

PAMELA OVVERO LA 'VENERE BIANCA': IL RACCONTO DISSIDENTE DI FAUSTA CIALENTE*

ANITA VIRGA

(University of the Witwatersrand, Johannesburg)

Abstract

The article examines the long story "Pamela, or the beautiful summer" by Fausta Cialente analysing the main protagonist, Pamela, an Italian Levantine living in Alexandria in Egypt. Using the concepts of 'levantinism' by Hochberg and 'mimicry' by Bhabha, I will show her intermediate position between the worlds of the colonizer world (the French) and the colonized (the Egyptians), interpreting the character of Pamela as a hybrid 'white Venus' (as opposed to the "Black Venus" of colonialist myth). I argue that for this reason, the story may be contrasted with the contemporary Italian Fascist literary production.

Keywords: Fausta Cialente – Pamela o la bella estate – colonialismo – levantinismo – venere bianca – fascismo – Alessandria d'Egitto

Fausta Cialente (1898-1994) visse per oltre venticinque anni, tra il 1921 e il 1947, ad Alessandria d'Egitto¹, facendo di quest'esperienza il sostrato e il centro di gran parte della propria produzione artistica². La città, cui erano già legati i nomi degli scrittori italiani Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) e Giuseppe Ungaretti (1888-1970)

* Per questo articolo sono debitrice verso l'amica e collega Rosetta Giuliani Caponetto, la quale per prima mi fece conoscere e introdusse allo studio dell'opera di Fausta Cialente.

¹ Dopo un'infanzia e un'adolescenza raminga per via del lavoro del padre, ufficiale di carriera, nel 1921 Fausta Cialente sposò Enrico Terni, compositore e agente di cambio, italo-alessandrino ed ebreo, trasferendosi nella città egiziana, dove rimase fino al 1947.

² Oltre al racconto preso qui in esame, "Pamela o la bella estate", sono ambientati ad Alessandria d'Egitto i romanzi *Cortile a Cleopatra* (1936), *Ballata levantina* (1961) e *Il vento sulla sabbia* (1972).

che vi erano nati e vi avevano trascorso i primi anni di vita, e di Enrico Pea (1881-1958)³ che vi si era trasferito a fine Ottocento, era ormai da decenni residenza di molti stranieri. Negli anni Trenta del secolo scorso Alessandria d'Egitto si presentava come una città cosmopolita e multiculturale, caratterizzata dalla pacifica convivenza di culture, etnie, religioni diverse: cristiani, mussulmani, ortodossi, copti, italiani, armeni, greci, turchi, russi, polacchi vivevano a stretto contatto gli uni con gli altri e condividevano gli stessi spazi. Un mirabile affresco di questa convivenza è dato dalla Cialente in *Cortile a Cleopatra*, romanzo finito di scrivere nel 1931 – anche se pubblicato nel 1936 – che si svolge a Cleopatra, sobborgo di Alessandria d'Egitto, e ha come protagonista il giovane e ribelle italiano Marco immerso in una comunità multiculturale. Il cortile rappresenta l'epicentro attorno al quale ruotano i personaggi senza che le loro diversità di appartenenza a culture ed etnie siano di ostacolo alle relazioni sociali e interpersonali. Le case che si affacciano sul cortile costituiscono “un effimero senso di realtà e appartenenza” (Minghelli, 1994:229), la torre d'avorio in cui si rifugia la certezza dell'identità che si sfalda a contatto con la realtà multietnica dell'esterno.

Ad Alessandria, tra le due guerre mondiali, circa un terzo della popolazione era costituita da stranieri e la comunità italiana, che contava circa trentamila unità, era per grandezza seconda solo a quella greca⁴. A livello politico il paese era controllato da britannici e

³ Per una disamina sull'influenza che Alessandra d'Egitto ebbe nei lavori di Ungaretti e Pea cfr. Re (2003), in cui l'autrice offre anche un quadro della città dal principio del secolo scorso fino al declino della locale comunità italiana iniziato con l'invasione italiana dell'Etiopia nel 1935 e definitivamente raggiunto con gli eventi politici egiziani del secondo dopo guerra.

⁴ Nella storia moderna, gli europei erano stati stabilmente presenti nel paese egiziano sin dalla fine del '700, cioè dal tentativo colonialista della spedizione francese del 1798. Nonostante il fallimento della spedizione, l'Ottocento vide una crescita costante dell'emigrazione europea in Egitto e dell'influenza culturale occidentale nel paese; gli stranieri, per altro, godevano di leggi speciali – le Capitolazioni (risalenti nelle loro prime forme al XVI secolo) – che concedevano loro speciali diritti legali ed economici. La migrazione italiana durante il

francesi: diventato di fatto protettorato britannico nel 1882, quando venne proclamato indipendente dall'Impero Ottomano, lo diventò anche formalmente nel 1914. L'occupazione militare britannica perdurò insieme a quella francese – soprattutto per il controllo del canale di Suez – fin dopo la seconda guerra mondiale. La società multi-etnica che si era creata negli anni Trenta del Novecento era, perciò, sì di pacifica convivenza, ma non di uguaglianza, soprattutto tra presenza europea e popolazione locale: “non si è trattato di un periodo storico in cui l'appartenenza a un determinato gruppo sociale, nazionale, religioso e linguistico ha perso d'importanza. [...] In Egitto non si è formato un vero *meltingpot*, ma una società pluralista, caratterizzata da una contiguità dinamica tra gruppi e dal riconoscimento delle differenze etno-religiose” (Avallone, 2012:5).

Il lungo racconto “Pamela o la bella estate” (1935), che segue *Cortile a Cleopatra*, è ambientato in questa variegata società; tuttavia, contrariamente al romanzo che ne costituisce un felice affresco, “Pamela o la bella estate” esplora criticamente i rapporti tra le diverse identità e denuncia, attraverso il personaggio chiave di Pamela, sia le disparità di potere create dal colonialismo⁵ sia la fallace costruzione identitaria italiana propagandata in quegli anni dal fascismo. Per l'analisi del racconto qui proposta è fondamentale il concetto di ‘levantinismo’, che colloca l'appartenenza identitaria in uno spazio di

XIX secolo fu caratterizzata inizialmente dalla presenza di esuli politici dovuti ai movimenti risorgimentali, cui si aggiunsero dagli anni '60 ingegneri, tecnici e operai per la costruzione del Canale di Suez – tra questi si ricorda anche il padre di Ungaretti, morto in un incidente sul lavoro quando il figlio aveva due anni. Per una storia degli italiani in Egitto nella prima metà del Novecento e dei rapporti con la madrepatria si veda Petricioli (2007).

