

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XV, N. 50, 2026

RUBRICA «ODEPORICA»

Viaggiare l'alterità: odeporica coloniale e ideologia razziale fascista in Sambadù amore negro di Mura

Traveling otherness: colonial travel writing and fascist racial ideology in Mura's Sambadù Amore negro

PATRIZIA GUIDA

ABSTRACT

Il saggio propone una rilettura di Sambadù amore negro di Mura come esempio di odeporica coloniale che, pur radicandosi nel contesto italiano, è profondamente plasmata dai viaggi dell'autrice e offre una rappresentazione dell'alterità strettamente mediata dalle categorie ideologiche e razziali del fascismo. Analizzando personaggi, geografie narrative e dinamiche del desiderio, il lavoro evidenzia come il viaggio, pur costituendo uno strumento di conoscenza e scoperta, si trasformi anche in mezzo di costruzione e legittimazione delle gerarchie culturali e razziali. In questa prospettiva, Sambadù amore negro emerge come un documento chiave per comprendere le tensioni ideologiche, i pregiudizi e le dinamiche di mobilità culturale che attraversavano l'Italia e le sue relazioni con l'Africa negli anni del regime fascista.

This essay offers a rereading of Mura's Sambadù amore negro as an example of colonial travelogues. While rooted in the Italian context, these works are profoundly shaped by the author's travels and offer a representation of otherness closely mediated by the ideological and racial categories of fascism. By analyzing characters, narrative geographies, and dynamics of desire, the work highlights how travel, while a tool for knowledge and discovery, also serves as a means of constructing and legitimizing cultural and racial hierarchies. From this perspective, Sambadù amore negro emerges as a key document for understanding the ideological tensions, prejudices, and dynamics of cultural mobility that pervaded Italy and its relations with Africa during the years of the fascist regime.

PAROLE CHIAVE: Mura, odeporica coloniale, fascismo.

KEYWORDS: Mura, colonial travel writing, fascism.

AUTORE

Patrizia Guida è professoressa Ordinaria di Letteratura Italiana presso l'Università LUM Giuseppe Degenaro, dove ricopre anche il ruolo di Prorettrice all'Internazionalizzazione. La sua attività di ricerca si concentra sulla letteratura italiana, con particolare attenzione alla scrittura femminile e all'odeporica e alla poesia del Novecento. È autrice di un centinaio di titoli, monografie, saggi e contributi in riviste accademiche di rilievo, tra cui si segnalano gli studi su Maraini, Montale, Ungaretti, Svevo, Jovine, Negri, Quasimodo.

Oggi quasi dimenticata, Maria Assunta Volpi Nannipieri¹ fu negli anni Venti e Trenta una delle autrici di punta della casa editrice Sonzogno, dove godeva anche dell'appoggio di Alberto Matarelli,² suo compagno per molti anni. Nata nel 1892 a Bologna in una famiglia di origini modeste, la Nannipieri si trasferì a Milano nel 1912, dove iniziò a lavorare per il Touring Club e ad avviare una fitta attività giornalistica collaborando con «L'Illustrazione Italiana», «Il Telegrafo», «Il Secolo XX», «Novella» e «Il Secolo Sera» con articoli di costume e di viaggio. La scelta di adottare lo pseudonimo Mura fornisce una prima immediata chiave di lettura della sua produzione letteraria e della sua personalità artistica: Mura era il soprannome della contessa Maria Tarnowska, protagonista di uno dei casi giudiziari più clamorosi dell'Italia di inizio Novecento,³ che fu largamente utilizzato dalla stampa fino a trasformarsi in un vero e proprio dispositivo narrativo: un nome breve, esotico e fortemente evocativo, capace di condensare in sé un immaginario di trasgressione e ambiguità. La contessa/Mura fu rappresentata come figura di *femme fatale*, una sorta di «Circe moderna», dotata di un potere seduttivo ritenuto capace di soggiogare e annientare gli uomini.

La scelta dello pseudonimo Mura, dunque, può essere interpretata come una strategia di costruzione di un'identità autoriale provocatoria e fortemente riconoscibile. L'adozione di questo nome le consentiva, da un lato, di prendere le distanze

¹ Sulla scrittrice si cfr.: R. OLDRINI, *Mura, ovvero Maria Volpi Nannipieri. L'ecclettismo d'una scrittrice non solo "rosa"*, in «Otto-Novecento», 3, 2006, pp. 57-82; G. M. FERRARIS, *Maria Volpi Nannipieri, in Arte Mura (1892-1940). Una inquieta scrittrice 'Rosa'*, «Confini», 3, 2003. (<http://www.ilporticciolocale.it/narrativa/339-maria-grazia-ferraris.html>).

² Alberto Matarelli (nato nel 1875, morto nel 1958) fu per molti anni la figura centrale della Casa Editrice Sonzogno: alla morte di Riccardo Sonzogno (1915) – che condivideva con lui la direzione del ramo librario e tipografico – Matarelli ne assunse la guida esclusiva, acquisendo la proprietà dell'editrice. Sotto la sua direzione, la Sonzogno continuò e ampliò una tradizione editoriale già consolidata – nata nel XIX secolo – fatta di narrativa, saggistica, collane popolari e periodici illustrati, orientati a un pubblico ampio. In particolare, Matarelli riorientò l'attività verso opere di largo consumo, promuovendo collane come «Biblioteca universale», «Biblioteca del popolo», «Romantica economica» e nuove iniziative editoriali rivolte a lettori ampi e non necessariamente eruditi. Grazie a questa impostazione, la Casa Editrice Sonzogno sotto Matarelli divenne un punto di riferimento nel panorama dell'editoria italiana del Novecento per quanto concerne la produzione di letteratura popolare, romanzi, raccolte e periodici.

