla scorta di quelli russi e svedesi; poi per intervento di Marinetti senz'altro «futurista») per questo misurandosi con il *milieu* artistico, musicale e teatrale parigino; qui conobbe e ritrasse Joséphine Baker. Lo spunto per la *Maschera di negro* (così come per la locandina prodotta dallo stesso Prampolini per lo spettacolo)⁴ sembra derivare con una certa chiarezza dalla celebre *affiche* di Paul Colin *La revue nègre* stampata nel 1925 per lo spettacolo subito divenuto veicolo tanto della clamorosa irruzione della *blackness* degli “anni folli”, sia del corrispettivo gusto del cosiddetto *déco nègre* e del suo piacevole quanto inoffensivo (almeno per il pubblico bianco) immaginario [fig. 2]. Nella locandina dello spettacolo spiccano in primissimo piano i volti caricaturali di due uomini di colore, le labbra grottescamente rigonfie e dipinte, che ammiccano l'osservatore con un sorriso di fumettistica e giocosa complicità.⁵ L'infantilismo di questa rappresentazione, esacerbata dal taglio lussuoso del tuxedo, del papillon a scacchi, del cappello, viene solo apparentemente contraddetta dall'irruzione, in secondo piano, di una ancheggiante Joséphine Baker in miniabito bianco, il volto non meno trasfigurato in senso erotizzante: le labbra troppo carnose e troppo rosse, i grandi occhi da cerbiatta, lo sbarazzino taglio alla *garçonne*.

Tale farsesco immaginario ebbe ancor più circolazione grazie alla cartella di litografie *Le tumulte noir*, pubblicata nel 1929 e che fissò per certi aspetti gli stereotipi e i sottintesi del *jazz age*. Come è stato osservato, in tale genere di rappresentazioni erano presenti espliciti connotati razzisti. Joséphine Baker era infatti presentata da Colin dietro una gabbia, in pose scimmiesche, con il famigerato gonnellino di banane, in quella che Richard Powell ha poi definito «an almost universal ignorance of Africa, coupled with a legacy of exploitation».⁶

Alla luce della data in cui venne redatta, assume dunque un significato tutto particolare la dedica di Prampolini sul retro della sua opera: «Alla gentilissima Signora Marièda Boschi/ fidente appassionata cultrice delle arti belle d'avanguardia/ Con devoto omaggio/ [...] Milano 12.2.38». Pochi mesi dopo, il 18 settembre, da un balcone di Trieste Mussolini annunciò le leggi razziali. L'utopia di un innocuo e piacevole cosmopolitismo *nègre* a beneficio delle classi affluenti si era dimostrata tale. Un



1.
Enrico Prampolini, *Maschera di negro*, 1927. Tempera su tela, 29,5x22,5 cm. Casa Museo Boschi di Stefano, Milano.

populismo razzista cancellava quel poco di mescolazione stilistica e creolizzazione dei linguaggi che si era appena provato ad assaggiare.

Passiamo così al secondo dopoguerra. L'altro esempio è un'importante opera di Pino Pascali. Si tratta di *Omaggio a Billie Holiday*, del 1964, oggi nella Galleria d'Arte Moderna di Torino [fig. 3]. È una tela estroflessa dipinta a smalto su cementite e legno, dell'apprezzabile formato di 121x164x22 centimetri, che ha come ideale *pendant* una coeva versione su sfondo bianco dal ben più neutro titolo *Primo piano labbra* (Galleria Nazionale, Roma). Di recente l'opera è stata riproposta in occasione dell'antologica di Pascali presso la Fondazione Prada, insieme alle opere esposte alla prima personale dell'autore alla Galleria della Tartaruga di Roma nel 1965.

Purtroppo non sono bastati i due volumi del costosissimo catalogo di Prada per provare a gettare almeno un po' di luce su quest'opera — l'impressione è che sia stata sopravanzata da altre, ben più note, partecipi al momento "poverista" dell'autore.⁷ È un vero peccato questa rimozione, perché i motivi d'interesse non paiono mancare, come peraltro ampiamente dimostrato in questo stesso volume nel saggio di Maria Rossa a proposito di un'opera di poco successiva e non dissimile (*Torso di negra al bagno*, 1965).



