PATRIZIA GUIDA

Stereotipi coloniali e propaganda fascista nella narrativa di regime: il caso Mura

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «L'incontro con l'altro: eterostereotipi nell'odeporica coloniale italiana»
a cura di P. Guida
Gruppo di Ricerca AdI "Odeporica"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

PATRIZIA GUIDA

Stereotipi coloniali e propaganda fascista nella narrativa di regime: il caso Mura

L'intervento si propone di analizzare il romanzo di Mura, Sambadù amore negro (1934) che provocò l'ira di Mussolini e il sequestro di tutte le copie in commercio per la scabrosità del tema trattato e soprattutto della copertina, che ritraeva una donna bionda abbandonata tra le braccia di un uomo di colore. Una lettura più approfondita rivela la tessitura profondamente fascista e razzista del romanzo nella costruzione di una trama incentrata (non su una passione sconveniente) sul divario tra la cultura e la razza italiana e quella africana in un'epoca in cui si stavano confezionando le leggi razziali. Mura ritrae il protagonista maschile, un ingegnere senegalese, perfettamente integrato e italianizzato, il quale qualche giorno dopo le nozze con una ricca vedova romana, tradisce il suo vero volto di «selvaggio» che, insieme alla nascita di un bambino, determina il naufragio del matrimonio.

Nel panorama della narrativa italiana tra le due guerre, Mura (pseudonimo di Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri, 1892–1940) occupa una posizione di particolare rilievo per la larga circolazione e la ricezione della sua opera**.** Scrittrice e giornalista, collaboratrice stabile di periodici illustrati di ampia diffusione come *Lidel*, Mura fu una delle autrici più lette del suo tempo, capace di intercettare un pubblico vasto, prevalentemente femminile e borghese, collocandosi pienamente all'interno dei circuiti della cultura di massa e del consumo editoriale dell'Italia fascista.[1]

La sua formazione, maturata nel giornalismo e nella scrittura periodica, influenzò in modo decisivo la sua produzione narrativa, caratterizzata da una prosa fortemente leggibile, da una marcata attenzione alla dimensione visiva e dalla centralità di protagoniste femminili moderne, autonome o socialmente marginali. Romanzi come *Perfidie* (1922), *Piccola* (1923) e *La città delle donne* (1925) mostrano una scrittura orientata alla rappresentazione del desiderio, dei conflitti sentimentali e delle trasformazioni dei ruoli di genere, senza tuttavia porsi in una prospettiva di opposizione rispetto all'ordine sociale e politico vigente.

Il posizionamento di Mura nel campo culturale del fascismo fu infatti quello di una integrazione sostanziale. La sua prossimità agli ambienti del regime, anche attraverso il legame con Alessandro Chiavolini, segretario particolare di Mussolini, ne favorì una presenza costante e visibile nel sistema editoriale. In questo quadro, la sua narrativa non può essere letta in termini di dissidenza, ma piuttosto come una forma di scrittura pienamente inserita nei dispositivi culturali del regime, capace di recepirne e rielaborarne i valori, soprattutto nel corso degli anni Trenta.

È proprio in questa fase che la produzione di Mura mostra un progressivo adeguamento ai nuclei centrali della retorica fascista, in particolare per quanto riguarda la famiglia, la maternità e la questione razziale. *Sambadù, amore negro* (1934) si colloca in modo significativo all'interno di questo percorso. Il romanzo deriva da una versione precedente, pubblicata nel 1930 su «Lidel» con il titolo *Niôminkas amore negro*, che si concludeva senza un esito tragico e senza una esplicita moralizzazione della relazione interrazziale rappresentata. La riscrittura romanzesca introduce invece una seconda parte in cui la nascita del figlio meticcio, la dissoluzione del matrimonio e il ritorno dell'uomo africano alle proprie "origini" conducono a un finale coerente con la crescente centralità del discorso razziale nella politica culturale del regime.

L'inserimento di *Sambadù, amore negro* all'interno del corpus di Mura consente dunque di leggere il romanzo non come un episodio isolato, ma come un punto di condensazione delle tensioni che

[1] Cfr. R. OLDRINI, *Mura, ovvero Maria Volpi Nannipieri. L'eclettismo d'una scrittrice non solo "rosa"*, «Otto-Novecento», n. 3, settembre-ottobre 2006, 57-82; G.M. FERRARIS, *Maria Volpi Nannipieri, in Arte Mura (1892–1940). Una inquieta scrittrice 'Rosa'*, «Confini», 3 (2003).

attraversano una produzione ampia e fortemente circolante, nella quale istanze di modernità narrativa convivono con l'adesione ai paradigmi ideologici dominanti.