³ Maria Tarnowska fu imputata per aver istigato l'omicidio del conte Francesco Komarowski, suo ex amante, materialmente ucciso da un altro uomo appartenente al suo entourage. La vicenda raggiunse l'apice con il processo celebrato a Venezia nel 1910, presso Ca' Foscari, in cui il dibattimento assunse rapidamente i tratti di uno spettacolo mediatico senza precedenti: l'aula giudiziaria divenne luogo di convergenza di giornalisti, curiosi e intellettuali, mentre i resoconti quotidiani dei giornali contribuirono a plasmare una rappresentazione sensazionalistica dell'imputata. La scrittrice le dedicò un Carosello in occasione della morte: *È morta l'ultima donna fatale*, in MURA, *Segreti*, Sonzogno, Milano 1944.

dall'ambiente borghese di provenienza e di accreditarsi una voce più libera e anti-conformista; dall'altro, di sfruttare l'immediata risonanza evocativa di un appellativo già carico di significati, reso celebre dalla cronaca giudiziaria. In questo senso, la carica scandalosa del nome trova una coerente corrispondenza nella sua produzione letteraria, che si colloca anch'essa in una dimensione di sfida alle convenzioni e alle aspettative del pubblico. I suoi libri, caratterizzati da toni audaci e ritenuti immorali per l'epoca, raggiungevano vendite nell'ordine delle centinaia di migliaia di copie, mentre la sua rubrica su «Novella» portava la tiratura della rivista a toccare quota 250.000 copie: un risultato impressionante in un contesto storico in cui l'alto tasso di analfabetismo, soprattutto femminile, limitava significativamente la platea dei lettori.

Dopo il romanzo di esordio *Piccolina* (1921), che conobbe un'ampia fortuna editoriale testimoniata dalle numerose traduzioni e sancì l'ingresso di Mura nel panorama letterario come autrice di grande successo, la sua produzione si sviluppò in modo articolato e multiforme. Alla narrativa lunga si affiancarono infatti raccolte di novelle, come *Le infedeli* e *Donne di peccato*, testi teatrali quali *L'amante di tutte* e *Le derubate*, raccolte aforistiche (*Peccati*), nonché resoconti di viaggio (*In giro per mondo*, 1941; *Viaggi di nozze*, 1947). Questa varietà di generi non risponde a una dispersione tematica, ma riflette piuttosto una coerente volontà di esplorare, attraverso forme diverse, le molteplici declinazioni dell'esperienza sentimentale e del desiderio.

Al centro della sua narrativa rimangono infatti l'amore, la passione e, soprattutto, la soggettività femminile, indagata con un grado di apertura e di franchezza allora poco comune. Le opere di Mura si distinguono per la rappresentazione esplicita delle emozioni, delle pulsioni e delle esperienze sessuali delle donne, sottraendole alla tradizionale idealizzazione o alla censura morale che caratterizzavano larga parte della produzione coeva. In tal modo, la scrittrice infrangeva tabù consolidati e introduceva nella narrativa temi fino ad allora marginalizzati o del tutto esclusi dal discorso letterario. All'interno di questo orizzonte si collocano la messa in scena di amori lesbici, la trattazione di vicende legate alla pedofilia e la rappresentazione di relazioni interrazziali, che entrano per la prima volta, con un linguaggio diretto e privo di eufemismi, nella narrativa destinata a un vasto pubblico. Tali scelte tematiche non hanno soltanto una valenza scandalistica, ma contribuiscono a costruire un immaginario alternativo rispetto alla rigidità morale dominante, offrendo alle lettrici modelli narrativi capaci di legittimare desideri, conflitti e identità non conformi. In questo senso, l'opera di Mura si configura come uno spazio di sperimentazione e di negoziazione culturale, in cui la letteratura diventa strumento di interrogazione critica delle norme sociali e sessuali del tempo.

Va osservato, tuttavia, che la trasgressione delle protagoniste nei romanzi di Mura non coincide automaticamente con una loro vittoria definitiva fuori dalle norme sociali. Se è vero che le sue eroine affrontano con spregiudicatezza desideri e situazioni considerate scandalose per l'epoca, il percorso narrativo funge spesso da specchio critico rispetto alle tensioni culturali del tempo, più che da semplice celebrazione dell'emancipazione. Un caso emblematico è rappresentato da *Perfidie* (1919), il primo romanzo di Mura che attirò l'attenzione del grande pubblico proprio per l'audacia del tema trattato: l'amore tra due donne, Sibilla e Nicla, raccontato dall'interno della coscienza della narratrice. Nel testo, la protagonista introduce esplicitamente la propria attrazione femminile con parole come: «Amo le donne. Mi appassionano. M'interessano... Le studio. Se posso le perverto...»⁴ e descrive con linguaggio diretto un intenso rapporto affettivo e sensuale tra lei e l'amica del cuore Nicla, di cui si sottolineano aspetti di bellezza, vicinanza e complicità emotiva. Il successo editoriale di *Perfidie* si colloca, peraltro, in un momento storico in cui la letteratura di matrice popolare iniziava ad aprirsi a narrazioni meno convenzionali rispetto agli stereotipi sentimental-morali tradizionali, pur restando ancora fortemente condizionata dal contesto culturale dominante. In questo quadro, l'opera non solo scandalizzò i benpensanti contemporanei, ma contribuì a stimolare un dibattito più ampio sul linguaggio e sulle rappresentazioni dell'esperienza amorosa femminile.

*Sambadù amore negro*⁵ si colloca in una zona liminare rispetto alla narrativa odepórica propriamente detta. Il romanzo, infatti, non può essere ricondotto a tale genere in senso stretto, poiché non si configura né come un resoconto di viaggio né come una cronaca di esplorazione sistematica; nondimeno, esso mantiene un rapporto evidente e strutturale con le esperienze di soggiorno e di spostamento compiute dalla scrittrice, sia nelle colonie italiane in Africa sia a Parigi. In questa prospettiva, l'opera assume i tratti di un testo ibrido, nel quale il materiale derivante dall'osservazione diretta e dalla familiarità dell'autrice con l'orizzonte coloniale e metropolitano viene rielaborato all'interno di una costruzione romanzesca.

Il legame tra scrittura narrativa ed esperienza vissuta emerge con particolare chiarezza se si considera il soggiorno parigino di Mura. Inviata dal «Secolo Sera» nella capitale francese per la realizzazione di una serie di reportage di costume, l'autrice raccolse materiali e impressioni che confluirono successivamente nel diario di viaggio *Sono stata a Parigi*.⁶ Accompagnata da Mario Duliani, redattore capo di «Paris Presse», e da Jean-Paul Worms, uno dei più noti giornalisti francesi del pe-

⁴ MURA, *Perfidie*, Sonzogno, Milano 1912, p. 11.

⁵ MURA, *Sambadù amore negro*, Rizzoli, Milano 1934.