⁵ Cialente stessa, molti anni dopo, nell'introduzione a *Interno con figure* (1976) ricordava con precisione la disuguaglianza esistente all'interno di questa società multiculturale e le responsabilità del colonialismo: “[...] europei e levantini godevano di condizioni, in parte da essi create, per cui la vita quotidiana era incredibilmente «dolce» e facile, e se ne vantavano quasi fosse tutto merito loro e un loro diritto, senza guardarsi intorno, quindi senza nemmeno darsi la pena di vedere che di quei privilegi la «massa» non godeva assolutamente nulla. Io vedevo invece quanto atroce era la miseria d'un popolo così mite e pacifico, infame la mano del larvato colonialismo che ancora premeva su di esso e vergognosa la complicità o l'acquiescenza della ricchissima classe dirigente” (XII).

ambiguità e instabilità in cui agiscono diverse forze; infatti, molti dei personaggi dei romanzi ad ambientazione egiziana della Cialente sono e sono definiti nei testi 'levantini', come la stessa Pamela. La parola 'levante', che etimologicamente designa l'area in cui il sole si 'leva' (sorge) ed era inizialmente usata per indicare l'area geografica orientale del Mediterraneo, in epoca contemporanea e coloniale finì per assumere una connotazione dispregiativa indicando uno stato ibrido di mescolanza tra la cultura locale colonizzata e la cultura occidentale colonizzatrice; un fallimento da entrambe le parti di imitare e diventare l'*altro*, uno stadio considerato intermedio di impurità culturale e perdita di autenticità (Hochberg, 2002a:46-47). 'Levantinismo' da concetto spaziale assunse così significato sociale. Il termine viene poi ripreso – e con questa accezione qui usato – in senso culturale, ribaltandone il valore denigratorio, come configurazione identitaria ambigua e fluttuante, frutto dell'incrocio coloniale di culture 'orientali' e 'occidentali' che resiste definizioni univoche e statiche di identità nazionali e culturali e che mina tali distinzioni. Minghelli, discutendo lo *status* di Marco, il già ricordato protagonista di *Cortile a Cleopatra*, osserva che “la colonia levantina, lungi dall'esprimere sovranità sul territorio, esprime piuttosto questo *displacement*, una marginalità definita da un centro che si trova altrove” (1994:230), e più oltre aggiunge: “la colonia è uno spazio dove le identità e le differenze sono in uno stato di perenne flusso, una zona di costanti negoziazioni, etniche, politiche, sessuali, linguistiche. Questo carattere ibrido è direttamente indicato nella parola «levantino», un precipitato che include egiziano, italiano, greco, ebreo apolide e meticcio” (*ibidem*). Nella società coloniale, la collocazione sociale del levantino è in posizione intermedia tra il colonizzatore e il colonizzato, possedendo alcuni dei caratteri di entrambi e non appartenendo a nessuno dei due. “Pamela o la bella estate” esplora il levantinismo della protagonista, veneziana sposa di un armeno esule, da una parte rappresentando la sua intermediarietà sociale tra colonizzatore e colonizzato e dall'altra minando alle

fondamenta la costruzione dell'identità italiana, particolarmente in epoca fascista.

Nel racconto lo spazio levantino non è così dettagliatamente rappresentato come nel romanzo *Cortile a Cleopatra*, la cui lettura aiuta perciò a concepire l'ambiente che circonda la casa di Pamela: ciò, infatti, che al lettore qui è dato vedere non va oltre i due piani dell'abitazione e il giardino, al cui cancello si ferma lo sguardo di Pamela. L'identità levantina della protagonista non si confronta, come per il Marco del romanzo, con altre identità levantine (se si eccettua il marito armeno), ma con un *altro* che è percepito estraneo anche alla straniera, ma integrata, Pamela. La vicenda si snoda il tempo di un'estate, durante la quale la protagonista e il marito sono costretti ad affittare per ristrettezze economiche le camere del piano superiore e ritirarsi a vivere nel sottosuolo con i due figli. I locatori sono una coppia di francesi, i cui nomi non sono – significativamente – specificati: l'*altro* non è conosciuto e forse nemmeno completamente conoscibile, per cui non ha un nome proprio attraverso cui poterlo nominare con esattezza, riconoscerlo; il riconoscimento reciproco, ovvero la sua mancanza, è, in effetti, uno dei *leitmotiv* del testo. La coppia francese proviene dal Cairo ma chiaramente appartiene all'alta borghesia intellettuale europea: il marito è un pittore, dipinge quadri per i quali ha bisogno di modelle nude che posino per lui in casa; la moglie assiste il marito e partecipa con lui alle numerose cene a cui sono invitati molti amici della coppia, i 'visitatori'. È, dunque, un intero mondo, estraneo finora alla vita di Pamela, che entra in casa della protagonista.

Tra le due realtà, quella povera e levantina di Pamela e quella borghese ed europea della coppia francese, si instaura subito un confronto. L'identità di Pamela, in quanto italiana in Egitto sposa di un armeno, inizialmente non appare per la protagonista avere particolare problematicità, benché vada contro l'ostilità fascista verso i matrimoni interraziali; lo scarto, invece, si avverte tra il levantinismo alessandrino di Pamela e il mondo dell'Europa 'forte',

‘affascinante’ e colonizzatrice rappresentato dalla coppia di francesi. Mentre in *Cortile a Cleopatra* il confronto con l’*altro* europeo – contrariamente a quanto narrato da molta coeva letteratura italiana – avviene per l’assenza dell’europeo colonizzatore (Nozzoli,1978:116), nel racconto di Pamela la presenza francese stabilisce immediatamente questo confronto, che non è solo interpersonale e sociale, ma rappresenta anche per metafora il rapporto tra il colonizzatore e il colonizzato.

