

La serie "Campi del sapere/Gender" propone un modello conoscitivo che, senza ignorare i temi classici del femminismo legati al corpo, all'esperienza e alla cultura delle donne, si apre a nuovi percorsi dell'elaborazione critica e creativa di saperi e linguaggi, attraversando filosofia e psicologia, letteratura e cinema, antropologia e storia.

bell hooks Elogio del margine

Razza, sesso e mercato culturale

Introduzione e cura di Maria Nadotti


Feltrinelli

I saggi qui pubblicati sono estratti dalle seguenti opere originali:

YEARNING: RACE, GENDER AND CULTURAL POLITICS, Turnaround, London 1991 (capp. 1-5 del presente volume).

BLACK LOOKS: RACE AND REPRESENTATIONS, South End Press, Boston 1992 (capp. 6-8 del presente volume).

REEL TO REAL: RACE, SEX AND CLASS AT THE MOVIES, Routledge, New York and London 1996 (cap. 9 del presente volume).

OUTLAW CULTURE: RESISTING REPRESENTATIONS, Routledge, New York and London 1994 (cap. 10 del presente volume).

© by bell hooks

Traduzione dall'inglese di
MARIA NADOTTI

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano
Prima edizione in "Campi del sapere" maggio 1998

ISBN 88-07-10242-0

Introduzione

di Maria Nadotti

bell come la madre, Rosa Bell Watkins.

hooks come la nonna materna; Bell Blair Hooks.

Minuscole, in entrambi i casi, le iniziali. Lo pseudonimo "militante" che negli anni settanta va a sostituire il nome anagrafico di Gloria Jean Watkins ha infatti una triplice funzione: affermare con forza la valenza politica di un atto di ri-nominazione che è gesto fondativo di una soggettività inedita; ancorare quel nuovo sé femminista, battezzato con nomi materni, a un *continuum* femminile che solo ora, alla luce di una pratica politica collettiva che sa dirsi tale, può riscattarsi da una silenziosa, secolare, apparente passività; sfidare il "proprieta-rio" – e per le donne "espropriativo" – sistema dei nomi, che lungo l'asse maschile incensa non contraddittoriamente individualità e continuità, negandole entrambe lungo quello femminile.

Oggi può forse suonare ideologico e anche ingenuo, ma c'è, nella volontà espressa dai femminismi dei primi anni settanta di sottrarsi alle gerarchie, ai protagonismi, alle personalizzazioni, ai poteri che si accompagnano al patriarcale codice dei nomi, un nucleo teorico che andrebbe ripensato. Troppo in fretta spazzato via dalla comparsa, tra le file del femminismo internazionale, di pensieri neanche tanto velatamente "forti", vere e proprie linee teorico-politiche a cui aderire pena l'esclusione, l'inimicizia, il ripudio. Pensieri "forti" che hanno riprodotto molti dei meccanismi e fantasmi più classici

della politica tradizionale: principio d'autorità, subordinazione, disciplina e molti, troppi, opportunismi. I quali, a loro volta, hanno trovato uno splendido terreno d'espressione e fioritura là dove, da progetto contro-egemonico, nel corso degli anni la pratica femminista si è andata istituzionalizzando in mestieri, profili e ruoli professionali, decostruendo e mercificando in saperi disciplinari, glamourizzando sotto il sempre più magmatico e indifferenziato ombrello del "genere" e della *queer theory*.

bell hooks, un'africana-americana dalle origini di classe molto umili, nata nel Sud rurale e segregato degli Stati Uniti dei primi anni cinquanta, arriva al femminismo che è poco più che una ragazzina. Ha lasciato da poco la casa dei genitori e, grazie a una borsa di studio, è approdata all'Università di Stanford, California. Il campus, in quegli anni, è attraversato da una forte ondata libertaria: gli studenti sono in lotta contro la guerra del Vietnam, i neri militano nelle file del Black Power Party e delle Black Panther, le donne hanno cominciato a separarsi dalle organizzazioni politiche della sinistra per dar vita ai primi collettivi femministi e ai primi gruppi di autocoscienza. Per bell/Gloria, che è cresciuta a Hopkinsville, Kentucky, dove vige un sistema di apartheid totale - il primo bianco della sua vita lo incontra a sedici anni -, si tratta di un'iniziazione politica intensa e fulminea. Nella sua città natale l'incommensurabilità della distanza che separa, anche spazialmente, il mondo dei neri dal mondo dei bianchi è marcata, come ricorda l'autrice in uno dei saggi raccolti in questo volume, dai binari della ferrovia. A valicarli, in un pendolarismo dalla regolamentazione feroce, sono soltanto i neri, che di giorno vanno a lavorare e servire nella città bianca e di notte sono obbligati a tornare al loro posto, senza lasciare traccia di sé. Lì, in quella comunità separata, in una famiglia di sette figli - sei femmine e un maschio - governata da un padre dispotico e violento, si vanno gettando le basi della complessa e radicale analisi teorica e politica che ben presto farà di bell una delle figure di intellettuale più innovative e popolari degli Stati Uniti. I termini dell'oppressione che sperimenta, bambina e poi

adolescente, portano infatti il duplice segno della discriminazione razziale e dell'autoritarismo paterno. La dissenatezza di un sistema sociale che segrega ed esclude i neri, "leggendo" nel colore della loro pelle il segno di un'inferiorità che altro non è se non il frutto di un rapporto di potere e di una neppur troppo travestita ingegneria delle diseguaglianze, si riverbera, tra le mura domestiche, nell'ingiustificata asimmetria tra ruolo paterno e ruolo materno, tra parola maschile e silenzio femminile. La famiglia è la palestra in cui bell/Gloria si attrezza a decifrare i messaggi compositi e solo all'apparenza contraddittori del sistema integrato che più tardi, attraverso un sintagma addensato ai limiti dell'implosione, definirà "patriarcato capitalista suprematista bianco". Il nodo da sciogliere è infatti la coniugazione infernale di razzismo e sessismo, senza isolarli l'uno dall'altro e senza immaginare che li si possa combattere separatamente e in tempi successivi, quasi che l'uno non fosse la faccia stravolta del secondo e non fossero entrambi espressione di un'unica, onnipresente strategia del dominio e dell'abuso. Quando, appena diciassettenne, partecipando ai primi Women's Studies aperti a Stanford, bell si accorge che la parola/concetto "donna" che li si pratica rischia di non contenerla, di esporla a una nuova invisibilità, la sua reazione politica è immediata. Invece di ritirarsi e di sparire nella militanza più ovvia, quella che la vorrebbe al fianco dei suoi fratelli di razza, sceglie di rischiare con e tra le donne la sfida di una pratica femminista che riconosca le differenze senza eliderle o gerarchizzarle. All'identità indifferenziata, "di casta", del primo femminismo statunitense, che ipotizza un'essenza femminile, un essere originario delle donne, prevalente sulle variabili di razza e di classe, bell contrappone un'analisi più audace e spregiudicata, meno ideologica e più realista. La soggettività femminista, come scrive in *Ain't I a Woman: Women and Feminism*, una raccolta di saggi prodotti tra il 1972 e il 1973 e però pubblicati solo nel 1981, comporta una precisa presa di coscienza delle tante e mai definitive identità e appartenenze di ciascuna. Nella stessa tensione omologante che vorrebbe fare di ogni donna l'alleata naturale di ogni altra donna c'è - af-

ferma già allora bell – un vizio logico o concettuale. Non solo le donne non sono uguali tra loro, ma appiattirle a quell'unico comun denominatore che ad esse verrebbe dal condividere il giogo sessista, significa letteralmente ridurle al silenzio, cancellarle, teorizzarle piuttosto che conoscerle. Il sessismo, che pure è strumento obiettivo della loro oppressione, non postula infatti per le donne, per tutte le donne, soltanto la posizione di vittime e non le riguarda esclusivamente in quanto oggetti del dominio maschile. Per decifrare le complicità, le collusioni, le identificazioni che hanno finito per macchiare e incrostare di sessismo anche il "femminile", è indispensabile non trascurare quegli altri livelli di individuazione personale che passano dall'appartenenza razziale e dalla collocazione di classe. La specificità di ogni donna, vale a dire il terreno esperienziale su cui ciascuna può fondare l'invenzione del proprio mutamento sta – ed è questa la vera scoperta metodologica del femminismo caro a bell hooks – nella sua biografia e nella sua cognizione di sé come parte di un mondo non statico, complesso, mai banalmente binario. La presa di coscienza del soggetto femminil/femminista passa dunque da un'autoanalisi serrata e dal confronto non imperioso né dogmatico con altre donne che abbiano avviato lo stesso processo di autotrasformazione o – per usare un termine caro a hooks – di conversione.

In ogni donna – suggerisce più volte la scrittrice – c'è una frizione tra due o più identità apparentemente incompatibili eppure conviventi. La soluzione non sta nell'assumerne una a scapito delle altre tentando l'avventura della non contraddizione, bensì nel praticare la virtù acrobatica del non coincidere mai sino in fondo con una posizione monodimensionale e unitaria. "Più di ogni altra cosa," racconta non a caso bell, "ho desiderato essere una scrittrice, ma anche un'accademica. Se questi due desideri in conflitto mi hanno creato tensione e ansia, l'aspirazione a scrivere mi ha permesso però di ribellarmi allo *status quo* dell'accademia." La contraddizione o l'apparente inconciliabilità diventano allora leva forte per la scoperta, per la ricerca di una non accomodante e impreveduta mossa a lato. Per hooks il risultato di

questa "eccessività" o "eccedenza" è l'assunzione di una posizione poco consueta, se non eccentrica, rispetto al panorama intellettuale statunitense e ai suoi perimetri. Troppo militante e compromessa da un lato con la politica delle donne e dall'altro con quella degli africani-americani, troppo trasversale e in-disciplinata, troppo appassionata alla grande questione della democrazia e della "comunicazione" extra-istituzionale, hooks – che pure è Distinguished Professor di inglese presso il City College di Brooklyn, NY – ha scelto di non esaurire la sua funzione pedagogica in ambito universitario. "Oggi," come ama dire, "la tematica che richiede il massimo della nostra attenzione è quella della rappresentazione." Sessismo e razzismo, i due sistemi che convogliano l'odio contro l'alterità incarnata da donne e non-bianchi, hanno infatti un loro subdolo terreno di applicazione a tutto campo proprio nelle cosiddette – più o meno commerciali – produzioni culturali: cinema, letteratura, musica popolare, cronache giornalistiche, moda, pubblicità, televisione. Ecco perché, alla sua prolifica attività di teorica e critica, hooks affianca – dentro e fuori le aule scolastiche – una vivace e versatile attività di commentatrice culturale. "Nella nostra cultura," sostiene la scrittrice, "troppo lavoro intellettuale non si rivolge alle persone reali là dove esse sono, anche se è proprio da lì che bisognerebbe invece partire. E spesso il luogo dove gli individui più immediatamente sono è lo spazio della loro vita, del loro stesso corpo, delle loro aspirazioni e dei loro sogni. Quanta produzione intellettuale, oggi, non fa che cercare aggressivamente di allontanarci dal luogo in cui siamo per portarci altrove: un modo assolutamente inefficace di educare alla coscienza critica." Non rinunciare a un "pubblico che è lontanissimo dalle istituzioni accademiche" – e che hooks via via identifica con "la mia gente", con "le masse di persone che ignorano l'esistenza stessa della parola femminismo", con i tanti giovani che non hanno mai preso in mano un libro, con gli studenti che, sempre più numerosi, si dichiarano violentemente ostili alla teoria – significa compiere una serie di operazioni metodologiche e di scelte di campo. Innanzitutto rompere le gabbie disciplinari e superare

l'ormai muta dicotomia tra cultura "alta" e cultura "bassa". E poi, rispetto all'evoluzione e/o involuzione subita in questi anni dal femminismo soprattutto in ambito accademico e istituzionale, avere il coraggio di riaffermare l'importanza di non separare il personale dal politico, il pensiero teorico dalla vita affettiva, sessuale, materiale, il sapere dall'esperienza.

Il volume che avete in mano, una scelta di testi prodotti dal 1991 ad oggi, intende dar conto dell'ampiezza del territorio coperto dalle analisi critiche di bell hooks e della sua capacità di servirsi di un apparato teorico estremamente sofisticato senza tuttavia adottare i linguaggi iniziatici e i tatticismi autoreferenziali cari ad accademici e intellettuali di professione. "Chi lavora all'interno delle università," sostiene la scrittrice, "rimane fondamentalmente ostile all'unione di teoria e pratica, vale a dire a un processo intellettuale che cerca di avere un'influenza morale ed etica sul modo di vivere e di essere delle persone. Ecco perché non ci si preoccupa di inventare forme di scrittura capaci di raggiungere non soltanto il piccolo gruppo degli addetti ai lavori, ma anche il cosiddetto lettore comune. Quasi che, a muoversi in tale direzione, si temesse di venire automaticamente screditati, di finire in una sorta di serie B accademica." Scegliere di non scrivere principalmente e prioritariamente per altri studiosi e di non rivolgersi a un "gruppo di pari", significa accettare di essere percepiti come antiaccademici e subirne gli effetti e gli eventuali costi sociali, ma anche tentare l'avventura dell'incontro con il grande pubblico e con fasce di lettori normalmente inaccessibili a chi fa lavoro intellettuale. Noterà, ad esempio, chi legge, che i saggi di bell hooks non sono corredati né di note né di un apparato bibliografico. I frequenti rimandi a testi letterari e filmici o a casi e personaggi della cronaca recente (i neri Anita Hill e Clarence Thomas - lei avvocato, lui giudice - antagonisti nel celebre processo per molestie sessuali, la cantante pop Madonna e Naomi Campbell, O.J. Simpson e Louis Farrakhan) godono infatti di una voluta e ricercata autoevidenza. Proprio la loro assoluta, non mediata, coinvolgente attualità è infatti la chiave di volta di questi testi. Testi che mirano

non ad aggiungersi o a replicare al già detto, ma a sfondare lo spartiacque tra "discorso" ed esperienza, saperi specialistici e intelligenza emotiva, lavoro intellettuale e urgenza politica. Per evitare, come con durezza e lucidità sostiene la scrittrice, che nelle università ci sia - e spesso proprio tra le file del femminismo accademico - chi attinge a piene mani e "senza rispetto" al lavoro e alle esperienze di vita della gente di colore per affermare, cannibalisticamente, il proprio primato teorico. "A volte," e sono parole di hooks, "sembra che noi siamo le raccogliatrici di cotone e loro le padrone del raccolto, che noi andiamo nei campi a procurare la materia prima, perché loro poi la tessano e la trasformino in arazzo." Una metafora chiara e irrevocabile sulle gerarchie e le presunte alleanze che inevitabilmente si ripropongono quando non si affronta alla radice la questione del potere, quando la tensione al cambiamento e all'invenzione si riduce a piccole e sfibrate rivendicazioni o a mirate, analgesiche ridefinizioni dell'esistente.

1. Negritudine postmoderna

I discorsi postmodernisti sono spesso esclusivi. Lo sono persino quando, di fronte all'accusa di non avere una rilevanza concreta, per darsi un significato politico oppositivo, legittimità e immediatezza, richiamano l'attenzione su o addirittura si appropriano dell'esperienza della "differenza" e dell'"Alterità". Gli intellettuali africani-americani che hanno parlato o scritto di postmodernismo sono pochissimi. Di recente, durante una cena, mi è capitato di parlare del mio tentativo di capire quale significato possa avere il postmodernismo per l'esperienza nera contemporanea. Era una di quelle occasioni sociali dove gli invitati di colore non sono mai più di due. La conversazione si è trasformata ben presto in un campo di battaglia. L'altro nero presente sosteneva che stavo sprecando il mio tempo, "quella roba non ha niente a che fare con ciò che sta succedendo alla gente di colore". Poiché la nostra conversazione si stava svolgendo davanti a un gruppo di osservatori bianchi, che ci guardavano come se l'incontro fosse stato organizzato a loro uso e consumo, ci siamo lanciati in una discussione appassionata sull'esperienza dei neri. Sembrava che nessuno simpatizzasse con la mia insistenza a dire che il razzismo viene perpetuato ogni volta che ci si limita ad associarlo a un'esperienza concreta e vissuta a livello viscerale, in opposizione o senza alcuna connessione con il pensiero astratto e la produzione di teoria culturale. Bisogna che esaminiamo e riesaminiamo l'idea che, nel campo dell'estetica o della cultura, non vi

sia un collegamento significativo tra l'esperienza dei neri e il pensiero critico.

La mia difesa del postmodernismo e della sua rilevanza per la gente di colore mi era parsa buona, ma temevo di non essere stata abbastanza convincente, in larga misura perché il mio approccio alla materia è cauto e diffidente.

Disturbata non tanto dal "senso" del postmodernismo, quanto dalla convenzionalità del linguaggio che viene usato per scriverne o parlarne e da coloro che ne parlano, mi ritrovo a osservarne il discorso dall'esterno. Come pratica discorsiva, essa è dominata principalmente dalle voci di intellettuali maschi bianchi e/o élite accademiche, che si parlano l'un l'altro e l'uno dell'altro con codificata familiarità. Leggendo e studiando ciò che scrivono nell'intento di capire il postmodernismo nelle sue molteplici manifestazioni, non posso che provare ammirazione, ma sento scarsa inclinazione ad allearmi con la gerarchia accademica e con l'esclusività di cui il movimento è oggi pervaso.