Sambadù amore negro non può essere definito propriamente un testo odeporico, poiché non è strutturato intorno all'esperienza diretta del viaggio né alla descrizione sistematica di luoghi, popoli e costumi secondo le convenzioni del genere. Tuttavia, il romanzo mantiene un legame significativo con l'orizzonte dell'odeporica coloniale, sia per il rapporto dell'autrice con l'esperienza del viaggio nelle colonie italiane in Africa, sia per il modo in cui l'alterità viene costruita, narrata e problematizzata all'interno del testo. Il romanzo si inserisce infatti in quello spazio di contiguità tra narrativa sentimentale e immaginario coloniale che caratterizza una parte rilevante della produzione culturale italiana degli anni Trenta, partecipando alla diffusione e alla rielaborazione di stereotipi razziali ampiamente circolanti.

Pur riflettendo in modo evidente l'ideologia imperialista del tempo e proponendo una visione dichiaratamente eurocentrica dei popoli colonizzati, il testo presenta tuttavia una configurazione narrativa che si discosta in maniera significativa dalla tradizione odeporica coloniale. In quest'ultima, lo sguardo è generalmente quello del soggetto europeo che viaggia verso lo spazio coloniale, osserva l'"altro" e lo restituisce al lettore attraverso un dispositivo descrittivo fondato sull'asimmetria tra osservatore e osservato. In *Sambadù amore negro*, al contrario, l'Africa resta in gran parte fuori campo: la vicenda è ambientata in Italia e l'esperienza del contatto interrazziale non avviene nello spazio esotico del viaggio, ma all'interno della metropoli, luogo simbolico della civiltà europea.

Questo spostamento produce un significativo rovesciamento del punto di vista. Il personaggio "esotico" non è più un oggetto di osservazione passiva da parte del viaggiatore occidentale, bensì un soggetto narrativo attivo: Sambadù è un uomo africano istruito, laureato in Italia, pienamente inserito – almeno nella prima parte del romanzo – nelle convenzioni sociali europee. È lui a muoversi nello spazio italiano, a essere osservato, desiderato e interpretato dalla protagonista bianca. Il rapporto con l'alterità non passa dunque attraverso la distanza geografica e culturale del viaggio coloniale, ma si realizza nella prossimità, nell'intimità e nel legame sentimentale.

In questo senso, *Sambadù amore negro* può essere letto come un testo che rielabora l'immaginario odeporico in forma indiretta e "domestica", trasponendo le dinamiche di osservazione, classificazione e gerarchizzazione razziale all'interno dello spazio metropolitano e della relazione amorosa. Il romanzo non mette in discussione i presupposti ideologici dell'imperialismo, ma ne sperimenta i limiti narrativi e simbolici, mostrando come l'incontro con l'alterità diventi particolarmente problematico quando essa non è più confinata nello spazio coloniale, bensì entra nel cuore della società italiana, nella sfera privata e, soprattutto, nella dimensione del desiderio.

Pubblicato nel 1934, *Sambadù amore negro* racconta la storia di Silvia Dàino, giovane vedova dell'alta borghesia, ventisettenne e benestante, residente in un lussuoso albergo. Silvia si innamora di Sambadù Niôminkas, un ingegnere africano, appartenente alla tribù dei Niomi, laureato a Firenze. La passione che la protagonista sviluppa per quest'uomo si inserisce in un quadro psicologico attentamente delineato dall'autrice: il precedente matrimonio di Silvia, con un uomo di trentotto anni più anziano, le aveva garantito protezione, stabilità emotiva e un rapporto affettivo rassicurante, ma non una piena soddisfazione erotica, come suggerisce la stessa narratrice quando afferma: «Non sono stata infelice nel mio matrimonio con un uomo che aveva trentotto anni più di me. Ho avuto insieme un padre, un amico, uno sposo, un corteggiatore».[2] L'assenza del termine

[2] MURA, *Sambadù amore negro*, Milano, Rizzoli, 1934, 32.

"amante" emerge con forza, lasciando intuire che l'incontro con Sambadù venga percepito come la possibilità di colmare proprio questo vuoto.

