

Srećko Jurišić

Odsjek za talijanski jezik i knjiženost
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

Prethodno priopćenje

UDK: 821.131.1-311.5:325

791.43=131.1:325

Primljeno: 03. 11. 2011.

IL TURISMO BELLICO. SULLE CATEGORIE DEL RISO NELL'IMMAGINARIO POSTCOLONIALE ITALIANO

*...e il mondo colonial
si crede intellettual
come un teatro in silenzio
e il mondo colonial
si crede spiritual*

Paolo Conte, India

Il fascismo, come ognun sa o dovrebbe sapere, muoveva sempre guerra a tutto: all'Etiopia e alle mosche, al grano e alle demoplutocrazie, agli scapoli e ai disfattisti, ma non sempre queste guerre le vinceva.

Andrea Camilleri, Le pecore e il pastore

Riassunto

Il presente saggio esamina la letteratura postcoloniale italiana dal secondo dopoguerra ad oggi attraverso l'analisi di alcune opere di Ennio Flaiano, Carlo Lucarelli, Piero Chiara, Gian Carlo Fusco, Andrea Camilleri e Corrado Guzzanti in cui l'epopea coloniale italiana viene affrontata facendo ricorso alle categorie del riso (comicità, ironia, grottesco, parodia, satira ecc.) in quanto probabilmente la chiave di lettura più adatta all'interpretazione dell'opus postcoloniale italiano.

Parole chiave: *comico, grottesco, ironia, Letteratura italiana, letteratura postcoloniale, parodia, riso, satira*

Figli di un colonialismo minore

Nei manuali scolastici italiani di storia contemporanea ancor oggi l'esperienza coloniale italiana è trattata marginalmente e come conseguenza si nota un atteggiamento guardingo anche di una buona parte della critica letteraria nei confronti dei frutti letterari del colonialismo italiano. Una volta affrontato l'argomento, ogni

trattazione sulla letteratura coloniale e postcoloniale italiana¹ dovrebbe tenere a mente come assunto fondamentale la pluralità delle scritture e la loro estrema varietà all'interno della messe di opere in questione. Sembra quasi un'ovvietà, ma se si prendono in esame i lavori dedicati all'argomento vengono fuori lacune inspiegabili. Proliferano, ad esempio, lavori dedicati alle "scritture migranti" a scapito di opere di autori *mainstream*. Parafrasando Lévi-Strauss (1966:26), potremmo dire che anche in questo caso il rischio è che, mirando alla generalità, si possa finire per accontentarsi della banalità o di una visione parziale.

Smantellare l'immagine data dalla letteratura di regime o sbugiardare i revisionismi addentrandosi nelle pieghe delle scritture minoritarie va sicuramente bene, ma trattandosi di vicende (e di relativi epigoni) tutto sommato novecenteschi, quindi del secolo deputato al riso, non vanno dimenticati o espunti dal novero gli autori che all'epopea coloniale italiana si sono rapportati facendo ricorso alle categorie del riso con tutte le implicazioni che questa scelta porta con sé. Non si tratta di una schiera nutritissima, ma è certamente figlia di uno stato d'animo che deborda dalla prosa cosiddetta "seria" e che merita un'analisi approfondita.

La peculiarità del postcoloniale italiano sta proprio nel fatto che esso è la conseguenza di un colonialismo minore che a tratti tenta di scimmiettare quello maggiore dell'"età degli imperi" (per dirla con Hobsbawm) quale non è mai stato. È in quest'incapacità di mimesi dei grandi imperialismi che, a nostro parere, vanno ricercate le sue coordinate. La goffa emulazione delle grandi potenze coloniali è la chiave di lettura almeno di una parte delle opere che ne conseguono e questa chiave non può prescindere dal riso nelle sue varie declinazioni di ironia, grottesco, comico ecc.

Il *corpus* postcoloniale italiano è lontano dalle letterature postcoloniali (quella anglofona e quella francofona su tutte) che interagiscono con le letterature metropolitane disorientandole, creando nodi interletterari, zone di influenza e d'intenso scambio reciproco. Esso si annida piuttosto all'interno degli angoli del *mainstream* generandovi chimere letterarie, intertestualità bizzarre, curiose e sorprendenti zone d'ombra ancora tutte da indagare.

Un simile sondaggio critico richiederebbe, com'è ovvio, uno studio di proporzioni monografiche. Nel presente articolo, soprattutto per ragioni di spazio, si intende tracciare una linea postcoloniale della letteratura italiana e non certo tentare di offrime un computo esaustivo.²

1 A questo proposito si vedano i libri di Tomasello pubblicati nel 1998 e nel 2005.

2 Il nucleo del presente lavoro deve qualcosa all'intervento presentato al convegno *Colonial et postcolonial dans la littérature italienne des années 2000* (5-7 mai, Université Paris Ouest Nanterre La Défense) tenutosi a Parigi nel maggio 2011 e organizzato da Silvia Contarini e dal suo gruppo di ricerca a cui va il mio più sentito ringraziamento per idee, suggerimenti e spunti.

Lucarelli, Flaiano et al.

Iniziamo con una citazione dall'*Ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli,³ romanzo incentrato sulla disfatta di Adua:

“È la più grande sconfitta mai subita da un esercito coloniale europeo. Seimila morti tra ascari e nazionali, millecinquecento feriti e duemila che sono ancora prigionieri. E tutta l'artiglieria persa. Un corpo di spedizione di diciassettemila uomini distrutto. Ci sta ridendo dietro tutto il mondo.”

“Io non vedo molta gente che ride.”

Il tenente dell'ufficio politico lanciò a Vittorio un'occhiata diffidente, poi guardò il capitano Colaprico, che si strinse nelle spalle.

“Ironia,” disse il capitano.

“Non c'è tempo per l'ironia, e magari, se siamo ridotti in questo modo, è perché siamo stati troppo ironici.”

[...] No, non c'è tempo per l'ironia, pensa il tenente dell'ufficio politico. Avranno un gran daffare, a Roma. Bisogna scegliere un capro espiatorio e coprire di gloria una sconfitta. Crispi è già saltato, salterà anche Barattieri, e tutto torna come prima. Compito loro, in Colonia, compito suo, è trovare gli eroi da indicare alla gente. I morti, si sa, son tutti eroi, ma ce ne vogliono di vivi (Lucarelli, 2008:433).

Le parole che Lucarelli mette in bocca ai suoi personaggi sono probabilmente le più importanti dell'intero romanzo e sottolineano gli errori madornali commessi più o meno da tutti coloro che presero parte alle varie spedizioni italiane nel continente nero (e non solo quello) e l'approccio poco serio alle campagne.⁴ Nonostante i roboanti proclami e l'avventato decisionismo imperialista, *à là guerre* non si parte *comme à la guerre* ma spesso quasi *en touriste*. Il romanzo di Lucarelli racconta il pressapochismo, la faciloneria, delle gerarchie nepotiste e l'approssimazione con cui il “materiale umano” porta avanti l'intera operazione coloniale. Lo spirito da scampagnata, da gita fuori porta, permea le spedizioni di conquista con la vile pecunia a fungere come il solo ideale da perseguire con l'inevitabile tragico finale.

Il passo tratto dal libro di Lucarelli indica l'ironia e il riso quale chiave inattesa, ma a nostro parere imprescindibile, nella comprensione delle imprese coloniali italiane. Quella di Lucarelli è un'indicazione utilissima anche quando si tratta di sondare dal punto di vista critico-letterario le opere letterarie che *a posteriori* hanno raccontato l'epopea italiana oltremare.

A dire il vero, poche tra loro hanno scelto la cifra del riso nelle sue varie manifestazioni (che vanno dall'ironia al grottesco) per descrivere l'avventura coloniale italiana anche se il riso talvolta sembra imporsi da sé come l'arma esegetica più adatta.