Critica di gran parte di ciò che si è scritto sul postmodernismo, sono forse più cosciente del fatto che l'interesse per "Alterità e differenza" a cui si allude spesso in questi lavori sembri avere scarso impatto concreto come analisi o prospettiva capace di cambiare natura e direzione della teoria postmodernista. Poiché buona parte di questa teoria è stata costruita per reazione a e contro il pieno modernismo, è raro che in essa si faccia allusione all'esperienza o agli scritti dei neri, e delle nere in particolare (anche se in lavori più recenti si può cogliere un riferimento a Cornel West, lo studioso nero che più a fondo si è misurato con il discorso postmodernista). Persino quando il soggetto della scrittura critica postmoderna è un aspetto della cultura nera, di solito i testi citati sono opera di maschi neri. Viene subito in mente *Hip, and the Long Front of Color*, un saggio di Andrew Ross raccolto in *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. Pur trattandosi di una lettura interessante, questo saggio costruisce la cultura nera come se le donne nere non avessero avuto alcun ruolo nella produzione culturale della nostra gente.

Meaghan Morris conclude la sua raccolta di saggi sul postmodernismo, *The Pirate's Fiancée: Feminism and Postmodernism*, con una bibliografia di opere di donne. Tali opere sono infatti, a parere della studiosa, un contributo importante a un discorso sul postmodernismo che offra una visione nuova e alternativa all'egemonia teorica maschile. Sebbene molti dei testi citati non affrontino direttamente la questione del postmodernismo, essi si misurano tuttavia con tematiche simili. Non si fa cenno a opere prodotte da donne nere.

Che nella cultura e in gran parte della ricerca accademica e della scrittura sul postmodernismo non si sia arrivati a riconoscere la presenza critica dei neri spinge il lettore (e in particolare la lettrice) di colore a chiedersi quale possa essere il suo interesse per una materia i cui estensori e autori sembrano non sapere che le donne nere esistono o addirittura a non prendere in considerazione la possibilità che magari, da qualche parte, noi stiamo scrivendo o dicendo qualcosa a cui bisognerebbe prestare attenzione, oppure producendo un'arte che andrebbe guardata, ascoltata, avvicinata con serietà intellettuale. È il caso, in particolare, di quelle opere che non la finiscono mai di dire che il discorso postmodernista ha aperto un certo terreno teorico in cui le tematiche della "differenza e Alterità" possono finalmente godere di legittimità all'interno dell'accademia. Mettendo a confronto il mancato riconoscimento della presenza femminile nera re-inscritta da tanta teoria postmodernista e la resistenza di buona parte della gente di colore a sentir parlare del collegamento reale tra postmodernismo ed esperienza nera, entro in un discorso, in una pratica, per i quali non è detto che esista un pubblico pronto ad ascoltarmi, un uditorio in grado di sentire. Mi chiedo dunque se la mia voce riuscirà a farsi udire.

Durante gli anni sessanta, il movimento per il potere nero è stato influenzato da prospettive che potremmo agevolmente definire moderniste. Indiscutibilmente, molti dei modi con cui i neri affrontavano le tematiche dell'identità erano conformi all'universalizzante agenda modernista. Tra i militanti neri era minima la critica al patriarcato in quanto narrativa del padrone. Benché

l'ideologia del potere nero riflettesse la sensibilità modernista, questi elementi finirono per diventare irrilevanti non appena la protesta militante venne schiacciata dal potente e repressivo stato postmoderno. Il periodo immediatamente successivo al movimento per il potere nero fu un'epoca in cui i principali organi di stampa pubblicavano articoli dai titoli sprezzanti, ad esempio "Che ne è stato dell'America nera?". Si trattava di una replica ironica alla domanda aggressiva e insoddisfatta dei soggetti neri decentrati e marginalizzati che, almeno momentaneamente, erano riusciti a ottenere udienza, a fare in modo che la liberazione nera finisse sull'agenda politica nazionale. Nella veglia per il movimento per il potere nero, dopo che tanti ribelli erano stati massacrati ed eliminati, molte di queste voci furono ridotte al silenzio dalla repressione di stato; altre si fecero inarticolate. È diventato indispensabile trovare altre strade per trasmettere i messaggi della lotta di liberazione nera, nuovi modi per parlare di razzismo e di altre politiche del dominio. La pratica radicale postmodernista, concettualizzata con grande forza come una "politica della differenza", dovrebbe incorporare le voci del marginalizzato, sfruttato, oppresso, sradicato popolo nero. È una triste ironia che il discorso contemporaneo, che più di ogni altro parla di eterogeneità, di soggetto decentrato, affermando aperture che permettono il riconoscimento dell'Alterità, continui a indirizzare la sua voce critica innanzitutto a un pubblico specializzato che condivide un linguaggio le cui radici affondano nelle narrative padronali che esso dichiara di sfidare. Se il pensiero radicale postmodernista intende produrre un cambiamento, è necessario che la rottura critica con la nozione di "autorità" come "padronanza di" non sia un semplice trucco retorico. Bisogna che essa si rifletta in un modo di essere, in stili di scrittura e scelte dei contenuti inclusi. I cittadini del terzo mondo, le élite e i critici bianchi che assorbono passivamente il pensiero suprematista bianco e di conseguenza non notano o non guardano mai la gente di colore nelle strade o nei posti di lavoro, che con il loro sguardo ci rendono invisibili in ogni area della vita quotidiana, non hanno alcuna possibilità di produrre una teoria li-

beratoria in grado di mettere in scacco il dominio razzista, oppure di provocare una crisi nei modi tradizionali di vedere e di pensare il reale, di costruire teorie estetiche e pratiche.

Se pur da una prospettiva diversa, in un numero di "Art in America" Robert Storr sviluppa una critica analoga, asserendo:

Non vi è dubbio che il grosso dell'indagine critica postmodernista si è concentrato precisamente sulle questioni della "differenza" e dell'"Alterità". Sul piano strettamente teorico l'esplorazione di tali concetti ha prodotto alcuni risultati importanti, ma in assenza di una qualsivoglia seria ricerca su cosa stiano facendo gli artisti di colore e altri che operano al di fuori del mercato, più che radicali tali discussioni finiscono per essere prive di radici. Le infinite masturbazioni mentali sull'imperialismo latente nell'interferire in altre culture non hanno fatto che imbrogliare la questione, impedendo a questi teorici di indagare (o fornendo loro un'ottima scusa per non farlo) su cosa gli artisti neri, ispanici, asiatici o indiani-americani stessero intanto facendo.

Senza una conoscenza adeguata e concreta dell'"Altro" non-bianco, senza un contatto con lui, i teorici bianchi possono muoversi in direzioni teoriche discorsive pericolose e potenzialmente distruttive per quella pratica critica che dovrebbe sostenere una lotta di liberazione radicale.

Sebbene abbia un ruolo rilevante nella rinnovata lotta di liberazione nera, la critica postmoderna dell'"identità" viene posta spesso in forme problematiche. Poiché la pervasiva politica suprematista bianca cerca di impedire il formarsi di una soggettività nera radicale, non possiamo liquidare con leggerezza la questione delle politiche identitarie. Ogni critico che esplori il potenziale di radicalità del postmodernismo, là dove esso affronta la questione della differenza e del dominio razziale, dovrebbe considerare cosa implichi, per i gruppi oppressi, la critica dell'identità. Molti di noi stanno lottando per trovare nuove strategie di resistenza. Se vogliamo avere significative opportunità di sopravvivenza ci dobbiamo impegnare in una pratica critica della decolonizzazione e vedercela con la perdita del terreno politico che ha re-

so possibile l'attivismo radicale. Sto pensando, ad esempio, alla critica postmodernista dell'essentialismo per quanto riguarda la costruzione dell'"identità".

Una teoria postmodernista che non cerchi di appropriarsi dell'esperienza dell'"Alterità" semplicemente per abbellire il proprio discorso o per essere *radical chic* non dovrebbe separare la "politica della differenza" dalla politica del razzismo. Per trattare il razzismo con serietà, bisogna considerare le condizioni del sottoproletariato di colore, che è in gran parte nero. La situazione degli africani-americani, prima dell'avvento del postmodernismo e forse ancor più tragicamente nelle attuali condizioni postmoderne, è stata ed è caratterizzata da spaesamenti continui, da un'alienazione profonda, dalla disperazione. Scrivendo di neri e postmodernismo, ecco come Cornel West descrive la nostra situazione collettiva:

La divisione e la differenziazione di classe stanno aumentando, creando da un lato una consistente classe media nera, profondamente segnata dall'ansia e desiderosa di essere cooptata e incorporata nel sistema di potere vigente, sensibile al razzismo solo in quanto pone dei vincoli alla mobilità sociale verticale, e dall'altro un crescente sottoproletariato nero, un sottoproletariato che incarna un tipo di nichilismo mobile, fatto di diffuso consumo di droghe, alcolismo, omicidi, crescita esponenziale dei suicidi. Oggi, a causa della deindustrializzazione, ci troviamo di fronte una classe operaia nera devastata. Stiamo parlando di un'assoluta, terribile mancanza di speranza.

Questa mancanza di speranza produce un bisogno di intelligenza e di strategie per il cambiamento che riescano a rinnovare gli spiriti e a ricostruire il terreno per una lotta collettiva di liberazione nera. L'effetto complessivo del postmodernismo è che molti altri gruppi condividono ora con i neri un senso di profonda alienazione, disperazione, insicurezza, perdita di appartenenza, anche laddove le circostanze che hanno portato a questa percezione di sé non sono le stesse. Il postmodernismo radicale richiama l'attenzione su quelle sensibilità condivise che, superando i confini di classe, genere, razza e altro, potrebbero essere un terreno fertile per la costruzione di empatie - legami grazie ai quali si potrebbe arrivare al riconoscimento di impegni reciproci e che

potrebbero fare da base a solidarietà e a forme di coalizione.

"Aspirazione" è la parola che meglio descrive la condizione psicologica condivisa da molti di noi. Una condizione che valica i confini di razza, classe, genere e pratiche sessuali. In particolare, in rapporto alla decostruzione postmodernista delle narrative del "padrone", quella che nasce nei cuori e nelle menti di coloro che da tali narrative sono stati ridotti al silenzio è l'aspirazione a una voce critica. Non è un caso che il rap abbia soppiantato il *rhythm & blues*, tanto da diventare la musica preferita dei giovani neri o che sia nato come forma di "testimonianza" per gli strati più bassi della popolazione. È stato il rap a permettere al sottoproletariato giovanile nero di sviluppare una voce critica, di darsi, come mi sono sentita dire da un gruppo di giovani neri, un "alfabeto comune". Il rap proietta una voce critica: dà spiegazioni, pone domande, incalza. Lavorando in questa prospettiva, nel saggio *Putting the Pop Back into Postmodernism*, Lawrence Grossberg commenta:

La sensibilità postmoderna si appropria di pratiche che annunciano la propria - e di conseguenza la nostra - esistenza attraverso un atto di ostentazione, così come la canzone rap ostenta il successo immaginario (o reale - non fa differenza) del rapper. Esse danno modo non solo di difendersi dal nichilismo, ma di trasformarlo in uno strumento di forza: un nichilismo che dà potere, un momento di positività che si realizza attraverso la produzione e la strutturazione di relazioni affettive.

Se si considera che è solo ponendoci come soggetti che ci diamo voce, l'interesse postmodernista per una critica dell'identità sembra a prima vista minacciare e bloccare la possibilità che tale discorso e tale pratica consentano a chi ha sofferto gli effetti menomanti della colonizzazione e della dominazione di riuscire o di riuscire nuovamente a farsi udire. Anche se questo senso di minaccia e la paura che evoca si basano su un fraintendimento del progetto politico postmodernista, è tuttavia su di essi che le reazioni prendono forma. Non mi sorprende che i neri, soprattutto di fronte alla critica anti-essentialista che nega validità alla politica dell'identità, reagiscano dicendo: "Eh sì, è facile rinunciare all'iden-

tità, quando se ne ha una". Come non diffidare delle critiche postmoderniste al concetto di "soggetto", quando esse emergono nel momento storico in cui molti gruppi oppressi sentono per la prima volta di avere una voce. Pur trattandosi di una reazione giusta e spesso appropriata, di fatto essa non interviene nel discorso in modo da alterarlo o trasformarlo.

Criticare i percorsi del pensiero postmoderno non dovrebbe impedirci di vedere che alcune sue intuizioni possono arricchire la nostra comprensione dell'esperienza africana-americana. La critica anti-essenzialista promossa dal pensiero postmodernista può servire agli africani-americani impegnati nella riformulazione di nozioni identitarie ormai obsolete. Per troppo tempo ci siamo visti imporre, sia dall'esterno sia dall'interno, una nozione limitata e costrittiva di negritudine. Le critiche anti-essenzialiste postmoderne, sfidando la nozione di universalità e di identità statica e sovradeterminata nella cultura e nella coscienza di massa, possono schiudere nuove possibilità alla costruzione di sé e all'affermazione di un'iniziativa individuale.

Utilizzare la critica anti-essenzialista consente agli africani-americani di riconoscere che la mobilità di classe ha alterato l'esperienza collettiva dei neri, tanto che il razzismo non ha necessariamente lo stesso impatto sulla vita di ognuno di noi. Tale critica ci consente di affermare la pluralità delle identità nere, la varietà delle nostre esperienze. Essa sfida inoltre i paradigmi coloniali imperialisti che, per corroborare e sostenere la supremazia bianca, rappresentano la negritudine come un fenomeno a una dimensione. È questo il discorso che, prendendo per "natural" le espressioni della vita dei neri corrispondenti a un modello preesistente o a uno stereotipo, ha dato vita all'idea di "primitivo" e promosso il concetto di esperienza "autentica". Abbandonare ogni essenzialismo sarebbe una sfida seria al razzismo. Oggi la lotta di resistenza degli africani-americani deve radicarsi in un processo di decolonizzazione, che si opponga senza sosta alla reinscrizione della nozione di identità nera "autentica". Questa critica non dovrebbe trasformarsi in sinonimo di abbandono della lotta degli oppressi e degli

sfruttati per fare di noi dei soggetti. Né dovrebbe negare che in determinate circostanze questa esperienza ci offre una posizione critica privilegiata da cui parlare. Non si tratta di ritornare alle narrative padronali moderniste fondate sul principio d'autorità, che privilegiano alcune voci negandone altre. Della nostra battaglia per una radicale soggettività nera fa parte la ricerca di modi oppositivi e liberatori di costruire il sé e l'identità. Che molti africani-americani non siano disposti ad assumere un atteggiamento critico nei confronti dell'essenzialismo nasce da una paura: l'effetto potrebbe essere – temono – che i neri perdano di vista la loro specifica storia ed esperienza di africani-americani e i caratteri distintivi della sensibilità e della cultura che di tale esperienza sono la risultante. Un modo adeguato di rispondere a tale preoccupazione sta nel criticare l'essenzialismo sottolineando allo stesso tempo l'importanza dell'"autorità dell'esperienza". Vi è una differenza radicale tra il ripudiare l'idea che esista un'"essenza" nera e il riconoscere il modo specifico in cui l'identità nera si è andata costituendo nell'esperienza dell'esilio e della lotta.

Criticando l'essenzialismo, i neri si autorizzano a riconoscere che l'identità nera dipende da una molteplicità di esperienze. Tali esperienze altro non sono se non le condizioni di vita che consentono produzioni culturali diverse. Quando questa diversità viene ignorata, è facile pensare che i neri rientrino in due sole categorie: nazionalisti o assimilazionisti, identificati-con-i-neri o identificati-con-i-bianchi. Fare i conti con l'impatto del postmodernismo sull'esperienza dei neri, soprattutto se esso modifica il nostro senso d'identità, significa che dobbiamo e possiamo riarticolare la base del patto collettivo. Poiché le emergenze con cui gli africani-americani devono misurarsi sono tante (crisi economica, crisi spirituale, *escalation* della violenza razziale, ecc.), le circostanze ci obbligano a rivalutare il nostro rapporto con la cultura popolare e con la lotta di resistenza. Molti di noi lottano di fronte a questo compito, così come molti pensatori postmoderni non neri che si occupano di teoria della "differenza" esitano ad affrontare la questione della razza e del razzismo.

La musica è il prodotto culturale africano-americano che più ha attratto i teorici postmodernisti. Non capita spesso che si ammetta che la censura e le restrizioni operate su altre forme di produzione culturale nera – letteratura, critica, ecc. – sono assai maggiori. I tentativi di redattori e case editrici di controllare e manipolare le rappresentazioni della cultura nera, così come il desiderio di promuovere la creazione di prodotti che attirino un pubblico sempre più vasto, limitano in modo severo e opprimente il tipo di lavoro che molti neri sentono di poter fare, eppure vengono accettati. Prendiamo me: la mia scrittura creativa, un lavoro narrativo astratto, frammentario, non lineare, che meglio del resto della mia produzione riflette la sensibilità oppositiva postmoderna, viene regolarmente rifiutato da redattori ed editori. Essa non corrisponde al tipo di scrittura che, a parer loro, una donna nera dovrebbe fare o al tipo di scrittura che, sempre a sentir loro, vende. Certamente non credo di essere l'unica persona di colore impegnata in forme di produzione culturale, soprattutto sperimentali, a cui vengono poste delle limitazioni perché per certi tipi di opere non c'è pubblico. È importante che pensatori e teorici postmoderni si costituiscano come pubblico di tali opere. Perché ciò sia possibile, essi devono affermare il loro potere e la loro posizione di privilegio nell'ambito della scrittura critica in modo da aprire il campo e renderlo più ricettivo. Modificare la pratica esclusiva del discorso critico postmodernista significa proclamare un postmodernismo della resistenza. Perché questo intervento sia efficace è necessario che gli intellettuali neri vi prendano parte.

