EROI E ANTIEROI

GIULIETTA STEFANI

COLONIALI

UOMINI ITALIANI IN AFRICA DA FLAIANO A LUCARELLI

Dobbiamo diventare iconoclasti, nel senso di denunciare e demolire le immagini dell'Africa
(Armando Gnisci, *The Heart of Lightness*, in Id., *Poetiche dei mondi*, Meltemi, 1999, p. 47)

Sarebbe bello, per quanto possibile, riuscire a raccogliere in questa sede la sfida iconoclasta lanciata da Armando Gnisci, quella cioè di decostruire l'ampia galleria di rappresentazioni stereotipate dell'Africa che così tenacemente permangono ancor oggi nell'immaginario occidentale. Il continente africano ha svolto infatti un'importante funzione simbolica per la cultura e l'identità italiana, in epoca precoloniale, coloniale ma anche post-coloniale, come vedremo: senz'altro ha rappresentato la terra di elezione per l'esplorazione e l'avventura, ma è stato anche icona del primitivo, della natura, del mito, da contrapporre alla civilizzazione, alla tecnologia, alla storia. Come scrive Loredana Polezzi: «è grazie a questo tipo di meccanismi simbolici che l'Africa si presenta come luogo principe per la *performance*, vale a dire la messa in atto, ma anche il dispiego pubblico, la spettacolarizzazione, di atti individuali o collettivi di eroismo (o di ignominia, secondo i casi e i punti di vista), molti dei quali, a torto o a ragione, fanno ancora oggi parte dell'immaginario popolare del nostro paese»[1].
Seguendo un percorso letterario che attraverserà, con salti arditi, più di cinquant'anni di produzione narrativa italiana, cercherò di fornire degli spunti proprio per indagare sulle dis/continuità dell'uso dell'ambientazione africana, e specificatamente dell'Africa coloniale italiana, come luogo della *performance*, come palcoscenico per l'azione dei personaggi di alcuni

1 Loredana Polezzi, *L'Etiopia raccontata agli italiani*, in Riccardo Bottoni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, il Mulino, 2008, pp. 287-288.

romanzi: *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (1947), *Un mattino a Irgalem* di Davide Longo (2001), *L'ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli (2008). Per quanto distanti, e a tratti imparagonabili, le opere prese in considerazione presentano caratteri comuni, innanzitutto nella scelta di collocare nelle colonie italiane del Corno d'Africa una o più vicende di stampo criminale, sia nella forma dichiarata del giallo o del noir (i testi di Longo e Lucarelli) sia nella forma letteraria più difficilmente classificabile di *Tempo di uccidere* di Flaiano. Su questi tratti di somiglianza, i tre testi innestano personaggi, luoghi e temi che presentano spesso, come vedremo, caratteri analoghi, seppure con notevoli differenze.

TEMPO DI UCCIDERE

Ennio Flaiano scrisse il suo primo e unico romanzo, *Tempo di uccidere*, nel 1946; un anno dopo Longanesi glielo pubblicò e il libro vinse la prima edizione del premio Strega. Ispirato al reale soggiorno africano dell'autore, che tra il novembre del 1935 e il maggio del 1936 partecipò come sottotenente alla guerra contro l'Etiopia, il testo prende spunto da una sorta di diario, un taccuino intitolato *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, in cui Flaiano aveva riportato pensieri e immagini che lo avevano colpito durante la guerra coloniale[2].

Malgrado il premio letterario, la prima prova da scrittore del noto sceneggiatore non fu capita né particolarmente apprezzata dai critici di quegli anni, a parte qualche eccezione: il romanzo di Flaiano certamente si distaccava dagli imperativi e dallo stile di quella stagione letteraria in cui la scuola dominante era il neorealismo. Benché la critica abbia insistito e insista, allora come oggi, sul fatto che si tratta – indubbiamente – di un'opera letteraria di stampo esistenzialista, allegorica e surreale[3], a mio avviso *Tempo di uccidere* è anche un romanzo sul colonialismo e resta un testo di grande interesse per chi si occupa di storia, perché affronta in maniera articolata e critica molte delle questioni chiave dell'esperienza coloniale italiana. Credo che come non si può negare al testo una complessità che lo rende difficilmente classificabile e definibile, altrettanto non si può disconoscere la sua valenza di profonda critica del colonialismo[4]. La rilevanza della vicenda biografica dell'autore è poi, a mio avviso, indiscutibile, non tanto per le

2 L'analisi che presento qui è una rielaborazione di quanto già pubblicato nel mio *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale*, Ombre corte, 2007, pp. 163-173.

3 Tra gli altri, cfr. Patrizia Palumbo, *National Integrity and African Malaise in Ennio Flaiano's "Tempo di uccidere"*, «Forum Italicum», n. 1, 2002, pp. 53-68; Lucilla Sergiacomo, *Il tema dell'inettitudine in «Tempo di uccidere»*, in AA. VV., *Tempo di uccidere. Atti del convegno nazionale*, Ediars, 1994, pp. 35-55; Roberta Orlandini, *(Anti)colonialismo in «Tempo di uccidere» di Ennio Flaiano*, «Italica», n. 4, 1992, pp. 478-488.