3 Sull'opera di Lucarelli basti il rinvio al volume di Ferrari (2009).

4 Per gli approfondimenti storici si rinvia a Del Boca (2000-2001) e Del Boca (2002).

Nemmeno i saggisti di chiara fama riescono a rifuggirne: viene in mente qualche passaggio dello storico inglese Denis Mack Smith e del suo volume *Mussolini's Roman Empire* (trad. it. *Le guerre del Duce*) del 1976 permeato di una strisciante ironia. Tanta e tale è la tragicomica pantomima delle guerre d'Africa.

L'opera di Lucarelli ricorrere alle modalità di scrittura legate al riso nella narrazione in maniera non rilevante. Al di là dei lampi di comicità semplice (che, ricorrendo alle note categorie pirandelliane, si direbbero dell'avvertimento del contrario) legati soprattutto al groviglio dialettale italiano dei quadri militari e agli omaggi alla classe intellettuale nell'onomastica del romanzo (i vari Pasolini, Colaprico, Serra, Perissinotto e un indigeno che di nome fa Dante) c'è ben poco in questo senso. Gli unici momenti di una qualche profondità legati al riso (che qui virerebbe verso il sentimento del contrario) sono quelli riferibili all'episodio del soldato Sciortino Pasquale, abruzzese di Sant'Elia, un piuttosto chiaro omaggio all'io narrante flaiano con l'inversione finale.

Lucarelli sembra si diverta a rovesciare la storia dello scrittore abruzzese nelle avventure del soldato Sciortino. Se nel romanzo del '47 il protagonista si smarrisce nel deserto, conosce una donna con cui si congiunge carnalmente e che poi uccide (è il delitto attorno al quale ruota l'intero romanzo) nel libro dello scrittore felsineo Pasquale Sciortino (abruzzese come Flaiano), il personaggio si smarrisce nel deserto anche lui, conosce una donna etiope con cui inizia una bizzarra convivenza basata sulla condivisione dei bisogni primari dell'uomo (sesso, cibo ecc.). Paradossalmente (e contrariamente a quanto accade nel libro di Flaiano) la storia di Sciortino, finito in guerra in seguito a una serie di sfortunati eventi (nessuno si era ricordato di avvisarlo di nascondersi per sfuggire alla leva) è forse l'unica che si conclude più o meno con il lieto fine.

Lo stesso Flaiano, probabilmente il maggior aforista e scrittore satirico del Novecento italiano, sorprendentemente evita di percorrere le strade che portano al riso e salvo alcune memorabili battute in apertura di romanzo,⁵ lo scrittore di Pescara mette la propria precisione verbale al servizio della *côté* esistenzialista del libro arrivando a tratti ad atmosfere simili a quelle di un altro importantissimo libro in lieve

⁵ Camminavo forse da un'ora quando vidi il camaleonte. Brava bestiola. Stava attraversando il sentiero con la cautela di un ladro che cammina sul cornicione dell'albergo preferito. Calmo, onestamente spaventato da quell'Africa piena di insidie metteva una zampetta dietro l'altra con delicatezza. La vista delle mie scarpe non poteva turbarlo più di quanto già fosse e mettergli altri dubbi sulla necessità di proseguire. Dopo averle scrutate a lungo, incerto se montarvi sopra o no, volse le terga. Si affidava al mio senso d'onore. Non avrei osato colpirlo, non l'avrei distolto dalla sua accurata ricerca di cibo. "Una sigaretta?" Gli infilai la sigaretta accesa in bocca. Se ne andò fumando, da buon diplomatico, sempre più spaventato di vivere, pronto a gettare la cicca per una mosca, pronto a tutto, ma talmente pigro anche lui!" (Flaiano, 2008:30) o anche: "E da mezz'ora non incontravo resti di muli marciti al sole. Ma ciò era spiegabile, i muli non muoiono sulle pietre miliari, non si distribuiscono equamente lungo un percorso, anche se avvezzi dalla disciplina militare. Ne trovate tre in una buca in misterioso colloquio e poi fate dieci chilometri senza incontrarne nessuno." (Ibidem).

odor di postcoloniale, almeno nell'escapismo esotico del titolo, che è *Il deserto dei Tartari* (1940) di Buzzati dove a piccole dosi trapela tra le righe la medesima dolorosa ironia nel raccontare la vita di Giovanni Drogo, inutilmente spesa nell'assurda attesa nella fortezza Bastiani.

Altri scrittori del secondo dopoguerra, a dire il vero non moltissimi, sceglieranno invece proprio il riso come il *modus* per raccontare l'avventura coloniale italiana. Due i probabili motivi, banalissimi, di una scelta simile.

Pirandello nell'*Umorismo* (1908) dice più o meno che „l'avversione alla realtà è all'origine di ogni satira“ (Pirandello, 1995:134) ed è indubbiamente questo il motivo principale della scelta del riso come chiave per la rappresentazione del colonialismo italiano. Il secondo, non meno accreditato, potrebbe essere quello di non esser riusciti, “freudianamente”, a elaborare il lutto della sconfitta donde la necessità di ricorrere alla maschera del riso nella resa letteraria. In entrambi i casi si necessita del distacco per poter mettere in funzione l'ironia, il comico, il grottesco, la satira ecc. Il distacco negli scrittori presi in esame, più che essere squisitamente cronologico, nasce dallo scarso patriottismo nei confronti della madrepatria fascista di cui la colonia, fatte le proporzioni del caso, è un *franchising*. Il sentimento nei confronti della madrepatria si riflette su quello verso la colonia.

Il gonzo journalism di Gian Carlo Fusco

Lo scrittore spezzino Gian Carlo Fusco (La Spezia, 1915 – Roma, 17 settembre 1984)⁶ mette così insieme un *reportage* finto nel suo *Guerra d'Albania* (apparso dapprima nel 1961 ora riapparso per i tipi della Sellerio dove è in corso di ripubblicazione l'intero *opus* del giornalista). Il titolo è già di per sé satirico e lo scafato articolista Fusco lo sa. L'Albania era già in possesso dell'Italia, una sua colonia, e la campagna narrata era in realtà contro la Grecia e solo dopo la disastrosa sconfitta contro gli ellenici si trasforma nella disperata guerra di posizione sull'accidentato suolo albanese. I cromatismi impiegati da Fusco rendono molto bene l'idea della situazione che si viene subito a creare: il fango marrone fino alle ginocchia e l'esercito greco (in uniformi marroni!) che avanza a valanga inducono quasi a pensare ad una metafora scatologica. Il *reportage* ripercorre le atmosfere da villeggiatura con il *soundtrack* di Trio Lescano ed affini alternandole a concisi rendiconti di battaglie, movimenti al fronte e dati tecnici che non lasciano spazio al dubbio: una spedizione bellica gestita con cotanta stupidità non può portare che ad un finale disastroso:

La guerra d'Albania, ch'era cominciata il 28 ottobre 1940 col delittuoso sacrificio della “Julia”, si chiuse definitivamente, dopo tre anni, con l'assassinio della “Acqui”. Trentacinque mesi di stupidità, d'incompetenza, di ferocia insensata e di

⁶ Per maggiori informazioni sulla vita e sull'opera di Fusco si vedano il libro di Biagi (2005) e gli speciali sulle riviste online *Carmilla* e *Blackmailmag*.

sacrifici inutili, fra due parentesi rosse di sangue, nere di morte. (Fusco, 2006:138) Fusco aveva affrontato l'argomento delle spedizioni belliche italiane in Albania e in Africa in maniera umoristica anche in *L'Italia al dente*⁷ dove in *La "Norma" della vigilia* Fusco ripropone il quadro macchietistico della vita nelle retrovie in cui furti e furtarelli di vettovaglie si risolvono con un finale all'italiana (molto democraticamente, con più pasta per tutti, l'amnistia e l'ordine di varcare il confine); nella medesima silloge, è interessante anche il testo *Trenette ai datteri per Ras Tafari* in cui un'occasione diplomatica delicatissima tra l'Italia del Duce e l'Etiopia si risolve in un aneddoto sulla pasta. Nello stesso volume e con lo stesso registro viene raccontata persino la vicenda delle truppe inviate segretamente da Mussolini in sostegno a Franco per conquistare la Spagna "rossa", durante la Guerra civile spagnola (*La pasta fritta del colonnello Vagliacoff*). Il finale del testo è eloquente e racchiude più o meno i propositi dell'autore: „Ma la pasta fritta di Vagliasindi, per poterla riassaggiare, varrebbe la pena di rifare da capo la guerra di Spagna!“ (Fusco, 2002:42). La guerra, insomma, viene raccontata ridendo e con la bocca piena.

