

Comparatismi IO 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253118>

Altre voci dell'Oltremare: una lettura intersezionale dei romanzi coloniali di Mura e Pina Ballario

Giulia Fabbri

Abstract • Nel contesto italiano il genere del romanzo coloniale è stato oggetto di indagine critica in modo limitato, e ancor più inesplorata è la produzione letteraria coloniale ad opera di scrittrici. A partire dai casi di studio di *Sambadù, amore negro* di Mura e di *Fortuna sottovento* di Pina Ballario, l'intervento qui proposto analizza il romanzo coloniale italiano attraverso una metodologia intersezionale. Tale prospettiva permette, da un lato, di osservare il modo in cui le identità di genere e razziali dei personaggi si siano strutturate proprio attraverso l'intersezione simultanea degli assi del genere e della razza e, dall'altro, di indagare l'immaginario razziale cui le autrici attingevano e che, spesso, riproducevano.

Parole chiave • Romanzo coloniale; Colonialismo italiano; Mura; Pina Ballario; Intersezionalità

Abstract • In the Italian context, the colonial novel has been the subject of limited critical investigation, and even more underexplored is the colonial literary production by women writers. Focusing on the case studies of *Sambadù, amore negro* by Mura and *Fortuna sottovento* by Pina Ballario, this article analyzes the Italian colonial novel through an intersectional methodology. This perspective aims, on the one hand, at examining how gender and racial identities are shaped precisely through the simultaneous intersection of gender and race, and on the other, at exploring the racial imaginary that the authors drew upon and often reproduced.

Keywords • Colonial novel; Italian colonialism; Mura; Pina Ballario; Intersectionality

Ledizioni 

Altre voci dell'Oltremare: una lettura intersezionale dei romanzi coloniali di Mura e Pina Ballario

Giulia Fabbri

I. Introduzione

All'interno delle molteplici aree di ricerca che indagano la dimensione culturale del colonialismo, il romanzo coloniale costituisce una interessante fonte per analizzare la funzione che le produzioni culturali svolsero all'interno dell'opera espansionistica, ma anche per esplorare l'immaginario a cui autori e autrici attingevano e che, spesso, riproducevano.

In termini generali, il romanzo coloniale europeo costituisce un genere letterario apparso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e poi affermatosi negli anni Venti e Trenta. Per quanto riguarda l'Italia, tracciarne con precisione le linee di definizione e la temporalità non è questione semplice: seguo, in questo contributo, le riflessioni di Francesco Casales, che si distanzia dalla periodizzazione e definizione già fornite da Giovanna Tomasello, la quale colloca l'inizio del romanzo coloniale italiano tra la sconfitta di Dogali nel 1887 e la disfatta di Adua nel 1896 e che include in tale categoria tutti quei romanzi che affrontano il tema dell'Africa e della conquista coloniale. Pur riconoscendo l'importanza di tale tradizione letteraria, Casales ritiene che "individuare nella presenza dell'Africa l'unico elemento capace di isolare la letteratura coloniale dal suo contesto significa arbitrariamente includere opere che di coloniale hanno ben poco ed escluderne altre che, potenzialmente, sarebbero facilmente assimilabili al genere" (Casales, 2020, p. 434). Il solo dato politico o geografico risulta insufficiente, secondo Casales, per definire il genere: ciò che contraddistingue il romanzo coloniale è piuttosto una "ambiguità di fondo", una compresenza, a volte contraddittoria, tra esperienza empirica della colonia e immaginario coloniale, tra ambientazione oltremare ma scrittura e ricezione in madrepatria, il tutto sempre in un'ottica pedagogica e propagandistica, volta alla creazione dell'"uomo nuovo" ma anche, aggiungerei, alla definizione di un'identità nazionale italiana, anche in senso razziale. L'argomentazione di Casales mi sembra convincente proprio perché individua nella funzione propagandistica un elemento costitutivo del romanzo coloniale, ed è solo con la guerra italo-turca del 1911-1912 – con la quale l'Italia sottrasse all'impero ottomano il possesso della Tripolitania e della Cirenaica, che avrebbero poi costituito la Libia – che si afferma una vera e propria propaganda coloniale. Per questo motivo lo studioso individua come romanzo iniziatore del genere in Italia *Anthy. Romanzo di Rodi* di Guido Milanese, pubblicato nel 1913. Ulteriori elementi costitutivi di tale genere sono, secondo Casales, il rapporto di potere che intercorre tra l'Italia e l'entità colonizzata così come tra i personaggi dei romanzi, nonché la centralità della prospettiva dei colonizzatori, e pertanto egli definisce il romanzo coloniale come

un romanzo popolare all'interno di una scommessa editoriale e di un progetto politico, di ambientazione extrametropolitana, caratterizzato da una spiccata volontà pedagogica e dalla subalternità al sistema politico dominante, storicamente localizzato entro l'arco cronologico 1913-1943 e impegnato a rappresentare il rapporto di potere coloniale secondo la prospettiva univoca dei dominatori attraverso il ricorso a una strutturazione razzista dell'avvicendamento narrativo (Casales, 2023, p. 24).

Fin dal principio, infatti, il romanzo coloniale si propone come letteratura popolare di consumo: durante il periodo fascista, in particolare, il romanzo coloniale è soggetto a particolare attenzione da parte del regime e del Ministero delle Colonie, in quanto esso viene individuato come un economico ed efficace strumento di propaganda. L'appoggio politico che tale genere ricevette – anche sul piano materiale, attraverso il sovvenzionamento di case editrici da parte dello Stato – è dovuto al fatto che esso si configurava come un canale di comunicazione particolarmente adatto proprio perché era prima di tutto un prodotto popolare: esso era quindi più prestigioso del fumetto ma meno elitario del teatro, e si adattava meglio alla rielaborazione finzionale rispetto, ad esempio, alle scritture biografiche od odepiche (Casales, 2023). Nella survey elaborata nel volume *Raccontare l'Oltremare*, lo studioso rintraccia 170 romanzi e più di 90 autori, di cui circa un terzo donne. Tra queste, è Maria Luisa Astaldi a pubblicare il romanzo, *Voci dall'Altipiano*, che verrà considerato conclusivo di tale corpus. Nonostante l'importante presenza di autrici, i romanzi coloniali scritti da donne sono significativamente meno studiati dalla critica: se consideriamo i testi critici di riferimento, come i lavori di Massimo Boddi o quello della stessa Giovanna Tomasello, osserveremo che le autrici e le loro opere non costituiscono mai casi di studio specifici, ma sono solo menzionate, insieme ai colleghi uomini, nella trattazione generale del fenomeno. Proprio alla luce di tale lacuna, questo contributo si focalizza sul romanzo di Mura (pseudonimo di Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri) *Sambadù, amore negro* – opera appartenente al genere del romanzo coloniale che più è stata oggetto di analisi critica, seppur sempre limitata – e *Fortuna sottovento* di Pina Ballario. Sebbene maggiormente conosciuta per un altro testo appartenente al genere, *La sposa bianca*, l'autrice offre anche in quest'opera – che ha ricevuto un'attenzione da parte dell'accademia quasi nulla – una serie di elementi utili ad indagare i codici del genere letterario in questione.