La struttura del romanzo si articola in due parti nettamente distinte, ciascuna delle quali corrisponde a una diversa metamorfosi della protagonista. La prima sezione racconta l'incontro con Sambadù e il progressivo innamoramento, o meglio il fiorire di una passione irresistibile, che costringe Silvia a rimettere in discussione gli stereotipi e i pregiudizi interiorizzati: Sambadù viene rappresentato come un uomo pienamente integrato nella società italiana, elegante nell'abbigliamento e nel portamento, quasi regale nei modi, dimostra una notevole attenzione alle norme e alle convenzioni sociali del contesto in cui vive. Egli stesso ammette di essersi adattato completamente al mondo italiano, assimilando valori, stili di vita e abitudini culturali che lo hanno progressivamente trasformato:

> 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.[3]

Nonostante questa apparente perfetta integrazione, Silvia vive un conflitto profondo: è attratta dall'uomo e al tempo stesso incuriosita dagli stereotipi sulla mascolinità degli uomini neri, ma teme il giudizio della famiglia, degli amici e, più in generale, della società. In questa prima parte del romanzo – probabilmente la più densa dal punto di vista psicologico – assistiamo alla sua lotta interiore. Silvia si trova sospesa fra desiderio personale ed esigenze di conformità sociale: da un lato la passione, dall'altro l'insieme dei pregiudizi e delle aspettative che ha interiorizzato. Eppure, nonostante questa tensione, ella appare ancora come una donna autonoma, padrona delle proprie scelte quotidiane e cosciente della propria libertà individuale.

La seconda parte del romanzo introduce invece una svolta radicale, spostando il focus sul matrimonio e sulla maternità. È proprio l'esperienza della maternità a modificare la percezione che la protagonista ha di sé e del mondo circostante, costringendola a riconsiderare la sua identità e le sue decisioni. La donna indipendente e sicura mostrata all'inizio lascia così il posto a una figura vulnerabile, insicura, progressivamente soggiogata dal marito.

> 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.[4]

La maternità, lungi dal rafforzare la sua autodeterminazione, agisce come un dispositivo narrativo che la conduce verso una perdita di autonomia. Parallelamente, Sambadù attraversa una trasformazione speculare e opposta: l'ingegnere raffinato e occidentalizzato della prima parte

[3] Ivi, 19-20.
[4] Ivi, 166.

sembra dissolversi rapidamente, sostituito da un uomo che abbandona le convenzioni sociali e regredisce a una dimensione rappresentata come "selvaggia". Nel giro di poche pagine, la narrazione suggerisce una sorta di ritorno alle origini, in cui il protagonista riprende comportamenti percepiti come primitivi. Questa regressione, costruita attraverso schemi chiaramente razzializzanti, riattiva in Silvia le sue paure più profonde riguardo all'identità, alla razza e al ruolo femminile.

Alcuni episodi risultano particolarmente emblematici di tale metamorfosi: Sambadù chiude a chiave la moglie nella stanza d'albergo quando esce («La porta è chiusa: chiusa a chiave»);[5] appare «con un'alterigia da capo-tribù»;[6] la voce, un tempo seducente, assume «un tono da padrone che non vuol dare spiegazioni, non ammette replica».[7] Silvia percepisce così un controllo crescente da parte del marito, che decide per entrambi e impone la propria volontà. Contemporaneamente, nella mente della protagonista si produce una sovrapposizione inquietante: l'immagine del marito inizia a confondersi con quella degli uomini di colore che svolgono lavori di servizio intorno a lei, come il portiere o l'ascensorista. Questa confusione rivela come razza e classe si intreccino nella sua coscienza e come gli stereotipi latenti tornino a modellare il suo sguardo, segnando la vera frattura emotiva.

La maternità decreta infatti la fine dell'amore e della passione. In questo percorso di disgregazione affettiva si colloca la scena della danza africana improvvisata da Sambadù attorno alla culla del figlio («Sambadù balla, dinanzi al piccolo, una indiavolata danza negra, agitando le braccia e le mani, sbattendo rapidamente i piedi sul pavimento con un ritmo di jazz»),[8] che rappresenta per Silvia l'irruzione destabilizzante di una cultura percepita come radicalmente altra. Ciò che all'inizio appariva come elemento di fascino diventa ora segno di un ritorno inquietante a un mondo che lei riteneva definitivamente superato dal marito. Non meno destabilizzante è la proposta di far arrivare da Niômi una nutrice «negra», che Silvia interpreta come un'ulteriore invasione di quello spazio domestico che vorrebbe preservare da qualsiasi elemento estraneo. L'ingresso possibile di una figura africana nella cura del bambino è vissuto come una minaccia, non solo culturale ma identitaria, e contribuisce a rendere irrimediabile il distacco emotivo e simbolico tra i due coniugi.