4 Per citare una recensione risalente al 1954, a firma di Gino Nogara, apparsa su «La fiera letteraria», il romanzo «ha l'aria, oggi come ieri, di una favola. E dura perché, sebbene alla favola, aderisce ad una

tracce – sparute e decisamente trasfigurate – che si ritrovano nel romanzo, ma per lo spessore della riflessione che soggiace alla scrittura e che evidentemente scaturisce dalla sua esperienza personale (motivo forse, al di là delle qualità letterarie, dello scarto che lo colloca una spanna sopra le opere successive prese qui in esame). L'intreccio del romanzo si dipana sullo sfondo della guerra dell'Etiopia, contesto in cui un tenente italiano (di cui non apprendiamo mai il nome) vive un'esperienza di smarrimento, di crimine e di senso di colpa. La vicenda si apre in mezzo a un burrone: uscito fuoristrada con il suo camion, l'ufficiale, in preda a un terribile mal di denti, è infatti alla ricerca disperata di un dentista nel vicino paese. Nell'imboccare quella che gli appare come una scorciatoia comincia però il suo smarrimento, anche simbolico, il primo passo di un percorso alla cieca che precipiterà il personaggio in una crisi e in un disorientamento senza soluzione. E anche il lettore proverà un senso di spaesamento perché spesso non capirà se gli eventi narrati sono reali o sono il frutto dei sogni e delle allucinazioni del tenente. Ritrovatosi in mezzo alla boscaglia, il militare incontra un'indigena: prima costringe la donna ad avere rapporti sessuali con lui, poi si fa accudire e nutrire, infine, nella notte la ferisce con un colpo di pistola (pare per errore, perché spaventato dagli animali), e alla fine la uccide, un po' per paura di essere scoperto, un po' per risparmiarle la sofferenza. Dopo aver nascosto il corpo, il tenente riesce finalmente a rientrare al suo accampamento. D'ora in poi però la paura di essere scoperto lo spinge a commettere una serie di ulteriori errori: prima il tentato omicidio di un maggiore per non essere denunciato di furto, poi di un medico perché non riveli la sua malattia, forse la lebbra, che teme di aver contratto dall'indigena a causa di alcune piaghe su una mano. Infine, per sfuggire ai connazionali e convinto che gli sia impedito di rimpatriare, il tenente comincia a girovagare. Come in un circolo vizioso fa ritorno sul luogo dell'assassinio della donna e da lì arriva ad un vicino villaggio: qui, sofferente per la malattia o forse per lo stato di allucinazione in cui è sprofondato, soggiorna per vari giorni in compagnia di un vecchio indigeno, forse il padre della donna, con cui instaura un rapporto ambiguo di disprezzo reciproco, attrazione, insofferenza, e più volte medita di ucciderlo. Infine ritorna all'accampamento e da qui s'imbarca per l'Italia, apparentemente guarito, libero

realtà storica e morale» (vedi, anche per altri pareri della critica, http://www.fondazionebellonci.it/test/flaiano_stampa.html consultato nel marzo 2010).

per assenza di denunce, innocente per mancanza di prove. La vicenda del tenente sembra risolversi con un nulla di fatto – sebbene il senso di colpa continui a perseguitarlo – e con una morale assurda e cinica pronunciata da un altro ufficiale: «Eccoti diventato una persona saggia, da quel giovane superficiale che eri, e solo per virtù di qualche assassinio commesso senza annettergli la minima importanza. Mi congratulo»[5].
Si può ben comprendere da questa breve sintesi quanto il romanzo sia molto denso e ambiguo, ma la tecnica narrativa abilmente usata da Flaiano, una sorta di sdoppiamento del punto di vista del tenente/narratore, permette di cogliere chiaramente la riflessione sull'esperienza coloniale, sulla complessità e le contraddizioni della *situazione coloniale* che Flaiano mette in luce. Le pagine di *Tempo di uccidere*, come scrive Roberta Orlandini, giocano infatti sul filo di un

divario tra la voce narrante ed il protagonista prima della sua maturazione. Il protagonista infatti, cioè il tenente al tempo dell'avventura, rimane praticamente cieco di fronte all'essenza culturale dell'"altro", dell'abissino colonizzato, mentre il narratore da una certa distanza spaziale e temporale, nell'atto di valutare la propria esperienza passata, rivela una certa apertura alla differenza culturale, una curiosità e disponibilità verso il mondo del colonizzato che si traduce nell'atteggiamento ironico del narratore verso il tenente ogni volta che affiorano la superficialità di quest'ultimo e la sua impermeabilità al concetto di "altro"[6].

Il protagonista della storia appare come una sorta di antieroe coloniale, una parodia del colonizzatore modello e dell'«uomo nuovo» della propaganda fascista: è un uomo inetto, perennemente incerto, in balìa dei suoi errori e delle sue debolezze. Tuttavia il tenente non pare rifiutare direttamente, o almeno consapevolmente, il ruolo di colonizzatore, bensì soffre della sua incapacità di imitare il modello, nel continuo insorgere di sentimenti contraddittori, di ammirazione e al contempo di ripulsa, nei confronti degli uomini forti e virili che incontra nel corso della vicenda.
L'aspetto però più interessante del romanzo è, a mio avviso, la narrazione dell'incontro del protagonista con gli indigeni, con una donna, che arbitrariamente battezza Mariam e che poi ucciderà, e con un vecchio, Johannes. Come abbiamo detto, il romanzo si apre con il tenente che si è perso in mezzo al bosco, dove, a un tratto, vede una giovane donna che si sta bagnando in una pozza d'acqua, e allora si ferma a osservarla.

Per lavarsi la donna aveva raccolto i capelli in una specie di turbante bianco. Ora che ci penso: quel turbante bianco affermava l'esistenza di lei, che altrimenti avrei considerato un aspetto del paesaggio, da guardare prima che il treno imbocchi la galleria.

5 Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, Rizzoli, 2000, p. 248.

6 R. Orlandini, *(Anti)colonialismo*, cit., p. 479.

L'immagine proposta da Flaiano è sofisticata, ma la visione della donna come parte della natura risente comunque del cliché, ricorrente nel discorso coloniale, degli indigeni come appena distinguibili dal paesaggio, dei loro corpi come forme facenti parte integrante dell'ambiente. Flaiano prosegue poi nella descrizione della giovane africana ricorrendo a un altro stereotipo quando la paragona a un animale: «era nuda e stava lavandosi ad una delle pozze come un buon animale domestico», e ancora più avanti la definisce, «qualcosa più di un albero e qualcosa in meno di una donna»[7]. Ovviamente queste metafore non sono nuove alla letteratura, e le ritroveremo anche nella narrativa italiana degli ultimi anni, a dimostrazione della persistenza di alcuni luoghi comuni nel nostro immaginario.
Mariam è poi molto bella, di una bellezza statuaria, ieratica, ma anche malinconica e fuori dal tempo, come la terra dalla quale proviene:

> […] era davvero una di quelle bellezze che si accettano con timore e riportano a tempi molto lontani, non del tutto sommersi nella memoria […] Vedevo la sua pelle chiara e splendida, animata da un sangue denso, «un sangue avvezzo alla malinconia di questa terra», pensai[8].