2. La colonia in casa: ambivalenze e contraddizioni in *Sambadù, amore negro*

Una prima versione a puntate del romanzo fa la sua comparsa nel 1930 sulla rivista di moda *Lidel* con il titolo *Niôminkas, amore negro*. L'opera narrava l'amore interrazziale tra Silvia, una donna bianca italiana vedova e benestante, e Sambadù Niôminkas, ingegnere africano¹ che lavora e vive in Italia. Mentre questa prima edizione si concludeva con il matrimonio tra i due protagonisti, la seconda edizione, intitolata *Sambadù, amore negro* e pubblicata in volume nel 1934 come supplemento della rivista *Novella*, rimuoveva il lieto fine e sviluppava ulteriormente la storia tra Silvia e Sambadù fino alla loro separazione. Quest'ultima edizione, inoltre, presentava una scandalosa immagine di copertina che raffigurava un uomo nero benvestito cingere voluttuosamente una donna bianca. Tanto l'illustrazione quanto il contenuto del libro producevano, come si vedrà più avanti, una rappresentazione ambivalente e contraddittoria della nerezza maschile e delle unioni interrazziali e il romanzo, infatti, fu prontamente censurato, con la motivazione che esso offendeva la dignità della razza (Åkerström, 2018).² E in effetti, il romanzo di Mura si discosta, in parte, dalla tendenza generale del romanzo coloniale italiano: se la stragrande maggioranza dei testi ascrivibili a tale genere narrava la relazione tra uomini italiani e donne colonizzate, quasi

¹ Nel romanzo non viene specificato il Paese africano da cui proviene il protagonista.

² Secondo Guido Bonsaver, tuttavia, non fu tanto il contenuto a suscitare la censura quanto la fotografia di copertina. Nella seconda edizione, infatti, sembrava che Mura avesse già operato un'auto-censura, ampliando la storia in una direzione che aderisse pienamente all'ideologia razziale del tempo (Bonsaver, 2013).

sempre consolidando il classico stereotipo esotizzante della Venere nera, ed erano ambientati negli spazi coloniali, la storia di *Sambadù, amore negro* ribalta sia l'ambientazione sia il genere dei protagonisti.

Il romanzo costituisce un caso di studio particolarmente interessante non solo per osservare gli elementi della “coscienza coloniale” a lavoro ma anche per riflettere sul modo in cui la relazione tra i due protagonisti è plasmata dalla simultanea interazione del genere e della razza. L'opera è infatti costellata di stereotipi e pregiudizi razzisti ed alterizzanti, e questo informa sulla specificità dell'immaginario coloniale italiano. Come rileva Liliana Ellena, a differenza di molte altre metropoli europee nelle città italiane era piuttosto raro incontrare persone provenienti dalle colonie africane e la loro trasposizione letteraria, pertanto, era determinata da quella che Sander Gilman ha definito la rappresentazione della “blackness without blacks” (Gilman in Ellena, 2004 p. 261), che attingeva a un repertorio di immagini, idee, e preconcetti prodotto dal processo di costruzione discorsiva della nerezza e dalle fantasie coloniali circolanti all'epoca. Nel caso di Mura, quindi, le forme della relazione interrazziale non si sviluppano a partire da un'esperienza empirica ma piuttosto da un immaginario dominante volto a giustificare da un punto di vista anche morale la sottomissione delle popolazioni colonizzate. La rappresentazione di Sambadù, pertanto, si struttura proprio a partire dalle caratteristiche di quell'immaginario: egli è ricondotto a una connotazione primitiva e selvaggia che dalla sua persona si estende alle azioni da lui compiute – “La fasciatura è così enorme e così... primitiva”; “Ecco una medicazione fatta senza economia, una medicazione da selvaggio” (Mura, 1934, pp. 15-16) – ed è animalizzato – “Di lui, soprattutto, mi piace il nome, l'indolenza dello sguardo, e l'atteggiamento rassegnato di un animale devoto fino alla morte” (Ivi, p. 12).

Il dato interessante, tuttavia, è che il romanzo complica l'articolazione delle categorie razziali perché sposta lo spazio della narrazione in Europa e assegna al protagonista nero una classe sociale piuttosto elevata. Egli è infatti un ingegnere, ha avuto una formazione europea, parla perfettamente italiano e ha fatto proprio lo stile di vita occidentale. Lo status sociale entra quindi in relazione con la razza e ne ridefinisce i confini: il fatto di aver compiuto gli studi universitari in Francia, di avere un impiego di alto livello e, al contempo, di aver abbandonato il proprio Paese di origine e il bagaglio culturale a esso connesso fa sì che la nerezza di Sambadù possa essere sbiancata:

Gli uomini neri, in Italia e in Europa, in generale, o sono dei servi o degli artisti. Io sono un ingegnere, un uomo ormai fuori dalla mia razza, e la mia pelle nera non ha più nulla a che fare coi miei pensieri, col mio cuore, con la mia anima, con la mia sensibilità (Mura, 1934, p. 10).

Sambadù stesso sembra aderire quindi a quella retorica della missione civilizzatrice cui gli europei dovrebbero farsi carico, attraverso la quale la razza inferiore può effettivamente essere elevata a un gradino più alto della gerarchia razziale. Il periodo di studio in Europa è infatti raccontato dal protagonista come un momento di illuminazione: la cultura europea si è sostituita a quella africana e ha permesso un'evoluzione intellettuale e spirituale: “Io non sento più l'arte negra, signora. Ho studiato sui libri di testo europei, mi sono formato un gusto artistico attraverso gli insegnamenti degli uomini bianchi che hanno svegliato il mio intelletto, che hanno plasmato la mia anima, che hanno accesa la mia intelligenza, e che hanno modellato il mio spirito” (Ivi, p. 21). La gerarchia razziale è anche gerarchia culturale: la cultura europea occupa una chiara posizione di egemonia, e tale (presunta) superiorità viene introiettata anche da Sambadù stesso (Fanon, 2015), attraverso un processo di violenza epistemica (Spivak, 1999) che comporta la cancellazione del bagaglio culturale del Paese di origine. Tuttavia è proprio l'europeizzazione di Sambadù, unitamente

alla sua classe sociale elevata, a permettere una ridefinizione della sua identità – anche razziale – che renda possibile l’innamoramento di Silvia. Il personaggio stesso di Smbadù è descritto in modo duplice: da un lato egli aderisce ai codici razziali dell’epoca che lo associano a uno stato selvaggio e primitivo, dall’altro lato, nella prima parte del romanzo, egli è anche descritto attraverso virtù che lo distanziano dall’immagine dominante dell’“uomo nero” e che lo avvicinano invece a un ideale di maschilità italiana “bianca”: colto, laborioso, gentile, premuroso, forte. E tuttavia, l’ipervisibilità della sua nerezza è ciò che provoca la repulsione e la resistenza di Silvia. Nonostante la classe e le maniere lo avvicinino alla bianchezza, Smbadù resta irrimediabilmente nero:

l’impressione più violenta la ricevo dalle sue mani così assolutamente nere sul dorso e così violacee nel cavo, da far pensare a qualche cosa di artificiale che si può cancellare o mutare, con un gesto, come se fosse una truccatura. Ma il mio vicino di camera è un autentico negro, e tale rimarrà nonostante la mia illusione” (Mura, 1934, p. 7).