Nel saggio *Postmodernism and Black America*, Cornel West dice che gli intellettuali neri "sono marginali – e di solito languiscono nell'interfaccia tra cultura nera e cultura bianca o si mettono comodamente al riparo di scenari euro-americani". Per West questo gruppo non ha il potenziale per produrre un pensiero postmoderno radicale. Se in linea di massima sono d'accordo con questa analisi, ciò non significa che gli intellettuali neri non possano andare avanti e capire che non siamo condannati a rimanere ai margini. Il nostro modo di lavorare e

ciò che facciamo può determinare se ciò che produciamo avrà o non avrà significato per un pubblico più ampio, un pubblico di cui faccia parte ogni tipo di nero. West dice che gli intellettuali neri mancano "di ogni legame organico con gran parte della vita dei neri" e che questo "riduce il loro valore rispetto alla resistenza nera". Tale affermazione porta in sé una traccia di essenzialismo. Forse dobbiamo concentrarci di più su quegli intellettuali neri, per quanto pochi essi siano, che non sentono questa mancanza e il cui lavoro è orientato principalmente allo sviluppo della coscienza critica dei neri e al rafforzamento della nostra capacità collettiva di impegnarci in una significativa lotta di resistenza. Non è detto che teoria e pensiero critico vadano trasmessi solo attraverso la scrittura o nell'ambito dell'accademia. Pur lavorando all'interno di un'istituzione prevalentemente bianca, io resto intimamente e appassionatamente impegnata nei confronti della comunità nera. Non si dà che io parli di scrittura e di pensiero postmodernisti con altri accademici e/o intellettuali e non discuta quelle stesse idee con i neri svantaggiati ed esterni all'accademia che sono la mia famiglia, i miei amici, i miei compagni. Poiché non ho spezzato i vincoli che mi legano alla disagiata e povera comunità nera, ho visto che la conoscenza, soprattutto quella che potenzia la nostra vita quotidiana e la nostra capacità di sopravvivere, può venire condivisa. Ciò significa che critici, scrittori e studiosi devono nutrire e coltivare i propri legami con la comunità nera con la stessa attenzione con cui scrivono articoli, insegnano, fanno interventi pubblici. In realtà sto di nuovo parlando di come coltivare modi di essere che consolidino la consapevolezza che i saperi possono essere disseminati e condivisi su vari fronti. In che misura la conoscenza viene resa disponibile, accessibile, ecc. dipende dalla natura del nostro impegno politico.

Con il suo soggetto decentrato, la cultura postmoderna può essere lo spazio dove i legami vengono spezzati o fornire invece l'occasione per forme di legame nuove e molteplici. Entro una certa misura, rotture, superficiali, contestualità e una serie di altri accadimenti creano beanze che fanno spazio a pratiche d'opposizio-

ne che non richiedono più che gli intellettuali siano confinati entro strette sfere separate prive di collegamento significativo con il mondo di tutti i giorni. Molto dell'impegno postmoderno rispetto alla cultura emerge dal desiderio di fare un lavoro intellettuale che metta in contatto con i modi di essere, le forme d'espressione artistica e l'estetica che informano la vita quotidiana tanto degli scrittori e degli studiosi quanto delle masse. Sul terreno culturale, si può entrare in un dialogo critico con chi non ha né cultura né mezzi, con il sottoproletariato nero che si pone dei problemi di estetica. Si può parlare di ciò che vediamo, pensiamo o ascoltiamo. C'è, in questo, uno spazio per lo scambio critico. È eccitante pensare, scrivere, parlare di, e creare un'arte che rifletta un impegno appassionato nei confronti della cultura popolare, perché non è affatto escluso che proprio questo sia "il" vero sito futuro della lotta di resistenza, un luogo d'incontro dove possono accadere fatti nuovi e radicali.

2. Casa: un sito di resistenza

Da bambina, il viaggio di attraversamento della città per raggiungere la casa della nonna era un'esperienza tra le più eccitanti. A mamma non piaceva rimanerci troppo a lungo. Non le interessavano tutte quelle chiacchiere a voce alta, tutti quei discorsi sui bei tempi andati, su come si viveva in passato – chi aveva sposato chi, come e quando il tale o il tal altro era morto, ma anche come vivevamo e sopravvivevamo noi neri, come ci trattavano i bianchi. Ricordo quel viaggio non solo per via dei racconti che mi capitava di ascoltare. Grazie ad esso mi lasciavo alle spalle la nostra segregata comunità nera per entrare in un quartiere di bianchi poveri. Ricordo il timore, la paura di andare da Baba (a casa di nostra nonna), perché per arrivarci dovevamo superare quel terrificante biancore – quelle facce bianche che dalle verande ci guardavano dall'alto in basso con odio. Anche quando erano vuote o abbandonate, quelle verande sembravano dire "pericolo", "tornate a casa vostra", "non siete al sicuro".

Oh, che sensazione di sicurezza, approdo, ritorno a casa, quando finalmente raggiungevamo i confini del suo cortile, quando ci appariva il viso nero e fuligginoso del nonno, Daddy Gus, seduto sulla sua seggiola in veranda, e potevamo sentire il suo odore di sigaro e accoccolarci tra le sue braccia. Che contrasto! Da un lato la sensazione di essere arrivati, di essere finalmente a casa, la dolcezza e, dall'altro, l'amarezza del viaggio, il richiamo costante al potere e al controllo dei bianchi.

Ne parlo come di un viaggio per raggiungere la casa della nonna, eppure ci abitava anche il nonno. Nelle nostre giovani menti, le case appartenevano alle donne, ne erano il dominio specifico, non perché esse ne fossero le padrone, ma perché era dentro le case che si produceva tutto ciò che conta nella vita – il calore e la pace di un luogo dove sentirsi al sicuro, cibo per i nostri corpi, nutrimento per le nostre anime. È lì che abbiamo imparato a stare al mondo con dignità, con integrità; è lì che abbiamo imparato ad avere fede. A renderci possibile questa vita, facendoci da guida e da maestre, sono state le donne nere.

La loro non era una vita facile. La loro era una vita dura. Erano per lo più donne che lavoravano fuori casa al servizio dei bianchi, pulendone le case, lavandone i panni, accudendone i figli – nere che lavoravano nei campi o nelle strade, che facevano di tutto pur di far quadrare il bilancio, che non si tiravano indietro davanti a niente. Poi rientravano nelle loro case e ci rendevano possibile vivere. Questa tensione tra il servizio prestato fuori casa, lontano dalla famiglia, dalla propria gente, servizio al servizio dei bianchi e che consumava tempo ed energia, e lo sforzo delle donne nere di non esaurire tutte se stesse, in modo da poter offrire i loro servizi (accudimento e nutrimento) all'interno delle loro famiglie e comunità, è uno dei molti fattori che, nella società patriarcale fondata sulla supremazia bianca, hanno storicamente distinto il gruppo delle donne nere da quello dei maschi neri. Oggi la lotta dei neri deve rendere onore a questa storia di servizio e, allo stesso tempo, criticare la definizione sessista secondo la quale servire sarebbe il ruolo "naturale" delle donne.

Poiché il sessismo delega alle donne il compito di creare l'ambiente domestico e di provvedere ad esso, è stato soprattutto grazie alle donne nere se il focolare domestico si è costruito come spazio di cura e nutrimento da contrapporre alla feroce, disumana realtà dell'oppressione razzista, della dominazione sessista. Storicamente gli africani-americani hanno creduto che la costruzione di un focolare domestico, per quanto fragile e precario (la capanna dello schiavo, la baracca di legno), avesse una dimensione politica radicale. Nonostante la brutale

realtà dell'apartheid razziale, della dominazione, la casa era l'unico sito dove potersi misurare in modo libero con la propria umanità, dove poter resistere. Le donne nere hanno resistito erigendo case dove tutti i neri potessero lottare per essere soggetti, non oggetti, dove potessimo confermarci nella mente e nel cuore, nonostante la povertà, la fatica, le privazioni, dove potessimo restituire a noi stessi la dignità che all'esterno, nella sfera pubblica, ci veniva negata.

Costruire un focolare domestico non significava soltanto fornire dei servizi. Voleva dire costruire un luogo sicuro dove i neri potessero confermarsi l'un l'altro e, così facendo, guarire molte delle ferite che la dominazione razzista aveva inflitto loro. Nella cultura della supremazia bianca, all'esterno, non saremmo riusciti a imparare ad amare o rispettare noi stessi; è stato lì, all'interno, in quel "focolare domestico" per lo più creato e mantenuto da donne nere, che abbiamo avuto modo di crescere e progredire, di nutrire il nostro spirito. Il compito di costruire un focolare domestico, di fare della casa una comunità di resistenza, è stato condiviso globalmente dalle donne nere, in particolare dalle donne nere delle società suprematiste bianche.

Non dimenticherò mai la sensazione di condividere la stessa storia, la stessa angoscia, provata la prima volta che lessi delle lavoratrici domestiche nere in Sud Africa, donne nere impiegate in casa di bianchi. Le loro storie evocavano vive memorie del nostro passato africano-americano. Ricordo che una di loro si lamentava del fatto che, raggiunta la casa dei bianchi alle prime ore dell'alba, dopo aver passato l'intera giornata a lavorare consumando tutto il suo tempo e la sua energia, "non gliene rimanevano più per se stessa". Era una storia che conoscevo. L'avevo letta nei racconti di schiavitù di donne africane-americane che, come Sojourner Truth, dicevano: "Quando il mio cuore di madre gridava di dolore, solo Gesù mi ascoltava". Era una storia che conoscevo. Ero diventata donna sentendo parlare di donne nere che si dedicavano alla cura e al servizio di una famiglia bianca, mentre il loro solo desiderio era di avere tempo ed energia da dedicare alla propria.

Oggi voglio ricordare queste donne nere. L'atto di ricordare è un gesto consapevole di omaggio alla loro lotta, al loro sforzo di tenere qualcosa per sé. Voglio che le rispettiamo e che capiamo che questo sforzo è stato e continua a essere un gesto politico radicalmente sovversivo. Poiché coloro che ci dominano e ci opprimono sono in posizione di massimo vantaggio proprio quando non abbiamo nulla da dare a noi stessi, quando ci hanno a tal punto sottratto la nostra dignità, la nostra umanità, che non ci rimane nulla, nessun "focolare domestico" dove riprendere possesso di noi stessi. Voglio che ricordiamo queste donne nere, al passato e al presente. Persino in questo istante vi sono donne nere alle prese con l'apartheid razziale in Sud Africa, donne in lotta per procurarsi qualcosa che sia solo loro. "Noi... sappiamo quanto soffrono le nostre sorelle" (da una petizione per ottenere l'annullamento della legge sui lasciapassare, 9 agosto 1956). Voglio che le onoriamo, non perché soffrono, ma perché continuano a lottare anche se soffrono, perché continuano a resistere. Voglio parlare di quanto sia importante il focolare domestico quando si è oppressi e dominati, di quanto sia importante il focolare domestico come sito della resistenza e della lotta di liberazione. Scrivendo di "resistenza", in particolare di resistenza alla guerra del Vietnam, il monaco buddista vietnamita Thich Nhat Hahn dice:

...resistenza, alla radice, deve significare qualcosa di più di semplice resistenza alla guerra. Si tratta di resistenza a qualsiasi cosa somigli alla guerra... Allora, forse, resistenza significa opposizione: non lasciarsi invadere, occupare, assalire e distruggere dal sistema. Lo scopo della resistenza, in questo caso, è cercare di guarire se stessi in modo da imparare a vedere con chiarezza... Io credo che le comunità di resistenza dovrebbero essere luoghi dove ritornare più facilmente a se stessi, luoghi che permettano a ognuno di guarire e recuperare la propria integrità.

Storicamente, le donne nere hanno resistito al dominio suprematista bianco impegnandosi nella costruzione di un focolare domestico. Non importa che il sessismo avesse assegnato loro proprio quel ruolo. È più importante che esse abbiano preso questo ruolo convenzionale

è lo abbiano ampliato sino a includervi l'accudimento reciproco, la cura dei figli, degli uomini, in modi che hanno tenuto alto il nostro spirito, che ci hanno difesi dalla disperazione, che hanno insegnato ad alcuni di noi ad essere dei rivoluzionari capaci di combattere per la libertà. Nel suo celebre racconto di schiavitù del 1845, Frederick Douglass racconta la storia della sua nascita, di sua madre, una schiava nera, che era stata mandata a lavorare molto lontano da dove lui viveva. Ecco come descrive la loro relazione:

Non conoscevo mia madre se non per averla vista quattro o cinque volte in tutto. E ogni volta era stato per un tempo brevissimo e durante la notte. Era stata assunta da Mr. Stewart, che viveva a circa dodici miglia da casa mia. Lei compiva il tragitto di notte per venirmi a trovare, coprendo a piedi l'intera distanza, dopo aver esaurito tutto il lavoro della giornata. Era una bracciante, e se non arrivava sul campo al sorgere del sole veniva punita a colpi di frusta... Non ricordo di aver mai visto mia madre alla luce del giorno. Veniva da me solo di notte. Si sdraiava accanto a me e mi faceva addormentare, ma molto prima che io mi svegliassi lei se n'era già andata.

Poco dopo averci dato queste informazioni, Douglass dice di non aver mai goduto della "presenza rassicurante" di una madre, "delle sue cure tenere e vigili", tanto che riceve "la notizia della sua morte con la stessa emozione che avrei probabilmente provato per la morte di una sconosciuta". Senza dubbio Douglass intendeva imprimere nella coscienza dei lettori bianchi la crudeltà di un sistema razziale che separava le famiglie nere, le madri nere dai loro figli. Lo fa, però, svalutando la femminilità nera, non registrando neppure la qualità della dedizione che faceva sì che la madre percorresse quelle dodici miglia per tenerlo tra le braccia. Nel pieno di un brutale sistema razzista, che non riconosceva alcun valore alla vita dei neri, il valore che ella dava alla vita del figlio era tale da permetterle di resistere a tutto, di recarsi da lui nel cuore della notte, solo per stringerlo tra le braccia.

Come posso essere d'accordo con Douglass quando afferma di non aver mai conosciuto la tenerezza materna? Voglio suggerire che fu questa madre, che osava

passare la notte tenendoselo stretto al petto, a dare alla sua nascita un valore che dotò di fondamenta, anche se fragili, l'adulto che egli sarebbe divenuto più tardi. Se qualcuno ha dei dubbi sul potere e il significato di questo gesto materno, gli consiglio di leggere il libro *The Untouched Key: Tracing Childhood Trauma in Creativity and Destructiveness*, della psicoanalista Alice Miller. Stringendoselo tra le braccia, la madre diede a Douglass, sia pure per un tempo brevissimo, uno spazio in cui questo bambino nero non era l'oggetto di un disprezzo e di una svalorizzazione disumanizzanti, bensì il destinatario di un tipo di attenzione che avrebbe permesso al Douglass adulto di guardare al passato e riflettere sulle scelte politiche di questa madre nera che aveva resistito ai codici della schiavitù, rischiando la vita per prendersi cura del proprio figlio. Intendo suggerire che la svalutazione del ruolo che la madre ebbe nella sua vita è un errore pericoloso. Sebbene Douglass non sia che un esempio, il pericolo che stiamo correndo è di dimenticare quanto peso abbiano avuto le donne nere nella costruzione di focolari domestici capaci di essere il sito della nostra resistenza. Questa smemoratezza mina la nostra solidarietà e il futuro della lotta di liberazione nera.

L'opera di Douglass è importante, perché in lui, storicamente, si identifica un simpatizzante della lotta per i diritti delle donne. Troppe volte, però, la sua critica al dominio maschile non ha saputo riconoscere le condizioni particolari delle donne nere in rapporto ai loro uomini e alle loro famiglie. In uno dei capitoli per me più importanti del mio primo libro *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism* invito a riflettere sulla "continua svalutazione della femminilità nera". La diffusa svalutazione del ruolo avuto dalle donne nere nella costruzione di ambienti domestici capaci di farsi sito di resistenza vanifica i nostri sforzi di resistere al razzismo e alla mentalità colonizzatrice, che promuove l'internalizzazione dell'odio contro se stessi. Il pensiero sessista sulla natura della vita domestica ha determinato il modo di percepire l'esperienza domestica delle donne nere. Nella cultura africana-americana vi è una lunga tradizione di

"culto della madre". Autobiografie, narrativa e poesia lodano le doti di abnegazione della madre nera. Purtroppo, anche se si fonda su ottime intenzioni, il culto della madre nera celebra le virtù del sacrificio di sé suggerendo allo stesso tempo che esso non è il frutto di una scelta o di un atto di volontà, bensì l'incarnazione perfetta del "naturale" ruolo femminile. Se ne ricava che la donna nera che lavora duramente per essere una custode responsabile non sta facendo niente di più di ciò che ci si aspetta da lei. L'incapacità di riconoscere la libera scelta e la straordinaria re-visione tanto del ruolo femminile quanto dell'idea di "casa" esercitati consapevolmente dalle donne nere nella loro pratica, oscura l'impegno politico che ha come obiettivo la nostra ascesa sociale, lo sradicamento del razzismo, che è il nucleo filosofico portante della dedizione alla comunità e alla casa.