⁶ MURA, *Sono stata a Parigi*, Hodierna, Palermo 1930.

riodo, Mura esplora soprattutto la Parigi notturna, luogo privilegiato di svago e mondanità, dove assiste alle ultime rappresentazioni delle *Négresses au plateau*, entra in contatto con la musica «negra» e rimane profondamente colpita dalla danza di Joséphine Baker, che intervista per il «Secolo». Non appare forzato, dunque, considerare il viaggio a Parigi e l'attrazione per la cultura africana come un potente stimolo creativo, che ha contribuito a plasmare l'universo simbolico e tematico di *Sambadù amore negro*, nel quale l'alterità africana, filtrata attraverso lo sguardo europeo e l'esperienza metropolitana, viene trasposta in forma narrativa e assume una funzione centrale nell'economia del testo. La decisione di far vivere la protagonista in un albergo di lusso, per esempio, appare particolarmente significativa se messa in relazione con l'esperienza parigina dell'autrice. Risulta inoltre singolare che la protagonista, pur essendo romana, non venga collocata in uno spazio domestico stabile, come sarebbe stato prevedibile, ma in un albergo. Nel testo questa scelta è giustificata dalla condizione di vedova e dal dichiarato rifiuto di vivere sola; tuttavia, tale motivazione diegetica non esaurisce il significato della scelta. Più verosimilmente, essa va letta come il riflesso dell'esperienza personale dell'autrice, che negli alberghi di lusso parigini aveva trovato non soltanto una soluzione abitativa contingente, ma anche un ambiente socialmente denso, capace di offrire relazioni, osservazioni e suggestioni. Durante il soggiorno a Parigi, infatti, Mura sperimenta direttamente la vita alberghiera, immersa in un contesto raffinato e cosmopolita, regolato da rituali, presenze e dinamiche sociali specifiche ed è plausibile che tale esperienza abbia fornito un modello concreto e immediatamente disponibile per l'ambientazione del romanzo, poi rielaborato in chiave narrativa.

Nel romanzo, l'albergo assume una funzione simbolica che trascende il suo ruolo di semplice luogo di soggiorno: esso rappresenta uno spazio di transizione, di incontri effimeri e di mobilità sia sociale sia geografica, coerente con l'atmosfera mondana e dinamica che caratterizza la prima parte dell'opera. Questa scelta ambientale consente all'autrice di sottrarre la protagonista alla sicurezza e alla prevedibilità della casa – tradizionalmente associata a stabilità, controllo e immobilità – e di inserirla in un contesto aperto, transitorio e relazionale, dove la casualità degli incontri diventa narrativamente possibile e significativa.

È in questo spazio di passaggio che si realizza l'incontro fortuito tra Silvia Dàino, giovane vedova dell'alta borghesia romana, e Sambadù Niôminkas, ingegnere «di colore», laureato a Firenze e appartenente alla tribù dei Niomi. L'apertura del racconto in *medias res*, con Silvia che scivola nella propria stanza d'albergo e viene soccorsa dal vicino di stanza, non è un espediente puramente drammatico: essa riflette simbolicamente il cedimento della struttura ordinata della sua esistenza e introduce immediatamente la tensione tra sicurezza sociale e contatto con l'alterità. L'episodio, sebbene apparentemente casuale, segna l'avvio di uno sconvolgimento esistenziale

e sociale per la donna, evidenziando come l'incontro con l'altro – in questo caso un uomo che incarna differenze culturali, razziali e geografiche – diventi il catalizzatore di un percorso di scoperta, desiderio e ridefinizione dei confini personali.

Il romanzo si articola in due parti nettamente distinte, ciascuna corrispondente a una diversa fase del percorso di trasformazione di Silvia. Nella prima parte si assiste allo sviluppo progressivo della passione tra Silvia e Sambadù, una passione che trova terreno fertile in una condizione psicologica già predisposta alla frattura. Silvia è infatti reduce da un matrimonio con un uomo di trentotto anni più anziano, figura rassicurante che le aveva offerto stabilità, protezione e affetto – «un padre, un amico, uno sposo, un corteggiatore», come lei stessa lo definisce – ma che non era stato in grado di soddisfare la dimensione del desiderio e della vitalità sensuale. L'incontro con Sambadù interviene dunque come forza compensatoria e insieme perturbante, capace di risvegliare una corporeità fino ad allora rimossa o sublimata.

La forza destabilizzante della passione non si esaurisce però nella sfera sentimentale o erotica, ma agisce come dispositivo critico che induce la protagonista a interrogare il proprio immaginario culturale e a mettere in discussione stereotipi e luoghi comuni interiorizzati nei confronti delle persone di colore. In questo senso, la metamorfosi iniziale di Silvia assume una valenza più ampia: il confronto con l'alterità razziale diventa occasione per una ridefinizione del suo sguardo sull'altro e, specularmente, su se stessa. Si produce così una tensione profonda tra desiderio e norma, tra attrazione e pregiudizio, che non solo segna il primo snodo del romanzo, ma prepara strutturalmente il terreno agli sviluppi successivi della vicenda:

– Degli africani. Non ne avevo avvicinati mai. Mi pareva che fossero selvaggi refrattari a qualsiasi forma di civiltà; mi pareva che non potessero sentire, ragionare, vivere come noi: la differenza di razza, di lingua, me li aveva resi talmente estranei da non pensare di poterli comprendere anche se mi avessero parlato in italiano. Ora sono stupita e turbata anche. Tutte le mie convinzioni sono sconvolte. Sambadù mi guarda e tace: nei suoi occhi la nostalgia diviene tristezza e malinconia. Dico con accento di rammarico:

– Le sono dispiaciuta?