A differenza di quanto avviene in *Cortile a Cleopatra*, nel racconto di Pamela la casa non è più rifugio dell’identità, ma lo spazio entro cui si realizza l’incontro con l’*altro*: l’identità è respinta nel sottosuolo, il luogo dove la famiglia si ritira ad abitare, mentre il piano superiore e il giardino sono invasi dalle presenze estranee. Lucia Re (2008) ha messo in luce la valenza sociale di questo movimento all’interno della casa sostenendo che “lo spostamento nel seminterrato è simbolo della discesa della coppia; la loro povertà li fa arretrare nella scala sociale della vita coloniale” (112, *trad. mia*). L’arretramento sociale che ha cause economiche non è altro che lo specchio dei rapporti coloniali. Inoltre, il fatto che l’incontro avvenga nell’ambito più intimo della casa assume una doppia valenza: da una parte, simbolicamente, indica come l’*altro* entra in noi, nella nostra intimità e ne faccia parte; ovvero come l’*altro* sia anche dentro di noi e per questo faccia vacillare la nostra identità. Dall’altra rappresenta l’incontro con l’*altro* nei termini di una aggressione mossa dall’esterno-estraneo verso l’interno: ed è così che inizialmente Pamela vive questo confronto, sia prima dell’arrivo dei francesi che nel momento in cui la coppia prende possesso delle proprie stanze:

Si sentiva, ora, come in casa d’*altri*, a godersi un lusso non suo. (1962:8, *corsivo mio*) [...]

Ascoltò i passi che andavano e venivano, sentì trascinare valige e bauli, e quando cigolava una porta o sbatteva una finestra, dominava lo slancio che l’avrebbe

spinta a salire; come se lassù si svolgesse una battaglia tra i suoi beni e quei *nemici*. (1962:26, *corsivo mio*)

I nuovi arrivati ‘colonizzano’ la casa di Pamela con oggetti da cucina che la povera italiana non aveva mai visto e che rivelano immediatamente il segno del benessere e di un nuovo stile di vita del cui fascino Pamela cadrà presto vittima: “dall’abbondanza che improvvisamente l’aveva riempita e pesava sulle mensole, le veniva quasi un sentimento di sicurezza, un calore improvviso di speranza” (1962:28). Così, vinta dalla curiosità e dall’attrazione che inizia a provare per l’*altro*, Pamela comincia l’esplorazione di questo nuovo mondo. La moglie del pittore la introduce nelle camere affittate e anche noi lettori, insieme a Pamela, per la prima volta abbandoniamo il sottosuolo e veniamo ammessi nelle stanze dei francesi. Lo sguardo di Pamela, “il punto di vista limitato” (Gialloredo, 2005:471) entro cui è costretta la possibilità di visione del lettore, è inizialmente restio a spostarsi dal viso della moglie del pittore alle pareti e ai mobili della camera, una resistenza che denota anche la paura della protagonista per l’incontro con l’*altro*. Ma anche l’*altro* ha degli occhi, da cui presto Pamela si sente osservata:

Nel suo turbamento è entrata ora un’altra cosa: ed è la sensazione di non essere veramente sola, nella camera, con la signora dal kimono celeste. Qualcuno c’è, che non ha respiro, e nemmeno corpo, ma ha certamente degli occhi, uno sguardo da cui si sente sfiorata, poi sollecitata e come inseguita. La curiosità vince la timidezza, e fa sì che anche lei osi alzare gli occhi per spingerli più lontano: ma quando crede di potersi aggrappare al fedele colore delle sue pareti, e di ritrovarsi, con un sussulto ricade all’indietro, bruscamente respinta, povera Pamela. (1962:30)⁶

⁶ Lucia Re (2008) nota giustamente che l’apparizione della moglie del pittore in kimono è un riferimento alla tematica dell’orientalismo descritto da Said (2001) e presente nel

Lo sguardo di Pamela si incontra con lo sguardo dell'*altro* il quale le rinvia l'immagine di una realtà diversa che ora abita la sua casa, la sua intimità: la protagonista vede quadri che rappresentano donne nude e ne rimane sconvolta. Anzi, la prima reazione è quella di sentirsi respinta: Pamela non accetta ciò che vede ed è dunque lei che rifiuta l'*altro*; tuttavia, significativamente, è lei a trovarsi respinta, a retrocedere, in un movimento all'indietro che indica ritirata di fronte a un'aggressione: "Pamela, smarrita, indietreggiò, varcò la soglia e si ritrovò sulla veranda, la schiena contro la balaustra" (1962:32).

Dopo il primo incontro, la protagonista ritrova la curiosità per questo nuovo mondo che improvvisamente anima la propria casa: e se inizialmente si limita a osservare dall'inferriata della finestrella del sotto suolo l'arrivo delle auto dei visitatori, presto sarà lei ad accogliere i nuovi arrivati, a dare i primi saluti di benvenuto e, a volte, a intrattenerli brevemente in assenza della coppia francese. Le novità provenienti dall'*altro* – novità di linguaggio⁷, di modi, di vestiti – sono accolti dalla protagonista con sempre maggiore ammirazione: il senso di repulsione è rimpiazzato dalla curiosità, nemmeno più i quadri e l'esposizione del corpo sono sconvenienti: "La nudità cominciava ad assumere per lei un significato nuovo, meno vergognoso di quello che le aveva prestato fino allora" (1962:35).

colonialismo occidentale: il gusto dell'esotico e dell'interesse visuale per ciò che proviene dall'Oriente è espressione del colonialismo che rende l'*altro* desiderabile e, conseguentemente, conquistabile (Re 2008:125-126). Allo stesso modo funzionano i quadri del pittore francese che ritraggono nudi di modelle per lo più arabe o nere: all'inizio dell'Ottocento, soprattutto in Francia a seguito delle campagne napoleoniche, si diffuse in arte il gusto esotico per il Nord Africa. Nel racconto, l'attività del pittore francese riprende da una parte questa moda e, dall'altra, dispiegando l'impari relazione del potere coloniale attraverso l'altrettanto impari relazione tra i due sessi preannuncia il destino di Pamela: si veda la descrizione della modella nera, definita "infelice" in posa davanti al pittore (1962:44-45).

⁷ "Lei non finiva mai di sorprendersi, anche per il linguaggio curioso che adoperavano tutti quelli. [...] ma dopo qualche giorno capì che doveva essere un linguaggio convenzionale, da iniziati, e ne parlò al marito come di una grande scoperta" (1962:36).