Anche se le donne nere non hanno articolato razionalmente in un discorso scritto i principi teorici della decolonizzazione, non per questo le loro azioni sono meno importanti. Intellettualmente e intuitivamente esse capivano qual era il significato del focolare domestico all'interno di una realtà sociale oppressiva e violenta, il senso del focolare domestico come luogo di resistenza e di lotta per la libertà. So quel che dico. Non sarei qui a scrivere questo saggio se mia madre, Rosa Bell, figlia di Sarah Oldham, nipote di Bell Hooks, non avesse creato un focolare domestico di questo tipo, nonostante le contraddizioni della povertà e del sessismo.

Quanto alla mia famiglia, ricordo l'immensa angoscia che provavamo da bambini quando nostra madre lasciava la casa, la nostra comunità segregata, per andare a servizio nelle case dei bianchi. Credo sentisse la nostra paura, la nostra preoccupazione. Temevamo di non vederla tornare a casa incolume, che non saremmo più riusciti a trovarla (persino i numeri di telefono che lei ci lasciava sempre non servivano a mitigare la nostra ansia). Al suo rientro, dopo lunghe ore di lavoro, non si lamentava. Faceva di tutto per farci capire quanto fosse contenta di aver concluso la sua giornata di lavoro, di essere a casa; ma nello stesso tempo ci dimostrava che nella sua esperienza di lavoro come domestica al servi-

zio di una famiglia bianca, in quello spazio di Alterità, non c'era nulla che le togliesse la sua dignità e il suo potere personale.

Se ci ripenso oggi, da adulta, mi chiedo quanto le dovesse costare dimenticarsi della sua stessa stanchezza (e chissà quali aggressioni o ferite spirituali avrà dovuto allontanare per riuscire a dare qualcosa a se stessa). Rispetto a quel che si intende oggi con "far bene il mestiere di genitore", sembrerà forse un gesto da nulla. Eppure, in molte famiglie nere dell'epoca successiva allo schiavismo, si trattava di un gesto che spesso, per la troppa stanchezza o per le troppe umiliazioni subite, i genitori non riuscivano a compiere. Chi tra noi è stato abbastanza fortunato da ricevere tali attenzioni può capirne il valore. Dal punto di vista politico la nostra giovane madre, Rosa Bell, non permise alla cultura suprematista bianca del dominio di plasmare e controllare completamente la sua psiche e i suoi rapporti familiari. Lavorare per creare un focolare domestico che ci confermasse nella nostra umanità, nella nostra negritudine, nel nostro amore reciproco, era una forma di resistenza necessaria. È da lei che abbiamo imparato ad avere una coscienza critica. La nostra vita non era priva di contraddizioni; non è dunque mia intenzione darne un ritratto idealizzato. E tuttavia, qualsiasi tentativo di valutare in modo critico il ruolo delle donne nere nella lotta di liberazione deve esaminare come la preoccupazione politica rispetto alla forza del razzismo abbia plasmato il pensiero delle donne nere, il loro senso della casa, il loro modo di prendersi cura dei figli.

I bianchi hanno trovato un modo efficace per sottomettere i neri a livello globale: costruire senza posa strutture economiche e sociali che sottraggano a molti i mezzi per farsi un focolare. Ricordarlo dovrebbe permetterci di capire il valore politico della resistenza delle donne nere nelle case. Dovrebbe fornirci la cornice entro cui discutere lo sviluppo della loro coscienza politica, riconoscendo l'importanza politica dello sforzo di resistenza che ha avuto luogo nelle case. Non è un caso che il regime di apartheid sudafricano attacchi e distrugga sistematicamente gli sforzi della nostra gente

per costruirsi un sia pur precario focolare domestico, quella piccola realtà privata dove donne e uomini neri possono ricrearsi e ritrovare se stessi. Non è un caso che questo focolare domestico, per quanto fragile ed effimero possa essere, quattro pareti tirate su in fretta e furia, un mucchietto di terra dove riposare, sia sempre esposto a violazioni e distruzioni. Perché, quando non si ha più lo spazio per costruirsi una casa, è impossibile costruire una vera comunità di resistenza.

Nel corso della storia, gli africani-americani hanno riconosciuto il valore sovversivo del focolare domestico, di uno spazio privato non direttamente esposto alla violenza razzista dei bianchi. Quali che siano la forma e la direzione della lotta di liberazione nera (riforma per i diritti civili o movimento per il potere nero), lo spazio domestico è stato un sito cruciale per organizzare, formare, la solidarietà politica. La casa è stata un sito di resistenza. La sua struttura è stata definita più dalla nostra lotta per elevarci come popolo, dalla nostra lotta per resistere al dominio e all'oppressione razzisti, che dal fatto che donne e uomini neri si conformassero alle regole di comportamento sessiste.

La lotta di liberazione è stata seriamente danneggiata dal concomitante tentativo di trasformare il sovversivo focolare domestico nero in sito di dominio patriarcale degli uomini sulle donne, in luogo dove gli uni abusano delle altre se non si conformano alle norme sessiste. Questo mutamento di prospettiva, che impedisce di vedere la casa come sito politico, ha avuto un impatto negativo sulla costruzione dell'identità e della coscienza politica delle nere. Masse di donne, molte delle quali prive di una qualsiasi forma di educazione, erano riuscite in passato ad avere un ruolo vitale nella lotta di liberazione nera. Ora che nella vita dei neri i paradigmi della domesticità riflettono le norme borghesi bianche (dove la casa viene concettualizzata come spazio politicamente neutro), i neri cominciano a dimenticare e a svalutare l'importanza del lavoro delle donne, la loro capacità di insegnare una coscienza critica nello spazio domestico. Molte nere, a prescindere dal loro status sociale, hanno reagito a questa crisi di significato adottando le nozioni

sessiste che le classi superiori associano al ruolo femminile e hanno messo al centro delle loro esistenze un consumismo dissennato e compulsivo.

Identificando questa sindrome come "crisi della femminilità nera", nel suo saggio *Considering Feminism as a Model for Social Change*, Sheila Radford-Hills vede nella metà degli anni sessanta il periodo storico in cui il primato del ruolo delle donne nella lotta di liberazione comincia a essere messo in discussione, poiché minaccia la maschilità nera ed è giudicato privo di interesse. Radford-Hills afferma:

Senza il potere di influenzare scopi e direzione della nostra esperienza collettiva, senza il potere di influenzare la nostra cultura dall'interno, siamo sempre più bloccati, incapaci di integrare sé e identità di ruolo, incapaci di far fronte all'imperialismo della cultura dominante che assicura la nostra continua oppressione distruggendoci da dentro. Nella comunità nera la crisi si manifesta dunque come disfunzione sociale - come genocidio, fratricidio, omicidio, e suicidio. Si manifesta anche attraverso l'abdicazione alla responsabilità personale da parte delle donne sia nei confronti di se stesse, sia nei confronti delle altre... La crisi della femminilità nera è una forma di aggressione culturale: una forma di sfruttamento così subdola, così insidiosa, che un'intera generazione di donne nere e le loro famiglie ne stanno subendo oggi gli effetti devastanti.

L'attuale crisi della femminilità nera si sarebbe potuta evitare se le donne avessero collettivamente sostenuto lo sforzo di sviluppare il femminismo latente che si esprimeva nella volontà di lavorare, da pari, a fianco dei loro uomini nella lotta di liberazione nera. L'equazione odierna tra lotta di liberazione e subordinazione delle donne ha danneggiato la solidarietà collettiva della nostra gente. E ha permesso alla supremazia bianca di farci credere che le ferite provocate dal dominio razzista sarebbero meno profonde se le donne si adattassero ai modelli di ruolo sessisti.

Assistiamo quotidianamente alla disintegrazione della vita familiare africana-americana, che si fonda sul riconoscimento del valore politico di costruire focolari domestici che siano siti di resistenza; i neri perpetuano quotidianamente norme sessiste che minacciano la so-

pravvivenza della nostra gente. Non possiamo più agire come se nelle comunità nere il sessismo non fosse una minaccia alla nostra solidarietà; qualsiasi forza che ci estranei e ci alieni gli uni dagli altri serve gli interessi del dominio razzista.

Uomini e donne neri devono dare vita a una visione rivoluzionaria di liberazione che abbia una dimensione femminista, che tenga conto dei nostri bisogni e dei nostri problemi specifici. Rifacendosi all'eredità del passato, oggi le donne nere possono riprendere a concettualizzare l'idea di casa riconoscendo ancora una volta che il focolare domestico è il sito primario della sovversione e della resistenza. Solo se continuiamo a prenderci cura del focolare domestico, potremo affrontare le questioni politiche che più turbano la nostra vita di tutti i giorni. Solo se valorizziamo le capacità e le risorse di donne che forse sentono di non avere più alcun contributo significativo da offrire, donne che, a prescindere dal loro livello di alfabetizzazione, hanno un sapere essenziale da condividere, un'esperienza pratica che è il terreno di coltura di ogni teoria dotata di qualche utilità, potremo cominciare a connetterci tra noi in forme che rinnovino la nostra solidarietà.

Rinnovando il nostro impegno politico verso il focolare domestico, noi nere potremo affrontare i bisogni e i problemi delle giovani che sono in cerca di strutture di significato che le aiutino a crescere, delle giovani che stanno lottando per autodefinirsi. Insieme, noi nere, potremo rinnovare il nostro impegno verso la lotta di liberazione nera, condividendo il pensiero e la visione del femminismo, costruendo solidarietà.

Partendo da qui, potremo ritrovare la prospettiva perduta, dare alla vita un nuovo significato. Potremo fare della casa quello spazio dove tornare a rinnovarci e a curare noi stessi, dove guarire dalle nostre ferite e diventare interi.

3. Riflessioni su razza e sesso

Negli Stati Uniti discorso sulla razza e discorso sul sesso si sono sempre sovrapposti. Tutto ebbe inizio con lo schiavismo. All'epoca non si parlava di neri che aspiravano alla libertà per avere accesso al corpo delle bianche – sarebbe successo più tardi. Allora il corpo delle nere era il terreno discorsivo, il campo da gioco dove razzismo e sessualità convergevano. Lo stupro come diritto e rito del gruppo maschile bianco dominante era la norma culturale. Lo stupro era anche una metafora adeguata della colonizzazione imperialista europea di America e Nord America.

La sessualità ha sempre fornito metafore di genere alla colonizzazione. Paesi liberi uguale uomini liberi, dominazione uguale castrazione, perdita di virilità, stupro – l'atto terroristico come riattualizzazione del dramma della conquista, allorché gli uomini del gruppo dominante violano sessualmente il corpo delle donne presenti nel gruppo dei dominati. Lo scopo di tale atto è di ricordare continuamente ai maschi dominati la loro perdita di potere; lo stupro è un gesto di castrazione simbolica. I maschi dominati vengono privati del loro potere (vale a dire ridotti all'impotenza) ogni volta che le donne che essi avrebbero il diritto di possedere, controllare, tenere in pugno, dominare, fottare, vengono fottute e sottomesse dal gruppo maschile dominante vittorioso.

Non esiste storia psicosessuale della schiavitù che esplori il significato dello sfruttamento delle donne nere

da parte dei maschi bianchi o le politiche della sessualità, né opera che fornisca tutte le informazioni disponibili. Nulla si dice del sadomasochismo sessuale, del padrone che obbligava la moglie a dormire per terra mentre nel letto coniugale, una notte dopo l'altra, lui stuprava una donna di colore. Né si parla di voyeurismo sessuale. E com'era la vita sessuale dei maschi bianchi che venivano dichiarati legalmente "insani di mente", per il semplice motivo che volevano sposare le schiave nere a cui erano sessualmente e sentimentalmente legati? Quali furono le condizioni in cui la sessualità servì come forza capace di sovvertire e di sconvolgere i rapporti di potere, di scardinare il paradigma oppresso/oppressore? Sembra che nessuno sappia come raccontare questa storia, da che parte cominciare. Come narrativa storica, essa è stata soppiantata parecchio tempo fa dalla creazione di un'altra storia (progetto sessuale pornografico, fantasia, paura, l'origine è ancora da rinvenire). Tale storia, inventata dai maschi bianchi, ha come soggetto il desiderio incontenibile e disperato dei maschi neri di violare sessualmente il corpo delle donne bianche. Il protagonista di primo piano di questa storia è lo stupratore nero. I maschi neri sono costruiti, per usare le parole di Michael Dyson, come "falli ambulanti in preda a un desiderio non corrisposto per l'oggetto che viene loro negato – la donna bianca". Va da sé che tale desiderio non si fonda sull'aspirazione al piacere sessuale. Si tratta di una storia di vendetta: lo stupro è lo strumento con cui i maschi neri, i dominati, capovolgono la situazione, riguadagnando il proprio potere sui maschi bianchi.

Nello stato di oppressione in cui vivono, neri e nere hanno di rado sfidato l'uso delle metafore di genere per descrivere l'impatto del dominio razzista e/o della lotta di liberazione nera. Il discorso della resistenza nera ha quasi sempre identificato libertà e virilità, dominio economico e materiale sui maschi neri e castrazione, evirazione. Accettare tali metafore sessuali ha creato un vincolo tra i maschi neri oppressi e i loro oppressori bianchi. I due gruppi condividono la credenza patriarcale che la lotta rivoluzionaria abbia come proprio vero oggetto l'erezione fallica, la capacità maschile di stabilire un dominio

politico equivalente al dominio sessuale. Un attento esame critico della letteratura del potere nero negli anni sessanta e nei primi anni settanta mostra sino a che punto uomini e donne di colore usassero metafore sessualizzate per parlare del tentativo di resistere al dominio razzista. Molti di noi non hanno più dimenticato le pagine di *Anima in ghiaccio* in cui Eldridge Cleaver, parlando del bisogno di "redimere la mia virilità soggiogata", descrive lo stupro di donne nere come addestramento pratico al futuro stupro di donne bianche. Va ricordato che i lettori non erano turbati né sconvolti dalla glamourizzazione della violenza sessuale. La si considerava uno degli strumenti del terrorismo con cui i maschi potevano esprimere la loro rabbia rispetto ad altre forme di dominio, rispetto alla loro lotta per il potere contro altri uomini. Dato il sessismo del contesto culturale, la cosa aveva un senso. Cleaver riuscì a stornare l'attenzione dal sessismo misogino delle sue dichiarazioni sostenendo con aggressività che tali atti erano una risposta "naturale" al dominio razziale. Intendeva obbligare i lettori a fare i conti con la sofferenza e il dolore esperiti dai maschi neri in una società costruita sulla supremazia dei bianchi. Ancora una volta, la liberazione dal dominio sessuale veniva espressa in termini di redenzione della maschilità nera. E guadagnarsi il diritto di asserire la propria virilità aveva sempre a che fare con la sessualità.

Negli anni dello schiavismo, fu probabilmente un maschio bianco a creare la propria versione di *Anima in ghiaccio*, confessando quanto piacere si provasse ad affermare il dominio razziale sui neri, e in particolare sui maschi neri, stuprandone con assoluta impunità le donne, o ammettendo quanto fosse sessualmente stimolante usare lo sfruttamento sessuale delle donne nere per umiliare e degradare le donne bianche, per imporre il dominio fallocentrico in casa propria. Il sessismo è sempre stato un utile atteggiamento politico di mediazione del dominio razziale: grazie ad esso maschi bianchi e maschi neri hanno potuto condividere un'identica sensibilità rispetto ai ruoli sessuali e all'importanza del dominio maschile. Evidentemente entrambi i gruppi hanno identificato libertà e virilità, virilità e diritto degli uomini

di avere accesso indiscriminato al corpo delle donne. Entrambi i gruppi sono stati socializzati a fare proprio il dogma patriarcale che lo stupro è un modo accettabile di mantenere il dominio maschile. All'interno del patriarcato è questo confondersi di sessualità e dominio maschile ad informare la costruzione della maschilità per i maschi di tutte le razze e di tutte le classi. Il saggio di Robin Morgan, *The Demon Lover: On the Sexuality of Terrorism*, parte dallo stupro. L'autrice analizza il modo in cui gli uomini, al di là di classe, razza e nazionalità, sono uniti tra loro da un'idea condivisa di maschilità che fa della mascolinità un sinonimo della capacità di affermare il proprio 'potere-su' attraverso atti di violenza e terrorismo. Poiché gli atti di terrorismo vengono commessi per lo più da uomini, Morgan vede nel terrorista "l'incarnazione logica delle politiche patriarcali in un mondo tecnologico". Non le interessa invece il sovrapporsi del discorso di razza e sesso, l'interrelazione di razzismo e sessismo. Come molte femministe radicali, Morgan crede che l'impegno con cui gli uomini mantengono il patriarcato e il dominio maschile diminuisca o cancelli la differenza.