Anche in altri passaggi del romanzo Flaiano evoca l'idea dell'Africa come paese fermo a uno stadio arcaico della storia, anzi, a un'epoca preistorica: «gli occhi di lei mi guardavano da duemila anni», pensa il tenente. E ancora, riflettendo sulla sua incapacità di capire «quella gente»: «erano forse come animali preistorici capitati in un deposito di carri armati che s'accorgessero d'aver fatto il loro tempo e ne provassero perciò una inconsolabile malinconia…»[9]. L'idea dell'Africa primitiva e senza storia è, come abbiamo già accennato, uno dei *topos* più ricorrenti ancor oggi nelle rappresentazioni del continente africano.
Tornando al tema del rapporto con gli indigeni, in *Tempo di uccidere* è fondamentale l'incontro del protagonista col vecchio Johannes, un ex ascaro indigeno. Fin dal loro primo contatto, l'ufficiale rimane colpito dalla dignità e dalla forza incarnate dall'uomo, schivo e taciturno, assorto nel lavoro di sepoltura dei cadaveri dei compaesani, in un villaggio distrutto da una violenta incursione degli zaptié, i carabinieri indigeni:

> […] un uomo che stava spalando smise di lavorare e si volse, poi riprese a lavorare […] "Buon giorno", dissi. Cos'altro potevo dire? Il vecchio si volse a guardarmi. Il suo volto non esprimeva nessun sentimento […] "Buon giorno tenente", rispose […] allora aggiunsi: "Raccontami". Il vecchio si levò in piedi e mi guardò fisso. Per un attimo credetti che voles-

7 Sul tema delle metafore animali, cfr. Matteo Baraldi, *Il cuore di tenebra di un uomo ridicolo*, «Quaderni del '900», n. 4, 2004, p. 99.

8 E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., pp. 16-18.

9 Ivi, p. 23

se urlare o gettarmi la pietra che aveva tra le mani. "Tu lo sai, signor tenente", rispose[10].

Già dalle battute di questo primo dialogo, è evidente che Flaiano ci presenta un personaggio molto diverso dal ritratto tipico dei «fedelissimi ascari» degli scritti di epoca coloniale, considerati per natura deferenti e leali (fisionomia attribuita agli ascari anche in un giallo a firma del giornalista Giorgio Ballario[11]). Johannes è invece un uomo orgoglioso e, benché sottomesso, mostrerà un atteggiamento anche insolente nei confronti del tenente. Durante il lungo soggiorno al villaggio dove sosterà, nel tentativo di nascondersi e di rimettersi dalla malattia, nel tenente crescerà l'insofferenza nei confronti del vecchio, della sua calma, dei suoi silenzi, delle sue abitudini ripetitive e del suo sguardo fisso e indifferente. Nel protagonista aumenterà progressivamente il senso di sconfitta per la sua incapacità di dominare l'indigeno, di farsi rispettare: «Ora non mi chiamava più tenente, e non ero stato capace, la prima volta di farglielo notare». La rabbia e l'esasperazione diventeranno sempre più insopportabili:

> Talvolta ero preso dall'ira a tal punto che afferravo un ramo e mi avvicinavo al vecchio, battendomi gli stivali, pronto a colpirlo in pieno viso se avesse fatto il minimo cenno di noia. Ma allora fingeva di non vedermi. Ed io gli giravo attorno, impaziente, provocandolo […] finché gettavo il ramo[12].

Quel che sembra più di tutto irritare il tenente è la grande capacità di autocontrollo dell'indigeno, quella che lui non possiede o che ha irreparabilmente perso, e che provoca nel tenente un profondo senso di inadeguatezza del suo essere colonizzatore. La complicità e il rapporto di dipendenza che si svilupperà fra il tenente e il vecchio, da cui finirà per dipendere per nutrirsi e per guarire, sono emblematici della sua inettitudine e del suo fallimento come rappresentante della presunta superiorità della razza italiana. Nell'assurda lotta che contrappone i due uomini è infine il tenente, il bianco a soccombere.

10 Ivi, pp. 85-87.

11 *Morire è un attimo* (Ed. Angolo Manzoni, 2008) è un ottimo esempio della persistenza degli stereotipi coloniali: qui addirittura il narratore fa parlare gli indigeni usando tutti i verbi all'infinito…

12 E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 188.

In sostanza, in *Tempo di uccidere* l'incontro con la differenza disorienta completamente il protagonista. Infatti, nonostante sia convinto che una distanza come quella indotta dalla razza lo separi definitivamente dal vecchio indigeno, sarà costretto invece a prendere atto della somiglianza che li accomuna. Sicuro della propria superiorità razziale, dovrà suo malgrado rassegnarsi al rapporto paritario che si va instaurando fra loro. Il tenente allora ammetterà (ma qui, ovviamente, è proprio Flaiano che parla e che riflette *a posteriori*): «Forse, come tutti i soldati conquistatori di questo mondo, presumevo di conoscere la psicologia dei conquistati. Mi sentivo troppo diverso da loro, per ammettere che avessero altri pensieri oltre quelli suggeriti dalla più elementare natura»[13].