– Nessuno mi ha detto mai con tanta delicatezza la propria avversione alla mia razza. (9)

Sambadù viene rappresentato come perfettamente integrato, occidentalizzato, elegante nel vestire e nel portamento, quasi regale, attento alle convenzioni sociali italiane:

I capelli ricciuti sono stati pettinati accuratamente e insistentemente, così che ora aderiscono al cranio, lucidissimi, togliendo alla testa di Sambadù quell'aspetto selvaggio che mi aveva un poco spaventata. Poi è così diverso! Col colletto e la cravatta, con un vestito grigio impeccabile di taglio e di gusto, distrugge tutte le idee

che la sera prima mi aveva suggerito quel suo abbigliamento composto di un pigiama bianco e di una vestaglia rossa. Egli è tornato dinanzi a me, uguale al signore africano che pranza ogni giorno ad una tavola poco distante dalla mia, nella sala da pranzo dell'albergo; uguale al correttissimo signore che si fa da parte quando salgo nell'ascensore e che non entra mai con me; uguale al signore che incontro qualche rara volta nel corridoio dell'albergo, la notte, tornando da teatro o da qualche festa, vestito di uno smoking o di un frak elegantissimi. (19-20)

Questo passo mette in scena, con notevole chiarezza, il processo di ricodifica dello sguardo attraverso cui la protagonista rinegozia la propria percezione di Sambadù. L'attenzione ai dettagli dell'abbigliamento e della cura del corpo rivela quanto il giudizio della narratrice sia condizionato da categorie visive e culturali che distinguono il "selvaggio" dal "civilizzato", evidenziando come la lettura dell'altro sia filtrata da indicatori esterni – vestiario, gestualità, etichetta sociale – che funzionano da dispositivi rassicuranti di quella tensione identitaria e culturale che attraversa l'intero romanzo. Lo stesso protagonista ammette di essersi completamente assimilato e trasformato in base ai valori, agli stili di vita o alle abitudini culturali italiani:

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 plasmata la mia anima, che hanno accesa la mia intelligenza, e che hanno modellato il mio spirito. Tutto quello che ho lasciato dietro di me fuggendo, bambino, da mio padre, non esiste più: l'ho dimenticato. (21)

È Sambadù stesso a proclamare la propria distanza dall'«arte negra» e, più in generale, dalla cultura di origine, rivendicando una formazione interamente filtrata attraverso modelli europei: la sua sensibilità estetica, il suo intelletto, persino la sua anima sarebbero stati «plasmati» dagli insegnamenti degli uomini bianchi. La rimozione del passato per favorire l'assimilazione alla cultura occidentale svolge una duplice funzione confermando, da un lato, la lettura eurocentrica già suggerita dalla citazione precedente, in cui l'eleganza dell'abbigliamento e le buone maniere restituiscono a Sambadù una forma di legittimità sociale agli occhi della protagonista; e mettendo in evidenza, dall'altro, il prezzo simbolico di tale integrazione, ossia la perdita – o la rinuncia – alla propria identità africana. Attraverso la costruzione del personaggio, Mura evidenzia una dinamica tipica dell'immaginario coloniale: la figura dell'africano «evoluto» viene presentata come il prodotto dell'intervento civilizzatore europeo, e la sua identità è raccontata come un percorso di progressivo distacco dalla matrice culturale originaria a favore di quella della civiltà occidentale. L'adesione di Sambadù a questa retorica non solo rassicura la protagonista, che vi legge

una conferma della sua rispettabilità e della sua «prossimità» culturale, ma contribuisce anche a rafforzare, all'interno del testo, la gerarchia tra culture che il romanzo assume implicitamente come naturale.

Ciononostante, Silvia, pur attratta dall'uomo e incuriosita dai luoghi comuni sulla mascolinità degli uomini neri, teme il giudizio della famiglia, degli amici o della società:

Se Sambadù fosse accanto a me, in carrozza, tutti si volterebbero per guardarci. La mia carnagione bionda è così chiara, così bianca e rosea, che la figura di lui apparirebbe anche più nera e più grande. Vorrei sapere che cosa mi attira verso Sambadù. Già mille volte, inconsapevolmente, mi sono sorpresa a interrogarmi, a chiedermi perché, dopo più di un anno di vedovanza, mi interesso per la prima volta di qualcuno senza riderne, senza alzare le spalle come ho fatto finora. E non posso rispondere a me stessa. La mia attrazione verso di lui non è soltanto di simpatia. C'è qualche cosa di più. C'è che la morbidezza della sua pelle mi piace; che il suo modo di muoversi, di sorridere, di trattare, mi è gradito; che le sue labbra, baciandomi le mani, hanno un dolce calore, che mi penetra; che se mi avesse prese improvvisamente le labbra con un bacio, forse non sarei fuggita e mi sarei lasciata baciare senza ribellarmi. Guai se mi persuadessi di sentire per lui una attrazione fisica: d'altra parte non trovo nulla di più umiliante e di più inaccettabile per giustificare questo mio pensiero costantemente rivolto verso di lui. (77)

Nel momento in cui la protagonista si interroga sulle ragioni della propria attrazione, il testo mette in scena l'emergere di una dimensione erotica costruita attraverso una progressiva intensificazione della percezione sensoriale – dalla morbidezza della pelle di Sambadù ai suoi movimenti, fino al calore delle labbra – che non si limita a registrare un'esperienza corporea, ma diventa il luogo in cui si manifesta una frattura interiore profonda. Tale processo percettivo innesca infatti un conflitto tra l'affiorare di un desiderio fisico sempre più evidente e la persistente convinzione che quel desiderio sia «umiliante» e «inaccettabile», convinzione che non appare come una valutazione individuale autonoma, bensì come il prodotto diretto dell'interiorizzazione di un sistema di norme morali e di gerarchie razziali che strutturano il suo orizzonte culturale e sociale. La difficoltà della donna nel riconoscere e legittimare pienamente il proprio desiderio, insieme al suo continuo oscillare tra attrazione e rifiuto, costituisce il nodo tematico centrale della prima parte del romanzo, interamente dedicata alla costruzione di un ritratto psicologico complesso e attraversato da tensioni irrisolte. In questo quadro, il desiderio per l'altro – inteso non solo in senso sessuale, ma anche emotivo e, in filigrana, culturale – apre uno spazio di crisi identitaria che destabilizza le certezze della protagonista e mette in discussione l'ordine simbolico entro cui ella è stata formata. Proprio questa crisi rende visibili i dispositivi ideologici dell'epoca, mostrando come le categorie di razza, genere

e moralità operino non soltanto a livello sociale, ma anche all'interno della soggettività, orientando la percezione di sé e dei propri impulsi. L'impiego di termini come «umiliante» e «inaccettabile» per qualificare l'attrazione nei confronti di un uomo di colore risulta, in tal senso, particolarmente significativo, poiché segnala la profondità con cui i pregiudizi razziali sono stati interiorizzati e naturalizzati dalla protagonista. Tali espressioni non descrivono semplicemente un disagio personale, ma rinviano a un codice di rispettabilità femminile e borghese fondato sull'esclusione e sulla rimozione del desiderio che eccede i confini imposti dall'ordine coloniale e patriarcale. La fragilità di queste barriere, progressivamente incrinata dall'esperienza del desiderio, rivela così la natura costruita e ideologica delle norme che pretendono di garantire la stabilità dell'identità e della rispettabilità sociale. Tuttavia, nonostante questa inquietudine, la narrazione continua a restituire l'immagine di una donna dotata di autonomia: Silvia gestisce da sola la propria quotidianità, abita uno spazio sociale privilegiato e mantiene il controllo delle proprie scelte immediate, delineandosi come figura indipendente, anche se psicologicamente vulnerabile alla pressione delle convenzioni che la sorreggono e al tempo stesso la limitano.