Gran parte del mio lavoro nell'ambito della teoria femminista ha messo in rilievo quanto sia importante capire la differenza, quanto siano rilevanti i modi in cui status razziale e di classe determinano sino a che punto si possono affermare il dominio e il privilegio maschili e, ancor più, in che forma razzismo e sessismo sono sistemi interconnessi di dominio che si rafforzano e si sostengono a vicenda. Molte femministe continuano a considerarle questioni del tutto distinte e a credere che il sessismo possa essere abolito anche se il razzismo rimane intatto o che le donne impegnate nella lotta contro il razzismo non stiano sostenendo il movimento femminista. Poiché la lotta di liberazione nera viene così spesso inquadrata in termini che confermano e sostengono il sessismo, non sorprende che le bianche si chiedano se la lotta per i diritti delle donne risulterebbe snuita qualora ci si concentrasse eccessivamente sulla lotta contro il razzismo, o che molte nere, schierandosi a fianco del movimento femminista, temano ancor oggi

di commettere un atto di tradimento nei confronti dei loro uomini. Entrambe queste paure sono una risposta all'equazione liberazione nera/virilità. Per la gente di colore si tratta di uno dei modi più diretti di opporsi ai nostri sforzi di resistere al dominio razzista: esso va dunque criticato. Dobbiamo respingere la sessualizzazione della liberazione nera in forme che sostengano e perpetuino sessismo, fallocentrismo e dominio maschile. Anche se in *Black Macho and the Myth of the Superwoman* Michele Wallace ha tentato di dimostrare quanto sia sbagliata l'identificazione tra liberazione nera e affermazione di una virilità oppressiva, i neri a cui il messaggio è arrivato sono molto pochi. Sviluppando tale critica in *Ain't I A Woman? Black Women and Feminism*, ho scoperto che sempre più numerose sono le donne nere che vanno rifiutando questo paradigma. A non averlo ancora rifiutato sono invece la maggioranza dei maschi neri e in particolare i nostri leader politici. Finché i neri continuano a credere che il trauma della dominazione razzista coincide con la perdita della virilità nera, è per noi inevitabile investire nel copione razzista che perpetua l'idea che tutti i maschi neri sono degli stupratori, bramosi di usare il terrorismo sessuale per esprimere la loro rabbia contro la dominazione razziale.

Oggi si assiste a una riproposizione di tali narrative. Tornano alla superficie in un momento storico in cui i neri sono sottoposti ad attacchi razzisti sempre più aperti e vistosi, in cui i maschi neri e in particolare i giovani neri sono sempre più drammaticamente privati dei loro diritti. I media commerciali fondati sulla supremazia dei bianchi fanno di tutto perché si creda che sulla sicurezza sociale nel suo insieme pesa la minaccia dei neri, che controllo, repressione e dominio violento sono i soli mezzi efficaci per affrontare la questione. Lo testimonia, nel corso delle elezioni presidenziali del 1988, l'uso del caso Willie Horton al fine di screditare Dukakis. Negli articoli scritti a conclusione della campagna elettorale, Susan Estrich ha fatto un utile lavoro di svelamento degli stereotipi razzisti via via evocati per mettere gli elettori contro il candidato democratico. Bush, nota Estrich, si è ben guardato dal denunciare tale strategia.

In ciascun articolo la giornalista racconta di come quindici anni prima un nero l'avesse stuprata e descrive in che modo la reazione al crimine da parte della polizia e la sua stessa reazione fossero state determinate dal razzismo. Anche se il suo intento è di sollecitare all'impegno nella lotta contro il razzismo, ogni suo articolo enfatizza con forti sottolineature in grassetto il tema della violenza sessuale. Il contenuto sovversivo del suo lavoro è stravolto e lo stereotipo che tutti i maschi neri sono degli stupratori ne esce reinscritto e rafforzato. Nella nostra società i più non realizzano che la stragrande maggioranza degli stupri non è interrazziale, che è assai più probabile che ciascun gruppo di uomini compia atti di violenza sessuale nei confronti di donne della propria razza.

Per restare nell'ambito della cultura popolare, anche il video di Madonna *Like a Prayer* ricorre a immagini che collegano maschi neri e stupro, rinforzando tale rappresentazione nella mente di milioni di spettatori – nonostante la stessa cantante abbia detto che era sua intenzione assumere una posizione antirazzista e anche se indiscutibilmente il video suggerisce che non tutti i maschi neri accusati di violenza sessuale contro le bianche sono colpevoli. Una volta di più, tuttavia, questo messaggio sovversivo è stravolto dalla fissazione assoluta su immagini sessualmente cariche: da un lato la sessualità femminile bianca e dall'altro il desiderio maschile nero. Nel video il messaggio più sovversivo non ha nulla a che fare con l'antirazzismo; esso ha piuttosto a che vedere con la costruzione della donna bianca come soggetto desiderante capace di affermare liberamente la propria iniziativa sessuale. Naturalmente l'espressione tabù di tale iniziativa sta nella scelta di indirizzare la propria sessualità verso il maschio di colore. Non si tratta, purtroppo, che del nuovo capitolo di una vecchia storia: per mettere fine al dominio razzista basterebbe superare il divieto sessuale interrazziale. È un mito da sottoporre a dura critica, se vogliamo che questa società riesca a misurarsi con le attuali conseguenze materiali, economiche e morali del perpetuarsi della supremazia bianca e del suo traumatico impatto genocida sui neri.

Nella nostra cultura l'immagine del maschio nero stupratore, minaccia e pericolo per la società, ha da qualche tempo un corso spettacolare. La fissazione ossessiva dei media su tali rappresentazioni è politica. Il ruolo che essa gioca nel mantenere il dominio razzista è di convincere il pubblico che i maschi neri sono una grave minaccia, che va controllata con ogni mezzo necessario, inclusa l'eliminazione fisica. È questo il retroterra culturale che ha plasmato la reazione dei media di fronte al caso di stupro in Central Park. E i media hanno avuto un ruolo di rilievo nel modellare la reazione del pubblico. Sono in molti a servirsi di questo caso per perpetuare stereotipi sessuali e razzismo. Ironicamente, gli stessi che dichiarano di essere traumatizzati dalla brutalità di questa vicenda non esitano ad affermare che i presunti colpevoli dovrebbero essere castrati o uccisi. Essi non vedono alcun legame tra il sostenere la violenza come strumento di controllo sociale e l'uso della violenza come esercizio di controllo da parte dei presunti colpevoli. La reazione pubblica a questo caso sottolinea la diffusa incapacità di comprendere il nesso razzismo/sessismo.

Molti neri, soprattutto molti maschi neri, servendosi del paradigma sessista secondo il quale lo stupro di una bianca da parte di un nero non è che una reazione al dominio razzista, considerano la vicenda di Central Park come una denuncia del sistema razzista. Non si accorgono di quanto la natura del crimine, la scelta della vittima, siano informati dal sessismo. Molte bianche hanno reagito al caso concentrandosi esclusivamente sulla brutalità dell'aggressione e interpretandola come atto di dominio di genere, come espressione della violenza maschile contro le donne. In un articolo della scrittrice bianca Andrea Kannapell pubblicato dal "Village Voice" le didascalie erano in grassetto e si aprivano con una dichiarazione a lettere enfaticamente maiuscole: "UN DELITTO PIÙ SESSISTA CHE RAZZISTA...". Le nere che hanno preso posizione sulla stessa questione si sono concentrate unanimemente sulla natura sessista del crimine, fornendo spesso esempi di sessismo maschile nero. Dato il lavoro svolto in ambito femminista dalle donne di colore

per richiamare l'attenzione sulla realtà del sessismo dei loro uomini, lavoro che generalmente suscita un interesse minimo o nullo oppure viene accusato di aggressività nei confronti dei maschi neri, è ironico che, per arrivare ad ammettere che nelle comunità nere il sessismo è un problema serio, si debba passare attraverso lo stupro brutale di una donna bianca da parte di un gruppo di ragazzi neri. L'articolo di Lisa Kennedy, *Body Double: The Anatomy of a Crime*, anch'esso pubblicato dal "Village Voice", riconosce che questa aggressione è informata da una politica del dominio dove razzismo e sessismo convergono. Citiamo le sue parole:

Se accetto la premessa dei media, che questo stupro è più sconvolgente di qualsiasi stupro subito da donne di colore, allora cosa ne è del valore del mio corpo? Che qualità assume il mio essere nera?

Domande come questa rimangono senza risposta, sebbene l'autrice concluda con un "appello a una sofisticata offensiva femminista". Tale offensiva dovrebbe partire dal coltivare la consapevolezza critica di come razzismo e sessismo siano sistemi interconnessi di dominio.

La reazione pubblica alla vicenda di Central Park rivela sino a che punto la cultura investe in quel genere di pensiero dualistico che aiuta a rinforzare e mantenere ogni forma di dominio. Perché dovremmo decidere se questo crimine è più sessista che razzista, come se si trattasse di forme di oppressione in concorrenza tra loro? Perché i bianchi, e in particolare le femministe bianche, si sentono meglio quando i neri e soprattutto le nere, per enfatizzare l'opposizione al sessismo maschile nero all'interno del patriarcato capitalistico fondato sulla supremazia bianca, prendono le distanze dalla condizione dei maschi neri? Le nere non possono continuare a preoccuparsi seriamente dell'effetto brutale del dominio razzista sui maschi neri e allo stesso tempo denunciare il sessismo dei loro uomini? E perché mai il sessismo dei maschi di colore viene evocato come se si trattasse di un disordine sociale di marca speciale, più pericoloso, più abominevole e minaccioso del sessismo che pervade la cultura nel suo insieme, o del sessismo che

informa il dominio sessuale dei bianchi sulle donne? Queste domande riportano l'attenzione sulla logica e il modo di pensare binari, che sono il fondamento filosofico dei sistemi di dominio. Chi ha a cuore il nuovo deve dunque insistere, ogni volta che si trova coinvolto in una discussione sui temi della razza e del genere, sulla complessità della nostra esperienza all'interno di una società razzista e sessista.

La vicenda di Central Park ha in sé aspetti di sessismo, dominio maschile, misoginia e uso della violenza sessuale come strumento di terrore. Ha però anche a che vedere con la razza e il razzismo; non è verosimile che, nell'aggreddire una donna bianca, dei ragazzi neri cresciuti in questa società la vedano "semplicemente come donna" - nella loro coscienza la sua razza conta tanto quanto il suo sesso. È quanto è capitato a masse di persone che, nell'apprendere di questo crimine, si sono preoccupate di identificare innanzitutto la razza della donna. In una società sessista fondata sulla supremazia dei bianchi ogni corpo femminile è svalutato, ma il corpo delle bianche ha un valore superiore a quello delle donne di colore. Dato il contesto profondamente marcato dalla supremazia bianca e visto ciò che si racconta a proposito dei maschi neri stupratori, le identità razziali della vittima e dei carnefici trasformano questa tragedia in un caso sensazionale.

Per capirne appieno i molteplici significati, questa vicenda va analizzata secondo una prospettiva che consideri l'impatto di sessismo e razzismo. Partire da lì permette a molti di noi di entrare in un rapporto di empatia sia con la vittima sia con i massacratori. Se si ripensa a questo delitto dopo aver letto *The Demon Lover*, sarà inevitabile considerarlo come parte di un *continuum* di violenza maschile contro le donne, come l'anello di una catena di stupri e atti terroristici organici al dominio maschile - l'ennesima orrenda espressione della socializzazione patriarcale. Se invece lo si considera analizzandone femministicamente tanto gli aspetti razziali quanto quelli di genere, poiché in regime patriarcale il potere maschile è relativo, si noterà come gli uomini che appartengono ai gruppi più poveri e i maschi di colore

non riescano a ottenere alcun riconoscimento materiale e sociale dal fatto di partecipare del patriarcato. Di fatto, essi sono spesso vittime di una messa in atto cieca e passiva di un mito della virilità che ne mette a repentaglio la vita. Il loro modo di pensare è talmente impregnato di sessismo da impedirgli di vedere questa realtà. Diventano vittime del patriarcato. Nessuno può credere davvero che i giovani maschi neri implicati nei fatti di Central Park non fossero impegnati nella rituale, suicida drammatizzazione di una rischiosa mascolinità destinata a minacciare la loro stessa vita, il loro benessere.

Se si rilegge l'articolo di Michael Dyson, *The Plight of Black Men*, prestando particolare attenzione alle pagine in cui l'autore spiega perché tanti giovani neri si raccolgono in bande - "il senso di assoluta appartenenza e di ineguagliabile amore" -, non è difficile capire la ragione della disperazione e del nichilismo dei nostri ragazzi. Ed è piuttosto ingenuo pensare che, se non sanno dare valore alla propria vita, siano in grado di riconoscerlo alla vita altrui. È davvero così difficile vedere il collegamento tra la continua e pornografica celebrazione della violenza maschile contro le donne quotidianamente rappresentata, messa in scena, approvata nelle più diverse produzioni culturali e il delitto di Central Park? La funzione del razzismo è di creare e perpetuare questo punto cieco oppure di far sì che i neri, in particolare i maschi neri, diventino i capri espiatori, l'incarnazione di tutto il male presente nella società?

Se vogliamo vivere in una società meno violenta e più giusta, dobbiamo impegnarci a lavorare contro il sessismo e contro il razzismo. Abbiamo un disperato bisogno di esplorare e capire le connessioni tra razzismo e sessismo. E abbiamo bisogno di farle scoprire a tutti, perché tutti ne siano consapevoli in modo critico e possano attivarsi socialmente. Uomini e donne di colore devono prendere parte al farsi del pensiero femminista, creando modelli di lotta femminista che tengano conto delle condizioni particolari in cui vivono i neri. Il compito più visionario rimane tuttavia quello di ri-concettualizzare la mascolinità, affinché nella cultura, nella nostra vita di tutti i giorni, vi siano modelli di trasformazione

capaci di aiutare i ragazzi e gli uomini che lavorano alla costruzione di un proprio sé, alla strutturazione di nuove identità. La lotta di liberazione dei neri va re-visionata, perché non sia più identificata con la maschilità. Ci serve una visione rivoluzionaria della liberazione nera, una visione che emerga dalla prospettiva femminista e apostrofi la condizione collettiva della nostra gente.

Ogni individuo impegnato a resistere alle politiche del dominio, a sradicare sessismo e razzismo, capisce quanto sia importante non accettare o promuovere la logica secondo cui questi due sistemi sarebbero in alternativa e in concorrenza tra loro. Si può avere un rapporto di empatia tanto con la vittima quanto con i massacratori di Central Park e si può permettere a ciò che sentiamo di portarci a rinnovare il nostro impegno tanto contro il razzismo quanto contro il sessismo. Ieri ho sentito la seguente storia. Un'amica nera mi chiama per dirmi che un nero l'ha aggredita per strada. Le ha preso la borsa, le chiavi di casa, le chiavi dell'automobile. La mia amica vive in una delle città più povere degli Stati Uniti. Abbiamo parlato di povertà, sessismo e dominio razziale per mettere ciò che le era accaduto in una prospettiva che le consentisse di riprendersi personalmente dallo shock, ma anche di darsi una spiegazione politica della violenza subita. Oggi ho sentito quest'altra storia. Un'amica bianca mi chiama per dirmi che un nero l'ha aggredita sulla porta di casa. Lei si mette a gridare e lui scappa. I vicini corsi in suo aiuto si scagliano contro i neri. Lei, pur sconvolta dall'intensità e dal livello di razzismo di cui è testimone, si rifiuta di entrare nella discussione. Persino nel pieno della paura e del dolore, rimane politicamente cosciente, tanto da non farsi complice della perpetuazione della supremazia bianca che sta alla radice di tanta sofferenza. Queste due donne si sentono entrambe piene di rabbia nei confronti dei loro assalitori; non li assolvono, anche se cercano di capire e di reagire in forme che arricchiscano la lotta che ha come obiettivo di mettere termine al dominio - di modo che sessismo, violenza sessista, razzismo e violenza razzista smettano di essere una cosa di tutti i giorni.

4. Estetica della negritudine: estraneità e opposizione

Questa è la storia di una casa. Ci hanno abitato in molti. È stata Baba, nostra nonna, a farne uno spazio in cui vivere. Era convinta che il nostro modo di vivere sia plasmato dagli oggetti, da come li guardiamo, da come occupano lo spazio intorno a noi. Era convinta che noi siamo plasmati dallo spazio. Da Baba ho appreso il senso estetico, l'aspirazione alla bellezza che - per citare le sue parole - è un malessere del cuore che rende reale la nostra passione. Abile confezionatrice di quilt, è lei che mi insegna il senso del colore. La sua casa è il luogo dove apprendo a guardare le cose, dove imparo a muovermi nello spazio. In stanze piene di oggetti, affollate di cose, imparo a riconoscere me stessa. Lei mi porge uno specchio e mi mostra come guardare. Il colore di vino che ha fatto nella mia tazza, la bellezza delle cose di tutti i giorni. Circondati da campi di tabacco, le foglie intrecciate come capelli appese ad asciugare, multipli cerchi di fumo riempiono l'aria. Con un filo invisibile annodiamo rossi peperoni dal gusto robustamente piccante. Verranno appesi davanti a una tenda di merletto a prendere il sole. Guarda, mi dice la nonna, che cosa fa la luce al colore! Ci credi che lo spazio può dare la vita, o toglierla, che lo spazio ha potere? Sono queste le domande di Baba che mi spaventano. Baba muore vecchia, ormai fuori posto. Anche il suo funerale è un luogo dove vedere cose, dove riconoscermi. Come posso essere triste di fronte alla morte, se sono circondata da tanta bellezza? La morte, nascosta in un campo di tulipa-

ni, ha il mio volto e mi chiama per nome. Baba può far crescere i fiori. Rossi, gialli, ne avvolgono il corpo come amanti persi nell'estasi, tulipani ovunque. Qui un'anima bruciante di bellezza arde e trapassa, un'anima toccata dalla fiamma. La vediamo andarsene. È lei che mi ha insegnato come guardare il mondo e vedere il bello. È lei che mi ha insegnato che "dobbiamo imparare a vedere".