2.
Paul Colin, *La revue nègre*, 1925.
Litografia a colori, 157×118 cm.

L'accostamento al ritratto di Prampolini è motivato sia dal punto di vista morfologico che per la persistenza assai significativa dello stereotipo del *blackface*. Ma appare opportuno anche per altre ragioni. Vi è infatti una componente per così dire massmediatica, legata per meglio dire all'iscrizione di queste immagini entro un campo di fascinazioni dove l'esotismo si mescola all'erotismo e a fantasie di liberazione sessuale metaforizzate in una corporeità di matrice teatrale e musicale.

È verosimile, infatti, che in maniera non dissimile al recupero prampoliniano della *Revue nègre*, nel caso di Pascali abbia influito la suggestione della copertina del *Memorial album* di Billie Holiday, dato alle stampe subito dopo la prematura scomparsa della cantante, nel 1959, per l'etichetta britannica Melodisc riprendendo la grafica del memorabile album d'esordio del 1946 [fig. 4].⁸ Come buona parte dei dischi jazz di quegli anni, il volto della cantante occupa la quasi totalità della copertina, in un *close up* drammaticamente ravvicinato, gli occhi socchiusi e la bocca aperta in quello che appare come un gorgheggio doloroso, reso ancora più intenso dalla coloritura bruna dell'incarnato — una mascherina sovrapposta alla magnifica foto in bianco e nero di Bob Adelman — e dal rosso vivace delle labbra (una soluzione che un



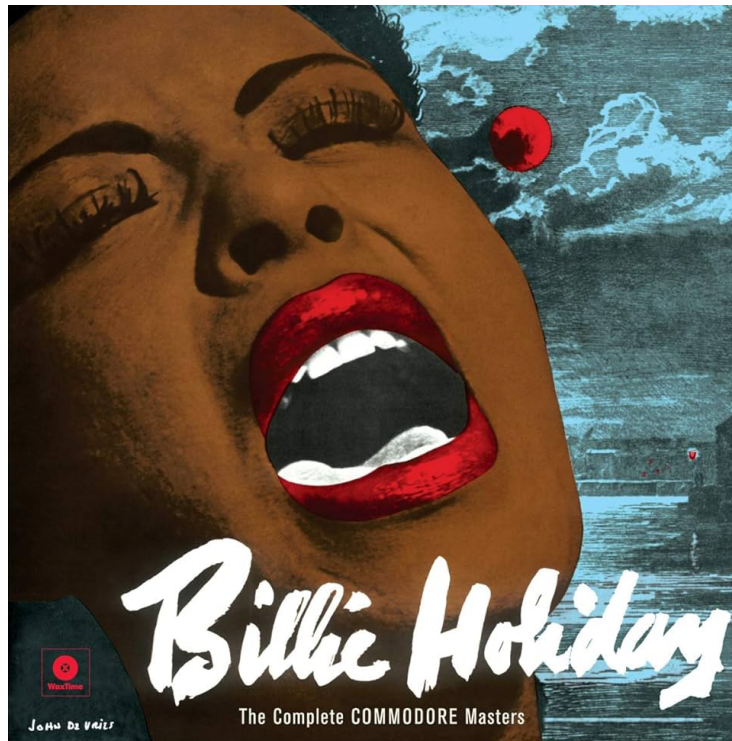
3
Pino Pascali, *Omaggio a Billie Holiday*, 1964. Smalto su cementite e centine di legno 121x164x22 cm. Galleria d'Arte Moderna, Torino.

altro autore di copertine di dischi, Andy Warhol, terrà a mente solo pochi anni dopo per le sue superstar).