La seconda parte del romanzo rappresenta un significativo snodo narrativo, poiché concentra l'attenzione sulle esperienze matrimoniali e materne della protagonista. In particolare, l'ingresso nella maternità modifica profondamente il suo sguardo sul mondo e su se stessa, inducendola a interrogarsi sulle scelte compiute e sulle direzioni future della propria esistenza. All'interno del più ampio quadro delle tensioni razziali che attraversano il romanzo, l'esperienza della maternità riattiva questioni irrisolte, tanto più quando il figlio appartiene a una condizione "di frontiera", in quanto di razza mista. Silvia si trova a meditare su come tali responsabilità emergenti ridefiniscano non solo la percezione di sé, ma anche il suo rapporto con l'altrità, compresa la sua posizione nei confronti delle differenze razziali. In questo processo di rinegoziazione interiore, ella riconosce infine l'avvio di una fase inedita della propria vita, caratterizzata da nuove consapevolezze e da una più complessa comprensione del proprio posto nel mondo. La relazione, già attraversata da conflitti interiori, soprattutto da parte della protagonista femminile, si incrina ulteriormente quando riemergono tensioni razziali precedentemente attenuate o rimosse grazie alla forza dell'attrazione fisica, che evidenzia la fragilità del rapporto:

Si inizia oggi il secondo periodo della nostra esistenza: il periodo della vita a due, con le sue ombre e le sue inquietudini, con la necessità reciproca della sottomissione, della sopportazione, della indulgenza. Unica certezza viva: il completo, assoluto accordo sensuale. (163)

In questa seconda parte del romanzo prende forma una duplice metamorfosi che investe entrambi i protagonisti, trasformazione che produce un impatto decisivo sulla qualità e sulla tenuta della loro relazione. L'accordo sensuale e l'intesa erotica – inizialmente nucleo strutturante del loro legame – non bastano più a garantire la coesione della coppia. Ciò che in principio appariva come un elemento unificante diviene progressivamente insufficiente di fronte alla crescente divergenza delle aspettative individuali, nonché alla pressione esercitata dalle nuove responsabilità legate alla genitorialità.

La figura di Silvia, inizialmente costruita come quella di una donna autonoma, assertiva e dotata di una solida sicurezza di sé, attraversa nel corso della narrazione una trasformazione profonda che ne ridimensiona progressivamente l'identità, poiché quella forza interiore che in apertura appariva come un tratto distintivo e quasi una cifra morale del personaggio tende gradualmente a dissolversi, lasciando spazio all'emergere di una soggettività fragile, esposta e sempre più subordinata alla volontà del marito, in un processo che non viene presentato come un semplice cedimento psicologico individuale, ma come l'esito di una dinamica relazionale strutturalmente asimmetrica, intrecciata in modo inscindibile a determinanti culturali, razziali e sociali.

Parallelamente, il marito è oggetto di una metamorfosi altrettanto radicale che, nel volgere di poche pagine, dissolve la figura dell'ingegnere raffinato e pienamente integrato nei codici dell'Occidente per sostituirla con una versione "regressiva" del personaggio – apparentemente svincolata dalle sovrastrutture culturali acquisite e orientata verso comportamenti percepiti come istintivi, autoritari e "tribali" –, una trasformazione che non va intesa come descrizione antropologica, bensì come costruzione narrativa funzionale a rendere visibile il riemergere delle paure, dei pregiudizi e delle categorie razziali interiorizzate da Silvia, la quale legge tale mutamento nei termini di una perdita di civiltà e di un ritorno all'alterità originaria dell'uomo che ha sposato. Sambadù somiglia sempre più agli uomini della sua tribù, l'ingegnere italianizzato sembra svanito nel nulla:

Da tempo qualche cosa di inaccessibile si frappone tra me e Sam. E non so con precisione che cosa sia. Certo che egli non mi appare più com'era quando l'ho conosciuto: di giorno in giorno, via via che la confidenza è stata fra noi più profonda, via via che ci siamo abituati l'uno all'altro, egli ha perduto quello stile, quell'attitudine che faceva di lui un europeo civilizzato. Si è rivelato un uomo primitivo in mille piccoli nonnulla che hanno distrutto ogni mia illusione, e forse ogni possibilità di felicità futura. (168)

Mangia bistecche sanguinanti, quasi crude, con un gusto ed un appetito da digiunatore. Talvolta, quando siamo a tavola, provo un senso di disgusto. Gli piacciono le radici amare, le erbe profumate, le frutta polpose. Si fa spedire per aeroplano le

papaje da Bombay e gli ananas da Singapore; è goloso come un bambino, affamato talvolta come un... cannibale. (172)

Ma non è più il Sam dei primi mesi di matrimonio. 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. (183)

Esistono in lui due uomini: uno selvaggio, geloso, infido, bugiardo, scaltro e ingenuo nello stesso tempo. L'altro civilizzato, educato, leale, abile, delicatissimo. Via via l'una o l'altra di queste due personalità ha il sopravvento senza che egli se ne accorga poiché, dopo tanti mesi di matrimonio, dopo l'abitudine della vita in comune, non riesce sempre a dominare i propri istinti ed a controllare le proprie azioni. (184)

Tutti questi elementi concorrono a delineare non soltanto un cambiamento del marito, ma soprattutto l'accrescersi dello sguardo inquieto di Silvia, che interpreta la condotta dell'uomo come segno di una volontà di dominio e di un'autorità incontestabile, quasi arcaica:

Io non decido più di nulla. Sam prevede tutto, previene tutto: è come se pensasse lui per me, come se io non esistessi se non attraverso lui e la sua volontà. Questa casa è sua: non mi ha permesso che me ne occupassi. I mobili scelti da me sono stati sostituiti perché non intonati allo stile delle tappezzerie imposte e scelte da lui, che ha diretti i lavori di riadattamento. Non mi lamento: la casa è bella e mi piace, ma non v'è un angolo solo che sia ammobiliato da me. (166)