Anni fa, in una galleria d'arte di San Francisco non lontano dal ristorante Tassajara, vidi le stanze allestite dal monaco buddista Chögram Trungpa. In un momento della vita in cui avevo dimenticato come vedere, il suo modo di organizzare gli spazi mi ricordò quanto sia importante guardare. Chögram Trungpa è animato da un senso estetico modellato da credenze antiche. Gli oggetti non sono privi di spirito. Come tutto ciò che è vivo, essi ci toccano in modi che non possiamo immaginare. Se si segue questa via, si scopre che l'intera stanza è uno spazio che va creato, uno spazio che può riflettere bellezza, pace, l'armonia dell'essere, un'estetica dell'anima. Ogni spazio è un santuario. Ricordo. Baba mi ha insegnato che "dobbiamo imparare a vedere".

L'estetica, dunque, è più di una filosofia o teoria dell'arte e del bello; è un modo di abitare lo spazio, una posizione particolare, un modo di guardare e trasformarsi. Non è organico. Io sono cresciuta in una brutta casa. A casa mia non si teneva in alcuna considerazione la funzione del bello, né si rifletteva sull'uso dello spazio. Assediata da cose morte, il cui spirito era svanito da tempo, da quando esse avevano smesso di servire, quella casa era diventata il contenitore di un grande, soffocante vuoto. Le cose, in quella casa, non erano da guardare, ma da possedere – lo spazio non era da creare, ma da occupare: una contro-estetica violenta. Sono cresciuta pensando all'arte e al bello così come si manifestavano nella nostra vita, la vita di neri poveri. Pur non conoscendo il linguaggio appropriato, avevo capito che il capitalismo avanzato influenzava la nostra capacità di vedere, che il consumismo aveva cominciato a prendere il posto di quel malessere del cuore che spinge ad aspirare al bello. Oggi molti di noi aspirano soltanto alle cose.

È stato a casa di mia nonna che ho scoperto il posto dell'estetica nella vita dei neri poveri delle aree rurali. La lezione imparata in quella casa è che il bello va inteso come una forza da costruire e immaginare. Noi giovani venivamo a sapere dai vecchi cosa avesse significato passare dalla schiavitù a questo spazio libero e capivamo che era nostro compito creare un mondo capace di rinnovare il nostro spirito, di renderlo vitale. In quella casa c'era il senso della storia. Nell'altra casa, quella in cui abitavo, non c'era posto per l'estetica. Lì le lezioni non riguardavano mai l'arte o la bellezza, ma sempre e soltanto il possesso di beni. Il mio pensiero in campo estetico è stato informato dal riconoscimento della differenza tra queste due case: nella prima si coltivava e celebrava un'estetica dell'esistenza, radicata nella convinzione che a nessun livello la mancanza materiale può impedirci di imparare a guardare il mondo con occhio critico, riconoscere il bello, o usarlo per migliorare il nostro benessere interiore; nell'altra si negava il potere dell'estetismo astratto. Vivendo in questa seconda casa dove si era così acutamente consapevoli della mancanza, così sensibili alla materialità, non mi era difficile riconoscere nella nostra quotidianità in che misura il capitalismo consumistico saccheggia i neri poveri, alimentando in loro un'ansia di cose e di beni che riduce la nostra capacità di dare valore o peso al bello.

Tuttavia, nella tradizionale comunità nera razzialmente segregata del Sud, vi era una tensione all'ascesa razziale che spingeva a riconoscere il bisogno di espressione artistica e di produzione culturale. L'arte era vissuta come uno strumento intrinseco della politica. Tutto ciò che gli africani-americani creavano nel campo della musica, della danza, della poesia, della pittura ecc., altro non era che prova, testimonianza vivente, con cui sfidare il punto di vista razzista secondo cui i neri sarebbero degli esseri incivili, non completamente umani, come è dimostrato dalla loro fallimentare capacità collettiva di creare "grande" arte. L'ideologia suprematista bianca sosteneva che i neri, essendo più animali che uomini, non erano in grado di provare emozioni e pertanto non potevano misurarsi con le sensibilità superiori che sono il

terreno di coltura dell'arte. Per reazione a tale propaganda, nel secolo scorso i neri enfatizzarono l'importanza dell'arte e della produzione culturale: le si considerava, infatti, come il modo più efficace per opporsi ad affermazioni come quella che ho appena riportato. Poiché molti degli schiavi africani strappati alle loro terre hanno portato in questo paese un senso estetico basato sull'assunto che la bellezza, in particolare se creata in un contesto collettivo, dovrebbe essere un aspetto integrato della vita di tutti i giorni, queste idee hanno fatto da base all'estetica africana-americana. Per gli africani ridotti in schiavitù produzione culturale ed espressività artistica erano, inoltre, un modo per mantenere i legami con il passato. Le memorie culturali artistiche africane sopravvissero a lungo quando altre espressioni erano ormai perse o dimenticate. Anche se non era per ragioni politiche che le si ricordava e apprezzava, esse finivano tuttavia per essere evocate quando si trattava di controbilanciare ciò che sostenevano i suprematisti bianchi o i neri che si erano lasciati colonizzare la mente, cioè che non restava alcun legame vivo e vitale tra la cultura degli africani-americani e le culture d'Africa. Questa eredità estetica storica si è dimostrata così potente che il capitalismo consumistico non è riuscito a distruggere completamente la produzione artistica nelle comunità nere meno privilegiate.

Anche se la casa dove abitavo era brutta, era tuttavia un luogo dove potevo creare e di fatto ho creato arte. Dipingevo. Scrivevo poesia. Pur trattandosi di un ambiente dove ci si preoccupava più di realtà materiale che di arte, queste aspirazioni venivano incoraggiate. In un'intervista uscita su "Callaloo" la pittrice Lois Mailou Jones descrive l'incredibile sostegno ricevuto dalla comunità nera: "Ho cominciato a dedicarmi all'arte in una fase molto precoce della mia vita. Da bambina dipingevo sempre. Amavo il colore. Mia madre e mio padre, resisi conto che avevo talento, mi fornirono una generosa provvista di pastelli, matite e carta - e mi incoraggiarono". Per i genitori neri poveri la produzione culturale artistica era cruciale nella lotta contro il razzismo. Essi, d'altronde, sapevano anche che tra atto creativo e piace-

re vi è un nesso. L'arte era necessaria a portare gioia, piacere e bellezza a vite che erano dure e materialmente deprivate. L'arte mitigava le asprezze della povertà e della servitù. L'arte era anche un modo per sottrarsi alla propria situazione. Le chiese protestanti nere danno grande rilievo alla parabola dei talenti, e avere a cuore la spiritualità significava anche apprezzare i talenti individuali e metterli a frutto. Nella nostra chiesa si usava ammonire chi, sapendo cantare o suonare il piano, non metteva questi suoi doni a disposizione della comunità.

Le arti performative - danza, musica e teatro - erano le forme più accessibili di espressione della propria creatività. Per i neri fare o ascoltare musica nera, secolare o sacra, era un modo di sviluppare un'estetica. Pur non trattandosi di un'estetica documentata in forma scritta, essa informava la produzione culturale. Analizzare il ruolo del *talent show*, dell'esibizione dei talenti individuali, nelle comunità nere segregate, che in effetti era il modo comunitario di sostenere e promuovere la produzione culturale, rivelerebbe molte cose sul posto occupato dall'estetica nella tradizionale vita dei neri. Si trattava tanto di un luogo dove dare prova collettiva delle proprie capacità artistiche, quanto di un luogo dove sviluppare dei criteri estetici. Se cito questo punto è per collocare l'interesse degli africani-americani per l'estetica in una cornice storica che ne mostra la continuità. Spesso si crede che i neri abbiano cominciato ad articolare il loro interesse per l'estetica nel corso degli anni sessanta. Come la loro controparte bianca, nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo i neri appartenenti alle classi privilegiate erano spesso ossessionati dalla nozione di "arte alta". È significativo che uno degli aspetti caratterizzanti del movimento artistico nero noto come "Harlem Renaissance" fosse il tentativo di rivalutare le forme popolari. Non diversamente da altri periodi di intensa concentrazione artistica della cultura africana-americana, il Rinascimento di Harlem pose l'attenzione su forme di espressione artistica che stavano semplicemente perdendosi, perché, nel contesto di un'estetica convenzionale interessata esclusivamente all'"arte alta", non le si prendeva neppure in considerazione. Spesso le

élite intellettuali africane-americane si appropriavano di tali forme e le rimodellavano adattandole a nuovi ambiti. Indubbiamente, lo spiritual cantato da Paul Robeson nei suoi concerti europei era un aspetto della cultura popolare africana-americana che veniva evocato in un contesto distante anni luce dalle liturgie celebrate nelle torride chiesette del Sud rurale, dove i neri poveri si raccoglievano in religiosa estasi. La consacrazione delle forme popolari ne assicurava la sopravvivenza, ne faceva un patrimonio da conservare e lasciare in eredità, anche se esse venivano alterate e trasformate dal gioco combinato di forze culturali diverse.

L'articolazione cosciente di un'"estetica nera" quale è stata costruita dagli artisti e dai critici africani-americani nel corso degli anni sessanta e dei primi anni settanta è stata il tentativo di stabilire un nesso tra produzione artistica e politica rivoluzionaria. Nel saggio *Frida Kahlo e Tina Modotti* la teorica femminista inglese Laura Mulvey, parlando di interconnessione tra arte e politica, descrive come l'avanguardia artistica

...riusciva a usare la forma popolare non come mezzo di comunicazione, ma come strumento per costruire un passato mitico la cui efficacia era sperimentabile nel presente. Essa era dunque in linea con l'impeto rivoluzionario a edificare il mitico passato della nazione.

Nell'arte africana-americana si è manifestata una tendenza analoga quando pittori, scrittori, musicisti si sono messi a evocare in modo immaginifico la nazione nera, la terra natale, ri-creando dei legami con il passato africano e allo stesso tempo evocando una mitica nazione a venire in terra d'esilio. È in questo periodo che Larry Neal dichiara che il Black Arts Movement è "il braccio culturale della rivoluzione nera". L'arte doveva servire i neri nella lotta di liberazione. Doveva invitare alla resistenza e ispirarla. Uno dei massimi rappresentanti del movimento per un'estetica nera, Maulana Karenga, nel suo *Thesis on Black Cultural Nationalism*, insegnava che l'arte dovrebbe essere funzionale, collettiva e militante.

Il movimento per un'estetica nera era fondamental-

mente essenzialista. Caratterizzato da un'inversione della dicotomia "noi/loro", esso ribaltava i convenzionali modi di pensare l'alterità, arrivando a suggerire che tutto ciò che è nero è buono e cattivo è tutto ciò che è bianco. Nell'introduzione all'antologia *Black Fire*, Larry Neal detta i termini del movimento, liquidando qualsiasi opera di artista nero che non sia emersa dal movimento per il potere nero.

Oggi trova espressione un'arte rivoluzionaria. La miseria e l'impotenza, che assediavano i nostri grandi artisti degli anni quaranta e cinquanta e che per lo più li destinavano a una morte precoce o a una vita dissipata e dissoluta, sono finite. Portati fuori strada dalle influenze culturali bianche (i modelli che la cultura impone ai suoi membri) e dall'incongruenza di tali modelli rispetto alla realtà nera, uomini come Bird sono stati spinti all'autodistruzione volontaria. Non esisteva un programma. E il modello-di-realtà era incongruo. Era un modello-di-realtà bianco. Se Bird avesse avuto un modello-di-realtà nero, forse sarebbe andata diversamente... Nel caso di Bird, tra il suo genio e la società esisteva una dicotomia. Ma l'aspetto tragico dell'intera vicenda è che egli non potesse trovare un modello di esistenza adeguato.

I legami tra nazionalismo culturale nero e politica rivoluzionaria hanno finito per portare alla subordinazione dell'arte alla politica. Invece di fare da catalizzatore alla promozione di una diversa espressione artistica, il Black Arts Movement ha cominciato a liquidare tutte le forme di produzione culturale africana-americane che non si conformavano ai criteri del movimento. Ciò ha portato spesso a giudizi estetici che non consentivano di riconoscere la molteplicità delle esperienze dei neri o la complessità della loro esistenza. È il caso dell'interpretazione critica che Neal dà del destino del jazzista Charlie Parker. Evidentemente i problemi che Parker dovette affrontare non erano semplici questioni estetiche, né avrebbero potuto essere risolti dall'arte o da teorie critiche sulla natura della produzione artistica nera. Per ironia, in molte delle sue pratiche estetiche il Black Arts Movement si fondava sulla presunzione che un'arte popolare, una produzione culturale rivolta alle masse, non potesse essere complessa, astratta o diversificata per stile, forma, contenuto, ecc.

Nonostante i suoi limiti, il Black Arts Movement produsse una critica utile, che si basava sulla radicale messa in discussione del posto e del significato dell'estetica per la produzione artistica nera. L'insistenza del movimento sulla politicità di ogni espressione artistica, sul fatto che la produzione culturale dovrebbe essere informata da una dimensione etica, così come l'incoraggiamento di un'estetica che non separasse gli stili di vita dalla produzione artistica, erano importanti per i pensatori neri che si occupavano di strategie della decolonizzazione. Purtroppo questi aspetti positivi del movimento per un'estetica nera avrebbero finito per dare vita a uno spazio critico dove la discussione franca sulla rilevanza della produzione culturale ai fini della lotta di liberazione nera sarebbe dovuta essere maggiore. Paradossalmente, anche se il Black Arts Movement continuava a sostenere di rappresentare una rottura rispetto alle tradizioni bianche occidentali, rispetto al rapporto tra arte e cultura di massa il grosso della sua impalcatura filosofica reinscriveva le categorie correnti. Postulare che, per un pubblico di massa, il naturalismo o il realismo siano più accessibili dell'astrazione non era certo una posizione rivoluzionaria. In effetti i paradigmi per la produzione artistica offerti dal Black Arts Movement erano nella maggior parte dei casi restrittivi e sminuenti. Essi spogliavano molti artisti della loro creatività e iniziativa, disconoscendone e svalutandone l'opera, o perché era troppo astratta o perché non esprimeva apertamente una politica della radicalità. In *Art and Revolution*, riflettendo sugli atteggiamenti socialisti nei confronti dell'arte e della politica, John Berger suggerisce che in ambito radicale o rivoluzionario il rapporto tra arte e propaganda politica viene spesso confuso. Nel caso del Black Arts Movement è andata spesso così. Mentre accetta di buon grado il truismo "che tutte le opere d'arte esercitano un'influenza ideologica - persino le opere di quegli artisti che professano di non avere alcun interesse al di fuori dell'arte", Berger critica l'idea che la semplicità nella forma o nel contenuto promuova necessariamente una coscienza politica critica o porti allo sviluppo di una significativa arte rivoluzionaria. Le sue parole di avverti-

mento dovrebbero essere tenute in gran conto da chi vorrebbe resuscitare una prescrittività estetica nera che limiti la libertà e coarti lo sviluppo artistico. Contro la prescrittività in campo estetico, Berger scrive:

Quando l'esperienza si "offre come tale", ci si aspetta che non vada trasformata in alcun modo. La sua apoteosi dovrebbe essere istantanea, e resa come invisibile. Il processo artistico viene dato per scontato: esso resta in ogni caso esterno all'esperienza dello spettatore. Non è nient'altro che il veicolo in cui l'esperienza va a collocarsi per poter arrivare sana e salva a una sorta di destinazione culturale. Come l'accademismo riduce il processo artistico a un apparato a disposizione degli artisti, essa lo riduce a veicolo per lo spettatore. Non vi è assolutamente alcuna dialettica tra esperienza ed espressione, tra esperienza e sue formulazioni.

Per molti il movimento per un'estetica nera fu l'articolazione consapevole di una paura profonda, del timore che il potere dell'arte stia nella sua capacità di violare ogni confine.

Dal nazionalismo culturale nero molti artisti africani-americani si sono ritirati sulla posizione regressiva di chi sostiene che tra arte e politica non esiste alcun legame, appellandosi, a difesa delle loro posizioni, a nozioni superate di arte pura e trascendente. Si è trattato di un altro passo indietro. Non si è fatto alcun tentativo serio di contrastare l'estetica nera con criteri concettuali di creazione e valutazione artistica, che sapessero riconoscere e smascherare il contenuto ideologico che può annidarsi persino dietro la pretesa della libertà artistica. Complessivamente l'impatto di questi due movimenti, dell'estetica nera e dei suoi oppositori, ha ridotto a zero quasi in tutti i campi, tranne che nella musica, la produzione artistica degli africani-americani. Non è un caso che l'avanguardia della musica jazz, alle prese con un'espressività artistica che obbliga alla sperimentazione, abbia resistito a ogni interferenza o mandato restrittivo rispetto al proprio lavoro, tanto se a imporglieli era un pubblico bianco che affermava che la sua non era vera musica, quanto se le venivano da un pubblico nero che voleva vedere legami più espliciti tra opera musicale e lotta politica.