Il lago Mediterraneo di Piero Chiara

Altro romanzo, di poco posteriore ai lavori di Fusco, e che ricorre al riso in relazione alle spedizioni africane è il *bestseller* di Piero Chiara, *La stanza del vescovo* ricama sulle avventure coloniali, avvalendosi come di un contrappunto umoristico, per raccontare una fosca vicenda di omicidi lacustri.⁸

Nel '76, quando pubblica *La stanza del vescovo*, Piero Chiara è ormai un autore di garantito successo commerciale, a dispetto dell'accoglienza talvolta tiepida e venata di scetticismo riservatagli dalla critica militante. Con questo romanzo il narratore di Luino mescola abilmente alcuni moduli del giallo⁹ (inframmezzati da frequenti squarci erotici, comici e di satira sociale), cattura da subito l'interesse del grande pubblico, con centinaia di migliaia di copie vendute, traduzioni in vari paesi e numerose ristampe. Il testo esibisce, sotto una superficie brillante e apparentemente di puro intrattenimento, alcuni nuclei tematici reconditi. A differenza di molte altre opere

7 Riassumendo questa silloge di Fusco, composta di brevi racconti-bozzetti, si potrebbe dire che essa ripercorre la storia d'Italia (per lo più durante il Ventennio) attraverso l'apparentemente banale filtro della pasta. Il narrare gli aneddoti storici focalizzando i testi sul piatto nazionale in un certo qual modo riassume l'atteggiamento assunto dagli italiani nei confronti degli eventi della Grande Storia: pragmatico e legato al proprio "particolare", proprio dell'arte dell'arrangiarsi che a un macro livello non porta che alla *débaclé* nazionale e a botte da orbi tra le dune. In molti dei racconti si sente in lontananza il clangore delle imprese coloniali, quasi a far da esotico condimento ad un libro dall'impronta marcatamente italiana e gastronomica.

8 Pubblicato nel 1976, il romanzo riscosse un grande consenso di pubblico e di critica, confermato dall'assegnazione del Premio Napoli e dal film interpretato da Ugo Tognazzi e Ornella Muti per la regia di Dino Risì. Su Chiara si vedano: Roncoroni (2005) Ghidetti (1977) e Tesio (1983).

9 Chiara nel 1970 aveva praticamente riscritto il *Pasticciaccio* gaddiano adattandolo nello stesso anno per la televisione. (Cfr. Castagnola, 1993:111-123).

di Chiara, la geografia dei grandi laghi settentrionali pare andare stretta allo scrittore di Luino che per l'occasione decide di sovrapporre una maschera mediterranea che ottiene sostanzialmente con due procedimenti. Il primo, più evidente è quello del travestimento tramite cui le isolette Borromee del Lago Maggiore e le località del litorale tra cui si svolge il picaresco cabotaggio delle due barche, *Lady e Tinca*, finiscono col somigliare (probabile voglia di fuga postbellica: il romanzo si svolge nel '46) a un arcipelago mediterraneo assolato e sovrastato da un cielo azzurro. Chiara ottiene quest'effetto mediante l'accurata scelta dei vocaboli in certe descrizioni unita alla notevole presenza della terminologia marinaresca e a certi altri riferimenti nient'affatto peregrini presenti nel romanzo,¹⁰ mentre il secondo è meno ovvio e affonda nel profondo del tessuto narrativo.

L'antieroe della *Stanza del vescovo*, Temistocle Mario Orimbelli è uno dei personaggi più riusciti di Piero Chiara: mellifluido, cialtrone, laido, irresistibile, così affamato di vita e di sesso da arrivare al delitto. Ugo Tognazzi ne darà un'interpretazione superlativa, mettendoci molto delle proprie passioni ero-culinarie e aggiungendo un tocco di malinconia straziante. Il personaggio in questione è fondamentale per l'obiettivo di Chiara di conferire al libro un tocco d'esotismo mediterraneo. Orimbelli è un veterano della Guerra d'Africa¹¹ e sin dall'aspetto fisico è evidente l'intento

10 L'autore dissemina nel testo rimandi "mediterranei" come questo: „Risalendo verso nord, mi trovai davanti alla villa del Pascià Emanuele Zervoudachi, un misterioso personaggio venuto sul lago una ventina d'anni prima dalla Turchia, che alcuni dicevano figlio di un cuoco di Cannobio andato al servizio del Sultano, altri invece davano per un vero pascià con tanto di odalische e altri per un greco di Salonico che aveva fatto fortuna al tempo delle guerre balcaniche. Lo Zervoudachi era un omino piccolissimo, che somigliava al suo in parte omonimo e coetaneo Vittorio Emanuele di Savoia, sempre incazzato, come capita ai piccoli di statura. Mi sarebbe piaciuto vederlo, come altre volte, affacciato al balcone o nel giardino, per fargli manichetto, in ricordo di una lavata di testa che mi aveva dato una volta, trovandomi ormeggiato a una delle sue boe. Guardai l'alto palazzo affacciato sul lago e mi vennero in mente la Sublime Porta, il Serraglio, gli eunuchi e per riflesso l'ingegner Berlusconi.“ (Chiara, 1976:41).

11 A proposito delle avventure africane di Orimbelli leggiamo: „Anch'io” m'interruppe “sono tornato un anno fa, dalla guerra. O meglio dalla lontananza alla quale mi aveva obbligato la guerra.” Mi accorsi che ormai l'avevo innescato e che presto avrei saputo tutto sul suo conto. “Sono tornato dalla Puglia” disse “anzi da Napoli, dove ero rimasto ad aspettare la liberazione del nord Italia per poter rientrare in famiglia, a Milano, da mia moglie, che avevo lasciato nel trentasei, quando partii per la campagna d'Etiopia, senza immaginare che le cose sarebbero andate così per le lunghe.” “Ma nell'ottobre del trentasei la guerra d'Africa era già finita” osservai. “Sì, certo” rispose. “Ma doveti rimanere. Fui trattenuto. Nel quarantuno, per non finire prigioniero degli inglesi, rientrai in Italia. Arrivato a Napoli mi fermai per curarmi la salute. Avevo avuto l'ameba in Africa. All'ospedale militare conobbi un ufficiale pugliese che m'invitò a casa sua. Passa un giorno, passa un mese, lei sa come sono le cose della vita, tra una cosa e l'altra venne lo sbarco degli Alleati. Conveniva aspettare. Tornai a Napoli, dove per vivere mi diedi al commercio, poi mi fermai un po' a Roma. L'anno scorso finalmente, dopo la liberazione, sono tornato a Milano.”“ (Chiara, 1976:4-5) o, ancora: „Il dottor Orimbelli, approfittando dell'eccezionale buon umore di sua moglie, parlò della guerra d'Africa, che doveva essere il suo chiodo fisso. Era stato ufficiale negli squadroni somali a cavallo comandati dal generale Aimone Cat, aveva combattuto con onore ed era entrato vittorioso a Gondar. Suo cognato era in linea anche lui durante uno dei contrattacchi che decisero la guerra nella regione del lago Ascianghi, ma dal 2 aprile 1936 non si erano più avute sue notizie. Sorvolò sul cognato e parlò di marce e di

esotico perché l'uomo „pareva un giapponese e comunque un mongolo, dagli occhi a mandorla ma con gli angoli esterni verso il basso“ (Chiara, 1976:4) e persino il narratore (senza nome), una volta ospite di Orimbelli, sua moglie e della cognata, vedova Berlusconi,¹² a Villa Cleofe viene preso per „qualche suo poco raccomandabile compagno d'Africa o di Napoli“ (Chiara, 1976:7).