È proprio su tale ambivalenza che si articola l’intera relazione tra i due protagonisti. Nel celebre saggio “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse” (1984) Homi Bhabha propone il concetto di *mimicry* per indicare quello strumento specifico del potere coloniale attraverso il quale i soggetti coloniali sono portati a imitare la lingua, la cultura e i costumi dei colonizzatori bianchi, precisamente perché la bianchezza è costruita come la condizione desiderabile. Tuttavia, tale imitazione non può mai essere completa, perché gli elementi della differenza razziale restano evidenti, ma soprattutto essa non deve esserlo, perché la (eccessiva) somiglianza destabilizza i confini razziali. Il sistema coloniale, pertanto, si articola su una costante tensione tra imposizione del controllo e paura della contaminazione. Da questo punto di vista, Smbadù è precisamente “a subject of a difference that is almost the same, but not quite” (Bhabha, 1984, p. 126), egli “varca continuamente la soglia della in-accettabilità” (Derobertis, 2015, p. 122) ed è proprio l’ipervisibilità della sua nerezza a contraddire la sua assimilazione. Come evidenzia Ellena, la voce narrativa femminile si concentra sul piano visivo attraverso un “vocabulary of physical anthropology” (Ellena, 2004, p. 263): “[...] e penso come sarebbe dolce se in questo momento, al buio, le braccia di Smbadù mi circondassero, mi stringessero, ed io sentissi accanto al mio volto la morbidezza della sua pelle calda. Ma bisognerebbe che fosse sempre buio e che non mi accorgessi mai del suo volto nero, delle sue labbra scure, delle sue mani violacee sul palmo” (Mura, 1934, p. 52). Se al buio Silvia riesce a dimenticare la nerezza dell’uomo, la luce non le permette di ignorare l’evidenza di una irriducibile differenza razziale che si articola prima di tutto attraverso le caratteristiche fisiche e somatiche.

Tuttavia, la mai completa imitazione e l’ambivalenza che essa produce rivela, secondo Bhabha, che il sistema coloniale è di per sé instabile perché è proprio la contraddizione a mostrare la natura costruita e artificiale della gerarchia razziale. Non è un caso, infatti, che il romanzo subì un’immediata censura dal Regime, che da quel momento rafforzò le misure di controllo sull’editoria (Bonsaver, 2013). In un’Italia alle prese con il sogno della purezza razziale e dell’Impero d’oltremare, *Smbadù, amore negro* portava la colonia nella madrepatria e generava così un’ansia coloniale che si tradusse in una censura inserita in un più ampio programma di propaganda, legislazione razzista, profilassi sanitaria e segregazionismo che il Regime stava iniziando a sperimentare (Derobertis, 2015).

Lo spazio di contaminazione, ambivalenza e contraddizione prodotto dall'instabilità dei confini razziali viene rappresentato nel romanzo dal figlio "meticcio",³ nato dall'unione tra i due protagonisti. Nonostante la postura evidentemente razzista e la resistenza generata dalla differenza, infatti, Silvia ammette il proprio amore per Sambadù e, anche dietro consiglio della ex-nuora, lo sposa. Tuttavia, l'ufficializzazione della relazione genera la preoccupazione di Silvia per il bambino che nascerà:

Con gli occhi chiusi, appoggiata a lui che amo nonostante tutto, penso a questo figlio che il nostro amore non potrà fare a meno di concepire, ad un piccolo bimbo che si aggrapperà al mio seno con le sue manine..., e questa visione mi fa rabbrivire. Il sangue del mio bambino sarà inquinato dal sangue d'un'altra razza, e porterà in sé i germi selvaggi d'una tribù negra. Basterò io sola a dargli un'anima latina, a questa creatura che avrà nelle vene un sangue misto? (Mura, 1934, p. 158).

I figli e le figlie delle unioni interrazziali erano la prova più evidente del cedimento della "razza superiore", e proprio per questo furono oggetto tanto di teorie pseudoscientifiche volte a costruirne le caratteristiche, quanto di legislazioni e regolamenti finalizzati a definirne lo status sociale. Come spiega Giulietta Stefani (2007), già in età liberale essi erano considerati dalla scienza affetti da deficit biologici che ne determinavano la natura pericolosa e ribelle. Anche nel caso del piccolo Sandor, i sentimenti di Silvia sono ambivalenti: ama suo figlio, e al contempo è terrorizzata dalle caratteristiche somatiche che lo avvicinano alla nerezza del padre. Tali caratteristiche, tuttavia, finiscono per svanire man mano che la relazione tra i due coniugi volge al termine:

Ormai il piccolo non gli somiglia quasi più: di lui gli è rimasta soltanto la forma della bocca e del mento... forse anche il colore dei capelli, che a me, tuttavia, sembra più chiari. Il nasino schiacciato dei primi giorni si è modificato, ed ha preso la forma del mio: gli occhi sono tagliati lunghi come i miei: sono due occhi occidentali. (Mura, 1934, p. 211)

Il rifiuto della nerezza di Sambadù e il suo allontanamento dal nucleo familiare si manifesta fisicamente su Sandor, che perde, almeno apparentemente, la propria connotazione "meticcio" in un processo di progressiva adesione ai codici razziali europei.

L'inizio della vita coniugale, sancita dalla gravidanza e dalla nascita del bambino, segna uno spartiacque nella narrazione, dal momento che Sambadù muta completamente il proprio comportamento e sembra implicitamente rivelare una natura che fino a quel momento era rimasta solamente nascosta. Egli diviene progressivamente geloso e possessivo e inizia ad assumere atteggiamenti di dominazione nei confronti di Silvia: "Ho imparato a rispondere come un domestico. [...] Non è più semplicemente mio marito; è il mio padrone. È il padrone di tutto e di tutti, ed è impossibile sottrarsi al suo dominio" (Ivi, p. 182). La trasformazione nella relazione procede di pari passo con un mutamento anche dell'identità stessa di Sambadù: se fino a quel momento egli era stato descritto come un uomo nero *ma*, proprio in virtù della sua europeizzazione, laborioso, onesto e premuroso, con l'inizio della vita coniugale egli assume una serie di comportamenti – prediligere la nudità ai vestiti, camminare scalzo in casa, mangiare carne cruda e giustificare il cannibalismo – che lo

³ Come evidenzia Giulia Barrera, il termine "meticcio" era percepito come offensivo già dagli anni Venti. In questa sede lo utilizzo, tra virgolette, per riferirmi in modo diretto a quell'insieme di dinamiche sociali, dibattiti scientifici, norme e leggi che hanno riguardato specificatamente i figli/le figlie delle unioni interrazziali nel contesto coloniale italiano, ricordando però il "carattere contingente, situazionale e storicamente determinato delle definizioni etniche e razziali" (Barrera, 2002, p. 22).