Pamela ben presto si trova a far parte di questo mondo: interagisce sempre di più con i visitatori e aiuta la moglie del pittore a preparare le cene, durante le quali è lei a servire. L'iniziale sentimento di avversione verso l'*altro* è completamente surclassato da un senso di – illusoria – appartenenza al mondo dell'*altro*, come se ora tra queste due diverse identità si fosse messo in moto un processo di levantinizzazione che Hochberg descrive come la “sostituzione di opposti antagonisti (Io contro Tu) con la vicinanza (tra Io e Tu) e le nette distinzioni tra le identità con immagini più complesse di parziali identificazioni e legami liminali (2002b:4, trad. mia). Ma questo sentimento di vicinanza tra l'io e l'*altro* non è biunivoco: è un'illusione di Pamela, che le fa credere di poter partecipare al mondo dell'*altro*, poter essere simile all'*altro* e da questi accettata e ricambiata in una sorta di reciproca vicinanza delle due alterità. Ciò che, dunque, Pamela scambia per levantinismo può più propriamente essere definito come *mimicry* nel senso ormai canonico dato da Bhabha (2004): “il desiderio di un riformato e riconoscibile Altro, come soggetto di una differenza che è quasi identità, ma non del tutto” (122, trad. mia). Solitamente *mimicry* è un processo avviato dal colonizzatore nei confronti del colonizzato: ma come il primo desidera che l'*altro* sia uguale – anche se non completamente uguale – a se stesso, così il secondo prova il desiderio di essere uguale all'*altro*.

Quella della vicinanza paritaria è l'aspirazione cui ambisce Pamela, la quale, consapevole del proprio desiderio, non riconosce non solo che esso non potrà mai essere realizzato, ma nemmeno che il suo avvicinarsi all'identità dell'*altro* mantiene viva la conflittualità tra le due identità, venendo meno la possibilità del costituirsi di un terzo spazio tra l'io e il tu del levantinismo. La protagonista, infatti, è, sì, ammessa al mondo dei francesi ma questa accettazione è scambiata da Pamela come un riconoscimento da parte dell'*altro* della similitudine delle identità diverse che si incontrano nello spazio del *between you and me* (lo spazio del giardino di Pamela 'colonizzato')

dai francesi e dai loro ospiti⁸); in realtà non si tratta che della possibilità concessa alla protagonista di avvicinarsi al mondo dell'*altro* e poterlo imitare, mantenendo però una distanza che è la distanza della diversità: della “quasi identità, ma non del tutto”. E, così, Pamela partecipa alle cene dei francesi, ma come serva; non siede mai al tavolo con loro, ma rimane in disparte in un punto del giardino da dove può osservare gli altri con l’illusione della partecipazione.

Di questo processo sembra essere consapevole il marito di Pamela, il quale, infatti, cerca di avvertirla: “«Tu credi d’esser per loro un’amica... o qualcosa di simile. E non t’accorgi che ti trattano da serva» [...] «Bada, non è gente per te». Ed ha avuto ragione. Mentre lei ha creduto a qualche diritto... o a un privilegio” (1962:54). Le parole del marito suonano come un monito, ma, poco prima, è già capitato qualcosa che ha iniziato a incrinare la fiducia della veneziana.

Un giovane invitato, che partecipa regolarmente alle feste della coppia francese, una sera lascia il tavolo della cena per avvicinarsi a Pamela:

[...] ma lui già le era vicino sul piccolo banco, la spingeva in mezzo alle foglie ridendo; e Pamela [...] si trovò tutta meravigliata dentro le sue braccia, si svegliò alla paura col viso coperto di caldi baci rapidissimi. Gridare non poté, egli le teneva le labbra, scrollarsi nemmeno, presa duramente com’era tra i muscoli delle sue braccia, del suo petto. Non poteva muoversi... (1962:51)

⁸ Ancora Lucia Re ha messo bene in evidenza il significato simbolico del giardino, descritto come decadente e che si rifà a quello reale che la Cialente poteva osservare dalla finestra di casa sua e che era stato abbandonato da una famiglia turca dopo le rivolte del 1882: metafora, perciò, della fine della dominazione ottomana in Egitto e del degrado portato dall’occupazione britannica (vedi Re, 2008:115). Il giardino è così luogo e simbolo della colonizzazione.

Il bacio segna un nuovo rifiuto da parte di Pamela verso il mondo dei francesi e la prima incrinatura del rapporto tra queste due identità diverse. Ciò che ferisce maggiormente Pamela in questo frangente non è l'aggressione subita, ma il mancato riconoscimento della sua identità: quando il giovane andrà a scusarsi per il proprio gesto addurrà come giustificazione il fatto di essere stato ubriaco, il che presuppone il non avere controllo e consapevolezza delle proprie azioni. Il bacio, quindi, non era voluto. Il giovane, implicitamente, sottintende che non ci sia alcun motivo particolare perché lui abbia provato interesse per Pamela, cui dunque viene sottratta la dignità del riconoscimento: "La sua collera ha radici altrove: e il sapere che quella sera lui era ubriaco, la brucia più di tutto. Questo, almeno avrebbe dovuto tacerlo. È una donna anche lei, benché viva sottoterra come le talpe, moglie di un uomo quasi giallo [...]" (1962:56-57).

Pamela, non riconosciuta come appartenente al 'mondo della superficie', subisce lo scacco di trovarsi rigettata nel mondo levantino da cui deriva, il quale nella scala valoriale della società coloniale si trova in posizione inferiore e che ora anche la veneziana valuta secondo questa impostazione gerarchica: quell'"uomo quasi giallo" è espressione del disprezzo di Pamela, sconosciuto a inizio racconto. Una volta instillato nella veneziana il desiderio di essere come il 'colonizzatore', ella non riesce più a tornare indietro e apprezzare la sua identità precedente, subendo lo scacco di trovarsi imprigionata tra due realtà (quella del colonizzatore e quella del colonizzato) senza appartenere a nessuna delle due pur condividendo tratti caratteristici con entrambe. Fanon (2002), discutendo le dinamiche del rapporto tra colonizzatore e colonizzato, individua in questo desiderio la radice del disprezzo che il colonizzato prova per se stesso, appropriandosi dell'atteggiamento denigratorio che il colonizzatore ha per lui⁹.