Per Temistocle Mario Orimbelli vale l'adagio cardine dell'onomastica, *nomina sunt consequentia rerum*. Il nome roboante che Chiara gli assegna ne fa una parodia dell'eroe coloniale dal piglio marziale. Se Temistocle e Mario furono due grandi condottieri, uno greco, l'altro romano, il personaggio di Chiara sembra essere piuttosto un conquistatore da diporto: „Aveva tolto dal suo guardaroba camiciole, calzoncini corti, scarpe da tennis, un cappello di tela, maglioni, mutandine da bagno un po' antiche e una "sahariana" bianca. A tracolla aveva il suo "Zeiss".“ (Chiara, 1976:14). Lo dimostra anche il suo cognome, se opportunamente analizzato. Il cognome Orimbelli si può facilmente dividere in "Ori" e "Imbelli" e da un'operazione simile si ricava la natura truffaldina dell'uomo, partito, come del resto molti degli italiani, in cerca di facili fortune e bottini per il continente nero. Lo stesso autore pare voler dare indizi in tal senso:

“Temistocle Mario Orimbelli” mi ripetevo, quasi che quelle tre iniziali un po' cabalistiche potessero servirmi come chiave per entrare nel mistero della sua vita, se nella sua vita c'era un mistero e non soltanto quel po' di tattica che occorre sempre ai fannulloni per far buona carne in ogni tempo e in ogni circostanza. (Chiara, 1976:50).

Il losco figuro, poi omicida e suicida, viene presentato così nel testo:

Aveva quarant'anni e ne dimostrava cinquanta, era brevilineo, oviforme, con una dentatura malandata e un principio di calvizie. Non era neppure un poeta o un attore, non aveva modi da aristocratico ed era appena un po' cavalleresco, alla maniera di tutti gli ex ufficiali. (Chiara, 1976:19)

battaglie, di Addis Abeba, di Badoglio e di Graziani, ma soprattutto di Aimone Cat, che lo aveva proposto per una medaglia d'argento, poi sfumata quando si era saputo che non era iscritto al Fascio. Venne fuori, nel discorso, che da tre mesi era stata avviata, davanti al Tribunale di Milano, una pratica per la dichiarazione di morte presunta del povero ingegner Angelo, essendo scaduti dall'ultima notizia che lo dava per vivente, i dieci anni voluti dalla legge.“ (Chiara, 1976:10).

12 Si tratta di un'altra traccia africana presente nel testo: „L'avevo conosciuta poco più che adolescente nel trentacinque, al tempo in cui si fidanzò con mio cognato. Era magrolina, insignificante, ma ricca, orfana e di famiglia molto per bene: gli Scrosati. Perciò mio cognato la voleva sposare. Nel trentasei andai in Africa, volontario, mentre mio cognato, che era ingegnere, ci fu mandato contro sua voglia, nel Genio, a fare strade e ponti per la guerra. Partì senza avere il tempo per le pubblicazioni. Contava di tornare presto. Invece... posso contare sulla sua discrezione d'uomo d'onore? Sul suo silenzio per quello che ho da dirle? Guardi che è cosa grave, delicatissima.“ “Diamine!” “Bene” continuò. “Non è vero che mio cognato cadde in un contrattacco durante la battaglia del lago Ascanghi. Fu catturato, mentre coi suoi genieri preparava una strada per i carri armati, da un reparto etiopico formato da indigeni dell'Hollegga. Furono tutti trucidati, meno lui, che venne portato via. Purtroppo gli furono tagliati i... lei mi capisce. Per cui, non è più un uomo. Però ebbe salva la vita.” (Chiara, 1976:38).

E, ancora:

Seppi che era figlio unico di un oste milanese il quale l'aveva fatto studiare e diventare avvocato, o almeno dottore in legge, a forza di bonificare pranzi ai professori. Ancora studente, il futuro dottore in legge aveva cominciato a spillar soldi al padre, che doveva guadagnarne molti. Appena compiuti i ventuno anni sfrecciava con un'automobile rossa per le vie di Milano. Compariva regolarmente a San Siro al tempo delle corse e frequentava come un abbonato le case d'appuntamento e quelle di tolleranza. Uno scapestrato e crapulone che finì coll'affascinare, appena laureato, la figlia di un ricchissimo setaiolo. La sposò credendo di poterne dilapidare il patrimonio, ma si accorse presto di aver trovato un osso molto duro da spolpare. Deluso, andò volontario alla guerra d'Africa, dalla quale tornò dieci anni dopo raccontando un mucchio di fandonie. In verità dopo l'Africa aveva vissuto a Napoli, dove era stato anche in prigione. Da qualche mese era comparso a Oggebbio, fresco come una rosa, per vivere alle spalle della moglie. (Chiara, 1976:20-21)

Si fondono nella *Stanza del vescovo* due motivi cardine della narrativa di Chiara, la sua genetica lacustre, quasi da contastorie e un'altra, mediterranea, che si rivela nella vastissima bibliografia dello scrittore con i lavori dedicati agli amatori latini quali D'Annunzio e Casanova (entrambi con dentature in disordine e verbosi, fintamente solenni, come Orimbelli), a Boccaccio e al suo *opus magnum*, all'iberico Góngora tradotto da Chiara. La parola Africa abbinata alla guerra ricorre frequentemente nelle reminiscenze di Orimbelli, prodotto del dannunzianesimo deterioro, che millanta imprese mirabolanti accanto al generale Aimone Cat. Il suo passato è oscuro e avvolto in una nuvola di sabbia del deserto mentre la sua guerra coloniale ci sta tutta quanta nel suo grottesco baule pieno di *memorabilia* africani.¹³ Leggendo si ride, ma il riso africano inganna perché il lettore prova dolore per i destini smarriti nell'Africa Orientale.

Le “priapate” postcoloniali di Camilleri

Il capolavoro di Chiara si basa per lo più sulla valenza metamorfica delle parole “africane” che travestono il lago Maggiore avvalendosi dell'esotismo coloniale e

13 „Con l'aiuto di Domenico che era andato a prendere tenaglia, martello e scalpello, il baule venne aperto. Sotto una divisa da capitano c'era una spada d'ordinanza, un pugnale, una “machine-pistole” tedesca, una rivoltella calibro 9 e un fucile Winchester, avvolti in pezze di tela. Più sotto, pacchi di lettere legati con lo spago e distinti ognuno con un nome. Ne lessi alcuni Fanny, Lina, Bruna, Luciana, Marisa. Erano lettere di donne, tutte datate del periodo napoletano. In un angolo del baule, dentro una cappelliera di cuoio, c'era un cappello duro di marca inglese che sul marocchino interno portava stampate in oro le iniziali T. M. O. Fra le altre cianfrusaglie, come ferri di cavallo, talleri di Maria Teresa, pipe e oggettini di avorio, c'era una bussola tascabile, un reggipetto nero, due o tre paia di mutandine femminili, calze lunghe di seta e giarrettiere di velluto d'ogni colore. “Ricordi di guerra” disse il Procuratore della Repubblica. In una specie di grossa tasca dissimulata nel rivestimento interno del coperchio, vennero rinvenuti dei biglietti di banca a corso legale per il valore di circa un milione di lire. Era tutto quanto l'Orimbelli possedesse in proprio.” (Chiara, 1976:77).

della carica evocativa che i vocaboli ad esso legati hanno nell'immaginario collettivo. Non dissimile per certi versi è il romanzo in odor di grottesco *La presa di Macallè* di Andrea Camilleri (2003). La "priapata" in questione sembra la realizzazione pratica delle "teorie" illustrate in quel parasaggio di Gadda che è *Eros e Priapo* (scritto nel '45 e apparso nel '67).¹⁴