definiscono secondo i classici stereotipi coloniali relativi agli uomini neri: primitivo, passionale, istintuale, animalesco, pigro, bugiardo. Due processi sono a lavoro in questa nuova configurazione della relazione interrazziale. In primo luogo, sembra che Sambahù abbia nascosto la sua (presuntamente) vera identità con il solo scopo di conquistare una donna bianca e, a conquista avvenuta e sancita dal matrimonio, possa rivelare la propria natura selvaggia. Questa svolta nella narrazione – che viene aggiunta da Mura solo nella versione del 1934, dal momento che quella del 1930 si concludeva con il matrimonio – può essere considerata un tentativo di allineamento dell'autrice ai dettami del Regime funzionale a evitare la censura. Eppure, essa sembra anche rievocare l'ansia generata dalla retorica coloniale secondo la quale le donne bianche sarebbero oggetto della conquista sessuale da parte di uomini neri portatori di istinti sessuali animaleschi, e dalla conseguente contaminazione razziale. In secondo luogo, la nuova soggettività di Sambahù, che lo riconduce nei confini (si presume) stabili delle categorie razziali date, accentua una posizione di subordinazione rispetto a Silvia che, nella prima parte del romanzo, era rimasta solo accennata. Il ruolo di potere accordato al protagonista dalla sua identità di genere, infatti, viene ora rinegoziato sulla base della sua identità razziale, che lo pone invece in una condizione di inferiorità rispetto a Silvia. Questo processo emerge in modo evidente durante una lite tra i due, generata dal fatto che Silvia aveva disobbedito ai voleri del marito ed era uscita di sera da sola. La dinamica del litigio si articola secondo una chiara negoziazione dei confini sulla base dell'interazione simultanea delle categorie di genere e di razza: se il conflitto è determinato da un atto di ribellione di Silvia nei confronti di un potere determinato dalla differenza di genere, il fatto che Sambahù si trattenga dal picchiarla è determinato precisamente dalla sua posizione di subordinazione razziale nei confronti della moglie: "Sono sicura che se fossi stata della sua razza, stasera, mi avrebbe schiacciata sotto i piedi: ma sono una bianca, e nonostante il suo carattere dominatore, non osa toccarmi, e se ne va per non darmi spettacolo della sua impossibilità" (Ivi, p. 195). È interessante osservare, inoltre, come una dinamica simile si rinvenga anche nelle pagine finali del romanzo, quando Silvia ha deciso di interrompere la relazione e i due coniugi discutono per stabilire chi avrebbe tenuto il bambino. Come osserva Ulla Åkerström, Sambahù tenta di affermare di avere il diritto, sancito dalla legge, di tenere il bambino con sé, ma finisce per cedere alla volontà della moglie, "che dimostra così di essere forte, moderna e superiore a un uomo che in fondo è un 'selvaggio'" (Åkerström, 2018, p. 106). In questo episodio, la superiorità razziale di Silvia sembra quindi determinare una maggiore *agency* all'interno dei vincoli posti dalla sua identità di genere.

Come si è visto, *Sambahù, amore negro* è un romanzo ambivalente da molti punti di vista e tale ambivalenza lo pone in una posizione di parziale discontinuità rispetto alle tendenze classiche del romanzo coloniale italiano. Mentre la nerezza maschile viene rappresentata secondo il consueto repertorio di stereotipi razzisti, al contempo i confini della differenza razziale vengono continuamente spostati in una dinamica di attrazione-allontanamento permanente, e ciononostante Sambahù rappresenta fino alla fine l'oggetto di un innamoramento sincero. Nonostante il netto cambio di registro con cui viene descritto il protagonista nella seconda parte del romanzo, nelle ultime pagine la separazione non viene narrata con i toni della repulsione ma come il doloroso processo di conclusione di un amore. Senza dubbio tale parziale controtendenza è motivata dalle caratteristiche del genere letterario di riferimento dell'autrice. Come osserva Casales, infatti, Mura concepisce il modello di relazione più inaccettabile per l'epoca: l'amore tra una donna italiana bianca e un uomo nero che genera un figlio "meticcio" sul suolo nazionale. Tuttavia, secondo lo studioso, tale elemento di rottura è determinato dal fatto che l'autrice era già una affermata scrittrice di romanzi rosa ed è a quel codice, più che a quello del romanzo coloniale, che si rifà

quando scrive il romanzo in oggetto. Per questo motivo, portando gli elementi del romanzo rosa nel romanzo coloniale, Mura deve necessariamente immaginare una protagonista bianca, perché il pubblico di riferimento era composto, appunto, da donne bianche. Tuttavia, tale interpretazione spiega a mio avviso solo parzialmente il disallineamento del testo; spiega, cioè, il motivo per cui la storia ha per protagonisti una donna bianca e un uomo nero, in un contesto, tra l'altro, in cui tali tipi di unioni erano estremamente rare (Stefani, 2007). Questa argomentazione, però, non evidenzia il motivo per cui il personaggio di Sambadù è stato rappresentato in modo così ambivalente e contraddittorio: elegante, colto, intelligente, onesto *ma* irrimediabilmente nero. Ritengo che, almeno nella prima parte, una siffatta costruzione del personaggio maschile sia dovuta al fatto che essa permette di giustificare l'attrazione di Silvia e di rendere più accettabile la relazione interrazziale. La classe socio-economica e l'uropeizzazione di Sambadù rendono possibile un processo di sbiancamento della sua soggettività che, di conseguenza, autorizza la sua prossimità – fisica, emotiva, sessuale – con la protagonista bianca. L'attrazione di Silvia è infatti giustificata proprio dai “modi europei” di Sambadù, e da quello status che lo distanzia quasi ontologicamente dagli uomini neri nelle colonie. Non a caso, è proprio quando egli “perde” tali caratteristiche che le dinamiche tra i due cambiano significativamente e Silvia decide di interrompere la relazione. A questo proposito, Åkerström afferma che il conflitto tra Silvia e Sambadù non dipende dalla differenza razziale quanto piuttosto dalle diverse aspettative nella vita coniugale e dai diversi ruoli di genere nella coppia. A mio avviso, invece, questi due elementi non sono affatto slegati, ma interagiscono simultaneamente producendo una narrazione molto più articolata. Silvia è infatti presentata come una donna che non intende accettare una condizione di sudditanza nei confronti del marito né rinunciare alla propria indipendenza, e questa determinazione la conduce a chiedere il divorzio. Sebbene il tema della subordinazione femminile all'interno del matrimonio sia ricorrente nella letteratura rosa, in questo caso esso intreccia un'impalcatura razziale propria del romanzo coloniale: il risultato è un conflitto che si articola contemporaneamente sulle linee del genere e della razza. La crisi tra i due viene infatti scatenata dal mutamento di Sambadù, che improvvisamente si rivela secondo i classici stereotipi razzisti, ed è proprio tale trasformazione all'interno dei codici razziali che ribalta il processo di sbiancamento del protagonista. Silvia si scopre sposata non con un uomo “that is almost the same, but not quite” (Bhabha, 1984, p. 126) bensì con un uomo che presenta tutte le caratteristiche con cui il codice razziale aveva strutturato la nerezza maschile. La colonia ha raggiunto la metropoli, e la conseguenza di ciò può essere solo il rifiuto di quel soggetto inaccettabile e il suo ritorno in Africa.

In conclusione, il romanzo preso in esame si distanzia, almeno parzialmente, dalle tendenze generali del romanzo coloniale, e ciò è indubbiamente dovuto, come ha spiegato Casales, all'interazione attuata da Mura tra i codici del romanzo rosa e di quello coloniale. Sebbene, secondo Casales, l'originalità del romanzo non è data dalla volontà dell'autrice, quanto piuttosto dal genere letterario cui ella attingeva, ritengo che tuttavia alcune scelte operate dall'autrice – come lo status sociale di Sambadù, l'affermazione della propria libertà da parte di Silvia e il successo nell'ottenerla, la continua ambivalenza con cui viene descritto tanto Sambadù quando la loro relazione, così come i sentimenti nei confronti di Silvia nei confronti del figlio Sandor – conferiscano una complessità tanto ai personaggi quanto alla relazione interrazziale decisamente inusuale per l'epoca. Tali elementi di originalità – che non configurano il romanzo né come anticoloniale né antirazzista e che probabilmente non furono neanche intenzionali – informano, a mio avviso, non solo del genere letterario di riferimento dell'autrice, ma soprattutto dell'ambiguità generata da un sistema razziale strutturalmente contraddittorio e instabile. Pur senza muovere una critica al sistema

coloniale e razziale, Mura produce una narrazione che, da un lato, si allinea all'ideologia del tempo, ma che, dall'altro, finisce per esporre — sia pure involontariamente — l'ambivalenza e le contraddizioni insite in quella stessa ideologia.