UN MATTINO A IRGALEM

È l'opera prima dello scrittore e sceneggiatore Davide Longo, acclamato dalla critica come uno dei giovani talenti più promettenti della narrativa italiana contemporanea. Il romanzo ha vinto infatti due premi letterari (il Grinzane Cavour e il Premio di via Po per il miglior esordio) e ha ottenuto ottime recensioni. Su «La Stampa», per esempio, Bruno Quaranta lo ha definito «degno di figurare accanto a Flaiano, a *Tempo di uccidere*»[14]: le somiglianze e i richiami al romanzo di Flaiano sono indubbiamente numerosi, a partire dalla vicenda del protagonista, quella di un tenente-avvocato inviato in Africa con un compito che non comprende fino in fondo, e che lo porterà a vivere un'esperienza di disorientamento e perdita di controllo di sé tali da condurlo a commettere, in un colpo di scena, un omicidio. Oltre all'ambientazione storica e geografica (il 1937 nell'Etiopia colonia fascista), il romanzo di Longo condivide con *Tempo di uccidere* un intreccio che mette al centro la crisi personale del protagonista, Pietro, una crisi acuita, se non scatenata, dall'Africa e dal contatto col crimine: quello che lo stesso Pietro commetterà alla fine, ma anche il crimine coloniale, simboleggiato dal sergente Prochet che egli deve difendere di fronte alla giustizia. Ci sono poi altri passaggi chiave del percorso del protagonista che appaiono come evidenti richiami a *Tempo di uccidere*: sono gli incontri con due personaggi, il soldato Sancho e l'indigena Teferi. Sancho (così soprannominato per la sua attività di spia durante la guerra civile spagnola) è colui che Pietro ucciderà alla fine della storia e che ricorda per alcuni aspetti un personaggio di *Tempo di uccidere* a cui abbiamo accennato, quello del maggiore detestato ma allo stesso tempo invidiato dal tenente di Flaiano. Anche Sancho è un contrabbandiere, braccio destro di un colonnello, è un uomo violento e senza scrupoli, ed è

13 Ivi, p. 23.

14 Bruno Quaranta, «La Stampa», («Tuttolibri»), 9 giugno 2001, p. 4.

anche l'amante e il «protettore» di Teferi, la stessa donna con cui Pietro ha una relazione. Pietro prova repulsione nei suoi confronti ma anche invidia, perché Sancho simboleggia l'arroganza e la spietatezza del colonizzatore che Pietro scopre di non possedere. Questo sentimento si sommerà però a un profondo disprezzo per l'immoralità della condotta di Sancho, e ciò indurrà Pietro ad ucciderlo, con un gesto inaspettato compiuto sull'onda della gelosia e della volontà di vendicare i maltrattamenti imposti a Teferi. Il delitto, come l'uccisione dell'indigena in *Tempo di uccidere*, sembra infatti accadere quasi per caso, in un momento di perdita di controllo, quasi di allucinazione del protagonista, senza che poi il crimine venga scoperto e punito. Dopo l'omicidio la vita africana di Pietro sembra infatti riprendere normalmente e avviarsi alla sua prevedibile conclusione, con il processo, la condanna del sergente e l'imminente rimpatrio in Italia. Ma Pietro invece si ammala di sifilide, presumibilmente contratta attraverso Teferi, ed è con un'immagine di lui che fuma sulla soglia dell'ospedale che si chiude il romanzo. Il tema della malattia è presente pure nel romanzo di Flaiano, dopo l'incontro e l'omicidio dell'indigena, anche se nel caso di *Tempo di uccidere* resta nel lettore il dubbio che la lebbra del tenente sia solo immaginaria, a simboleggiare la colpa, altrimenti impunita, per aver commesso un crimine. Anche la descrizione dell'incontro e della relazione con Teferi riecheggiano Flaiano per vari aspetti: la casualità dell'incontro, la bellezza straordinaria della donna, la passione incontrollabile che suscita in Pietro. In questi passaggi Longo non si discosta molto dalla generale rappresentazione stereotipata della donna nera, che, oltre ad essere abbondantemente presente nel discorso coloniale, pervade anche molte delle rappresentazioni successive e anche recentissime, come vedremo. Questi, per esempio, alcuni tratti della descrizione di Teferi: «La sua carne era del color del bronzo, ma accesa di giallo dalla luce. Le mani erano sottili, le unghie bianchissime, le dita corte e forti». Teferi è poi sensuale e passionale, in omaggio all'idea dell'istintualità spiccata della donna africana e del mito dell'Africa come paradiso dei sensi:

> Le gambe di Teferi quella notte avevano stretto le reni di Pietro fino a fargliele dolere, fino a fargli aprire la bocca per cercare la lingua di lei. Poi l'aveva seduta in grembo e aveva guardato la sua schiena allungarsi come una corda e svuotarsi in un suono caldo, mentre il sudore faceva della sua pelle una corazza nera. Sapeva di caffè e di riso[15].

Teferi è una donna brusca, taciturna, seria, che non sorride mai. Longo la ritrae come un essere poco abituato alle convenzioni sociali, «primitivo», e ricorre anche ad alcune metafore animali per descriverne gli atteggiamenti remissivi: «Con la coda dell'occhio lo studiava, ma teneva la faccia bassa. Gli

15 Davide Longo, *Un mattino a Irgalem*, Marcos y Marcos, 2001, pp. 96-97. Da notare anche il richiamo all'antinomia dei colori nero e bianco, attraverso la descrizione dei sapori («caffè» e «riso»), oltre alla descrizione del sudore sulla pelle che ne fa «una corazza nera»: la contrapposizione con il bianco è un dispositivo «classico» nella modalità di raffigurazione del corpo della donna nera.