Il protagonista, Michilino, è un fascista seienne dotato di un membro di proporzioni gigantesche (e quindi grottesche). Michelino ha fantasie esotiche in cui s'immersedima in Buffalo Bill che combatte gli indiani o proietta le medesime in un contesto a lui più vicino immaginando di fare guerra agli abissini. In una di queste fantasticherie massacra addirittura un cane con il coltello. A scuola dimostra di saper già leggere e scrivere e di aver assorbito la martellante propaganda fascista. Quindi il padre decide di mandarlo a lezioni private dal professor Olimpio Gorgerino, il quale, con la scusa di insegnargli i costumi degli antichi spartani, ne abusa sessualmente. Sul risvolto di copertina Salvatore Silvano Nigro riassume così le vicende del ragazzo:

Il sofisticato professore Gorgerino, pedofilo e capo dell'opera nazionale balilla, lo denuda, e brutalizza il suo "loco spartano" per festeggiare di volta in volta la presa di Macallè, di Tacazzè, Adigrat, Amba Alagi, Amba Aradam, Axum. La vedova Sucato lo turba con le sue corporali astuzie. E la solidarietà sordida della cugina Marietta, una fidanzata di guerra, lo porta al delirio ferino dei sensi e alla consumazione del gaudio misterioso del sesso. Vari teatri in un sol teatro spiega la mascherata pubblica organizzata con i balilla e le piccole italiane, per festeggiare la presa di Macallè; e onorare i caduti in guerra.

L'educazione sentimentale grottesca vede le vicende africane entrare e condizionare l'altrimenti placida vita di provincia. La propaganda fascista e l'indottrinamento cattolico fanno il resto: Balduccio, lo spasimante viene ucciso durante la battaglia di Macallè. Al sabato fascista viene messa in scena una ricostruzione della battaglia (definita „una minchiata sulenne“ dai genitori del ragazzo caduto), interpretata dai giovani balilla. Michelino fa la parte di un soldato italiano, mentre Alfio Maraventano fa l'abissino. Si scontrano, Alfio ha la meglio e Michelino preso dalla rabbia si ripromette di ucciderlo. Michelino scopre dove vivono i Maraventano, non lontano dalla casa della maestra Pancucci. La loro sartoria ha la porta sempre aperta e Alfio fa i compiti su un tavolino volgendo la schiena all'entrata. Un giorno Michelino lo assalta e gli pianta la baionetta di balilla in gola, lasciandolo moribondo. La polizia attribuisce l'aggressione al padre di Alfio. Alfio Maraventano finisce in ospedale, dove muore, poco dopo di tetano, con grande sollievo di Michelino che temeva di „dover

¹⁴ Gli echi delle *débacle* africane si palesano in Gadda con frasi ironicissime del tipo: „(...) quella bambinesca scipioneria: dove andarono al sale da ottanta a novanta miliardi di lire in asfaltare le bassure clorurate della Dancalia, dopo aver pagato, per ogni sacco di cemento, oro, il passaggio a i' canale“ (Gadda, 2002:22).

rifare il lavoro daccapo¹⁵. A Camilleri riesce il difficile compito di portare avanti il romanzo per otto capitoli mantenendo il complesso equilibrio della discrasia tra il reale e l'ideale che caratterizza il *modus* grottesco. Il finale di un libro così ambiguo,¹⁵ però, non può che essere tragicissimo¹⁶ e il romanzo non può che essere un *unicum* nella produzione camilleriana e nella letteratura italiana tutta, come sottolinea Wu Ming 2:

Un capolavoro si riconosce dal suo essere inimitabile e un romanzo così, in Italia, non poteva che scriverlo Camilleri. Così come? Così: con la solita voce da cantastorie siculo, la consueta ironia, le situazioni da sganasciarsi, il tono leggero eppure con contenuti durissimi, radicali, neri come in nessuno degli strombazzatissimi noir degli ultimi tempi. [...] Un romanzo implacabile sul potere disumano - anti-umano verrebbe da dire - di un certo cristianesimo, sugli orrori della propaganda, sullo schifo dello scontro di civiltà, l'abiezione dell'indottrinamento, la mania di infilarsi l'elmetto e dimenticarsi fuori il cervello. E tutto questo senza mai abbandonare quello strano sorriso, a volte carnascialesco, a volte sardonico, a volte sarcastico. Ma sempre, e comunque, impeccabile.¹⁷

La mitologia che circonda il regime, le parate, le mascherate, l'orgoglio imperial-coloniale e il disprezzo per i popoli vinti così come una concezione distorta di peccato e di fede riempiono la testa di un bambino di sei anni di cui tutti abusano e che viene violato nel profondo della coscienza al punto da finire pluriassassino. La crudezza delle descrizioni, che riguardino i numerosi rapporti sessuali presenti o i delitti compiuti con feroce inconsapevolezza da Michelino, non è nell'abituale stile di Camilleri e può spiazzare, ma una cosa è certa: la finalità non è attrarre il lettore con scene pruriginose quanto mostrare la violenza e l'ipocrisia della storia italiana recente e denunciarne l'opera distruttiva compiuta sulla psicologia di un bambino, un tradimento che vede alleati due fondamentali simboli della morale: la chiesa e la famiglia.

Camilleri ripropone in maniera ironica gli echi e le conseguenze delle vicende d'Africa anche nel recente *Il nipote del Negus* (2010), definibile come una satira di costume. Come sovente accade Camilleri parte da un fatto realmente accaduto¹⁸ e si

15 Nella lunga intervista che occupa la sezione centrale del libro di Bonina, Camilleri parla dell'accoglienza ostile della critica a questo romanzo, e afferma: "Qualcuno l'ha preso per un romanzone erotico, anzi c'è stato chi l'ha addirittura classificato come pornografico. Una cantonata inspiegabile o troppo facilmente spiegabile. Ne sono rimasto, lo confesso, profondamente offeso. Per fortuna altri, sebbene pochi, l'hanno letto nel modo giusto: i Wu Ming, Grimaldi..." (Bonina, 2007:385).

16 Marietta e il padre di Michelino cominciano una relazione. Michelino, in preda a visioni stimolate dalla febbre, decide di liberarsi del diavolo. Entra nella camera dove i due stanno dormendo dopo aver fatto l'amore. Li uccide entrambi con la sua baionetta di balilla, dà fuoco alla casa e si getta nelle fiamme.

17 Wu Ming 2, recensione a A. Camilleri, *La presa di Macallé*, in *Nandropausa*, n. 5, 3 dicembre 2003, URL: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa5.html#camilleri>, (pag. consultata il 20 aprile 2011).

18 „Infatti, dopo *Il birraio di Preston* (che parlava del teatro Margherita), *Privo di titolo* (l'omicidio Gigino Gattuso) e *Meglio lo scuro* (il caso Assunta Vassallo), Camilleri prende stavolta lo spunto dalla presenza a Caltanissetta di Brhané Sellassié (o Sillassié come più correttamente dovrebbe riportarsi), nipote del

assenta dalla storia¹⁹ e lascia che il truffaldino nipote del titolo sconvolga con gesta tragicomiche le gerarchie fasciste, sociali e altre delle solite Vigàta e Montelusa. La struttura del romanzo è quella di un *dossier*, molto simile a quanto già veduto in ad es. *La scomparsa di Patò*.