⁹ "Inizio a soffrire per il fatto di non essere un uomo bianco fino al punto che l'uomo bianco impone una discriminazione su di me, mi fa diventare un nativo colonizzato, mi priva di tutto il valore, di tutta l'individualità, mi dice che sono un parassita del mondo, che devo

Rifiutata, a sua volta Pamela ha un moto di repulsione verso l'identità levantina che le è propria: "Le viene l'impeto di gridare a quell'insulso giovanotto che altri uomini la solleccarono, non ubriachi, di parlargli, gridando, di Venezia e della sua gente, cose che per Pamela in esilio significano distinzione, finezza. Chi oserebbe mescolarla a questi levantini senza linguaggio?" (1962:57).

La corrispondenza tra l'organizzazione spaziale della casa a due piani e il prestigio sociale dei personaggi in riferimento alla loro identità a questo punto si chiarisce ulteriormente denunciando non solo il simbolismo della dicotomia sopra/sotto, ma anche il suo effettivo significato in termini di potere e riconoscimento. Il sottosuolo, occupato dalla famiglia di Pamela, infatti, non solo indica inferiorità rispetto alle camere del piano di sopra, ma preclude anche i suoi abitanti dalla possibilità di essere visti, cioè riconosciuti nella loro umanità, prima ancora che identità particolare. Nel testo, effettivamente, il riconoscimento dell'*altro* passa anche attraverso la possibilità dello sguardo. Generalmente chi guarda è posto in posizione di forza rispetto a chi è guardato, perché può esercitare il proprio controllo sopra l'altro, ma in questo caso il rapporto di forza si rovescia: chi è guardato occupa la posizione privilegiata. Questo accade, innanzitutto, perché lo sguardo è 'riconoscimento': riconoscimento dell'esistenza di un *altro* prima ancora che riconoscimento della sua specificità. Ed è esattamente questo ciò che viene negato a Pamela: essa occupa lo spazio del sottosuolo, dal quale, attraverso una piccola fessura a livello della superficie terrestre, può guardare gli altri muoversi nel giardino senza essere vista – può, cioè, riconoscere l'esistenza degli altri senza che essi facciano altrettanto per lei. È da questo punto di osservazione che, inizialmente, Pamela e i suoi figli incontrano l'*altro*: "Le automobili vennero slittando nella polvere, fin dai primi giorni. Erano molte e

mettermi il più velocemente possibile al passo con il mondo bianco" (Fanon, 2002: 98, *trad. mia*).

lussuose. Pamela e i bambini avevano imparato a *ricoscerle*, e quando le sentivano arrivare mettevano presto il viso all'inferrata, dalla parte della strada" (1962:34, *corsivo mio*). In maniera simile, durante le cene Pamela, dopo aver servito al tavolo, si siede in un angolo del giardino, da cui può osservare lo svolgersi della festa e i convitati rimanendo esclusa dal loro campo visivo: "Pamela viene a sedere in giardino sotto l'albero fiorito, al di qua della graticciata [...] Pamela capisce poco di quel che si dicono, ma le piace guardare non vista dietro le foglie che le toccano il viso con leggerezza e glielo profumano" (1962:48).

L'asimmetria dello sguardo corrisponde all'asimmetria dei rapporti: tanto Pamela vede e desidera l'*altro*, tanto l'*altro* intravede Pamela per servirsene. Il colonizzato è, dunque, uno strumento in mano del colonizzatore, il quale, da parte sua, con il fascino esercitato dalla capacità di potersi – anche visivamente – imporsi, diventa modello da imitare. L'aggressione del primo è, quindi, doppia: sia fisica sia culturale.

Nella scena del bacio troviamo riprodotti i meccanismi appena descritti: all'aggressione fisica, cui Pamela non può opporsi, segue la mancanza di riconoscimento di dignità per la sua identità. Per questo, la protagonista, non ancora pienamente consapevole della sua posizione nei confronti dei francesi e dei loro amici, ha una reazione di rifiuto per quell'identità levantina considerata minoritaria rispetto all'europea e che, come conseguenza, la costringe all'esclusione. Nel rigetto della propria identità, la protagonista richiama il suo essere italiana prendendo a prestito i modelli occidentali di pensiero che volevano l'Italia 'superiore' a un paese africano o, peggio, a un incrocio tra le due culture; e soprattutto a un'Italia fascista che negli anni '30 si autocelebrava potenza coloniale. Allo stesso tempo, però, disarticolando l'unità culturale e nazionalistica propugnata dal fascismo, Pamela non fa riferimento diretto alla sua supposta 'italianità', ma alla sua origine veneziana ed è in veneziano che ella si esprime e articola il proprio mondo interiore: ««A questi levantini»

pensava piegando un poco la bocca, «*no ghe piase rider, no*» (1962:37).

Le sere che seguono il bacio, Pamela torna a partecipare alle cene, ma senza farsi vedere si siede nel suo angolo del giardino nascosto dalle fronde dell'albero e da qui osserva continuamente il giovanotto:

Tornò dietro le foglie, la sera stessa. Ma venne su dalla cucina solo quando il domestico se ne fu andato. Non indossò il vestito nuovo né si lavò le braccia, dai commensali non si fece vedere e nessuno immaginò che fosse lì dietro, nascosta.

Eccoli: sono sempre gli stessi, i bei vestiti delle signore li conosce a memoria, ogni cosa sembra esaurita, consumata. La fine della stagione è prossima, non vi saranno altre sorprese, nulla più da imparare.

Attrante e misterioso è soltanto il viso del giovanotto. (1962:58)

L'estate, come la storia, sembra ormai volgere alla fine con una sorta di amara inesorabilità. Pamela rivede più volte e ricostruisce nella propria mente la scena del bacio, cambiandone però gli esiti: ora lei oppone il suo rifiuto e lui si inginocchia per supplicarla. Ma la richiesta di reciprocità e riconoscimento rimane inascoltata.

La sera prima della partenza dei francesi, però, accade un ultimo, inquietante incontro con il giovane, non descritto nella narrazione, ma solamente abbozzato nel suo inizio e lasciato intuire nelle pagine successive. La forte cesura presente nel racconto allude alla censura che la protagonista attua nei confronti di un evento troppo traumatico per essere ricordato nei dettagli e per essere elaborato verbalmente. Dopo averci offerto una narrazione così particolareggiata e minuziosa, quasi minimalista, così attenta alle piccole cose, dagli oggetti della cucina, agli sguardi, ai lievi sussulti della protagonista, la Cialente esclude platealmente dal racconto il momento più importante dell'estate di Pamela. Prima di questo momento, un'altra leggera

cesura viene introdotta nel testo, per preludere all'evento che poco dopo avverrà:

Ondeggiò contro il muro di cui sentiva il freddo e la rugosità attraverso la stoffa leggera dell'abito, tra le foglie vide ridere il giovanotto. Il suo viso, bruciato dal sole, aveva preso un colore dorato, asciutto. E lei era posseduta da quel viso.