occhi umidi d'un cane col muso per terra». E ancora: «Pietro sentiva salire il freddo dalle gambe alle mani. Pensò a quando Teferi gliele leccava come fan le bestie credendo di far bene»[16].
Come già in Flaiano, di queste donne indigene niente, o molto poco, ci è detto rispetto al loro mondo interiore: rimangono immagini, corpi, talvolta creature animalesche (torneremo su questo aspetto parlando dell'*Ottava vibrazione*) ma sostanzialmente sempre senza carattere e senza anima[17]. Appaiono anche qui quasi come mere forme del paesaggio africano, che è raffigurato come «vuoto e misterioso» (e la critica loda queste descrizioni, dando per scontato, evidentemente, che non sia possibile rinunciare a questo *leitmotiv*[18]). Addirittura, scrive Luigi Preziosi, nelle pagine di *Un mattino a Irgalem*, «pare che la stessa luce e la stessa aria d'Africa siano ammorbate da un indefinito malessere che si trasmette agli uomini senza parere e ne sgretoli le energie, lasciandoli a vivere in un prolungato torpore»[19]. La critica plaude così alla rappresentazione dell'Africa come terra che, in sé, non può che generare disagio e inquietudine, incanalati poi, nell'intreccio del giallo, in crimini e violenze.
L'Africa di *Un mattino a Irgalem* appare quindi, come già in Flaiano, il luogo della perdita della razionalità, del disorientamento, delle allucinazioni. È lo spazio di espressione delle passioni e degli istinti che possono prendere il sopravvento e condurre anche ad atti criminali, come quello di Pietro, o addirittura alla follia omicida del sergente Prochet, del quale si dice che è «uno che l'Africa gli ha fatto male».

L'OTTAVA VIBRAZIONE

Il terzo e ultimo romanzo su cui vorrei porre l'attenzione è il bestseller di Carlo Lucarelli. Quasi all'unanimità la stampa e la critica hanno osannato il primo approccio del noto giallista al genere del romanzo

16 Ivi, pp. 117 e 127.

17 Luigi Preziosi, *Osservatorio sui nuovi narratori italiani. Come cresce uno scrittore: Davide Longo*: «Sia la Mariam di "Tempo di uccidere", che Teferi di "Un mattino a Irgalem" racchiudono in sé la tentazione della sensualità, ma questa non tanto e non in ogni occasione di incontro è fascinazione promanante da loro, dai loro corpi flessuosi e dalla pelle insolitamente chiara, o "d'ambra". La loro magia è più spesso provocata o enfatizzata dalla fantasia degli uomini, che ne mitizzano le attrattive, ma con riferimento ad elementi estranei alle donne, e sempre frutto di loro intime rappresentazioni: l'atmosfera esotica dei luoghi, il loro trovarsi lontani dall'ambiente abituale, e, a voler scavare più in profondo, addirittura un *taedium vitae* quasi sconcertante da attribuirsi a soldati in guerra, e che contribuisce però a caratterizzarli come "intellettuali", militari diversi dai loro commilitoni. Delle due donne ci è negato ogni accesso all'interiorità, ma neanche la manifestazione più evidente della loro esteriorità, la capacità seduttiva, pare una caratteristica loro propria, o di cui comunque esse possano disporre a loro volontà. La loro passività contrasta potentemente con il ruolo centrale loro attribuito dai due narratori». (www.bombacarta.org/files/mangiatoredipietre.pdf, p. 3, consultato nel marzo 2010).

18 Marco Belpoliti, *L'amore al tempo dell'Etiopia*, «L'Espresso», 28 giugno 2001, p. 149.

19 L. Preziosi, *Osservatorio sui nuovi narratori*, cit., p. 2.

storico[20]. La vicenda, anzi, le vicende dei molti personaggi sono ambientate in Eritrea, a Massaua, alla vigilia della disfatta militare di Adua, battaglia del 1896 che decretò il fallimento del primo tentativo italiano di conquista dell'Etiopia. L'intreccio del romanzo è piuttosto complesso e a tratti un po' farraginoso, prevalentemente a causa delle molte storie che si dipanano, spesso senza intrecciarsi, e del carattere corale del testo, che è reso stilisticamente anche dal continuo e un po' pedante oscillare tra le varie parlate dei personaggi, siano essi dialetti italiani o lingue locali[21]. La *fiction* si innesta su una ricostruzione storica realistica delle attività e dei personaggi che componevano la società coloniale dell'epoca: «soldati, spie, funzionari intrallazzoni, fattucchiere, puttane, uomini d'affari brianzoli, giornalisti *embedded* e – forse – un assassino di bambini», per dirla con Wu Ming 1[22]. Il romanzo si apre con il personaggio di Vittorio, funzionario corrotto che si arricchisce col contrabbando e frequenta molto i bordelli locali, il quale si innamora di Cristina, moglie di Leo, entusiasta dell'Africa e del progetto di colonizzazione demografica: Leo morirà annegato dalla stessa Cristina, senza che questo crimine venga scoperto. C'è poi il brigadiere Serra, carabiniere in incognito sulle tracce di un serial killer di bambini, il generale Flaminio, uno psicopatico feticista del sangue, che condurrà poi l'esercito italiano alla disfatta finale nella piana di Adua. Ci sono l'attendente eritreo Ahmed, omosessuale e spia degli italiani, l'anarchico internazionalista Pasolini, la madama Sabà, il contadino analfabeta Sciortino, e molti, molti altri personaggi.

Il quadro complessivo che emerge dalla lettura del romanzo è quello di una società coloniale teatro di delitti impuniti, di traffici loschi, di libero sfogo degli istinti (eterosessuali e omosessuali), un po' uno «sgabuzzino delle porcherie» degli italiani, per dirla con Flaiano. L'*Ottava vibrazione* ci presenta un colonialismo straccione, incapace e nefasto, e, da questo punto di vista, il romanzo sembra effettivamente fare «i conti con il passato», con la storia del colonialismo italiano, come sostiene De Cataldo. Tutta-

20 Anche se poi alcuni dei più convinti sostenitori di questo primo approccio di Lucarelli al genere hanno scritto che si tratta di un «romanzo sugli italiani: di ieri e di sempre» (Giancarlo De Cataldo, *Rinasce il romanzo storico per fare i conti con il passato,* «Corriere della sera», 1 aprile 2008, p. 39). Definizione che non mi pare esattamente un apprezzamento per un'opera che vuole essere un romanzo «storico».