Le balle spaziali (all'italiana)

Una delle “narrazioni” postcoloniali più interessanti degli ultimi tempi è indubbiamente il lungometraggio di Corrado Guzzanti *Fascisti su Marte* (2006).²⁰

negus Hailé Sellassié imperatore d'Etiopia: il giovanotto fu studente della nostra Scuola Mineraria dal 1929 al 1932, anno in cui si diplomò perito minerario. Camilleri ambienta la sua storia nella solita e ormai celeberrima Vigàta, dove nel 1929 il nipote del Negus si iscrive alla Regia Scuola Mineraria. La cosa provoca un generale scompiglio: al nipote regale dev'essere, infatti, riservata un'accoglienza all'altezza del suo rango; questo è l'argomento dell'esilarante corrispondenza tra ministero degli Esteri, prefetto, questore di Montelusa, federale di Vigàta, direttore della scuola, ognuno preoccupato, in realtà, di salvare il proprio posto. Dalla scuola viene, così, allontanata qualche testa calda e il principe viene accontentato in ogni suo desiderio. Amante della bella vita, elegante, il giovane Sillassié non bada a spese, si fa confezionare abiti ricercati e, visto che i soldi del governo etiopico non bastano mai, comincia a fare debiti. Per di più è un impenitente vitellone e le amanti non si contano. Le cose precipitano quando il nipote viene sollecitato - su idea di Mussolini in persona - a scrivere una lettera di sperticati elogi sul fascismo, lettera da indirizzare allo zio Negus: la cosa, infatti, potrebbe tornare utile nel contenzioso tra Italia ed Etiopia sui confini con la Somalia. Il nipote del Negus si fa pregare, poi cerca di sottrarsi e, mentre traballano ministri, prefetti e questori, la vicenda diventa farsa⁴. (Guttadauria, 2010).

19 In un'intervista televisiva nel programma RAI *Per un pugno di libri* (6 marzo 2008), dedicato al romanzo *La concessione del telefono*, lo stesso Camilleri ha ironicamente dichiarato che questa nuova struttura del romanzo egli l'aveva adottata per fare del lettore l'autore del racconto stesso. Egli cioè non avrebbe fatto altro che fornire i documenti, le “cose scritte” e le cose “dette”, su cui il lettore poteva con la sua fantasia ricostruire la storia.

20 Si tratta della versione per il grande schermo dell'omonima serie di sketch ideata da Guzzanti nel 2002 per il programma televisivo di Rai 3 *Il Caso Scafroglia* il programma satirico di Corrado Guzzanti e Igor Skofic andato in onda nella stagione primaverile 2003 da Raitre. Soggetto: Corrado Guzzanti; sceneggiatura: Corrado Guzzanti, Paola Cannatello; fotografia: Corrado Guzzanti, Igor Skofic; musiche: Corrado Guzzanti; montaggio: Cristiano Travaglioli (edizione 2006), Michele Ventrone (edizione 2003); costumi: Isabella Melloni; interpreti: Corrado Guzzanti (Gerarca Barbagli), Marco Marzocca (Fregghieri), Lillo Petrolo (Pini), Andrea Blarmino (Santodio), Andrea Purgatori (Fecchia), Andrea Salerno (Balilla Bruno Caorso), Irene Ferri (Capo Amazzone), Caterina Guzzanti (prima amazzone), Simona Banchi (Madonna del manganello), Paola Minaccioni (Befana fascista); produzione: Corrado Guzzanti, Domenico Procacci e Valerio Terenzio Trigona per Kipli Entertainment - Fandango - Studio Uno; distribuzione: Fandango; origine: Italia, 2006; durata: 90'. La casa editrice Rizzoli ha pubblicato anche un volumetto (Guzzanti, C. (2007), *Fascisti su Marte*, Milano, Rizzoli) che contiene le immagini di un'avventura prodigiosa fra la storia e il cinema (la trasformazione di Guzzanti nel gerarca Barbagli, il suo avvicinamento all'iconografia dell'Italia fascista, la lenta costruzione del suo manipolo di eroi), una testimonianza inedita sulla genesi della pellicola, con gli storyboard, le invenzioni grafiche e i disegni dai quali è nato il viaggio fantastico verso il Pianeta Rosso. Il film è stato presentato nella sezione Extra della Festa del Cinema di Roma 2006 ed è stato distribuito nelle sale italiane il 27 ottobre dello stesso anno. A Roma numerosi cartelli pubblicitari del film sono stati divelti o danneggiati, e solo un numero limitato di sale ha accettato di proiettare la pellicola. Il film è stato girato in una cava della Magliana. Nel settembre 2003 una versione di 43 minuti *work-in-progress* venne presentata al festival del cinema di Venezia, riscuotendo un notevole successo. La lavorazione del film è durata circa quattro anni girando solo nel tempo libero degli attori con lo scopo di abbassare i costi del film che in effetti si è mantenuto in un budget bassissimo (meno di mezzo milione di euro).

L'intento dell'opera appare chiaro sin dal titolo del film (che parodizza l'imperialismo fascista attraverso la presunta conquista del pianeta rosso) e del sottotitolo, *Una vittoria negata* (una chiara allusione alla "vittoria mutilata" del primo dopoguerra).

Con l'atterraggio d'emergenza del grottesco razzo littorio si viene immediatamente catapultati in un'ucronia, su un pianeta bolscevicamente rosso marxista con squadristi che vi deambulano in un mezzo di locomozione chiamato "donna Rachele", frutto della meravigliosa ingegneria in camicia nera, in slalom sintattici tra sassi marziani scambiati per nemici da combattere solo perché simili alle uova di Ridley Scott.

Le tecniche narrative Guzzanti le mutua dalla letteratura: invece di un manoscritto ritrovato lo spettatore di trova dinanzi a una serie di cinegiornali del Ventennio, miracolosamente sottratti alla censura dall'imperante storiografia marxista, che riportano in luce una vicenda straordinaria che rende onore e lustro all'era mussoliniana e all'Italia tutta: la conquista e la successiva colonizzazione del pianeta Marte per mano di un'indomita squadra fascista nell'anno 1939. Privi di scafandri, respiratori ed altri inutili orpelli moderni, i fascisti, armati solo di volontà littoria e di imperativi categorici, proseguono tenacemente nell'impresa di dare a Roma e al suo Duce un nuovo e più prestigioso "posto al sole". In teoria, una colonia all'avanguardia, inversamente proporzionale ai reali raggiungimenti delle campagne coloniali italiane.

La pellicola si apre con la parodia di un inno fascista²¹ e continua sulla medesima falsariga per circa 102 minuti. Trasformare una serie di gag televisive in un film a tutti gli effetti potrebbe sembrare un esercizio di cui sono capaci individui insospettabili, dall'inventiva prodigiosa quali Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, ma a Guzzanti l'operazione riesce ottimamente nonostante alcune minori sbavature.²²

Il comico romano si muove tra la satira e la parodia sciorinando citazioni e riferimenti a capolavori del cinema di fantascienza e non solo a quelli. Da applausi due citazioni dal più importante film nella storia della fantascienza. Nell'epilogo un Barbagli, rimasto ormai solo sul pianeta deserto, si trova davanti l'unica compagnia di un imperturbabile e tozzo monolito dal quale proviene un'inquietante musica dell'avanguardia novecentesca; Barbagli si avvicina e con una botta ben assestata a quell'oscuro masso di pietra, fa partire una bella canzonetta da Ventennio. Ed è

21 Ecco il testo della molto popolare sigla d'apertura: „Sopra un prototipo di missile tedesco/ con sei gallette cadauno come desco, i nostri eroi van dritti al cuor della marziana/ le verdi antenne al nostro Duce piegherai! Fascisti su Marte: rosso pianeta bolscevico e traditor! Fascisti su Marte: con un moschetto e un "me ne frego" dentro al cuor. Siamo incredibili, siam sommergibili, siamo gli ignifughi, gli irrevocabili/ conquistador del sangue con onor ed anche a questi alieni ora le reni spezzerem. Fascisti su Marte, pianeta rosso aspetta che veniam da te! Fascisti su Marte, noi ti daremo al nostro Duce al nostro Re. Siamo incredibili, siam sommergibili, siamo gli ignifughi, gli irrevocabili/ conquistador, il mondo ha il nostro odor ed anche a questi alieni ora le reni spezzerem. Fascisti, fascisti, su Marte, fascisti.“

22 Più che evidenti i limiti tecnici di un progetto travagliato, nato come corto, divenuto mediometraggio e infine indirizzato verso un vero e proprio film. Le disomogeneità di sceneggiatura, montaggio, ma anche di idee e scelte realizzative sono così evidenti da sembrare – anche se non lo sono – ironicamente volute.

addirittura geniale la primissima inquadratura: un fascio volteggia nello spazio, in viaggio tra la Terra e Marte. In pochi attimi viene sintetizzato un intero capolavoro del cinema, con tutto il suo retroterra filosofico, creando con pochi mezzi uno dei più grandi richiami a *2001: Odissea nello spazio* che sia mai stato dato a vedere. Il fascio roteante è l'osso che diventa astronave, la violenza come motore di progresso e sviluppo per l'uomo; il suo viaggio fra le stelle riprende quello del monolite, guida per Bowman per raggiungere Giove e dare vita al superuomo e a una nuova civiltà; e viene messo alla berlina e aspramente criticato l'uso che le istituzioni fanno delle teorie degli intellettuali, in questo caso specifico il pensiero del fratello messo a disposizione da Elisabeth Nietzsche come fondamento teorico per il nazifascismo.