3. *Fortuna sottovento*: la colonia tra rigenerazione e degenerazione

Pubblicato per la prima volta nel 1931 e, successivamente, nel 1945, *Fortuna sottovento* costituisce uno dei romanzi coloniali di Pina Ballario, autrice già prolifica nel genere del romanzo rosa. Rispetto all'opera di Mura, *Fortuna sottovento* aderisce allo schema generale del romanzo coloniale, nella misura in cui segue le vicende di un protagonista maschile, è ambientato in colonia, e ripropone alcuni degli stereotipi più diffusi sugli uomini e le donne colonizzati. Tuttavia il protagonista, Gian Francesco Visacci — che, dopo aver ereditato un terreno in Libia, decide di trasferirvisi — è costruito, come osserva Robin Pickering-Iazzi (2004), come un anti-eroe: non ha un lavoro, intrattiene relazioni con molte donne ma rifugge l'idea del matrimonio, non mostra traccia di virilità, rettitudine morale o coraggio, si distanzia, cioè, da quelle caratteristiche dell'"uomo nuovo" che il Fascismo cercava di imporre. La possibilità di trasferirsi in Libia, pertanto, appare al protagonista come l'occasione per dare una direzione alla propria vita e trovare il proprio posto all'interno della società.

L'immaginario di Gian relativo alla colonia pullula di "femmine regali e lussuose, di città da Mille e una notte, di harem in cui penetrare col pugnale alla cintola per difendersi, e la borsa delle sterline in saccoccia per corrompere, di lunghe carovane snodantesi nel deserto dorato dal sole e inargentato dalla luna" (Ballario, 1945, p. 25); egli attinge a quel sistema di produzioni discorsive che hanno strutturato l'immagine delle colonie come luoghi attraenti e misteriosi da conquistare e dominare. Nel discorso coloniale tali costruzioni hanno assunto una connotazione prettamente di genere, dal momento che gli spazi coloniali sono stati fortemente femminilizzati: come hanno ampiamente mostrato (tra le altre) Anne McClintock, Ann Laura Stoler e Ania Loomba, la penetrazione militare e sessuale da parte dei colonizzatori bianchi aveva per oggetto tanto i territori quanto le donne che li abitavano. Le colonie costituivano dei "porno-tropics" (McClintock, 1995), luoghi cioè dove gli uomini europei potessero dare libero sfogo alle proprie fantasie sessuali represses in madrepatria. La diffusione in Europa dello stereotipo della Venere Nera — che rappresentava le donne colonizzate come ipersessualizzate, disponibili, perennemente in attesa della conquista maschile e bianca — era anche funzionale ad attrarre uomini nelle colonie, e tale diffusione seguiva i canali culturali dei diari di viaggio, dei romanzi, della fotografia coloniale, della vignettistica, dei resoconti pubblicati sui giornali, delle canzoni. Ballario sembra del tutto consapevole della pervasività di tale immaginario: attraverso la voce del narratore onnisciente, l'autrice muove una critica a quella tradizione tendenzialmente maschile di romanzi coloniali che diffondono un'idea superficiale e parziale della vita in colonia:

Povero Gian! Era desolante vedere come la sua anima aveva sentito l'influenza dei superficiali romanzieri coloniali! La causa di troppe delusioni va ricercata nella leggerezza con cui questi grafomani pretendono di trattare l'argomento. Il povero europeo che si addentra in Africa sognando di trovare nelle donne anime calde e immaginose, eroine viventi nel mistero delle alcove, pronte a gettarsi nelle braccia del primo bianco che le voglia, trova creature cresciute alla fatica e al lavoro, povere bimbe deflorate anzi tempo, vecchie disfatte nella maturità degli anni, serve e schiave del loro padrone, prive d'anima e di volontà, piene di odio per chi non è della loro razza. (Ballario, 1945, pp. 23-24)

Lungi dal costituire una critica al sistema coloniale, tale posizione assume maggiore senso se contestualizzata all'interno di una più ampia riflessione dell'autrice riguardo l'impresa coloniale italiana. Come scrive nella Prefazione a *La sposa bianca* – ideale prosecuzione di *Fortuna sottovento* e, secondo Barbera (2016), “aperta e dichiarata apologia dell'avventura coloniale fascista” (n.p.) – è necessario parlare della colonia in termini più realistici:

Non terra di avventure donchisottesche e voluttuose dev'essere l'Africa per noi, ma un prolungamento della patria, terra da conquistare economicamente alla ricchezza nazionale, strappando pane al deserto, in nome di Roma che vi aveva un tempo i suoi granai. Faticosa e difficile è quindi la vita di chi in colonia si avventura, soldato, contadino o missionario, ma se la missione riesce, la messe è tale che dà pienezza di orgoglio a chi raccoglie. Ecco perché se questa vita va affrontata ad occhi aperti occorre prima che sia affrontata dai migliori di noi, il fiore della razza, disposti a tutto dare di sé, ingegno, ricchezza, energia, senza indietreggiare mai, sicuri di vincere, anche se la fiducia dovesse fatalmente portare alla sconfitta o alla morte. (Ballario, 1931, pp. 7-8)

Posizionandosi in linea con l'ideologia coloniale fascista, Ballario sembra interpretare la propria attività di scrittrice come un importante contributo all'impresa espansionistica italiana e all'opera di affermazione della superiorità razziale. Come è evidente, l'autrice non muove una critica alle rappresentazioni esotizzanti delle popolazioni e dei territori oltremare perché mossa da un sentimento anticoloniale, al contrario ella si ripropone semplicemente di offrire nei suoi romanzi una rappresentazione più realistica della vita coloniale e delle relazioni interrazziali, anche per evitare la forte delusione degli uomini che, trasferendosi in colonia, incontravano una realtà molto diversa da quella su cui avevano fantasmato.

In *Fortuna sottovento* Gian si fa portatore di tale delusione: se, dall'Italia, egli immaginava un luogo primitivo e selvaggio sul quale avrebbe potuto fattivamente apporre la propria impronta civilizzatrice, arrivato in colonia egli trova un territorio già stravolto dall'opera coloniale: “Non esiste dunque in tutta l'Africa un angolo di terra vergine in cui io possa fare qualcosa che ancora non sia stato fatto?” (Ballario, 1945, p. 63). Il riferimento esplicito al mito della “terra vergine” è una chiara evidenza di quanto fosse pervasivo l'immaginario di un'Africa femminilizzata essenzialmente vuota, senza storia né cultura, senza volontà propria, ontologicamente bisognosa della penetrazione maschile e occidentale. Tale connotazione è parte di un'idea all'epoca solida delle colonie africane come luoghi di formazione dell'identità maschile e di recupero della virilità. Come ha ampiamente dimostrato Giulietta Stefani (2007), il legame tra guerra e mascolinità, già presente prima della Grande Guerra, venne definitivamente sancito da Mussolini, il quale pose al centro della pedagogia fascista l'esperienza bellica come passaggio fondamentale per la costruzione della mascolinità perché permetteva di recuperare gli elementi dell'avventura, del coraggio e della corporeità ritenuti compromessi dall'avvento dell'industrializzazione e dell'urbanesimo. Tale progetto intrecciò il mito dell'Africa, già ampiamente diffuso nei discorsi coloniali europei, come valvola di sfogo per i desideri e le frustrazioni maschili: “è in questo contesto che dobbiamo collocare il tentativo fascista di proiettare sul mito africano le aspirazioni di rigenerazione e di realizzazione maschile degli italiani” (Stefani, 2007, p. 43). L'idea che l'esperienza in colonia potesse forgiare il carattere del maschio italiano e che, in generale, potesse condurre a una rigenerazione è un tema ricorrente nel romanzo preso in esame. Fin dal principio, infatti, Gian afferma di essersi trasferito in colonia perché