La decisione di Sambadù di «tornare dalla sua gente» e di «nascere alla vita un'altra volta» in seguito alla richiesta di separazione avanzata da Silvia costituisce uno dei momenti più significativi dell'intera narrazione. Le sue parole, che evocano l'idea di «gettare lungo la strada del ritorno tutti i bagagli della civiltà e della educazione», suggeriscono che l'esperienza italiana non sia stata per lui soltanto un percorso di integrazione, ma anche un processo di progressiva alienazione: la vita occidentale appare come una maschera, un peso che egli ora desidera abbandonare per riconnettersi con un'identità percepita come più autentica. Il contrasto simbolico tra gli oggetti della modernità europea, come il «colletto», e quelli associati alla tradizione africana, come le «stuoie di palma» e le «pelli di tigre», rende esplicita la dicotomia tra civilizzazione e natura, tra artificio e genuinità, e lascia emergere una chiara preferenza per la presunta semplicità e libertà della vita tribale.

La sua dichiarazione di voler essere «padrone di me, dei miei pensieri, dei miei uomini» sottolinea non solo il desiderio di liberarsi dai vincoli e dai giudizi della società europea, ma anche il suo status all'interno della tribù, ribadito dall'espressione gerarchica e fortemente coloniale «i miei negri». Tale espressione, pur provenendo da un personaggio africano, rivela l'ambiguità del discorso

[5] Ivi, 160.
[6] Ivi, 161.
[7] Ivi, 162.
[8] Ivi, 194.

coloniale interiorizzato, poiché riproduce la logica del comando e della superiorità che la narrativa coloniale attribuiva ai capi-tribù o alle figure più vicine ai modelli europei di leadership.

Il romanzo approda così a un finale sorprendente e problematico. Nel momento in cui Sambadù cerca di ristabilire un legame con la propria cultura d'origine, sostiene di voler portare con sé il figlio, che considera il legittimo erede del proprio retaggio e della propria posizione di leader tribale. Silvia, tuttavia, si oppone con fermezza, convinta che il bambino, essendo di sangue misto, non verrebbe accettato dalla comunità africana. La sua obiezione costringe Sambadù a prendere atto che i timori della moglie sono fondati: un figlio meticcio rappresenterebbe un ostacolo al suo reinserimento totale nella tribù e alla possibilità di essere riconosciuto come capo. Questa consapevolezza lo induce infine a rinunciare al bambino, affidandolo alla madre e sancendo così la definitiva separazione tra i due mondi.

È proprio questo finale, apparentemente allineato ai principi propagandistici del regime — condannando implicitamente il meticciato e ribadendo l'idea di incompatibilità razziale — che rende la vicenda di *Sambadù, amore negro* particolarmente significativa per comprendere l'evoluzione della censura fascista e la radicalizzazione dell'immaginario razziale nei primi anni Trenta.[9] Secondo una ricostruzione ormai consolidata, il romanzo giunse all'attenzione di Mussolini anche attraverso una copertina volutamente provocatoria, che raffigurava una donna bianca tra le braccia di un uomo nero. In un contesto ideologico che considerava la relazione interrazziale una minaccia simbolica all'integrità della donna italiana, quell'immagine risultò profondamente destabilizzante, sottolineando come la censura non si limitasse ai contenuti testuali ma intervenisse anche sulle rappresentazioni visive del desiderio e delle relazioni sociali.

Ciò che rende il caso particolarmente singolare è che l'opera non nasceva come critica al regime. L'autrice Mura era vicina agli ambienti fascisti e conosceva bene i limiti entro cui una narrazione poteva muoversi: la prima versione, pubblicata nel 1930 su *Lidel* con il titolo *Niôminkas amore negro*, si concludeva con un matrimonio felice tra la protagonista italiana e l'ingegnere africano. Solo nella versione romanzesca del 1934 Mura introdusse una seconda parte tragica, in cui la nascita del figlio meticcio e la rottura della coppia sanciscono l'incompatibilità razziale, adeguandosi così ai principi propagandistici fascisti contro il meticciato.

Paradossalmente, fu proprio questa versione "corretta" e ideologicamente allineata a essere sequestrata. *Sambadù, amore negro* dimostra quindi come immagini e narrazioni potessero eccedere le intenzioni dell'autrice e minacciare un'ideologia che, nel tentativo di controllare rigidamente l'immaginario collettivo, finì per sospettare e reprimere ogni ambiguità, confermando l'irrigidimento e l'imprevedibilità della censura fascista negli anni Trenta.

[9] Cfr.: U. ÅKERSTRÖM, *Sambadù, amore negro di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell'Italia di Mussolini*, «Romance Studies», 2018, https://doi.org/10.1080/02639904.2018.1507296; 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, Oxford, Legenda, 2005, 64-75; M. SORGI, *Mura. La scrittrice che sfidò Mussolini*, Venezia, Marsilio editore, 2022.