21 I dialoghi sono infatti riportati con continui «testi a fronte» nei quali si specifica ogni volta la pronuncia dei personaggi a seconda della loro provenienza. Per esempio: [il caporale] «Parla in fretta, attaccando le parole una all'altra e spingendole fuori dalla gola, dure, perché è umbro dei monti, di Stroncone, ma lui dice *de Strongone* […] E le negrette? Che vi pensavate di scoparvi le negrette? Coglioni – *cojoni*, – ve le siete viste su "Guerra d'Africa", disegnate, con le poppe di fuori, – *de' fori*, – […] Madonna, – *Maro'*, – le seghe che vi siete fatti, – *ve siti fatte*»: pp. 34-45; o ancora: «Guarda là i negretti – aveva detto un caporale, *negrètti*, con la *è* aperta, perché era romagnolo, e aveva anche aggiunto *ció*, con la *ó* chiusa, perché era di Faenza […] Sta' zitto, fava… e lo vedi come ragioni a cazzo? – con due *c*, perché i toscani mica le aspirano sempre, quando stanno tra due *a* le raddoppiano»: pp. 154-155.

22 Wu Ming 1, *Lucarelli "ricomincia" dalla guerra in Eritrea*, «l'Unità», 1 aprile 2008, p. 22.

via, per usare una definizione di Jedlowski, quella di Lucarelli appare una «memoria che non prende posizione»[23] o, perlomeno, questa posizione è a tratti ambivalente. Infatti, se il romanzo di Flaiano generava una profonda «inquietudine» nel lettore, *L'ottava vibrazione*, malgrado il riferimento del titolo al nero (l'ottavo colore dell'iride) e quindi al "lato oscuro", al male[24], non sconvolge per la sua denuncia del colonialismo come «crimine della storia»: gli abusi, le violenze, le sperequazioni del colonialismo, seppur presenti, rischiano infatti di smarrirsi fra la moltitudine dei personaggi, le vicende parallele, le notazioni dotte sui gruppi etnici, i luoghi, le lingue e i dialetti. Manca, mi sembra, a quest'opera narrativa, uno spessore ulteriore che poteva derivare da una problematizzazione maggiore dell'esperienza coloniale dei personaggi italiani, da una caratterizzazione meno stereotipata dei personaggi indigeni e da una maggiore articolazione dei rapporti tra i due gruppi, colonizzatori e colonizzati. Talvolta la rappresentazione fornita da Lucarelli ricade invece su alcuni cliché, utilizza luoghi comuni e procede per stereotipi. Ci sarebbero vari aspetti da esaminare, ma, in queste pagine mi soffermerò in particolare sulle modalità di rappresentazione delle donne indigene. Il primo personaggio femminile che incontriamo è Aicha, l'amante del funzionario Vittorio, una prostituta di origini ignote, che parla una lingua incomprensibile e che quindi nel romanzo resta sempre muta. Per accentuare ancor più la sua natura di essere elementare,

23 Paolo Jedlowski, *Sfera pubblica, media e memoria autocritica. Appunti sul caso del passato coloniale italiano*, intervento presentato al I seminario internazionale su memoria e mass media, «La memoria strappata. Contese e (con)testi», Trento, 2 dicembre 2008.

24 Lucarelli si è ispirato ai versi di una poesia, *Home-Coming Son,* dell'etiope Tsegaye Gabrè Medhin, (posta in chiusura del romanzo): «Questa è la terra dell'ottava vibrazione/dell'arcobaleno: il Nero./È il lato oscuro della luna,/portato alla luce./Ultimo colpo di pennello nel dipinto di Dio».

fondamentalmente corporeo e istintuale, ad Aicha vengono attribuiti caratteri animali, soprattutto nelle scene di sesso; ciò riecheggia la letteratura di epoca coloniale[25], rispecchiando così il punto di vista di molti italiani di allora, e, come abbiamo visto, ci sono dei precedenti letterari, ma nel romanzo di Lucarelli l'uso di queste modalità mi è parso un po' troppo dinsinvolto, come spiegherò tra poco. Ma prima leggiamo alcuni passaggi del testo:

quando [Vittorio] entrò nella ghiacciaia […] non la vide subito, il riverbero del sole che si schiacciava sulle pareti bianche delle case lo aveva accecato anche in quei pochi passi che separavano la baracca dalla ghiacciaia. E poi lei è nera, nera come un banco d'ebano, lucido e levigato. Forse, appena scesi i tre gradini che portavano dentro, sarebbe riuscito a intravederla ancora prima di abituare gli occhi al buio, se lei avesse avuto addosso la futa bianca che le aveva regalato. Ma è nuda. – Aicha – sussurrò Vittorio. Aicha sorrise, e fu quello che lui vide per primo, il biancore dei denti, prima ancora della sua sagoma alta, delle curve dei fianchi e dei seni, e anche del sudore che le luccicava sulla pelle […] a parte la futa in testa e il filo di conchiglie bianche alla caviglia, Aicha non ha addosso nient'altro. Vittorio la guardò. Era bella come poteva esserlo una giovane ragazza nera per un coloniale senza moglie e senza fidanzata, Aicha, la cagna nera, come l'aveva chiamata Cristoforo una volta.

E ancora:

Aicha tolse il piede dalla cassa, gli voltò le spalle e si lasciò allacciare i fianchi con la futa, docile e silenziosa. Poi, all'improvviso, si piegò, spingendo indietro le natiche contro i calzoni di Vittorio, che si fece sfuggire un sospiro tronco e sospeso, come un singhiozzo. Si ritrovò con la schiena contro il muro della ghiacciaia, il culo nudo di Aicha premuto addosso, gli angoli della futa stretti in pugno come un paio di redini […] no, pensa, dai, no, ma lei aveva cominciato a muoversi, sfregando le natiche nere sulla tela bianca dei suoi calzoni in una spirale lenta che gli strappò un altro sospiro […] Pensò: Aicha. Pensò: Aicha, la cagna nera. Ma poi pensa che lui è quello che è, e lei pure, e quella era Massaua, e allora lascia cadere la futa per terra, le afferra i seni da sotto e si piega sulla sua schiena nera, schiacciando la guancia sulla sua pelle aspra, lucida, e rovente di sudore[26].