“Non ci posso far niente,” continuò a pensare dondolandosi come se fosse in barca e chiuse gli occhi.

Fu il gran silenzio a svegliarla. Rimase un poco a contemplare il buio fitto, prima di poter capire. (1962:69)

Questo passo è particolarmente significativo in quanto presenta i semi della scena-chiave, alludendovi e anticipandola. La possessione di cui si sente vittima la protagonista ha l'ambivalente aspetto di essere per lei un'attrazione e di rinviare, negativamente, alla possessione fisica che poco dopo subirà. Il reiterato pensiero di Pamela (“Non ci posso far niente”) allude all'inevitabilità della scena-chiave, sebbene giunga inattesa alla stessa veneziana; contemporaneamente, però, rinvia anche a un sentimento di impotenza del colonizzato rispetto al colonizzatore. Il riso, che caratterizza il giovanotto ed è già nelle pagine precedenti abbondantemente sottolineato (1962:55, 58, 66), è il tratto distintivo con cui il lettore lo riconoscerà nell'episodio successivo. Infine, la cesura che nel passo appena citato contraddistingue il momento del sonno di Pamela rimanda alla più forte elisione della scena non narrata, come se questa avvenisse in una sorta di dormiveglia e i suoi contorni sfumati fossero proprio quelli di un brutto sogno.

Dopo essersi accorta che tutti i invitati hanno lasciato il giardino e la festa è finita, Pamela, con movimenti lenti e semi-coscienti propri di chi si è appena svegliato, si accinge a tornare a casa:

Tardò a riprendere coscienza di quel che doveva fare, alla fine si levò cercando a tastoni il paletto della graticciata che doveva chiudere, come ogni sera, e la trovò aperta; ma quando volle tirarla a sé sentì che non cedeva, una mano uscì tra le foglie, avvinghiò la sua e un riso sommesso, per nulla spaventevole, le venne di là dietro. (1962:70)

Segue un rigo bianco e l'inizio del nuovo paragrafo racconta la mattina successiva: è dunque in queste poche parole e in quello spazio lasciato vuoto che si concentra la scena del nuovo incontro tra Pamela e il giovane. Il lettore intuisce cosa è successo – e cioè il rapporto sessuale fra i due – solo grazie alle pagine successive, le ultime, che conducono il racconto a conclusione; ma l'avvenimento non è mai raccontato, solo alluso e abbozzato. I contorni dell'episodio rimangono, perciò, sbiaditi, come appunto in un sogno, e oscure le dinamiche.

Rifacendoci alla scena del bacio, più dettagliatamente descritta, possiamo facilmente supporre una dinamica simile in occasione dell'incontro sessuale: si tratta di un'aggressione da parte del giovane nei confronti di una Pamela che non può ribellarsi. Nonostante nella incerta rievocazione finale dell'incontro pare che anche la veneziana abbia partecipato volontariamente all'atto sessuale ("Vacillando è caduta, la notte precedente, sui lievi cespugli, e all'ardore che l'ha coperta e premuta ha risposto col ritmo del mare", 1962:80), nondimeno l'atto del giovane è un atto di forza ("Tutto l'ha penetrata violentemente, i profumi, i suoni, la forza impetuosa di quell'uomo", *ibidem*), probabilmente agevolato dal fascino che ha saputo esercitare agli occhi di Pamela. Tuttavia anche questo fascino è dettato dall'aggressività con la quale il mondo dei colonizzatori è imposto sul mondo levantino della protagonista.

L'atto sessuale smaschera definitivamente il rapporto colonizzatore-colonizzato sotteso nella relazione tra Pamela e il mondo dei francesi: la possessione fisica, aggressiva, priva di

sentimenti e del riconoscimento dell'altro, suggerisce l'influenza e l'interesse economico delle potenze europee nei confronti di un Egitto che, come la protagonista del racconto, non può opporre un'adeguata resistenza. La violenza sessuale è metafora per quella coloniale; il possesso della donna nera da parte dell'uomo bianco rappresenta il tropo del colonialismo come stupro. In ambito coloniale, è presente un "ampio spettro di rappresentazioni che codifica lo stupro e il saccheggio dei paesi colonizzati raffigurando questi ultimi come donne nude e identificando i colonizzatori come padroni/stupratori" (Loomba, 1998:79, *trad. mia*). Qui, tuttavia, la donna vittima non è propriamente un'egiziana, ma una levantina di origini italiane: su questo punto torneremo in seguito.

L'aggressione fisica è contemporaneamente distorta e resa più amara dall'aggressione culturale subita precedentemente dalla protagonista sotto forma di fascinazione: prima ancora che fisicamente, Pamela è stata posseduta culturalmente, facendole desiderare di poter accedere all'identità dell'*altro*. Il desiderio dell'identità si intreccia con quello della fisicità: il primo, infatti, porta la protagonista a provare il secondo, per mezzo del quale sembra possibile accedere al primo. È vero che Pamela subisce il bacio, ma al contempo ciò che davvero la turba è la mancanza di riconoscimento nei suoi confronti insito in quell'atto; dopo l'episodio, lo sguardo nascosto della veneziana continuerà a posarsi sul giovanotto, desiderandolo e sognando di poter essere lei a comandare il gioco sessuale. Pamela, probabilmente, intuisce che nel contatto fisico può risiedere il riconoscimento della sua identità come paritaria a quella dei francesi, uguale alla loro; ma così come il rapporto con la moglie del pittore non è paritario (è una serva, non un'amica, come le ricorda il marito), allo stesso modo il rapporto sessuale con il giovane non può essere sullo stesso piano ma di sfruttamento e subordinamento di una all'altro.