In una scena, si fa addirittura cenno alla Shoah. Vengono ripresi i "marziani" (delle pietre denominate "i Mimimmi") dietro il filo spinato, in un bianco e nero da documentario, al pianoforte una musica drammatica ed ecco che si „staglia e si silhouetta“ l'immagine della più grande tragedia del Novecento. Neanche il tempo di chiedersi, un po' preoccupati, se Corrado Guzzanti non stia correndo qualche rischio di troppo, che il regista, fra i tanti sassi/marziani, ne mostra uno colorato di rosso. Il riferimento alla colorazione del cappottino di *Schindler's List* fa abbassare ogni difesa e una liberatoria risata copre i dubbi appena nati.

Oltre a quelle appena citate, il film attinge liberamente da numerose fonti, dai discorsi di Benito Mussolini a film classici (il chapliniano *Il grande dittatore*, ma anche *L'Invasione degli Ultracorpi*, *Zardoz*, *Donne Amazzoni sulla Luna*, et al.) e vi aggiunge anche un secondo livello di lettura, una satira sulla politica italiana odierna e in particolare del Governo Berlusconi II.

Notevole lo studio sul linguaggio che non riproduce esattamente le parole utilizzate a quei tempi, ma costruisce un nuovo vocabolario che di quello ha toni e modalità espressive (il *flashback* mediante il purismo fascista diverrà *retrolampo*). Alla presentazione durante il Festival del cinema di Roma lo stesso regista ha sottolineato che il lavoro di ricerca e di preparazione per il film è „stato un esercizio un po' più letterario“ e che per arrivare al „fascistese macheronico“, pur con lo sforzo filologico sullo sfondo, il comico romano si è concesso molte libertà.²³ Facciamo qualche esempio. Un personaggio fa le corna a un altro, la voce narrante descrive in questo modo il gesto: „lo incalza di bovina allegoria“. Altri esempi: degli inglesi si dice che sono „gente che andava nuda a caccia di marmotte quando noi già si accoltellava un

23 Guzzanti, nel suo intervento romano insiste a più riprese sulla dimensione linguistico-letteraria del film: „Fascisti su Marte è una satira retrofuturista sul revisionismo storico, e sul linguaggio della propaganda di ieri e di oggi, che da semplice *sketch* si sviluppa presto in una specie di minifiction a puntate, pur mantenendo sempre la forma e il linguaggio stentoreo dei cinegiornale di regime.“ Guzzanti spiega anche di aver fatto lunghe ricerche sul linguaggio dell'epoca fascista „con tutti quegli aggettivi e la costruzione delle frasi così farraginosa per poi poterla trasformare in una versione divertente e macheronica, rinverdata dai luoghi comuni della Seconda Repubblica“.

Giulio Cesare“; quando si invoca un intervento divino, la *voice over* recita: „se c’è un Dio nei cieli e ha per noi lateranense simpatia“; nel momento in cui la navicella parte alla volta di Marte, il conto alla rovescia viene fatto declamando a voce alta i numeri romani così come sono scritti: „Ics, iics, viii, vii, vi, v, iv“, ecc. La parodia e la satira prendono di mira una manciata di obiettivi grandi e piccoli: il fascismo e la sua retorica, il colonialismo, il berlusconismo, l’italianità, le guerre di Bush, il terrorismo, il revisionismo, il tafazzismo della sinistra... Guzzanti, “sparecchiando” a caso, finisce per centrare tutti i bersagli soprattutto grazie al ricalco filologico dei cinegiornali fascisti che dà ad ogni spunto una carica davvero straordinaria. Con riferimento all’Iraq, la voce narrante recita: „Gli si è portata la civiltà, dando via gran parte della nostra“. Sul revisionismo: „Come si fa a riscrivere la storia, se non sta ferma un attimo che è uno?“. Sulle vicende italiane: „Strage di Stato o strage nera? Le si distingue dopo in obitorio“.

Il messaggio del film di Guzzanti sembra essere: quel passato caricaturabile è il nostro presente. Tra il fascismo e il presente non ci sono anni luce di navigazione, né una distanza inter-planetaria. Il luogo dove si sono imposte tali trame ridicole è proprio l’Italia di oggi. Il nostro mondo si presta persino troppo bene a essere interpretato attraverso i canoni di questo fascismo *pop*. D’altra parte, come scandisce l’autorevole voce verso la fine del film „un popolo che perde la sua memoria... Che cosa stavo dicendo?“.

L’ucronia di Enrico Brizzi

L’inattesa piega degli eventi di Enrico Brizzi del 2008²⁴ genera riso con la stessa scelta narrativa di cui si avvale. Il romanzo è un esempio di ucronia in cui si almanacca su un’Italia fascista non si sia schierata al fianco della Germania nella Seconda guerra mondiale e che ne sia uscita vincitrice. Al momento in cui è ambientato il romanzo (siamo nel 1960), Benito Mussolini, vecchio e in fin di vita, è ancora il capo dello stato è il Duce e l’Italia è una Repubblica che governa anche sulle cosiddette “Repubbliche Associate” (Libia, Albania, Corsica, Malta, Egeo e Africa Orientale) che non sono altro che le colonie degli anni della guerra. Nonostante si possa supporre che lo scopo principale di Brizzi non sia stato quello di suscitare il riso (l’impatto emotivo è comunque elevato), la trama del romanzo, almeno per chi conosce bene le vicende storiche (ed è appassionato di calcio) da cui muove la narrazione, è “esilarante”. La storia alternativa di Brizzi è la seguente: l’Italia fascista si è tirata in tempo fuori dall’alleanza con Hitler e ha voltato gabbana, come nella Prima Guerra mondiale. Questo le ha fatto guadagnare, nel 1945, un posto al tavolo dei vincitori. Dal conflitto, destinato a entrare nell’immaginario collettivo degli italiani come la “Nostra guerra”, il Duce esce trionfatore e rafforzato politicamente. La Casa Savoia è stata destituita

24 Nel 2009 Brizzi ha pubblicato anche una sorta di *prequel* dal titolo *La nostra guerra*.

e la nuova costituzione “laica e littoria” priva la Chiesa del suo ruolo sociale limitandone anche il potere politico. Il Paese, la Repubblica d’Italia, vive una stagione di relativo prestigio internazionale e di prosperità, ma la vita quotidiana ristagna, assopitasi durante i decenni di assolutismo che ne ha epurato i ranghi intellettuali: gli oppositori (veri o presunti che siano) subiscono l’esilio ovvero la deportazione nelle ex colonie africane, ora dotate di una formale autonomia e promosse al rango di “Repubbliche associate”. Nel 1960, quindici anni dopo l’armistizio, Benito Mussolini è ormai un uomo di settantasette anni ormai prossimo alla morte, e i gerarchi sono pronti a dare battaglia nella lotta per la successione in un groviglio di alleanze improbabili. È questo lo scenario in cui si svolge il viaggio in Africa Orientale del trentenne giornalista Lorenzo Pellegrini, brillante penna del giornalismo sportivo che, per un’inopportuna relazione amorosa, viene depennato dalla lista dei giornalisti accreditati per le Olimpiadi di Roma, svoltesi realmente in quell’anno, e declassato professionalmente con la retrocessione a un incarico del tutto inatteso: avrà il compito di seguire il finale della stagione della Serie Africa, un campionato che riunisce il meglio del calcio eritreo, etiope e somalo sotto l’egida della Federcalcio di Roma. La narrazione è “sorretta” da alcuni efficaci “effetti speciali” quali gli articoli di giornale, estratti da libri di storia o lanci di agenzia, permettono al lettore di capire l’evoluzione immaginaria della Storia durante il trentennio che va dal 1930 al momento in cui avvengono le vicende del romanzo. Pellegrini si trova ad essere testimone dell’accesa rivalità tra squadre composte da soli giocatori bianchi, chiaramente favorite dal regime e i club interrazziali che sono sostenuti dalla stragrande maggioranza dei tifosi delle popolazioni locali. La strana situazione in cui si trova fa partire, in Pellegrini, la riflessione sulla situazione sociale e politica dell’Italia e sul rapporto tra la madrepatria e le sue colonie. Il giovane giornalista ha così la possibilità di entrare dentro le storie dei singoli calciatori locali, così diverse da quelle dei supercampioni della Serie A che intervistava in Italia. Il rovescio della medaglia riserva sorprese inattese.