pensando all'Africa e alla vita coloniale avevo sentito rinascere in me la vocazione del lavoro. E qualcosa di più nobile. Mi pareva che qui, solo, di fronte alle mie forze, sarei dovuto rinascere scoprendo il mio vero io e le mie possibilità; l'individuo che potevo e dovevo essere in origine senza i legami e le strettoie dell'educazione e della civiltà, sarebbe, secondo il mio sogno, nato qui, poiché un uomo tanto vale quanto fa, e io non faccio e non ho fatto nulla e il mio denaro non riscatta la mia inutilità (Ballario, 1945, p. 64).

Gian guarda allo spazio coloniale come rimedio al senso di fallimento e vi proietta la speranza di affermazione della propria identità di uomo grazie al contatto con una natura e una popolazione che lui immagina sconosciute e indomate. La delusione e la nostalgia dalle quali è pervaso provengono dall'interazione di due fattori: "the disparity between his exotic fantasies and the 'mean' reality, and the notion that he has arrived too late" (Pickering-Iazzi, 2004, p. 75).

La costruzione dell'identità maschile di Gian avviene invece nella relazione con altri due personaggi maschili: l'amico Emanuele Serristori, che trascorre un periodo in Libia per poi tornare in Italia e con il quale intrattiene un lungo scambio epistolare, e Bruno Veniero, un colono italiano. I due personaggi rappresentano, sebbene in modi diversi, due modelli di maschilità italiana, alla quale Gian aspira nel corso di tutto il romanzo. Emanuele condivide con il protagonista la stessa debolezza morale e insoddisfazione personale, ma ridefinisce il proprio status sociale divenendo ufficiale nelle colonie. La sua esperienza della vita coloniale gli conferisce il ruolo di guida per Gian, che tuttavia, pur tentando di imitare l'amico, quasi mai seguirà i suoi consigli. Veniero, d'altro canto, incarna l'ideale di mascolinità del tempo: completamente devoto al lavoro, onesto, forte, virile, coraggioso. Egli rappresenta il modello di uomo cui Gian aspira, che non a caso proverà nei suoi confronti un sentimento continuo di attrazione e di astio. Da questo punto di vista, è interessante osservare come viene introdotto il personaggio di Veniero: durante una tempesta notturna, Gian perde l'orientamento e rimane bloccato nel fango con il suo cavallo. Dall'oscurità compare un uomo, anch'egli a cavallo, che parla con una "bella voce maschile, profonda e chiara" (Ballario, 1945, p. 122) e ha "un bel volto pallido, con due occhi sereni in contrasto con la bocca segnata, ai lati, dalle pieghe del tormento; nel sorriso le pieghe si stendevano, ed egli appariva giovanissimo" (Ivi, p. 124). Senza presentarsi e avvolto da un'aura di mistero, Veniero abilmente aiuta Gian a liberarsi dal fango e a rimettersi in sella. I toni omoerotici con cui viene descritto il personaggio di Veniero caratterizzano parte della relazione tra i due uomini. Gian manifesterà sempre una certa attrazione nei confronti di Veniero, seppur derivante prevalentemente dal fatto che lo percepisce come un modello da emulare: "Quell'uomo lo attirava e lo inquietava, e soprattutto gli infondeva, come Azizia, rispetto" (Ivi, p. 146).⁴ Veniero rappresenta il prototipo di uomo coloniale fascista: egli non era solo dedito al lavoro, ma aveva una solida e chiara visione di come amministrare il villaggio da lui costruito e di come gestire i propri servi. Come osserva Pickering-Iazzi (2004), egli aveva addomesticato la frontiera e, seguendo un'idea biologista della razza, aveva elaborato una modalità di assoggettamento specifica: "l'elemento indigeno è un ottimo elemento, ma si deve capirlo per farlo ragionare, e non è facile; tutto muta col mutare del pigmento della pelle e dell'angolo facciale; anche il carattere di ogni razza esige un metodo suo di colonizzazione e di lavoro" (Ballario, 1945, pp. 152-153). Nel descrivere a Gian il successo del proprio sistema, Veniero mostra come la colonizzazione si articolava anche attraverso un processo di addomesticazione, tanto dei territori quanto delle popolazioni, considerate più prossime agli animali che agli esseri umani: "Bisogna sostituirsi alla

⁴ Azizia è la nipote di Astianatte, intendente di Gian. Rimasta orfana e cresciuta dallo zio, Azizia è soggetta al corteggiamento di Gian e di Veniero.

loro volontà, concedere fiducia ma non troppa, castigare con giustizia, controllare, e lasciarli liberi, tenendoli schiavi” (Ivi, p. 153). La dedizione e la determinazione con cui Veniero descrive il proprio progetto lo configurano come un “superuomo coloniale” (Ivi, p. 242) e, nell’esaltare il lavoro come estrema forma di amore, egli “incorporates a sense of duty, faith, and industriousness promoted by the regime, and articulates a politics of emotions serving Fascist colonialism” (Pickering-Iazzi, 2004, p. 77). È quindi in relazione a tale modello di mascolinità che Gian tenta di costruire la propria: egli si ripromette di imparare da Veniero come amministrare un villaggio, ne fonda uno proprio, tenta di conquistare Azizia, ma alla fine si arrenderà al proprio fallimento. La colonia si presenta, dunque, come luogo di potenziale rigenerazione ma anche di delusione e frustrazione. Tale dinamica – che complica l’immagine propria della propaganda fascista dello spazio coloniale come meta idilliaca di opportunità – emerge con ancora maggiore evidenza se si analizzano i personaggi femminili e la loro relazione con il protagonista. Sebbene ritenga che per Gian il tentativo di ridefinizione della propria identità maschile avvenga per lo più attraverso la relazione con altri uomini, la rappresentazione delle donne con cui egli si rapporta illumina su alcuni dei processi discorsivi a lavoro nel contesto e nell’immaginario coloniale. Tralasciando il personaggio di Miù – compagna italiana di Gian con cui si trasferisce in Libia, è descritta come capricciosa e ingannatrice e si rivelerà essere la moglie di Veniero – Azizia e Samya incarnano ruoli quasi contrapposti. Di Azizia l’autrice non rivela molti dettagli, ma viene descritta come una giovane ventenne dal “viso morato in cui rilucevano i più grandi occhi neri che Gian avesse mai immaginato sotto una fronte serena e un tesoro di capelli dorati, pettinati a riccioli” (Ballario, 1945, p. 81). Nonostante le scarse informazioni, è possibile presumere che Azizia sia figlia di un’unione interrazziale, nata e cresciuta lontana dalle aree urbanizzate ma educata a Tripoli. Secondo Pickering-Iazzi (2004), la sua figura rappresenta “the assimilated indigenous woman” (p. 79): ella infatti occupa una posizione sociale gerarchicamente più elevata rispetto ai servi perché cresciuta in città dallo zio e dotata di una certa ricchezza dal padre prima di morire. Azizia appartiene a una classe più alta, ha ricevuto un’istruzione ed è portatrice di un’identità razziale che le permette di distanziarsi parzialmente dalla nerezza dei servi. Non a caso, ella è più volte definita una “bionda selvaggia” (Ballario, 1945, p. 75) e, come lo zio, si occupa di supervisionare il lavoro nei campi dei servi – ruolo, quest’ultimo, che nei sistemi schiavili era normalmente svolto dai padroni bianchi. Questo status di simultanea somiglianza e differenza rispetto agli altri soggetti colonizzati – che, nuovamente, dimostra la precarietà delle categorizzazioni razziali – permette ad Azizia di occupare una posizione di potere nei confronti dei servi, che si esplica a livello sia materiale che simbolico. Mentre la ragazza e Gian si trovano a osservare il lavoro servile, egli fa riferimento a una maggiore pulizia e a un aspetto più piacevole rinvenuti nelle persone nere conosciute in Europa, al che ella risponde: “Quelle erano bestie da salotto [...] queste sono bestie da soma, come i buoi” (Ivi, p. 108). È dunque affermando la propria differenza dagli altri soggetti colonizzati – attraverso la loro subordinazione materiale e la loro animalizzazione discorsiva – che Azizia negozia la propria prossimità alla bianchezza dei padroni. Tale prossimità viene evidentemente giustificata non solo dalla sua classe e dalla sua identità razziale mista, ma anche dalle virtù morali e caratteriali che ella incarna: ella è sì bellissima, ma anche intelligente, semplice, modesta, dedita al lavoro e moralmente retta. Del suo giudizio Gian si preoccupa costantemente; è la sua intelligenza, lui afferma, a farlo ricredere sulla psicologia femminile, ed è il suo rifiuto fermo e costante di fronte alle *avances* di Gian a connotarla come sessualmente pura. L’esatta controparte di Azizia è rappresentata da Samya, la quale incarna invece lo stereotipo della Venere nera, una delle “figure della razza” (Giuliani, 2019) in cui i soggetti razzializzati sono stati storicamente cristallizzati e che, tanto nel contesto