Da buon artista figurativo moderno, istruito ai linguaggi del pop, Pascali iconizza la figura della cantante con la brusca giustapposizione delle due tinte — nero del volto, carminio delle labbra — e con la soffice protrusione della tela sagomata, in un richiamo di delicato quanto irresistibile erotismo. Ciascuno a proprio modo, Prampolini e Pascali insomma si stavano misurando con il seducente corpo femminile nero filtrato dall'ebbrezza dionisiaca dei balletti *nègre* come dai ritmi sincopati del jazz.

E dunque: incontro tra Europa e America/Africa, tra bianco e nero, tra arte di galleria o d'avanguardia e cultura di massa, tra codici sperimentali e morfologie "altre". Ciascuno a proprio modo, questi due esempi pescano in pieno nelle acque del primitivismo modernista.

Ritengo a questo punto utile introdurre un secondo confronto. Possiamo prendere una parete di opere della Fondazione Barnes ora riallestita a Philadelphia e la non meno nota parete dell'atelier di André Breton ora al Centre Pompidou: un esempio di pedagogia formale e uno di delirio surrealista. Ce n'è forse una più rispettosa o "corretta" dell'altra? In realtà, come sappiamo, non lo sono entrambe. Nel primo caso, agisce il



4.
John DeVries (design),
Bob Adelman (foto), copertina
di Billie Holiday, *Memorial album*,
1959.

pregiudizio di una tassonomia visiva e di una praticabilità del confronto formale secondo il modello pedagogico di John Dewey e il pragmatismo di William James. Nel caso di Breton, agiva un altro pregiudizio: quello, cioè, della liberazione dei significati e della deriva interpretativa al limite, e forse anche oltre, l'esoterico.⁹

Tuttavia, i possibili incontri e confronti narrati su queste pareti avevano adempiuto a una missione fondamentale. Rimuovere cioè dalla storia dell'arte i presupposti nazionalistici che ancora ne avevano nutrito gli sviluppi nel corso dell'Ottocento. Quello che accomunò intellettuali molto diversi tra loro come Barnes o Breton era il fatto di partecipare a una comunità desiderosa di identificarsi in una storia di incontri con l'"altro". Una storia sviluppata nel tempo, in grado di intercettare i mutamenti, e di provare a governarli, anche soltanto nell'ambito relativamente ristretto dell'arte. Per costoro era chiaro il pericolo di autodefinirsi come razza (e sulla stessa base definendo l'altro come razza): il destino sarebbe stato in quel caso di bloccarsi nell'immobilità antistorica di una situazione senza tempo, incapace di pensare il proprio avvenire che non fosse quello della predestinazione biologica.¹⁰

Questa posizione critica è esattamente quella che poi rilancerà

Claude Lévi-Strauss in una pagina de *Le strutture elementari della parentela*: «le ultime vestigia di trascendenza di cui disponga il pensiero moderno si arroccano proprio nei concetti biologici».¹¹

Nel corso dell'Ottocento la codificazione delle lingue da parte dei lessicografi e dei linguisti aveva costituito un fattore importante per la nascita dell'idea di comunità nazionale.¹² Nel corso del Novecento un analogo processo di codificazione dell'arte moderna, che in particolare definiamo come esotismo e primitivismo, aveva agito, più ancora che per confermare i caratteri culturali o identitari di quelle stesse comunità nazionali, per decostruirle. Le avanguardie del Novecento agirono insomma più spesso come antidoto, facendo confluire dentro l'evoluzione artistica le forze dialettiche di ogni possibile alterità. Ma non sempre è stato così, e le vicende dell'arte coloniale sono lì in buona parte a confermarlo.

Da episodio del modernismo, il primitivismo può essere interpretabile, oggi, come il primo passo verso una concezione globale dell'arte: il primo movimento che ha condotto all'estensione internazionale dei linguaggi e a una nuova agenda di contenuti che sconfessa ogni presunzione di purezza (o di innocenza) modernista.