La scena conclusiva del racconto è costituita dal dialogo tra Pamela e il marito, in una sorta di riconoscimento reciproco delle loro

identità. La protagonista, infatti, dopo aver abitato questa zona intermedia tra l'identità levantina che ha rifiutato e l'identità dei colonizzatori cui non ha potuto accedere, torna dal marito per riconoscersi in lui ed essere da egli riconosciuta. Egli, figura piuttosto eterea lungo tutto il racconto – è spesso fuori casa per lavoro e non partecipa alla vita dei francesi – aveva già intuito l'allontanamento di Pamela dalla propria esistenza: “Averkassian aveva ora la sensazione piuttosto fastidiosa che sulla terra con lui – nel sottosuolo, anzi – abitasse soltanto il corpo di Pamela, e la sua anima vagasse altrove, nelle regioni nebulose ma splendenti che appartengono alle creature superiori” (1962:60).

A conclusione del racconto, il marito rivela di aver capito, forse visto (ma nel testo non è specificato), cosa sia accaduto tra Pamela e il giovane la sera prima, ma per proteggere la propria famiglia, soprattutto i bambini piccoli, e per ‘salvare’ la moglie fingerà di essere stato lui l'autore dell'atto in giardino. Il dialogo tra i due coniugi avviene, significativamente, al buio, creando un'atmosfera che carica di maggiore drammaticità la scena, ma al contempo rinvia, una volta di più, alla mancanza di visione, questa volta condivisa da entrambi i levantini.

Ancora un riferimento all'identità e al discorso del riconoscimento dell'*altro* si ritrova nelle parole del marito, quando, rivolto a Pamela, afferma: “«Abbiamo fatto come due ragazzi. [...] Ma non saremo sempre giovani, Pamela. E chissà perché non ci siamo parlati, come se fossimo due stranieri...»” (1962:78). Ed effettivamente i due coniugi sono stati reciprocamente stranieri, dal momento che la veneziana aveva cercato di abbandonare o, meglio, rifiutare l'identità levantina condivisa con il marito per acquisirne una nuova. In questo fallimentare processo, Pamela si sente come una donna sedotta e abbandonata: “Si spegneranno, sì, i guizzi e i clamori che si porta ancora dentro, la sua agitazione pian piano si ritirerà, come fa la bassa marea, giacché tutti sono partiti e l'hanno abbandonata su quella riva

deserta, a secco, come un pesce morto” (1962:80). La promessa del colonizzatore non è mantenuta.

Pamela ha rappresentato per il giovanotto francese un oggetto di conquista sessuale; tuttavia, come precedentemente accennato, ella non è egiziana. La metafora del colonialismo come stupro si dipana su un’identità levantina di origine italiana; qui è Pamela, la veneziana, a incarnare il mito della Venere Nera, creato dal colonialismo europeo e sfruttato a sua volta da quello italiano:

Le rappresentazioni esotiche e affascinanti delle native avevano lo scopo di incitare i virili e avventurosi soldati e lavoratori italiani ad avventurarsi nel territorio sconosciuto, inesplorato e vergine dell’Africa. Le iscrizioni delle donne locali – come “Venere nere” – belle, docili e sessualmente disponibili – avvaloravano il più importante aspetto della retorica dell’impero che usava la metafora sessuale come un modo di fondere il discorso pubblico con il privato. (Ponzanesi, 2005:173, *trad. mia*)

Tuttavia il punto di vista della classica rappresentazione della Venere Nera (che si colloca nello sguardo dell’uomo bianco occidentale) è dalla Cialente ribaltato: il ruolo che nella letteratura coloniale è tipicamente svolto dalla donna nera viene qui ricoperto da una donna bianca, facendo dunque di essa una ‘venere bianca’. Inoltre, insieme a questo ribaltamento di posizioni, la scrittrice ne attua un altro stabilendolo sguardo della venere come perno centrale e punto di vista principale. Nel testo non sappiamo nulla del giovanotto che interagisce con Pamela, non solo riguardo alla sua identità – non ha un nome e non è caratterizzato in alcun modo se non nel viso abbronzato e nel riso – ma nemmeno riguardo alle sue intenzioni; tuttavia, dal comportamento emerge una rappresentazione dell’uomo bianco che, affascinato dalla donna nera, dall’*altro* presente nel territorio colonizzato, cerca di possederla fisicamente. Conseguenza

dello spostamento del punto di vista è anche la mancanza di una descrizione fisica di Pamela, il cui corpo nel testo non è esposto allo sguardo del lettore: la Cialente non indugia mai sui particolari fisici della donna, la quale non viene perciò connotata come sessualmente affascinante.

Mantenendo il punto di vista focalizzato su Pamela e rendendola al tempo stesso una ‘venere bianca’, la Cialente dispiega diversi motivi in antitesi con l’ideologia e la coeva letteratura coloniale fascista¹⁰: Pamela è povera, assume il ruolo di serva di uomini bianchi, ha ‘mischiato’ la propria razza con un armeno considerato inferiore dal regime¹¹, ha due bambini che non parlano italiano e non conservano nel nome alcun riferimento alla propria origine (Jim e Charlie)¹². La protagonista rappresenta l’oggetto sessuale dell’*altro* metafora del colonizzatore: è la stessa italiana, in un certo senso, a essere colonizzata, diventando ciò che agli occhi degli italiani, in quegli stessi anni, erano, ad esempio, le donne arabe, eritree o somale.

¹⁰ Sulla letteratura italiana coloniale si rimanda a Tomasello (1984) e Isnenghi (1996). In modo particolare, è rilevante il confronto con quanto in quegli stessi anni in Italia stava producendo Gino Mitrano Sani, altro autore nato e cresciuto ad Alessandria d’Egitto, tra i firmatari del “Manifesto sulla Purezza della Razza” del 1938 e riconosciuto da Marinetti come rappresentante della letteratura coloniale italiana, benché la non sempre netta separazione tra le razze descritta nei suoi romanzi finì per non incontrare l’apprezzamento nella critica. In ogni caso, in *E per i solchi millenari delle carovaniere. Romanzo di unosahis* (1926), *Malati di Sud* (1928), *La reclusa di Giarabub* (1931) e *Femina somala* (1933), l’autore propone continuamente la rappresentazione dell’uomo bianco italiano come superiore e della donna nera come inferiore, oggetto di conquista sessuale.