coloniale quanto in quello postcoloniale, fungono da marcatori della diversità. Samya fa parte del gruppo di servi a servizio presso il villaggio fondato da Gian e, con il pretesto di un infortunio alla spalla, lo seduce. È interessante osservare come la dinamica della seduzione ricalchi pienamente lo stereotipo coloniale che raccontava le donne colonizzate come intraprendenti seduttrici, alle quali gli uomini bianchi non potevano resistere. L'ipersessualizzazione della ragazza si manifesta fin dalla loro prima interlocazione, quando Gian, osservandola, pensa che "è attraente la piccola. La tinta suggestiva e così le forme; ha anche una certa grazia furtiva da gazzella, e non deve essere sciocca. Tutto sta ad avvezzarsi a queste Veneri" e la identifica come il soggetto attivo nella seduzione: "era evidente che voleva piacerli e tentarlo. [...] Certo egli non avrebbe faticato a resistere ai suoi tentativi di seduzione; ancora quelle bellezze esotiche non lo seducevano" (Ballario, 1945, p. 268). Già emerge in questi passaggi quella tensione tra attrazione e repulsione che Anne McClintock (1995) ha definito specifica della relazione tra colonizzatori e colonizzate: se l'immaginario esotizzante delle donne indigene generava fascinazione negli uomini bianchi, al contempo la differenza razziale – codificata attraverso caratteristiche fisiche ritenute fuori norma – produceva l'ansia coloniale del contatto con soggetti considerati liminali. È infatti con il lessico dell'antropologia razziale che egli descrive la differenza di Samya – "la fanciulla era graziosa, gli si offriva e in fondo la differenza si riduceva a diversità di pigmenti coloranti e di angolo facciale" (Ibidem) – per poi decidere che "soltanto un idillio di colore mancava alla sua esperienza coloniale; bisognava approfittarne" (Ibidem). Fingendosi restio a cedere alle *avances* di Samya, Gian ostenta la propria posizione di potere nei confronti della ragazza, che viene descritta in un atteggiamento seduttivo e al contempo remissivo e quasi innocente – non a caso, viene spesso denominata "la fanciulla" o "la bimba" – incarnando precisamente lo stereotipo della Venere nera come "beautiful, docile, and, above all, sexually available" (Ponzanesi, 2012, p. 158). In quello che viene rappresentato come il tentativo di Samya di convincere Gian a prenderla come sua concubina, ella gli promette non solo compagnia sessuale, ma anche lo svolgimento di faccende domestiche e, vinte le apparenti resistenze di Gian, diviene a tutti gli effetti quella che Ruth Iyob (2005) definisce una "comfort wife", cioè una madama. Il madamato, inteso come relazione tra uomini italiani e donne colonizzate strutturalmente basato su un rapporto di dominio, venne introdotto dai coloni stessi e costituisce uno dei fenomeni propri del contesto coloniale in cui emerge con maggiore evidenza l'interazione tra le politiche razziali e di genere. In quanto donne "acquisite" dai coloni italiani come serve e concubine, le madame furono soggette alla doppia azione del razzismo coloniale e del patriarcato, sia bianco che indigeno. Se dunque da un lato esse furono tra i soggetti su cui il colonialismo si abbatté in modo più violento, dall'altro lato il loro status di madame implicò una complessità di dinamiche sociali che sposta l'analisi al di là della semplice vittimizzazione. Come afferma Giulia Barrera (1996), "the madamato was a set of relationships grounded in the material basis of colonialism and shaped by colonial discourse, but it was lived out by concrete individuals: by men who participated in very different ways in the colonial enterprise and by women who were not merely passive victims" (p. 6). Pur muovendosi sempre all'interno dei confini determinati dal genere, dalla razza e dalla classe, in alcuni casi le madame poterono negoziare degli spazi di (quantomeno parziale) autodeterminazione e migliorare le proprie condizioni sociali ed economiche rispetto al contesto di origine (Ponzanesi, 2012). Dare conto di tale complessità permette di rilevare forme di *agency* che alcune donne riuscirono a esercitare pur all'interno di un reticolo di vincoli strutturali prodotto dall'azione congiunta di colonialismo e patriarcato.

Tale complessità, come è facile immaginare, non viene recepita né restituita dalla produzione culturale del tempo, sia essa letteraria, giornalistica, fotografica o di altra natura.