È dunque necessario riprendere quel passo di Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* (1955) dove al famigerato detto di Joseph Arthur De Gobineau, «Il n'est d'histoire que blanche» viene contrapposto quello di Roger Caillois: «il n'est d'ethnographie que blanche». Ma non si tratta solo di denunciare il falso relativismo delle discipline occidentali. Si trattava piuttosto di prendere posizione. Stare dalla parte di chi la storia non la fa, ma la subisce. Come ricordò poco tempo dopo Albert Camus, nel discorso per il Nobel 1957: «Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire: il est au service de ceux qui la subissent».¹³

Torniamo allora al raffronto da cui siamo partiti: Prampolini e Pascali. In fin dei conti una delle possibilità dell'assimilazione o ricezione delle arti "straniere" è quella di poter eludere, dietro lo schermo rassicurante della forma o degli stili, la questione stessa della razza. È necessario per questo riconvocare l'iconografia coloniale. Non è un mistero che la quasi totalità delle opere realizzate dagli artisti italiani nelle colonie sia mediocre, se non insignificante.

Certo, non è improbabile che nei depositi di tanti musei italiani possa saltar fuori qualcosa di buono, sul piano dell'intenzione estetica e della qualità. Proseguire in raccolte e censimenti di tali artefatti mi sembra abbastanza inutile; inutile, dico, a un effettivo fine di ricerca e di comprensione storica. Santificare la paccottiglia solo perché è esistita non mi sembra un'opzione storiografica vantaggiosa. Cosa fare, allora, di quelle cose?

Intanto occorre ribadire una volta per tutte la loro natura di documenti della più assurda e violenta campagna coloniale — ma questo non aggiungerebbe molto a quanto sappiamo già sul falso mito degli "italiani

brava gente”. Qui basterebbe limitarsi a ricordare gli importanti studi di Carmen Belmonte e di Vanessa Righettoni sull'iconografia del colonialismo italiano.¹⁴ L'arte coloniale era funzionale a un doppio controllo: ideologico da un lato, stilistico e formale dall'altro. Asservimento cioè a un sistema di pensiero razziale e assoggettamento a un protocollo operativo: un rassicurante stile figurativo, piano, opaco, non problematico, al servizio di un discorso di egemonia razzista.

Per venire invece al dopoguerra e alle ragioni di questo convegno, e per riprendere ancora una volta il confronto da cui siamo partiti. Potremmo muoverci partendo dalla tesi di Stefano Velotti recentemente argomentata nel libro *Sotto la soglia del controllo* provando a riformularla così: l'arte straniera irrompe nella dialettica tra controllo e assenza o perdita di controllo, come infrazione non prevedibile della norma — e dunque possibilità generativa di forma altra.¹⁵

Mi pare che da questo punto di vista le “arti straniere” nella loro varietà abbiano funzionato non come controllo ma proprio come sua abrogazione. Il manufatto o l'artefatto “altro” trovarono insomma una loro convalida non perché confermavano uno spazio culturale precostituito (come ad esempio negli anni Trenta), bensì perché lo infransero in virtù della loro irriducibilità a forme di controllo. Nel caso della pittura e della scultura, ad esempio, la loro stessa alterità rispetto all'endiadi astrazione/figurazione, informale/pop art e così via.

C'è un momento insomma in cui il corpo erotico ed esotico — quello ad esempio di Joséphine Baker, che assumiamo come personificazione dell'intero problema, esce letteralmente dalla gabbia in cui l'aveva reclusa Paul Colin in un suo disegno. E non entra nell'interno borghese e bianco con un imbarazzo quasi attonito, come pure vediamo nel dipinto di De Pisis *Interno con giovane negro* (1937, Galleria Nazionale, Roma). Ci entra, invece, come nelle opere londinesi di Yinka Shonibare del ciclo *Diary of a Victorian Dandy* (1998), con la consapevolezza di far irrompere una diversità dentro il corpo stesso della pittura — e dell'iconografia riconoscibile come fatto storico — in questo caso, i rassicuranti interni britannici di Hogarth. È quello che avevano capito i surrealisti, e quel che si vede nella parete dell'Atelier Breton. Con la differenza che, in questo caso, l'artista si è messo in gioco in prima persona.