¹¹ Se le relazioni tra uomini italiani e donne dei paesi colonizzati erano inizialmente state incoraggiate dal regime, dando vita al fenomeno del *madamato*, almeno fino al suo divieto legislativo nel 1937, Caponetto (2015:82-83) mette giustamente in rilievo che l’opposto – la relazione tra una donna italiana e un uomo colonizzato – non solo era osteggiato dal Fascismo, ma con una legge del 1933, cioè di poco precedente alla pubblicazione di “Pamela”, il governo aveva decretato la perdita della nazionalità per le donne italiane che avessero sposato un somalo o un eritreo; in quest’ottica, “il romanzo della Cialente dimostra uno sfrontato rifiuto ad aderire all’intolleranza del regime per le unioni tra donne bianche e uomini considerati etnicamente inferiori” (Caponetto, 2015:83, *trad. mia*).

¹² Eppure, scrivendo a casa a Venezia, Pamela riferisce che i bambini si chiamano Carletto e Giacomino, un dettaglio annotato dalla Cialente che segna, di passaggio, quanto quei nomi stranieri fossero all’epoca ‘scandalosi’ per l’Italia.

Inoltre, completamente assente è la figura dell'uomo italiano, che dovrebbe – secondo il canone fascista – svolgere il ruolo di conquistatore: l'Italia è rappresentata da una donna subordinata alle altre potenze europee, mischiata ad altre culture e che si riconosce più nella sua specificità veneziana che in quella nazionale.

Vale infine una piccola menzione la lingua usata dalla Cialente, che, oltre a essere stilisticamente anti-retorica, non disdegna, in piena epoca fascista, l'uso di parole straniere e del dialetto, come in questi brevi esempi: “c'è una vecchia casa abbandonata, di cui la casupola sembra essere stata una dipendenza, una specie di *salem'lik*” (1962:10); “Ella è nata in un *campielo*, invece (1962:14); “«Non fa niente, ci farai il *porridge*»” (1962:23); “I bambini, invece, avrebbero leccato volentieri la scodella del *porridge*” (ivi). Nella riedizione di *Cortile a Cleopatra*, con cui “Pamela” condivide lo stile, l'autrice spiegava chiaramente le proprie scelte linguistiche, che, pur nella limitata lunghezza e ampiezza tematica del racconto possono a esso estendersi:

Sotto l'influenza della grande produzione letteraria francese tra il 1920 e il 1930 che in Egitto, paese nel quale si viveva allora in assoluta libertà, era preminente, e pur avendo scritto in un italiano corretto, mi sembrava d'esser riuscita a proporre un insolito linguaggio popolare, conservando le cadenze e i modi di dire di personaggi che parlano e agiscono in un ambiente levantino povero e ignorante: l'italiano corrotto degli italiani, il francese ancor più devastato dei greci, degli armeni, degli ebrei, e l'influenza dell'arabo su tutti quanti. (1973:15)

“Pamela” si colloca dunque agli antipodi della retorica fascista in diversi modi e la Cialente esibisce nel racconto tutto il proprio intento dissidente rispetto al fascismo¹³.

Bibliografia

- | | | |
|----------------|-------|--|
| Avallone, L. | 2012 | “Egitto moderno, una storia di diversità. Il modello europeo e la società cosmopolita”. <i>Kervan. Rivista di studi afroasiatici</i> , 15: 5-32. |
| Bhabha, H.K. | 2004 | <i>The location of culture</i> . London, New York: Routledge. |
| Caponetto, R. | 2015 | <i>Fascist Hybridities. Representations of Racial Mixing and Diaspora Cultures under Mussolini</i> . New York: Palgrave Macmillan. |
| Cialente, F. | 1962 | <i>Pamela o la bella estate</i> . Milano: Feltrinelli. |
| —. | 1973 | <i>Cortile a Cleopatra</i> . Mondadori: Milano. |
| —. | 1976 | <i>Interno con figure</i> . Roma: Editori Riuniti. |
| Fanon, F. | 2002 | <i>Les Damnés de la terre</i> . Paris: Éditions La Découverte/Poche. |
| Gialloredo, A. | 2005 | “Sognando una patria mai esistita: gli eroi raminghi di Fausta Cialente tra utopia comunitaria e crisi di disappartenenza”. <i>Critica Letteraria</i> , 33: 467-501. |
| Hochberg, G. | 2002a | <i>In Spite of Partition</i> . Princeton: Princeton University Press. |
| —. | 2002b | <i>The Dispossession of (Cultural) Authenticity: Readings in Contemporary Levantine Literature</i> . Diss. University of California, |

¹³ Non va dimenticata l'attività antifascista svolta dalla scrittrice in Egitto a seguito delle leggi razziali: dalla fine degli anni Trenta condusse un programma antifascista per Radio Cairo sotto l'egida britannica ed ebbe modo di entrare in contatto con vari fuoriusciti italiani, tra cui Palmiro Togliatti.

- Berkeley.
- Isnenghi, M. 1996 “Romanzi coloniali”. *L'Italia del Fascio*. Firenze: Giunti: 213-232.
- Loomba, A. 1998 *Colonialism/Postcolonialism*. Londra: Routledge.
- Minghelli, G. 1994 “L’Africa in cortile: la colonia nelle storie levantine di Fausta Cialente”. *Quaderni d’Italianistica*, 15: 227-235.
- Nozzoli, A. 1978 “Fausta Cialente: testimonianza storica e tipologia femminile”. *Tabù e coscienza. La condizione femminile della letteratura italiana nel Novecento*. Firenze: La Nuova Italia:113-127.
- Petricioli, M. 2007 *Oltre il mito. L’Egitto degli italiani (1917-1947)*. Milano: Bruno Mondadori Editore.
- Ponzanesi, S. 2005 “Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices”. *Italian Colonialism: Legacy and Memory*. Eds. Andall, J. & D. Duncan. Oxford: Peter Lang: 165-189.
- Re, L. 2003 “Alexandria Revisited: Colonialism and the Egyptian Works of Enrico Pea and Giuseppe Ungaretti”. *A Place in the Sun*. Ed. P. Palumbo. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- . 2008 “Painting, Politics, and Eroticism in Fausta Cialente’s Egyptian Narratives”. Eds. Ahrens, R. & K. Stierstorfer. New York: AMS Press: 105-140.
- Said, E.W. 2001 *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*. Milano: Feltrinelli.
- Tomasello, G. 1984 *La letteratura coloniale italiana dalle avanguardie al fascismo*. Palermo: Sellerio.