Il madamato viene rappresentato come una nota di folklore e come un rimedio alla noia e alla malinconia esperita dagli uomini lontani da casa (Ponzanesi, 2012) – non a caso, in una delle prime lettere di Emanuele, egli afferma che “la solitudine, si sa, aumenta la malinconia: si desidera un focolare: un focolare significa una donna” (Ballario, 1945, p. 45) – mentre le madame erano descritte come abili seduttrici ma anche remissive e approfittatrici. Ed è infatti aderendo a questo codice discorsivo che Ballario costruisce il personaggio di Samya: dopo aver conquistato la fiducia di Gian ed essersi stabilita nella sua abitazione insieme ad altre donne della famiglia, ella organizza la propria fuga con Ali, servo di Gian e suo marito. Una notte i due coniugi caricano su un cammello una gran quantità di beni rubati a Gian e scappano con il resto della famiglia. Samya – che di fatto aveva utilizzato la seduzione di Gian come strumento di *agency* per migliorare le proprie condizioni di vita prima, e per conquistare la propria libertà poi – viene invece rappresentata come una donna disonesta e ingannatrice, che aveva sfruttato l'ingenuità e le buone intenzioni di Gian per trarne un vantaggio personale. Ecco, dunque, che la colonia si posiziona all'interno di quell'“asse tematico dell'Africa come portatrice di rigenerazione/degenerazione” (Stefani, 2007, p. 91): se da un lato essa rappresenta lo spazio all'interno del quale la maschilità può ricostituirsi attraverso l'esercizio di un potere basato su una supremazia di genere e di razza, dall'altro lato essa può condurre anche a un fallimento non tanto (o non solo) economico e materiale, ma soprattutto identitario. La relazione con una donna nativa, in particolare, viene percepita come il cedimento della razza superiore nei confronti di quella inferiore, e la contaminazione che ne deriva assume i toni della colpa e della vergogna: “io mi sono lasciato sedurre da una fanciulla indigena e credo sia la più eroica esperienza coloniale da me fatta in colonia, l'ultima degradazione cui sono sceso. Gian, uomo bianco tra i neri, non poteva rimanere tutto bianco, e si è incanagliato fatalmente” (Ballario, 1945, p. 281). A fronte di una tale disfatta, Gian decide di tornare in Italia, sposarsi e creare una famiglia: l'ordine viene così ristabilito all'interno dei sicuri confini razziali e nazionali, seguendo il modello della domesticità fascista.

4. Conclusioni

I due romanzi analizzati sono parte di una produzione letteraria – quella dei romanzi coloniali scritti da autrici – ancora scarsamente indagata. Eppure le scrittrici occuparono una posizione non marginale in questa tradizione: stando alla ricostruzione di Casales, esse composero un terzo dei 90 autori di romanzi coloniali pubblicati tra il 1913 e il 1943 (Casales, 2023). In questo contributo ho avviato un'analisi dei romanzi di due autrici poco (nel caso di Mura) e quasi affatto (nel caso di Ballario) studiate. E tuttavia le due opere quasi coeve – le prime edizioni risalgono al 1930 e al 1931 – si sono rivelate di grande interesse nella misura in cui esse rendono visibili le dinamiche di intersezione tra gli assi del genere e della razza all'interno di un contesto coloniale, e al contempo mostrano la funzione che la letteratura svolse nel perpetuare specifici processi di razzializzazione. Accomunati dal fatto che entrambe le autrici erano già affermate scrittrici di romanzi rosa, i due casi di studio presentano degli elementi tanto di continuità quanto di discontinuità. In *Sambadù, amore negro*, Mura produce una rappresentazione ambivalente tanto della relazione interrazziale quanto del soggetto coloniale. Spostando la storia in madrepatria e assegnando a Sambadù uno stato sociale piuttosto elevato, l'autrice muove continuamente i confini dell'accettabilità e dell'inaccettabilità, dell'appartenenza e dell'estraneità, della somiglianza e della differenza. Tale dinamismo conferisce ai protagonisti e alle dinamiche tra i due una complessità che complica, in parte, la rigidità degli stereotipi. Il fatto che il romanzo fosse parzialmente disallineato rispetto alle tendenze del tempo è tra l'altro coerente

con un'attitudine dell'autrice per la trasgressione, sempre moderata, delle norme sociali dell'epoca, dimostrata ad esempio dal fatto che il suo primo romanzo, *Perfidie*, trattava di una storia d'amore tra due donne. Nel caso di *Fortuna sottovento*, d'altro canto, nonostante l'autrice fosse espressamente determinata a offrire una rappresentazione più realistica dell'esperienza in colonia, il romanzo sembra porsi tendenzialmente in linea con il codice del romanzo coloniale. Sebbene l'inettitudine e la mancanza di virilità del protagonista sembrino distanziarlo dall'immagine propagandistica dell'eroe coloniale, tale funzione è semplicemente spostata su un altro personaggio, Veniero, che incarna il modello del dominatore. Se dunque da un lato il romanzo propone una visione meno idealizzata della vita in colonia, esso finisce comunque per offrire una rappresentazione codificata degli stereotipi di genere e di razza (il conquistatore, la Venere nera, l'indigena assimilata) propri del discorso coloniale. Al di là di tali differenziazioni, ciò che emerge come tratto comune a entrambe le opere è la riproposizione di un apparato simbolico-discorsivo razziale e razzista che contribuisce alla sedimentazione di uno specifico immaginario relativo alla nerezza. Da questo punto di vista, i due romanzi, in quanto parte della cultura coloniale dell'epoca, parteciparono a quel processo di costruzione della bianchezza italiana che vide nel colonialismo un momento cruciale. Leggerli e indagarne i significati permette di accedere a una parte di quel sistema culturale che ha strutturato l'immagine dell'Altro/a e che ha lasciato tracce evidenti nel presente.

Bibliografia

- Åkerström U. (2018), *Sambadù, amore negro di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell'Italia di Mussolini*, "Romance Studies", 36, 3, pp. 101-110.
- Ballario P. (1931), *La sposa bianca*, Milano, La Prora.
- Ballario P. (1945), *Fortuna sottovento*, Milano, La Prora.
- Barbera L. (2016), *Pina Ballario. Lungo viaggio di una scrittrice novarese*, Kindle, ebook.
- Barrera G. (1996), *Dangerous Liaisons. Colonial Concubinage in Eritrea, 1890–1941*, Evanston, Northwestern University.
- Barrera G. (2002), *Patrilinearità, razza e identità: l'educazione degli italo-eritrei durante il colonialismo italiano (1885-1934)*, "Quaderni storici", 109, 1, pp. 21-53.
- Bhabha H. (1984), *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, "Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis", 28, pp. 125-133.
- Bonsaver G. (2013), *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza.
- Casales F. (2020), *Letteratura di dominio. Il maschio bianco nel romanzo coloniale italiano*, "Studi culturali", 3, pp. 429-451.
- Casales F. (2023), *Raccontare l'Oltremare. Storia del romanzo coloniale italiano (1913-1943)*, Milano, Le Monnier Mondadori.
- Derobertis R. (2015), *Ibridità impossibili. Discorso coloniale e meticcio in Mal d'Africa di Bacchelli e Sambadù, amore negro di Mura*, "Iperstoria", 6, pp. 114-125.
- Ellena L. (2004), *Political imagination, sexuality and love in the Eurafican debate*, "European Review of History: Revue européenne d'histoire", 11, 2, pp. 241-272.
- Fanon, F. (2015), *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, traduzione di Silvia Chilletti, Pisa, ETS.
- Giuliani G. (2019), *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations in Visual Culture*, London, Palgrave Macmillan.

- Iyob R. (2005), *Madamismo and Beyond. The Construction of Eritrean Women*, in Iyob R. e Fuller M. (a cura di), *Italian Colonialism*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 233-244.
- McClintock A. (1995), *Imperial Leather. Race and Gender in the Colonial Context*, New York-London, Routledge.
- Mura (1934), *Sambadù, amore negro*, Roma, Rizzoli.
- Pickering-Iazzi R. (2004), *Labors of Love and Fascism in the Colonial Novel* Fortuna sottovento, "Forum Italicum", 38, 1, pp. 66-90.
- Ponzanesi S. (2012), *The Color of Love: Madamismo and Interracial Relationships in the Italian Colonies*, "Research in African Literatures", 43, 2, pp. 155-172.
- Spivak G.C. (1999), *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Harvard University Press.
- Stefani G. (2007), *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Verona, ombre corte.