Per riaprire lo spazio creativo che tanta parte del movimento per un'estetica nera ha chiuso, sembra essenziale che i neri attivi nelle arti contemporanee si impegnino a rivitalizzare il dibattito sulla questione dell'estetica. Le teorie critiche sulla produzione culturale, sull'estetica, continuano a porre limiti e restrizioni agli artisti neri, e il sottrarsi passivamente alla discussione sull'estetica è una risposta che non porta da nessuna parte. Sugerire, come fa Clyde Taylor nel saggio *We Don't Need Another Hero: Anti-Theses On Aesthetics*, che il fallimento dell'estetica nera o lo sviluppo della teoria bianca occidentale sul soggetto dovrebbero negare ogni preoccupazione in materia da parte degli africani-americani, significa riproporre ancora una volta un progetto essenzialista che non facilita e non promuove la crescita artistica. Il discorso degli africani-americani sull'estetica non ha bisogno di partire dalle tradizioni occidentali bianche e non ha bisogno di essere prescrittivo. La decolonizzazione culturale non avviene soltanto attraverso il ripudio di tutto ciò che pare conservare un qualche tipo di collegamento con la cultura dei colonizzatori. È veramente importante liberarsi dell'idea che la cultura bianca occidentale, come Taylor suggerisce, sia "il" luogo dove ha avuto origine la discussione sull'estetica: non si tratta che di un luogo tra gli altri.

Gli africani-americani progressisti che hanno a cuore il futuro della nostra produzione culturale cercano di concettualizzare criticamente un'estetica radicale che non neghi il posto di potere occupato dalla teoria, tanto come forza che stabilisce i criteri del giudizio estetico quanto come terreno vitale che permette la realizzazione di determinate opere, in particolare di opere creative con una carica trasgressiva e oppositiva. Le osservazioni di Hal Foster sull'importanza di una contro-estetica – come risulta nel suo saggio *Postmodernism: A Preface* – propongono un paradigma di cui gli africani-americani potrebbero utilmente servirsi per mettere in discussione le nozioni estetiche del modernismo, senza tuttavia rifiutare il discorso sull'estetica. Foster propone tale paradigma per mettere criticamente in discussione "l'idea che l'esperienza estetica esista nella sua singolarità e

autonomia, fuori da ogni compromissione, senza 'obiettivo', al di là della storia, oppure che l'arte sia oggi in grado di influenzare un mondo che è allo stesso tempo (inter)soggettivo, concreto e universale – una totalità simbolica". Sostenendo che una contro-estetica "segna una pratica, per sua natura interdisciplinare, sensibile a forme culturali politicamente impegnate (ad esempio l'arte femminista) o radicate nel vernacolo – vale a dire a forme che negano l'idea di una sfera estetica privilegiata –", Foster mostra che non è escluso che il lavoro di gruppi marginalizzati riesca ad avere un pubblico e un impatto più ampi. Lavorando da una posizione dove differenza e alterità sono riconosciute come forze che intervengono nella teorizzazione occidentale sull'estetica a riformulare e trasformare i termini della discussione, gli africani-americani sono legittimati a rompere con vecchi modi di vedere la realtà secondo i quali ci sarebbe un solo pubblico per le nostre opere e un solo metro estetico per misurarne il valore. Liberandoci dalla camicia stretta del nazionalismo culturale, ci lasciamo alle spalle anche il postulato razzista in base al quale le produzioni culturali dei neri possono avere una rilevanza e un significato "autentici" solo per un pubblico di neri.

Gli artisti neri che intendono produrre opere che incorporino e riflettano una politica della liberazione sanno che una parte non indifferente di qualsiasi processo di decolonizzazione consiste nel sottoporre a critica e nel discutere la repressività e il dominio delle strutture esistenti. I critici e/o gli artisti africani-americani che parlano del nostro bisogno di impegnarci in un dialogo costante con i discorsi dominanti rischiano ogni volta di essere liquidati come assimilazionisti. C'è una grossa differenza tra chi si misura con la cultura bianca per cercare di decostruire, demistificare, sfidare e trasformare e chi si limita a compiere gesti di collaborazione e complicità. Non possiamo prendere parte al dialogo, che è di per sé un marchio di libertà e di iniziativa critica, se respingiamo tutto ciò che emerge dalle tradizioni occidentali bianche. Anche l'affermazione che la crisi degli africani-americani debba o possa essere affrontata solo

da noi è da ridiscutere. Gran parte di ciò che minaccia il nostro benessere collettivo è un prodotto delle strutture dominanti. Il razzismo è un problema dei bianchi, almeno quanto lo è dei neri.

L'impegno intellettuale contemporaneo sui temi dell'"Alterità" e della "differenza", evidente nella critica letteraria, nei *cultural studies*, nella teoria femminista e nei *black studies*, indica che vi è un *corpus* crescente di lavori che possono offrire e promuovere il dialogo critico e la discussione al di là dei confini di classe, razza e genere. Queste circostanze, insieme all'attenzione per il pluralismo manifesta sul piano delle politiche sociali e pubbliche, stanno creando un clima culturale in cui è possibile mettere in discussione l'idea che la differenza sia sinonimo di mancanza e deprivazione, e allo stesso tempo invocare un ripensamento critico dell'estetica. Un esame retrospettivo dell'impatto repressivo avuto dalla prescrittività estetica sulla produzione culturale dei neri dovrebbe servire da modello negativo agli africani-americani. Non potrà mai esserci un unico paradigma critico per valutare il lavoro artistico. Un'estetica radicale riconosce che noi cambiamo continuamente di posizione e collocazione, che i nostri bisogni e interessi variano e che a tali diverse direzioni devono corrispondere dei mutamenti nel pensiero critico. All'interno delle comunità nere, una visione estetica ristretta e restrittiva tende a marginalizzare qualsiasi prodotto artistico innovativo. Spesso tali opere vengono accolte con attenzione minima o nulla. Ogni volta che un artista nero lavora in modo trasgressivo, sia il suo gruppo sia la cultura dominante lo guardano con sospetto. Riconsiderare i fondamenti dell'estetica potrebbe portare allo sviluppo di una piattaforma critica capace di promuovere e incoraggiare modalità diverse e differenziate di produzione artistica e culturale.

Come artista e come critica, considero preziosa l'estetica radicale che cerca di rinvenire e ripristinare i legami tra arte e politica rivoluzionaria, in particolare tra arte e lotta di liberazione nera, offrendo allo stesso tempo un'ampia e non rigida base critica alla valutazione estetica. La preoccupazione per la crisi che attanaglia

la nostra gente mi obbliga a interrogarmi sul mio lavoro e a chiedermi se esso funzioni da forza capace di promuovere lo sviluppo di una coscienza critica e di un movimento di resistenza. Io resto appassionatamente fedele a un'estetica che ha come obiettivo e funzione la bellezza, la presenza dell'arte nella vita di tutti i giorni, in particolare nella vita della povera gente, a un'estetica che cerca di esplorare e celebrare il nesso tra la nostra capacità di impegnarci in una resistenza critica e la nostra capacità di sperimentare il piacere e la bellezza. Voglio creare opere che condividano con il pubblico, in particolare con i gruppi oppressi ed emarginati, il senso di iniziativa che il lavoro artistico sa dare, la sensazione di forza, di impoteramento, che se ne ricava. Voglio condividere l'eredità estetica trasmessami da mia nonna e da generazioni di antenati neri, i cui modi di pensare alla questione sono stati nel loro complesso modellati nella diaspora africana e informati dall'esperienza dell'esilio e della dominazione. Voglio ribadire il messaggio che "dobbiamo imparare a vedere". Vedere è qui inteso in senso metafisico, come potenziamento della consapevolezza e della comprensione, come intensificazione della capacità di fare esperienza del reale attraverso i sensi.

Ricordando le case della mia infanzia, vedo quanto profondamente il mio amore per l'estetica sia stato modellato da donne nere che stavano dando forma a un'estetica dell'essere, lottando per creare una visione oppositiva del mondo per i propri figli, lavorando con lo spazio per renderlo vivibile. Baba, mia nonna, non sapeva né leggere né scrivere. La sua cura contemplativa per il bello non le era venuta dalla tradizione letteraria occidentale bianca. Fu povera tutta la vita. Ai miei occhi la sua memoria è una sfida agli intellettuali, in particolare agli intellettuali di sinistra, per i quali è scontato che la capacità di pensare in modo critico, per concetti astratti, di saper teorizzare, sia una funzione della classe e del privilegio sociale. Agli intellettuali contemporanei che credono nelle politiche progressiste non bisognerebbe mai stancarsi di ripetere che la capacità di dare nome alle cose (soprattutto con termini colti quali estetica, post-modernismo, decostruzione, ecc.) non è sinonimo di

creazione o possesso della condizione o circostanza a cui tali termini si riferiscono.

Molti neri delle classi inferiori, pur non conoscendo il convenzionale linguaggio teorico dell'accademia, hanno un loro punto di vista critico nel campo dell'estetica. È raro che la ricchezza dei loro pensieri venga riportata in qualche libro. È raro che gli artisti africani-americani che realizzano opere innovative documentino il loro processo creativo, il loro punto di vista critico in tema di estetica. La descrizione delle teorie che informano il loro lavoro è necessaria, essenziale; ecco perché ritengo che sia cruciale opporsi a qualsiasi piattaforma che svaluti questo progetto critico. Non c'è dubbio che molte delle rivoluzionarie e visionarie prospettive critiche sulla musica implicite nell'estetica oppositiva di John Coltrane e nella sua produzione culturale non saranno mai condivise, perché non sono mai state pienamente documentate. Questa tragica perdita ritarda lo sviluppo del lavoro di riflessione degli africani-americani là dove l'estetica potrebbe potenziare la politica. Non dobbiamo negare che è sull'estetica che si fondano le nuove visioni. Per alcuni di noi è proprio lo spazio critico a ispirare e incoraggiare il lavoro artistico. Le differenze stanno nel modo di interpretare e occupare tale spazio.

Nera e adulta, ospite in casa di mia madre, spiego ai miei familiari che il mio paesaggio interiore è informato dal minimalismo, che non riesco a vivere in uno spazio brulicante di cose. La casa di mia nonna è ormai abitata soltanto da fantasmi e non può più darmi rifugio o farmi da ancora di salvezza. Prendendo il coraggio a quattro mani, dichiaro che sono una minimalista. Le mie sorelle ripetono la parola con un tono ilare che ci fa scoppiare a ridere, mentre insieme, in un nostro modo particolare, rendiamo omaggio alla lingua, e il "significato" delle parole si trasforma allorché, dallo spazio gerarchico occupato in certe posizioni (il *setting* prevalentemente bianco dell'università), esse cadono in bocca alla cultura e alla parlata dialettali, nella negritudine miserabile delle comunità segregate dove regna l'analfabetismo. Chi può dire cosa ne sarà di questa parola: "minimalista". Chi sa come verrà trasformata, ri-modellata dallo spesso *patois* che è la lingua nera parlata nel Sud. Que-

sta esperienza non può essere scritta. Anche se provo a descriverla, non darà mai conto di quanto è successo.

Una delle mie cinque sorelle vuole sapere come sono arrivata a pensare a certe cose: le case, lo spazio. Non ha memoria di lunghe conversazioni con Baba. Il ricordo che ha della sua casa è quello di un posto brutto e affollato di oggetti. I miei ricordi la affasciano. Ascolta meravigliata mentre descrivo le ombre in casa di Baba e che significato avevano per me, come la luna penetrava da una finestra al piano di sopra creando per me nuovi modi di vedere il buio e la luce. Dopo aver letto il saggio di Tanizaki *Elogio dell'ombra*, nel corso di una conversazione notturna dico a questa stessa sorella che sto imparando a pensare all'oscurità in modo nuovo. Tanizaki dice di vedere la bellezza nell'oscurità e propone ai lettori questa sua intuizione: "La qualità che chiamiamo bellezza, tuttavia, deve sempre svilupparsi dalla realtà della vita, e i nostri antenati, costretti a vivere in stanze buie, cominciarono a riconoscere la bellezza delle tenebre e finirono per trasformare l'oscurità in ideale a cui tendere". Mia sorella ha la pelle più scura di me. Pensiamo alla nostra pelle come a una stanza oscura, un luogo di tenebre. Parliamo spesso di politica del colore e di come il razzismo abbia creato un'estetica che ci ferisce, un modo di pensare alla bellezza che fa male. Nelle tenebre, a notte fonda, parliamo del bisogno di vedere diversamente l'oscurità, di parlarne in un modo nuovo. In quello spazio inciso dall'ombra, ci diciamo il nostro desiderio di un'estetica della negritudine - diversa e oppositiva.

5. Elogio del margine

A chi tra noi vorrebbe avere un ruolo attivo nella creazione di pratiche culturali contro-egemoniche, "una politica di posizione" intesa come punto di osservazione e prospettiva radicale impone di individuare spazi da cui iniziare un processo di re-visione. Quando mi viene chiesto "cosa significhi provare piacere leggendo *Amatissima* di Toni Morrison, o vedendo un film come *Aule turbolente* (*School Daze*, Spike Lee, 1988) o provare un interesse teorico per il poststrutturalismo" (uno degli interrogativi "selvaggi" posti al III Forum mondiale Cinema Focus), la mia risposta si colloca nell'ambito della lotta politica di opposizione. Piaceri così diversi si possono provare, anche con grande godimento, perché si trasgredisce, vale a dire perché "ci si allontana dalla propria posizione".

Per gran parte di noi tale "allontanamento" implica la rottura dei limiti oppressivi di razza, sesso e dominio di classe. Inizialmente, dunque, si tratta di un gesto politico di sfida. Allontanandoci, ci troviamo di fronte a scelte e posizioni di varia natura. All'interno di sistemi di potere e di relazione complessi e mutevoli, ci mettiamo dalla parte della mentalità colonizzatrice? Oppure perseveriamo nella resistenza politica a fianco degli oppressi, pronti a offrire il nostro modo di vedere, teorizzare, far cultura, in favore di quella tensione rivoluzionaria che cerca di creare spazi in cui l'accesso al piacere e al potere della conoscenza sia illimitato, in cui la trasformazione sia possibile? Questa scelta è cruciale. Definisce e for-

ma la nostra risposta alle pratiche culturali correnti e la nostra capacità d'immaginare atti estetici di opposizione nuovi e alternativi. Caratterizza il nostro modo di parlare di questi temi, il linguaggio che scegliamo. Il linguaggio è anche un luogo di lotta.

Provare a parlare di temi quali "spazio e posizione" scatena in me un dolore antico. Questi interrogativi mi obbligano, infatti, alla difficile esplorazione dei "silenzii" - luoghi che, nella mia personale storia politica e artistica, sono privi di definizione. Prima di tentare una qualsiasi risposta, ho dovuto valutare in che modo questioni quali spazio e posizione siano intimamente connesse a un profondo e personale disorientamento emotivo rispetto a luoghi, identità e desiderio. Una volta, nel corso di un'intensa conversazione notturna, parlando di chi, oppresso, lotta per darsi una voce, Eddie George (membro del Black Audio Film Collective) mi ha detto che "la nostra è una voce spezzata". E lo diceva in termini negativi. Gli ho risposto semplicemente che, quando la voce che ascoltiamo è rotta, è impossibile non cogliere anche il dolore che vi sta dietro - le parole della sofferenza - , quei suoni che spesso nessuno vuole udire. Stuart Hall è intervenuto parlando del bisogno di una "politica dell'articolazione". Capivano entrambi quanto mi fosse difficile trovare le parole. Uno scambio d'idee come questo è un gesto d'amore; gliene sono grata.

Ho lavorato per cambiare il mio modo di parlare e di scrivere, per incorporare nei miei racconti il senso geografico: non solo dove io sono ora, ma anche da dove vengo, e le molteplici voci presenti in me. Ho affrontato il silenzio e l'incapacità di essere articolata. Quando dico che queste parole scaturiscono dalla sofferenza, mi riferisco alla lotta personale che si conduce per definire la posizione da cui ci si dà voce - lo spazio del teorizzare.

Spesso, parlando con radicalità di dominio, parlo proprio a chi domina. La loro presenza cambia la natura e la direzione delle nostre parole. La lingua è anche un luogo di lotta. Ero solo una ragazzina quando ho letto le parole di Adrienne Rich, "questa è la lingua dell'oppressore, ma ho bisogno di parlarti". Questa lin-

gua che mi ha consentito di frequentare l'università, di scrivere una tesi di laurea, di sostenere colloqui di lavoro, ha l'odore dell'oppressore. La lingua è anche un luogo di lotta. Gli aborigeni australiani dicono "il puzzo di uomo bianco ci sta uccidendo". Ricordo i profumi della mia infanzia, la zuppa di pane, i broccoli, la pasta fritta. Ricordo come ci parlavamo, le nostre parole marcate dal forte accento dei neri del Sud. La lingua è anche un luogo di scontro. Noi siamo uniti nella lingua, viviamo nelle parole. La lingua è anche un luogo di lotta. Avrei il coraggio di parlare all'oppresso e all'oppressore con la stessa voce? Avrei il coraggio di parlare a voi con un linguaggio che scavalchi i confini del dominio – un linguaggio che non vi costringa, che non vi vincoli, che non vi tenga in pugno? Il linguaggio è anche un luogo di lotta. Gli oppressi lottano con la lingua per riprendere possesso di se stessi, per riconoscersi, per riunirsi, per ricominciare. Le nostre parole significano, sono azione, resistenza. Il linguaggio è anche un luogo di lotta.