Quelli della fine del secolo scorso sono stati anni molto importanti, da questo punto di vista, perché l'arte sembra aver potentemente anticipato la storiografia, e per certi aspetti ne ha favorito un nuovo indirizzo. È il caso dell'oggi celebre lavoro di Fred Wilson, *Mining the Museum* presso il Maryland Historical Society di Baltimora nel 1992. La decostruzione cioè del museo come sistema discorsivo e ordine gerarchico predefinito da una cultura (e una soltanto; ancora una volta, quella egemone), in una dialettica irresolubile tra chi la storia l'aveva scritta e chi l'aveva subita. Nel caso delle memorabili installazioni di Wilson: una vetrina di squisiti manufatti in argento accanto alle catene di ferro arrugginito; oppure sede e poltrone di ebanisteria statunitense che fronteggiano, spettatori

compiaciuti, al macabro palo di fustigazione innalzato dinanzi a loro.

La domanda allora che ci dobbiamo porre è fino a che punto l'apporto delle arti straniere nella produzione artistica occidentale abbia davvero consentito la demistificazione di quello che Aurélia Michel ha definito la finzione della razza.¹⁶ O non piuttosto la sua conferma in altri termini, facendo cioè slittare da una questione di ideologie a una, ancora una volta, di morfologie. Potremmo inoltre chiederci se, dato che la razza non può essere compresa senza la schiavitù, se davvero sia possibile comprendere il manufatto o l'artefatto straniero al di fuori dell'occhio moderno o occidentale che dir si voglia.

Nel 1950 l'UNESCO pubblicò la dichiarazione dove si proclama che "la razza non esiste". La finzione bianca si dimostra per quello che è: una finzione, *fiction*, un racconto.¹⁷

Ma fino a che punto questo racconto sta andando avanti ancora oggi? E quanto la nostra stessa prospettiva sulle arti straniere concorrere a questa narrazione? Fino a che punto, volendo spingere ancora più in avanti il nostro paradosso, l'impiego post bellico, per quanto temperato da posizioni democratiche, anticolonialiste, quanto tutto questo non ha continuato a corrispondere alla famigerata ricerca o necessità di un "posto al sole", questa volta non più nello spazio del colonialismo bensì nello spazio e nel mondo dell'arte?

Torniamo allora al nostro confronto comodo e continuiamo con le domande scomode.

Antropologi e scienziati sociali hanno a disposizione il concetto di *settler colonialism*. Un immaginario composto di utopie (si chiamino Eldorado, giardini dell'Eden, terre promesse) che sta alla base del colonialismo di popolamento, cioè la ricerca di territori per fondare società nuove, dominanti e privilegiate.

Fino a quel punto l'assimilazione condotta da Prampolini o da Pascali può essere considerata una variante di questo fenomeno, la ricerca cioè di un territorio da popolare non più di persone quanto di oggetti che possono potenzialmente fondare un immaginario nuovo, non meno dominante e privilegiato, perlomeno entro i confini del sistema dell'arte?

Riguardando questi due esempi: possiamo considerare anch'essi, per fare nostra una categoria introdotta da un recente studio di Emanuele Ertola, testimoni de "il lungo retaggio della Repubblica"?¹⁸

Se così fosse, si confermerebbe quello scambio ineguale tra tecnica e cultura europea e spazio geografico, ma anche simbolico e culturale, delle nazioni africane: pre e post coloniali, in questo caso (nella fattispecie, che Billie Holiday sia "solo" afrodiscendente è il minore dei problemi). Nel ripercorrere i nostri anni Cinquanta e Sessanta, dovremo chiederci se e quanto la produzione artistica abbia partecipato a un'ideologia comodamente autoassolutoria evitando un ripensamento critico del passato e la decostruzione del discorso che lo aveva sin lì legittimato.