L’inattesa piega degli eventi è un affresco corale di grande impatto emotivo e di struttura avvolgente, che si conclude con la finale del torneo delle “sette repubbliche”, a Roma, proprio mentre il *dux* Benito Mussolini si spegne dopo 38 anni di governo incontrastato. Il romanzo di Brizzi crea un ponte inventato tra il passato vivo nell’Italia e il suo tormentato presente e in questa “piega” spazio-temporale il lettore viene risucchiato.

Conclusione

Già a fine Ottocento, i caduti di Dogali che Carducci indicò in una lettera privata come „cinquecento contadini che non potendo scappare erano morti“, per D’Annunzio diverranno „quattrocento bruti morti brutalmente“, almeno nell’uscita

di Andrea Sperelli, nelle prime pagine del *Piacere* (1889). Lo scrittore pescarese bandiva volontariamente ogni apertura al riso, ma il malumore per le imprese (che poi appoggerà ampiamente e con gesti clamorosi) nel romanzo d'esordio è tangibile. Il secondo dopoguerra, estendibile nella particolarissima situazione politica italiana dello stato a doppio fondo fino ai nostri giorni, non si avvale assolutamente solo dei realismi e dei neorealismi. La percezione dei fatti coloniali attraverso il prisma del riso sembra voler portare la trattazione di simili temi a un livello più alto, più complesso e letterariamente più ricercato. Non basta più il resoconto storico, quasi a ricalcare i monumentali volumi di Angelo Del Boca (come, ahimé, accade a Lucarelli in molti punti del suo pur interessante romanzo). Flaiano, timidamente, traccia una strada che percorrono gli altri; il millantatore Fusco stravolgendo i *reportages* con uno stile ironico e al vetriolo, lasciandosi affascinare dall'esotismo posticcio delle colonie; Piero Chiara trapianta l'Africa e il Mediterraneo sul Lago Maggiore grazie al potere evocativo della parola e su di esso costruisce gli intermezzi ridanciani della sua *Stanza*; e infine Camilleri: un autore finisecolare, fortemente ancorato alla grande tradizione novecentesca ma profondamente contemporaneo. L'equilibrio classico della sua comicità è esiziale perché gli permette di ottenere praticamente ogni effetto desiderato nella prosa. *La presa di Macallé* è un grottesco nella migliore tradizione italiana e del grottesco serba l'infinita varietà di interpretazioni. Camilleri, navigatissimo uomo di teatro, conosce il grottesco teatrale dei Pirandello, Antonelli, Chiarelli e Rosso di San Secondo, quello degli anni '20 ed è quello l'effetto che probabilmente ricerca: la rottura totale, il cinismo artistico, il riso amaro, ma con la costante presa sul reale coevo. Infine, Corrado Guzzanti e il suo *mockumentary* filologicamente impeccabile: *Fascisti su Marte*, insieme alle opere di Camilleri, ci sembra l'opera più consapevole tra quelle qui menzionate. Il riso in essa non entra di straforo né la vicenda coloniale viene solo evocata: la presa in giro nel film è centrale ed è estrema. Sembra quasi l'approdo naturale di quanto il postcoloniale italiano abbia finora prodotto, la sua logica evoluzione.

Literatura

Biagi, D. (2005) *L'incantatore. La storia di Gian Carlo Fusco*, Napoli, Avagliano.

Bonina, G. (2007) *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Firenze, Barbera.

Brizzi, E. (2008) *L'inattesa piega degli eventi* di Enrico, Milano, Baldini Castaldi Dalai.

Camilleri, A. (2003) *La presa di Macallé*, Palermo, Sellerio.

Camilleri, A. (2010) *Il nipote del negus*, Palermo, Sellerio.

Castagnola, R. (1993) *Un d'après Gadda: I giovedì della signora Giulia di Piero Chiara*. In: Manzotti, E. (a cura di), *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-*

1993, Lugano, Cenobio, str. 111-123.

Chiara, P. (1976) *La stanza del vescovo*, a cura di G. Vigorelli, Milano, Mondadori.

Del Boca, A. (2000-2001) *Gli italiani in Africa Orientale*, 4. voll., Milano, Mondadori.

Del Boca, A. (2002) *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori e sconfitte*, Milano, Mondadori.

Ferrari, G. (2009) *L'uomo in noir. L'indagine su Carlo Lucarelli*, Reggio Emilia, Aliberti.

Flaiano, E. (2008) *Tempo di uccidere*, Milano, Rizzoli.

Fusco, G. C. (2006) *Guerra d'Albania*, Palermo, Sellerio.

Fusco, G.C. (2002) *L'Italia al dente*, Palermo, Sellerio.

Gadda, C.E. (2002) *Eros e Priapo*, Milano, Garzanti.

Ghidetti, E. (1977) *Invito alla lettura di Chiara*. Milano, Mursia.

Guttadauria, W. (2010) *Così il principe abissino viveva tra lusso e amanti mentre studiava in città: La Sicilia*, 21. veljače 2010, str. 38.

Guzzanti, C. (2007) *Fascisti su Marte*, Milano, Rizzoli.

Lucarelli, C. (2008) *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi.

Lévi-Strauss, C. (1966) *Antropologia Strutturale*, Milano, Il Saggiatore.

Pirandello, L. (1994) *Umorismo e altri saggi*, a cura di P. Gibellini, Firenze, Giunti.

Roncoroni, F. (2005) *Piero Chiara. La vita e le opere*, Varese, Nicolini.

Tomasello, G. (1998) *La letteratura coloniale italiana dalle avanguardie al fascismo*, Palermo, Sellerio.

Tomasello, G. (2005) *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio.

Tesio, G. (1983) *Piero Chiara*, Firenze, La Nuova Italia.

Riviste on line

Carmilla URL: <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/03/001697.html>
(pagina consultata il 26 marzo 2011)

Blackmailmag URL: http://www.blackmailmag.com/Gian_Carlo_Fusco_speciale.htm
(pagina consultata il 24 marzo 2011)

Nandropausa URL: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa5.html#camilleri>
(pagina consultata il 20 aprile 2011)

Srećko Jurišić

RATNI TURIZAM. O KATEGORIJAMA SMIJEHA U TALIJANSKOJ POSTKOLONIJALNOJ IMAGINACIJI

Sažetak

U radu se analizira talijanska postkolonijalna književnost kroz analizu odabranih djela Ennia Flaiana, Carla Lucarellija, Piera Chiare, Gian Carla Fusca, Andree Camillerija (romani) i Corrada Guzzantija (igrani film) u kojima je talijanska postokolonijalna epopeja viđena kroz razne aspekte smijeha (komika, ironija, groteska, parodija, satira itd.) kao ključ za interpretaciju talijanskog postkolonijalnog opusa.

Ključne riječi: *komika, groteska, ironija, Talijanska književnost, postkolonijalna književnost, parodija, smijeh, satira*