La trasformazione nella percezione che Silvia ha del marito assume una portata rilevante e tocca i livelli più profondi della sua coscienza, poiché l'immagine di Sambadù, un tempo nitida e fortemente individualizzata, inizia a dissolversi fino a confondersi con quella degli uomini di colore che la circondano negli spazi quotidiani – il portinaio, l'addetto all'ascensore, i lavoratori di servizio – e questa sovrapposizione mentale, lungi dall'essere un semplice fenomeno psicologico, si configura come un indizio rivelatore del riemergere di stereotipi razziali e di gerarchie sociali interiorizzate che agiscono come lenti deformanti nella costruzione della realtà, così che Silvia non vede più il marito come individuo ma come tipo, ricadendo in una visione omologante che appiattisce differenze e specificità e che, nel rivelare la fragilità dei presupposti ideali su cui aveva fondato la relazione, testimonia il riattivarsi di pregiudizi latenti ormai imposti con forza.

Parallelamente alla metamorfosi del suo sguardo, Silvia mostra una crescente sensibilità – e insofferenza – verso gli sguardi altrui: quando confessa che la curiosità degli altri, un tempo motivo di compiacimento, ora le appare segnata da ironia

e da «un mal celato disprezzo» (163), emerge con particolare evidenza come la sua inquietudine non dipenda soltanto dal comportamento del marito, ma anche dall'interiorizzazione di norme sociali che regolano ciò che è considerato accettabile o deviante nel suo contesto storico, facendo affiorare il timore di aver oltrepassato un limite sociale e di essersi esposta a un giudizio morale inatteso. Dietro l'irritazione crescente si intravede infatti un sentimento più complesso, riconducibile a un intreccio di vergogna, imbarazzo e disorientamento identitario, attraverso il quale Silvia prende coscienza della precarietà della propria posizione all'interno di una relazione interrazziale percepita dalla società come trasgressiva, cosicché il suo disagio non appare più soltanto individuale ma riflette le tensioni culturali dell'epoca e l'adesione implicita a un ordine simbolico che assegna ruoli, valori e rispettabilità sulla base della razza e della classe.

In questo contesto la maternità rappresenta un punto di svolta irreversibile per la protagonista, poiché la prospettiva di dare alla luce un figlio di razza mista rende improvvisamente tangibili e concrete tutte le inquietudini che Silvia aveva fino ad allora tentato di contenere o ignorare, trasformando la gravidanza in un dispositivo narrativo capace di portare alla superficie paure profonde e mai risolte, quali l'ansia per l'identità razziale del bambino, il timore dell'emarginazione sociale e la consapevolezza delle difficoltà che un individuo "meticcio" potrebbe incontrare in un contesto rigidamente segnato da pregiudizi e gerarchie etniche. Le sue paure, che non riguardano soltanto il futuro del figlio ma mettono in discussione anche il ruolo materno e la stessa identità della protagonista, la spingono a interrogarsi sul senso delle proprie scelte e sulla loro compatibilità con il mondo sociale in cui vive, così che la maternità assume una duplice funzione: da un lato rivela l'estrema vulnerabilità emotiva della donna, dall'altro mostra la persistenza di strutture mentali e culturali che continuano a modellare la sua percezione di sé, del marito e del loro futuro comune, configurando la gravidanza non come un semplice evento biografico ma come un catalizzatore drammatico che rende visibili le tensioni più profonde della trama e illumina con crudezza le dinamiche ideologiche e sociali dell'epoca:

Egli immagina che questa mia immobilità, che queste mie lacrime sieno l'espressione di una commozione che mi gonfi il cuore. 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 bianco 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? (158)

La nascita di un bimbo bianco non modifica per nulla i nuovi sentimenti di Silvia rispetto alle questioni razziali che diventano ancora più complesse quando si intersecano con la maternità e le responsabilità genitoriali:

Mormora lentamente, passando un dito lieve sulla fronte della nostra creatura:

– Half-cast!

E subito nel mio cuore urlano gli appellativi più dolorosi, quelli che l'amore non trattiene sulle labbra degli estranei: «Meticcio! Creolo! Mezzosangue!». E quel nome indiano, terribile come una frustata:

– Mezzarupia! (179)

Prego Iddio ogni sera che non mi mandi una bambina. Non voglio una creola: è troppo difficile l'esistenza per una creatura che non appartiene a nessuna razza. (168)

La supplica della protagonista si configura come uno dei momenti più rivelatori del suo turbamento interiore e della profonda crisi identitaria innescata dalla maternità, poiché la paura di dare alla luce una "creola" porta in superficie, con particolare evidenza, il peso pervasivo delle categorie razziali e gerarchie etniche dominanti, ormai assunti dalla protagonista come strumenti attraverso cui leggere, valutare e giudicare il mondo.

Due episodi, in particolare, segnano un punto di non ritorno nella relazione coniugale di Silvia, rendendo evidente l'inconciliabilità tra il suo universo culturale e quello del marito. Il primo episodio riguarda la danza africana che Sambadù improvvisa attorno alla culla del bambino – «Sambadù balla, dinanzi al piccolo, una indavolata danza negra, agitando le braccia e le mani, sbattendo rapidamente i piedi sul pavimento con un ritmo di jazz» (194) – una scena che, se per il marito rappresenta un gesto spontaneo e forse persino gioioso, assume agli occhi di Silvia un valore profondamente perturbante, poiché le appare come l'irruzione improvvisa e incontrollabile di un mondo percepito come estraneo, primitivo e minaccioso, incrinando definitivamente l'illusione che Sambadù avesse abbandonato, o almeno messo tra parentesi, le proprie radici culturali africane e facendo emergere, nel cuore della neo-madre, l'idea di un'incompatibilità ormai insanabile fra universi culturali inconciliabili.