Ho provato a ripercorrere i luoghi romani abitati da Pascali, mosso da una suggestione, o un'illusione toponomastica. Quella che ci condu-

ce al cosiddetto Quartiere africano, dove ancora oggi risuonano i nomi coloniali: Via Amba Aradam, piazza Addis Abeba, via Tembien, via Ender-tà, via Makallè, via Gadames, via Tigrè, viale Eritrea, viale Somalia, viale Libia, piazza Misurata, via Asmara, via Massaua — c'è anche la fermata della metro B Libia, e quella ai tempi di Pascali nemmeno ancora esisteva. Sono rimasto deluso: i quartieri dove Pascali visse e tenne studio sono lontani da lì. Ma che importa? Da collaboratore per i Caroselli Rai, Pascali sapeva benissimo che un anno prima del suo omaggio a Billie Holiday aveva esordito Calimero, il pulcino nero oggetto di un *whitewashing* solo apparentemente innocuo, essendo in realtà — come ha dimostrato di recente Federico Faloppa in *Sbiancare un Etiope* — solo l'ultimo episodio di uno stereotipo assai duro a estinguersi, anche nell'Italia repubblicana.¹⁹

Un ultimo tema riguarda infine il pubblico e la ricezione di queste opere. Il concetto cioè di orizzonte di attese, per riprendere i termini della sociologia storica della conoscenza di Hans Robert Jauss. Quanto cioè presuppone un terreno comune tra l'autore e il suo pubblico. E quindi la domanda potrebbe essere questa: qual è il pubblico di queste opere "straniere", quale il suo orizzonte di attesa?

Ne *La politica del riconoscimento* Charles Taylor ha spiegato che in una cultura dell'autenticità le relazioni sono i luoghi decisivi per la scoperta e l'affermazione di sé.²⁰ L'identità non si costruisce nell'isolamento ma si negozia attraverso un dialogo interno ed esterno con altri soggetti.

È un tema che notoriamente si trova anche nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel: il riconoscimento è una relazione mentre l'identità ha un carattere illusorio, fisso se non morto.

Noi definiamo la nostra identità dialogando. Gli esseri umani non acquisiscono infatti i linguaggi con cui si autodefiniscono da soli. Tale dunque il carattere fondamentalmente dialogico della vita umana.

Gadamer ha parlato per questo di «fusione degli orizzonti» che si ritengono erroneamente indipendenti tra loro. Tale è da intendersi il processo di vera comprensione: un fenomeno che principia dal riconoscimento di "valore", presumendo dunque che ogni cultura abbia in sé un valore, rimuovendo ogni cecità nei confronti delle differenze. Per riprendere una memorabile sentenza, in quanto essere storico ogni individuo non può mai risolversi totalmente in autotrasparenza.²¹

Quello che è necessario è dunque rispetto, non condiscendenza. Come scrive Taylor, «un vero giudizio di valore presuppone la fusione degli orizzonti normativi; presuppone che lo studio dell'altro ci abbia trasformato al punto che non giudichiamo più solo coi nostri criteri originali. Un giudizio favorevole emesso prematuramente non sarebbe solo condiscendente, ma anche etnocentrico: parlerebbe bene dell'altro perché è come noi».²²

Nelle opere che abbiamo preso come esempio, artisti come Pascali (e prima di lui Prampolini) hanno cercato in vario modo di ricollegarsi a una possibile potenziale e in fin dei conti utopistica prima età: una sorta di infanzia attraverso cui poter riscattare uno sguardo impregiudicato.

Questa come sappiamo è una componente importante dello sviluppo dell'arte del Novecento. E tuttavia per quanto estesi ed intensi possono essere stati questi sforzi, per quanto desiderata e ricercata questa condizione di purezza primigenia (il mito di una cultura originaria, viscerale, autentica), l'arte del Novecento almeno una cosa l'ha insegnata.

Nessun artista riuscirà mai a ricongiungersi a quella condizione che Adolf Portmann ha definito di «primavera extrauterina» — e cioè di quell'anno prematuro che costituisce, dopo la nascita, la prima apertura al mondo.²³

In fin dei conti, queste rappresentazioni si possono leggere tenendo in filigrana il celebre quanto discusso motto di Leopold Senghor, il poeta e politico senegalese ideologo della *négritude*: «la raison est hellène, et l'émotion est nègre». È proprio dentro questo incommensurabile spazio tra la ragione e l'emozione che si è giocato e si sta giocando buona parte del destino della creazione artistica: e certo non solo quella di noi europei.