Fin qui la descrizione della donna riporta evidentemente il punto di vista di Vittorio e, quindi, può essere rappresentativa del punto di vista di uno dei colonizzatori dell'epoca nei confronti delle donne indigene. Tuttavia, in un passaggio successivo, quando Aicha si muove nella notte di Massaua, la prospettiva dello sguardo è indefinita, pare quella del narratore, e Aicha è di nuovo paragonata a un animale: «Quando si muove così, Aicha non ha parole, non ha neppure pensieri, solo sensazioni. Quando si muove così, silenziosa nella notte, Aicha è un animale, è una iena, un gatto nero, che

25 Cfr., per esempio, Gino Mitrano Sani, *Femina somala*, Libreria Detken e Rocholl, 1933, p. 146, romanzo in cui la madama del tenente Andriani è paragonata a un cane.

26 Carlo Lucarelli, *L'ottava vibrazione*, Einaudi, 2008, pp. 9-12. Anche qui, come in Longo, si insiste sull'opposizione bianco/nero.

filtra il mondo attorno soltanto con i sensi e ai sensi lo restituisce perché il corpo reagisca come deve»[27].
Aicha non è l'unica donna africana che compare nel romanzo. C'è, per esempio, Sabà, la concubina del capitano Branciamore, inevitabilmente, pare «bellissima», «non cammina più scalza, Sabà, non è più una ragazzina, e non è una selvaggia, è una donna, è la madama di un ufficiale italiano». Tra Sabà e Branciamore c'è un rapporto di amore, come ci fu, sebbene non troppo spesso, tra italiani ed eritree. A Sabà il romanzo concede una personalità più definita di quella di Aicha (intanto la donna parla, in tigrino e in italiano) e anche una natura meno semplice, anche se prevalentemente ne descrive l'aspetto fisico e non mancano, nemmeno per lei, le analogie animali, stavolta con «una scimmia», in un'altra scena di sesso inserita tra le altre vicende:

> [Branciamore] la spinge indietro, sul tappeto, e le scivola sopra, le apre il vestito e la bacia sul collo, sulle spalle nere, scosta la stoffa bianca della zuria e la bacia sul seno, e lei sfila le braccia dalle maniche e lo stringe contro di sé, sulla sua pelle calda e liscia di sudore, sapone e berberè. Lui resta avvolto dal suo abbraccio, le mangia il collo con le labbra, le sfila il vestito da sotto le natiche, giù, oltre le ginocchia e i piedi nudi, poi si slaccia la cintura, ma prima di abbassare i pantaloni si ferma a baciarla sulla bocca, piano e a lungo, perché capisca bene che quello non è desiderio ma amore. E appena lei lo sente lo stringe per i fianchi con le gambe, gli si aggrappa come una scimmia, lo spinge dentro premendogli i talloni sulle natiche bianche da europeo, gli serra la nuca con le braccia nere come se volesse soffocarlo[28].

Di nuovo, quindi, sembra che non sia possibile tratteggiare i personaggi delle donne africane se non prevalentemente in termini di corporeità e di sensualità, e talvolta di animalità. Intendiamoci, Lucarelli non è il primo, come abbiamo visto, e nemmeno l'ultimo. Infatti, come notano Mauceri e Negro, anche altri romanzi[29] e perfino alcune recenti antologie di racconti (non di ambientazione coloniale) nate con il preciso intento di colmare «la mancanza di reciproca conoscenza italo-africana» e che mettono al centro il rapporto tra italiani e stranieri, finiscono per rafforzare, invece, «gli stereotipi più triviali e scontati, quelli relativi alla sensualità e sessualità dei neri». Questi testi infatti sembrano proporre «la possibile immanenza del corpo nero femminile e maschile, percepito come bello e superiore, ma imbrigliato e addomesticato dai desideri erotici degli italiani, che non riescono ad immaginare un incontro con stranieri reali, che vada al di là

27 Ivi, p. 233.

28 Ivi, p. 138.

29 Per esempio, anche nel romanzo di stampo autobiografico *Akara-Ogun e la ragazza di Benin-city* in cui Claudio Magnabosco racconta la sua storia d'amore con una prostituta nigeriana, si cade nello «stereotipo della donna africana assimilata a un leopardo»: Maria Cristina Mauceri e Maria Grazia Negro, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Sinnos, 2009, p. 213.

di una presunta amicizia o di un concreto soddisfacimento della propria sessualità»[30].
Tornando all'*Ottava vibrazione*, la questione non è, naturalmente, attribuire a Lucarelli limitate capacità immaginative, né, tantomeno, la condivisione di stereotipi sulle donne africane, ma riflettere sull'opportunità di veicolarli, seppure in un lavoro di *fiction*, in modo così insistito e disinvolto, e, soprattutto, senza introdurre elementi chiari di distanziamento e di critica. Mi chiedo cioè quale sia la reazione di un lettore non troppo accorto di fronte a queste descrizioni delle donne africane: le percepirà come rappresentative dello sguardo intriso di disprezzo e di presunzione dell'italiano medio in colonia? Coglierà che sono visioni stereotipate, quando non propriamente razziste? Non si corre il rischio che invece le consideri semplici pennellate di esotismo e di erotismo in un romanzo ambientato in Africa? E che quindi non colga l'arroganza, l'ignoranza e il pregiudizio che spinsero gli italiani colonizzatori a sfruttare, quando non ad abusare della popolazione indigena e, in particolare, delle donne?