Il secondo episodio che contribuisce alla rottura definitiva concerne la proposta del marito di assumere una nutrice "negra" – «Faremo arrivare da Niômi una nutrice negra; il latte delle mie donne è saporoso e nutriente assai più di quello delle bianche» (175) – una giustificazione formulata attraverso categorie essenzialiste e palesemente stereotipate che non solo ribadisce una contrapposizione razziale netta, seppur invertita rispetto a quella interiorizzata da Silvia, ma mette anche in luce una

concezione della maternità e dell'allevamento dei figli profondamente estranea alla sua sensibilità, poiché l'espressione «le mie donne», con il suo implicito richiamo al possesso e al dominio, evoca una visione patriarcale e gerarchica dei rapporti di genere che confligge con i valori occidentali di riferimento della protagonista e, attraverso la riduzione del corpo femminile a una mera funzione biologica valutata in termini di "qualità" del latte materno, annulla l'individualità delle donne coinvolte, confermando una rappresentazione arcaica e oggettivante della figura femminile.

Questi due momenti, letti nel loro insieme, cristallizzano le paure e i dubbi che Silvia ha a lungo covato riguardo al suo matrimonio con un uomo di colore e rendono tangibile l'entità delle divergenze culturali, che le appaiono ormai come barriere invalicabili, distanze destinate ad ampliarsi anziché ridursi. Di fronte a un conflitto percepito come strutturale e irrimediabile, la donna giunge così alla decisione di separarsi, convinta che i mondi simbolici e sociali da cui provengono lei e il marito non siano più in alcun modo conciliabili:

Mi pare che gradatamente egli ritorni alle origini, abolendo i lunghi anni di adattamento e di acclimatazione europei. Ora che ha raggiunto lo scopo della sua vita, ora che il sogno s'è fatto realtà, ora che per conquistare una donna bianca e per condurla al matrimonio non ha più bisogno della sua fittizia veste di civilizzato, perché affaticarsi ad essere quello che in fondo non è, cioè un uomo nero con un'anima di bianco? (175)

L'immagine dell'«uomo nero con un'anima di bianco» condensa in modo particolarmente esplicito e crudele una visione profondamente gerarchica delle identità culturali, fondata sull'assunto implicito che la civiltà, la razionalità e il controllo di sé appartengano naturalmente all'Europa, mentre l'africanità venga associata a istinto, arretratezza e barbarie, rivelando così non soltanto il pregiudizio razziale interiorizzato da Silvia, ma anche il suo bisogno di pensare il marito come un soggetto "assimilato" per poter rendere socialmente e simbolicamente sostenibile la propria trasgressione, vale a dire la scelta di una relazione interrazziale. In questa prospettiva, l'adesione di Sambahù a modelli culturali europei non rappresenta per la protagonista un processo dinamico e complesso di mediazione identitaria, bensì una condizione necessaria e quasi contrattuale, la cui tenuta garantisce l'equilibrio della relazione; nel momento in cui tale immagine si incrina, e il marito non corrisponde più al modello da lei costruito, Silvia è costretta a reinterpretare retroattivamente l'intera storia come un inganno, trasformando l'"adattamento europeo" in una finzione non perché esso lo sia realmente, ma perché diventa, ai suoi occhi, impensabile come autentico.

A partire dalla frattura definitiva con Silvia, la decisione di Sambahù di «tornare dalla sua gente» e di «nascere alla vita un'altra volta» assume un valore che va ben

oltre la semplice scelta biografica o geografica, configurandosi come un gesto radicale di ridefinizione di sé, attraverso il quale il personaggio tenta di sottrarsi a un'identità costruita nello spazio europeo come compromesso instabile, costantemente esposto allo sguardo giudicante dell'altro e mai pienamente riconosciuto come legittimo. Il progetto di abbandonare l'Europa, espresso nella potente metafora del «gettare lungo la strada del ritorno tutti i bagagli della civiltà e della educazione», non va letto come una mera esaltazione nostalgica delle origini, ma come la formulazione simbolica di un bisogno di autenticità, in cui la cultura acquisita viene percepita retroattivamente come un peso estraneo, una maschera necessaria ma logorante, mentre il richiamo a una vita immaginata come semplice, istintiva e coerente – pur costruita attraverso immagini fortemente polarizzate e talvolta stereotipate – risponde al desiderio di ricomporre un'unità identitaria spezzata dall'esperienza dell'assimilazione. Costretto a riconoscere che il bambino non potrebbe mai essere pienamente integrato nel sistema di valori e di successione della tribù, Sambadù rinuncia alla possibilità di trasmettere il proprio retaggio e accetta di separarsene, sancendo così un doppio fallimento – quello dell'assimilazione e quello del ritorno – attraverso il quale il romanzo mette in scena il carattere tragicamente irrisolto del meticcio, non come spazio di sintesi o di mediazione, ma come zona di frattura in cui ogni appartenenza si rivela parziale, precaria e dolorosamente esclusiva.

Sambadù amore negro: un romanzo coloniale alla rovescia

Sambadù amore negro può essere interpretato come un romanzo coloniale “alla rovescia”, nella misura in cui sovverte le convenzioni tipiche del romanzo coloniale tradizionale, spostando la prospettiva sul personaggio africano anziché sull’“europeo civilizzatore”. Nei romanzi coloniali classici, la narrazione ruota attorno a un europeo che si reca in terre esotiche; la storia si struttura sulle dicotomie tra “civiltà” e “selvatichezza”, sulla rappresentazione dell’“altro” come primitivo e su un’ideologia di superiorità coloniale. In Mura, questi elementi vengono ribaltati: il protagonista africano arriva in Europa, tenta di integrarsi sposando una donna bianca e adottando codici comportamentali e sociali occidentali, vivendo come “civilizzato”, ma poi sceglie di tornare alle sue radici, dichiarando la volontà di abbandonare ciò che percepisce come una “veste artificiale di civiltà”. Questo rovesciamento del punto di vista – da colonizzatore a colonizzato, o meglio da assimilato a “ritorno all’origine” – costituisce, in teoria, una critica implicita ai modelli dominanti del romanzo coloniale. Tuttavia, la strategia narrativa rischia di riprodurre, anziché decostruire, le stesse categorie gerarchiche del colonialismo. Il ritorno di Sambadù alle sue origini,

descritto come un abbandono dei “bagagli della civiltà” per riscoprire “le stuoie di palma” e “le pelli delle tigri”, attribuisce alla cultura africana qualità di genuinità e primordiale alterità rispetto all'Europa. Così, la divisione tra “civile/europeo/moderno” e “naturale/africano/primitivo” non viene messa in crisi, ma confermata e la scelta di abbandonare la civiltà appare come un ritorno a uno stato originario quasi atavico.