NOTE

1. Ruggero Vasari, "La pantomima futurista. Artisti Italiani del Teatro Modern", *L'Impero*, 31 agosto 1927, cit. in Carlo Titomanlio, "Il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini: Folgore, Pirandello, Marinetti", *Il Castello di Elsinore*, n. 69, 2014, pp. 89-106, 102. <https://doi.org/10.13135/2036-5624/111>.
2. Giovanni Lista, *La scène futuriste*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1989, p. 396.
3. Giovanni Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma, 2013, p. 170, e figg. 28-29.
4. Cfr. Giovanni Lista, *Lo spettacolo futurista*, Cantini, Firenze, 1990, p. 104; per i bozzetti e i costumi di *Cocktail*, cfr. Daniela Fonti (a cura di), *Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931* (catalogo della mostra, Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 novembre 2006-21 gennaio 2007), Skira, Milano, 2006, pp. 55-57.
5. Tale soluzione iconografica ritorna in un bozzetto pubblicitario di Prampolini per il dentifricio Rodon: cfr. *ivi*, p. 71, pubblicato come senza data ma con ogni evidenza posteriore al 1927-28.
6. Richard J. Powell, *Black Art: A Cultural History*, Thames and Hudson, London- New York, 1997, p. 59.
7. Mark Godfrey (a cura di), *Pino Pascali* (catalogo della mostra, Milano, Fondazione Prada, 28 marzo-23 settembre 2024), Fondazione Prada, Milano, 2024, vol. 2, pp. 12-13, 20.
8. MLP 12-111, accompagnato da un singolo 7" EPM 7-125. L'immagine di copertina per l'originaria edizione Commodore del 1946 (#CR-2) realizzata da John DeVries rielabora un ritratto di Bob Adelman (1930-2016), fotografo americano specializzato nel documentare i movimenti civili statunitensi, avvicinandosi alla comunità black, lui bianco, grazie proprio alla passione per la musica jazz.
9. Albert C. Barnes, *The Art in Painting*, Harcourt, Braces and Company, New York, 1925; André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1928.
10. Maurice Olender, *Razza e destino*, Bompiani, Milano, 2005.
11. Claude Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, Feltrinelli, Milano, 1969, p. 54.
12. Ugo Fabietti, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Carocci, Roma, 2013, p. 43.
13. Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Éditions Présence Africaine, Paris, 1955, p. 35; Albert Camus, *Banquet speech*, Stoccolma, 10 dicembre 1957. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1957/camus/25232-banquet-speech-french>, ultimo accesso 4/6/2025.
14. Carmen Belmonte, *Arte e colonialismo in Italia: oggetti, immagini, migrazioni (1882-1906)*, Marsilio, Venezia, 2021; Vanessa Righettoni, *Bianco su nero: iconografia della razza e guerra d'Etiopia*, Quodlibet, Macerata, 2018.
15. Stefano Velotti, *Sotto la soglia del controllo*, Laterza, Bari, 2024.
16. Aurélie Michel, *Il bianco e il nero. Indagine storica sull'ordine razzista*, Einaudi, Torino, 2021, p. 258.
17. "Text of the Statement of 1950", in *The Race concept: Results of an Inquiry*, Unesco, Paris, 1952, p. 98, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000073351>, ultimo accesso 4/6/2025.
18. Emanuele Ertola, *Il colonialismo degli italiani. Storia di un'ideologia*, Carocci, Roma, 2022.
19. Federico Faloppa, *Sbiancare un etiope*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 162.
20. Charles Taylor, "La politica del riconoscimento", in Jürgen Habermas e Charles Taylor, *Multiculturalismo*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 19.
21. Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, pp. 352 e 356.
22. Taylor, cit., p. 60.
23. Adolf Portmann, *Frammenti biologici per una teoria dell'uomo*, a cura di Oreste Tolone, Mimesis, Milano-Udine, 2022.