TIMORI CONCLUSIVI: EROI ALLA RISCOSSA?

All'inizio di maggio di quest'anno, a Parma ho assistito alla presentazione di un romanzo, *Un destino africano* di Luca Bianchedi (Pagine, 2010), sulla figura dell'esploratore e ufficiale Vittorio Bottego[31]. Più che il libro, che non conosco, mi hanno fatto riflettere l'atmosfera e le considerazioni emerse nel corso del dibattito alla Biblioteca civica. In particolare l'autore, un medico parmigiano, teneva a precisare che è necessario guardare alla vicenda personale di Bottego con la prospettiva del suo tempo, contestualizzandola nel clima di entusiasmo per le prime spedizioni italiane di esplorazione e colonizzazione del Corno d'Africa di fine Ottocento, e che sarebbe semplicistico, invece, in base a categorie e modi di pensare odierni, bollare come razzista e arrogante l'atteggiamento di quanti, come Bottego, dedicarono la loro vita all'esplorazione. Nel corso del suo intervento, tuttavia, la stessa condivisibile necessità di contestualizzare e storicizzare si è poi persa, quando Bianchedi ha spiegato il motivo che lo ha spinto a scrivere su Bottego, "eroe della sua infanzia", dimenticato dai suoi conterranei e al quale, quindi, intendeva rendere omaggio. Ha cominciato allora a sottolineare come, nonostante le innegabili violenze commesse in Africa da Bottego (che ha comunque menzionato *en passant*), l'ufficiale avesse rischiato la sua vita in nome della "scoperta" delle terre africane, mosso

30 Ivi, p. 63.

31 Cfr. http://www.gazzettadiparma.it/primapagina/dettaglio/5/40480/Africa_senza_tempo%3A_Bottego_raccontato_da_Luca_Bianchedi.html (consultato il 5 maggio 2010).

da una sete di conoscenza e di avventura che lo avevano reso un personaggio straordinario.
Il problema di questo ragionamento e del messaggio che trasmette sta, a mio avviso, nel fatto che l'"eroe" così rispolverato non è il protagonista di un fumetto o una fantasia infantile del romanziere, bensì un personaggio storico, responsabile di aver veicolato conoscenze preziose e interessanti, ma anche, e nondimeno, di una storia di saccheggi, incendi, uccisioni, stupri, che accompagnarono, come narrato dallo stesso Bottego, le sue "avventure" di esploratore.
In sostanza, emerge di nuovo una disinvoltura preoccupante con cui parte della recente narrativa italiana banalizza la complessità e il peso dell'intervento italiano in Africa, si tratti delle azioni propriamente coloniali o di missioni di esplorazione, comunque accompagnate dalle armi e dall'arroganza del potere. Se deve essere questo l'esito del rinnovato interesse letterario per la storia coloniale del nostro paese, forse è meglio "accontentarsi" di leggere Flaiano, che, da ex colonizzatore, riesce – paradossalmente – ad avere uno sguardo più profondo, più obiettivo, più "postcoloniale" di tutti gli altri.

DIETRO LE QUINTE

Da avida lettrice di narrativa quale sono, già a partire dagli anni del dottorato di ricerca ho sempre cercato di scovare vecchi e nuovi romanzi che si confrontassero con il colonialismo storico (oggetto del mio studio) o con le sue eredità.
Oltre alla narrativa coloniale di epoca fascista, dagli eloquenti ed inquietanti titoli e contenuti (*Femina somala*, *Piccolo amore beduino*, *Sambadù amore negro*, per citarne alcuni), utilizzata nella mia ricerca per ricostruire il contesto del discorso e della rappresentazione coloniali nella letteratura, avevo letto e commentato anche *Tempo di uccidere* di Flaiano, di cui ho riproposto in questa sede un'interpretazione che lo elegge a termine di riferimento per i romanzi post-coloniali successivi. Il singolare (nel senso di particolarissimo, ma anche di unica opera narrativa da lui prodotta) romanzo di Flaiano ha assunto un ruolo fondamentale per la chiave di lettura dell'esperienza coloniale che avevo scelto: *Tempo di uccidere* infatti sintetizza, problematizza, discute (senza scioglierli) molti dei nodi fondamentali del rapporto tra colonizzatori e colonizzati, rapporti tra uomini italiani e africani, ma anche tra uomini italiani e donne africane. Queste relazioni sono state l'oggetto

principale, insieme alle loro rappresentazioni nella memorialistica e nella diaristica dei colonizzatori, della mia ricerca di dottorato (pubblicata come *Colonia per maschi*, Ombre corte, 2007). Lo studio intendeva infatti ricostruire i comportamenti, gli atteggiamenti e i sentimenti dei militari e dei civili che tentarono la colonizzazione dell'Etiopia durante il fascismo alla fine degli anni trenta, con un'attenzione particolare al significato del colonialismo per gli italiani in termini di identità maschile, sia sul piano dell'esperienza vissuta che su quello simbolico dell'immaginario e delle rappresentazioni. Successivamente ho cercato di focalizzare l'attenzione sulla dimensione del linguaggio e dell'immaginario letterario legato al colonialismo, concentrandomi sulle tracce, le sedimentazioni e le rielaborazioni di certe modalità di rappresentazione di epoca coloniale nei romanzi post-coloniali. La mia ottica resta quella di un'analisi di genere, con uno sguardo focalizzato sulle rappresentazioni dei protagonisti maschili (spesso "eroi" o "antieroi") e di quelli femminili, quasi sempre donne africane, presenti in queste storie. Le pagine che avete letto sono il frutto delle prime riflessioni su alcuni romanzi, ma l'obiettivo vorrebbe essere quello di ricostruire un panorama dei titoli "coloniali" pubblicati in Italia da Flaiano in poi, per verificare e approfondire le dis/continuità di intrecci, ambientazioni, caratterizzazioni e stili.