Di conseguenza, il rovesciamento prospettico, pur con intenti critici, finisce per ricadere nello stesso schema binario del “noi vs. loro”, con l'Occidente come civiltà e l'Africa come alterità. Smbadù non diventa un ponte tra culture, ma l'emblema della separazione, rafforzando l'idea di identità fissa e negando la reale possibilità di ibridazione culturale o metamorfosi identitaria. In questo senso, il romanzo appare ambiguo: da un lato pone al centro un soggetto africano come protagonista e voce di una crisi di integrazione; dall'altro perpetua il paradigma del primitivismo e della separazione culturale, rafforzando strutture ideologiche coloniali come la gerarchia culturale, le categorie razziali fisse e la rappresentazione dell'Africa come spazio dell'“altro”. Questa ambivalenza riflette le tensioni della letteratura europea – e italiana in particolare – di fronte al colonialismo non solo come fatto storico, ma come immaginario collettivo sedimentato. Studi critici mostrano come il romanzo coloniale abbia contribuito a modellare relazioni di potere tra razze, classi e generi, legando l'identità nazionale a modelli di supremazia bianca e virilità colonialista.

Leggere il romanzo come “coloniale al contrario” evidenzia la sua ambizione critica, ma è importante riconoscere che la sua struttura narrativa conserva molti elementi ideologici del colonialismo. La sovversione si limita a invertire i ruoli, senza mettere in discussione le categorie su cui quei ruoli si fondano e dimostra quanto sia difficile – forse impossibile – uscire dalla griglia concettuale del colonialismo. In questa ottica, il testo riflette pienamente l'ideologia imperialista del periodo, adottando una prospettiva eurocentrica e ricorrendo a stereotipi diffusi nella cultura dell'epoca, pur introducendo uno scarto rispetto ai modelli dell'odeporica coloniale, tradizionalmente orientata a legittimare la “missione civilizzatrice”.

Mentre il romanzo coloniale classico tendeva a rappresentare le popolazioni africane attraverso schemi stereotipati e gerarchici, utilizzando un linguaggio da “reportage” e annotazioni etnografiche a fini propagandistici, Mura adotta una prospettiva inversa. Alla narrazione esotica da “diario di viaggio” sostituisce una narrazione in cui l'Africa emerge indirettamente, attraverso il vissuto e i comportamenti del protagonista, e diventa uno strumento narrativo per sottolineare l'impossibilità di colmare il divario culturale e razziale tra popolazioni tanto diverse, rafforzando implicitamente le gerarchie care al regime. In questo senso, il romanzo si colloca pienamente all'interno della cultura “fascista” dei romanzi coloniali tradizionali, poiché, al di là della vicenda amorosa, sostiene la politica razziale del regime. Tale ipotesi trova conferma nella storia editoriale del testo. La prima versione del romanzo,

apparsa nel 1930 sulla rivista *Lidel* con il titolo *Niôminkas amore negro*, si concludeva con il matrimonio tra la giovane vedova italiana e l'ingegnere africano, senza alcun esito tragico o moralizzante. Solo nella versione del 1934 Mura aggiunse una seconda parte, in cui la nascita del figlio meticcio, la frattura irreversibile della coppia, il ritorno dell'uomo alle proprie "origini" e la dissoluzione del matrimonio conducono a un esito coerente con la retorica razziale del regime. La riscrittura del 1934 può essere interpretata come un atto calcolato di mediazione tra creatività letteraria e potere politico, in cui Mura tenta di trasformare il proprio romanzo in un manifesto della politica razziale fascista (che in quegli anni intensificava la campagna contro il meticcio e i matrimoni misti), dimostrando una volontà pragmatica di compiacere il Duce e assicurarsi visibilità e riconoscimento.

Ciononostante, il romanzo fu sequestrato⁷ subito dopo la pubblicazione, ritenuto trasgressivo rispetto ai codici morali e razziali del regime, con l'accusa di offesa alla "dignità della razza". Paradossalmente, fu sequestrato proprio nella versione che sembrava voler confermare l'incompatibilità tra bianchi e neri, principio cardine della propaganda razzista. Secondo una ricostruzione ormai canonica, il romanzo sarebbe stato fatto trovare deliberatamente sulla scrivania di Mussolini, con una copertina provocatoria: una donna bianca, elegantemente vestita, abbandonata tra le braccia di un uomo nero a torso nudo. In un contesto ideologico in cui la rappresentazione della "contaminazione" della donna italiana da parte del corpo maschile africano era percepita come destabilizzante, l'impatto simbolico dell'immagine risultò particolarmente violento. Il Duce ritenne la copertina gravemente offensiva, in un'Italia ormai prossima alla guerra d'Etiopia ma anche perché la rappresentazione del desiderio interrazziale, sebbene finalizzata a condannarlo, come nel romanzo di Mura, risultava in ogni caso inaccettabile. Non furono accolte le proposte di modifica avanzate dall'autrice, che, pur non riuscendo a incontrare personalmente il Duce, tentò di intercedere tramite Galeazzo Ciano, suggerendo di spostare l'ambientazione della vicenda e di modificare la nazionalità della protagonista, precisando inoltre che la copertina, realizzata in sua assenza durante un viaggio in Oriente, non era stata autorizzata. Tutte le istanze furono respinte, probabilmente perché la presenza del figlio «mezzosangue» – elemento centrale della seconda parte del romanzo – rimaneva incompatibile con la retorica fascista contro il meticcio e i matrimoni misti. Tale incongruenza, agli occhi dei gerarchi fascisti, non poteva essere compensata

⁷ Cfr.: U. ÅKERSTRÖM, *Sambadù, amore negro di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell'Italia di Mussolini*, «Romance Studies», 2018; L. RE, *Women and Censorship in Fascist Italy. From Mura to Paola Masino*, in *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, edited by G. Bonsaver and R. S. C. Gordon, Legenda, Oxford 2005, pp. 64-75; M. SORGI, *Mura. La scrittrice che sfidò Mussolini*, Marsilio, Venezia 2022; P. GUIDA, *L'amore negro di Mura*, in *Rotte mediterranee*, Atti del Convegno ADI - Associazione degli Italianisti, Palermo, 12-14 settembre 2024, in corso di stampa.

né dal naufragio del matrimonio, causato dall'inconciliabilità culturale e dalla rigidità dei codici morali dell'epoca, né dalla dichiarata supremazia dell'Occidente sull'Africa, che resta sullo sfondo della narrazione come elemento metaforico.