Non è un obiettivo facile trovare il modo di includere le nostre molteplici voci nei vari testi che creiamo – film, poesia, teoria femminista. Sono suoni e immagini che il consumatore medio ha difficoltà a comprendere. Sono proprio quei suoni e quelle scene di cui non ci si può appropriare a essere la traccia che tutti cercano di mettere in discussione, che tutti vogliono cancellare e far scomparire. Me ne accorgo persino ora, mentre scrivo questo articolo. Nel proporlo all'ascolto e alla lettura, parlo con spontaneità, esprimendomi sì con termini propri del mondo accademico, ma soprattutto "usando il parlato" – espressioni colloquiali tipiche dei neri, suoni e gesti intimi che riservo per la famiglia e per coloro che amo. Parole private in un discorso pubblico, irruzioni dell'intimità, che creano un altro testo, uno spazio che consente di riscoprirmi fino in fondo nella lingua. In questo scritto continuo a scoprire lacune e assenze. Che io ne parli, se non altro, permetterà a chi legge di sapere che qualcosa è andato perduto. Altrimenti nelle mie parole – nella struttura profonda del mio narrare – non vi sarebbe che un'allusione. In *Freedom Charter*, un libro in cui si affrontano alcuni aspetti del movimento contro

l'apartheid razziale in Sud Africa, viene ripetuta più volte questa frase: "La nostra lotta è anche una lotta della memoria contro l'oblio". In molte delle migliori nuove pratiche culturali, in vari testi culturali – film, romanzi di autori e autrici africani-americani, teoria critica – è visibile la tensione a ricordare. Tensione che esprime il bisogno di creare spazi in cui sia possibile recuperare e ridare significato al passato, all'eredità del dolore, alla sofferenza, e trovare modi per trasformare con successo la realtà presente. I frammenti di memoria non sono rappresentati come semplici documenti. Essi sono costruiti in modo da dare "una nuova versione" del vecchio, per farci muovere verso una diversa forma di articolazione. Lo vediamo in film come *Dreaming Rivers* o *Illusions*, e in libri come *Mama Day* di Gloria Naylor. Sempre a proposito di "spazio e posizione", ripenso alla frase "la nostra lotta è anche una lotta della memoria contro l'oblio": politicizzazione della memoria che distingue la nostalgia, il desiderare intensamente che qualcosa sia come è sempre stato, una sorta di atto inutile, dal ricordo teso a illuminare e trasformare il presente.

Ho avuto bisogno di ricordare, di un processo autocritico in cui fermarmi a riconsiderare scelte e luoghi, ripercorrendo all'indietro l'itinerario che, dalla comunità nera di una piccola città del Sud, con le sue tradizioni popolari e religiose, mi aveva portato a città, università, quartieri dove la segregazione razziale non esisteva, a luoghi dove per la prima volta vedevo film indipendenti, leggevo teoria critica e ne producevo io stessa. Di quel viaggio ricordo con estrema lucidità i momenti in cui hanno cercato di impedirmi di darmi una voce. Nelle mie presentazioni pubbliche ero capace di raccontare storie, di condividere memorie. E ancora una volta, qui, vi alludo soltanto. Nel saggio d'apertura di *Talking Back* parlo del mio tentativo di formarmi come pensatrice critica, artista e scrittrice in un contesto repressivo. Parlo di punizioni, di mamma e papà che mi facevano tacere con brutalità, di censura delle comunità nere. Non ho avuto scelta. Ho dovuto lottare e fare resistenza per emergere da quel contesto, e più tardi da altri, con la mente intatta e il cuore aperto. Per andare al di là dei

suoi confini, ho dovuto lasciare quello spazio che chiamavo casa, e più tardi, però, ho anche sentito il bisogno di tornarci. Uno dei gospel della nostra tradizione religiosa dice "I'm going up the rough side of the mountain on my way home", per tornare a casa ho preso la strada più impervia. In realtà il significato profondo di casa cambia con l'esperienza della decolonizzazione, della radicalizzazione. A volte, casa è in nessun luogo. A volte si conoscono soltanto alienazione e straniamento. Allora casa non è più un solo luogo. È tante posizioni. Casa è quello spazio che rende possibili e favorisce prospettive diverse e in continuo cambiamento, uno spazio in cui si scoprono nuovi modi di vedere la realtà, le frontiere della differenza. Sperimentare e accettare dispersione e frammentazione come fasi della costruzione di un nuovo ordine mondiale che riveli appieno dove siamo e chi possiamo diventare, e che non costringa a dimenticare. "La nostra lotta è anche una lotta della memoria contro l'oblio." Tra i neri, chi è sempre vissuto nel privilegio o nel desiderio di lasciarsi alle spalle una condizione di estrema povertà per raggiungerne una di privilegio, o ancora chi, come me, ha origini modeste e si è dovuto costantemente impegnare in una lotta politica all'interno e all'esterno della comunità nera per affermare una presenza estetica e critica, ha un'esperienza radicalmente diversa dello spazio e della posizione. I neri di estrazione povera e sottoproletaria che riescono ad arrivare all'università e a frequentare ambiti culturali privilegiati, e che però non intendono dimenticare chi sono rinunciando alla propria storia e ai segni della propria diversità di classe e di cultura e trasformandosi nell'"Altro esotico", se vogliono sopravvivere con animo integro, devono creare spazi all'interno della cultura dominante. In fondo, la nostra presenza è un atto di rottura. Noi siamo talmente "Altro" da essere una minaccia, oltre che per i bianchi che pensano di essere i soli in pericolo, anche per i neri di origine borghese che non capiscono e non condividono le nostre prospettive. Ovunque andiamo, subiamo pressioni da parte di chi vorrebbe ridurci al silenzio, cooptarci o toglierci la terra sotto i piedi. Non "arriviamo" mai e, se arriviamo, non ci è consentito

"restare". Una volta tornati agli spazi da cui veniamo, ci facciamo fuori con le nostre stesse mani per la disperazione, annegando nel nichilismo, preda della povertà, della dipendenza e di tutti i postmoderni modi di morire che si possono immaginare. Inoltre, quei pochi di noi che ce la fanno a rimanere in quello spazio "altro", sono spesso troppo isolati, troppo soli. Ci si può addirittura morire. Quelli di noi che restano in vita, che "ce la fanno", conservando con passione i valori della vita "in famiglia", la vita "di un tempo" che non intendiamo perdere, continuano a cercare un sapere ed esperienze nuovi, inventano spazi di apertura radicale. Privi di tali spazi non sopravvivremmo. Le nostre vite dipendono dalla nostra capacità di concettualizzare alternative, spesso improvvisando. È compito di una pratica culturale radicale teorizzare su questa esperienza in una prospettiva estetica e critica.

Per me questo spazio di apertura radicale è il margine, il bordo, là dove la profondità è assoluta. Trovare casa in questo spazio è difficile, ma necessario. Non è un luogo "sicuro". Si è costantemente in pericolo. Si ha bisogno di una comunità capace di far resistenza.

Ecco cosa ho scritto a proposito di marginalità nell'introduzione a *Feminist Theory: From Margin To Center*:

Essere nel margine significa appartenere, pur essendo esterni, al corpo principale. Per noi, americani neri, abitanti di una piccola città del Kentucky, i binari della ferrovia sono stati il segno tangibile e quotidiano della nostra marginalità. Al di là di quei binari c'erano strade asfaltate, negozi in cui non potevamo entrare, ristoranti in cui non potevamo mangiare e persone che non potevamo guardare dritto in faccia. Al di là di quei binari c'era un mondo in cui potevamo lavorare come domestiche, custodi, prostitute, fintanto che eravamo in grado di servire. Ci era concesso di accedere a quel mondo, ma non di viverci. Ogni sera dovevamo fare ritorno al margine, attraversare la ferrovia per raggiungere baracche e case abbandonate al limite estremo della città.

C'erano leggi a governare i nostri movimenti sul territorio. Non tornare significava correre il rischio di essere puniti. Vivendo in questo modo - all'estremità -, abbiamo sviluppato un sguardo particolare sul mondo. Guardando dall'esterno verso l'interno e viceversa, abbiamo concentrato la nostra attenzione

tanto sul centro quanto sul margine. Li capivamo entrambi. Questo modo di osservare ci impediva di dimenticare che l'universo è una cosa sola, un corpo unico fatto di margine e centro. La nostra sopravvivenza dipendeva da una crescente consapevolezza pubblica della separazione tra i due luoghi e da un sempre più diffuso riconoscersi degli individui come parte necessaria e vitale di un insieme. Questo senso di appartenenza, impresso nelle nostre coscienze dalla struttura della vita quotidiana, ci ha dato una visione oppositiva del mondo - un modo di vedere sconosciuto a gran parte dei nostri oppressori. Esso ci ha sostenuti e aiutati nella lotta contro la povertà e la disperazione, rafforzando il nostro senso di identità e di solidarietà.

Anche se incomplete, queste affermazioni individuano la marginalità come qualcosa di più di un semplice luogo di privazione. Ciò che intendevo sostenere è, infatti, l'esatto contrario, ossia che la marginalità è un luogo di radicale possibilità, uno spazio di resistenza. Questa marginalità, che ho definito spazialmente strategica per la produzione di un discorso contro-egemonico, è presente non solo nelle parole, ma anche nei modi di essere e di vivere. Non mi riferivo, quindi, a una marginalità che si spera di perdere - lasciare o abbandonare - via via che ci si avvicina al centro, ma piuttosto a un luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli, perché di esso si nutre la nostra capacità di resistenza. Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi.

Non si tratta di una nozione mistica di marginalità. È frutto di esperienze vissute. Voglio chiarire, tuttavia, che cosa significhi lottare per mantenere questo tipo di marginalità quando si lavora, si produce, si scrive "dal centro". È da tempo che non vivo più in quel mondo segregato al di là dei binari della ferrovia. Per vivere in quel mondo era fondamentale una consapevolezza sempre maggiore del bisogno di opposizione. Quando Bob Marley canta "We refuse to be what you want us to be, we are what we are, and that's the way it's going to be" (rifiutiamo di essere ciò che voi volete farci essere, siamo quel che siamo e voi non ci potete fare proprio niente), lo spazio del rifiuto da cui si può dire no al colonizzatore, a chi ti opprime, sta sui margini. E si può solo

dire no, far parlare la voce della resistenza, perché è lì che esiste un contro-linguaggio. Anche se può essere paragonata a quella del colonizzatore, la nostra lingua ha subito una trasformazione: essa è stata irrimediabilmente cambiata. Abbandonando fisicamente quello spazio concreto ai margini, al di là della ferrovia, ho mantenuto vivo nel cuore un modo di conoscere la realtà che afferma incessantemente non solo il primato della resistenza, ma anche un bisogno di resistere sostenuto dal ricordo di un passato dove è la memoria di tante voci spezzate a far trovare a ognuno di noi la propria vera voce. È un bisogno di resistere che ci rende liberi, che decolonizza le nostre menti e tutto il nostro essere. Una volta, mentre stavo per tornare a un'università frequentata quasi esclusivamente da bianchi, mia madre mi disse: "Puoi prendere ciò che i bianchi hanno da offrirti, ma non devi amarli". Adesso, conoscendo i suoi codici culturali, so che non mi stava dicendo di non amare persone di altre razze. Parlava di colonizzazione e di cosa significa venire educati e istruiti in una cultura del dominio, per mano di chi quel dominio detiene. Diceva che ero in grado, che avevo la forza, di separare i saperi utili che avrei potuto acquisire dal gruppo dominante dalla partecipazione a forme di conoscenza che mi avrebbero portata allo straniamento, all'alienazione e, ancor peggio, all'assimilazione e alla cooptazione. Sosteneva che, per imparare, non era necessario consegnarsi a loro. Pur non essendo mai stata all'università, mia madre sapeva che più di una volta mi sarebbe capitato di affrontare situazioni in cui sarei stata "messa alla prova", "testata". Sapeva che, per farmi accettare, sarei stata costretta a diventare parte di un sistema di scambio capace di garantire il mio successo, il mio "farcela". Mi stava ricordando che era necessario non smettere di opporsi e allo stesso tempo mi incoraggiava a non perdere quella prospettiva radicale costruita e modellata dalla marginalità.

Capire la marginalità come posizione e luogo di resistenza è cruciale per chi è oppresso, sfruttato e colonizzato. Se consideriamo il margine solo come un segno che esprime disperazione, veniamo penetrati distruttiva-

mente da uno scetticismo assoluto. Ed è proprio lì, in quello spazio di disperazione collettiva, che la nostra creatività e la nostra immaginazione sono in pericolo, che la nostra mente viene colonizzata, che si desidera la libertà come fosse un bene perduto. Le menti che resistono alla colonizzazione lottano, in fondo, per la libertà e ad essa aspirano come a un bene perduto. Esse lottano per la libertà d'espressione. Da principio la lotta potrebbe addirittura non avere come bersaglio il colonizzatore, ma prendere il via all'interno della nostra stessa comunità o della nostra famiglia, a loro volta colonizzate e segregate. Ci tengo quindi a sottolineare che non sto cercando di riabilitare e romanticizzare il concetto di marginalità spaziale, secondo cui gli oppressi vivono "in purezza", separati dagli oppressori. Voglio affermare che questi margini sono stati luoghi di repressione, ma anche di resistenza. Poiché siamo capaci di definire la natura di quella repressione, è evidente che sappiamo che il margine è un luogo di privazione. Quando, però, si tratta di parlare del margine come di un luogo di resistenza, ci facciamo più silenziosi. Quando si tratta di parlare del margine come di un luogo di resistenza, veniamo spesso ridotti al silenzio.

Costretti al silenzio. Durante gli anni dell'università, più di una volta mi sono accorta che parlavo con la voce della resistenza. Non posso certo dire che i miei discorsi fossero accettati e seguiti con intensità tale da riuscire ad alterare la relazione tra colonizzatore e colonizzato, ma ho constatato che gli studiosi che in genere si definiscono pensatori critici e radicali e le teoriche del femminismo hanno ora un ruolo fondamentale nella costruzione di un discorso sull'"Altro". Fui resa "Altro" lì, in quello spazio, in mezzo a loro. Spazio ai margini, mondo abitato e segregato del mio passato e presente. Non mi hanno incontrata in quello spazio, bensì al centro. Mi hanno accolta da colonizzatori. Aspetto che siano loro a svelarmi la natura e l'intensità della loro resistenza e a spiegarmi come siano riusciti a rinunciare al potere di agire come colonizzatori. Aspetto che diventino testimoni, capaci di raccontare. Affermano che il discorso sulla marginalità, sulla differenza, è andato oltre la discussio-

ne sul "noi e loro". Ma non dicono come ciò sia accaduto. Questo scritto è una risposta dallo spazio radicale della mia marginalità. Uno spazio di resistenza. Uno spazio che ho scelto.

Aspetto che smettano di parlare dell'"Altro" e che la finiscano di ripetere quanto sia importante parlare di differenza. Importante non è soltanto ciò di cui parliamo, ma anche come e perché decidiamo di parlare. Spesso questo discorso sull'"Altro" è anche una maschera, un parlare oppressivo che nasconde vuoti e assenze, quello spazio dove le nostre parole prenderebbero corpo se fossimo noi a parlare, se intorno a noi ci fosse silenzio e soprattutto se noi ci fossimo. Questo "noi-soggetto" è quel "noi-oggetto" nei margini del "noi e loro", quel "noi-soggetto" che abita lo spazio del margine inteso non come luogo di dominio, ma di resistenza. Entrate in quello spazio. Spesso questo discorso sull'"Altro" annulla, cancella: "Non c'è bisogno di sentire la tua voce, quando posso parlare di te meglio di quanto possa fare tu. Non c'è bisogno di sentire la tua voce. Raccontami solo del tuo dolore. Voglio sapere la tua storia. Poi te la ri-racconterò in una nuova versione. Ti ri-racconterò la tua storia come se fosse diventata mia, la mia storia. Sono pur sempre autore, autorità. Io sono il colonizzatore, il soggetto parlante, e tu ora sei al centro del mio discorso". Stop. Noi vi celebriamo come liberatori. Questo "noi-soggetto" è quel "noi-oggetto" nei margini del "noi e loro", quel "noi-soggetto" che abita lo spazio del margine inteso non come luogo di dominio, ma di resistenza. Entrate in quello spazio. Il mio è un invito deciso. Vi scrivo, vi parlo, da un luogo ai margini, un luogo dove io sono diversa, dove vedo le cose in modo differente. Sto parlando di ciò che vedo.

Parlare dai margini, parlare nella resistenza. Apro un libro. Nella quarta di copertina leggo: *mai più nell'ombra*. Un libro che suggerisce la possibilità di parlare da liberatori. Solo chi parla e chi rimane in silenzio. Solo chi vive nell'ombra - ombra in un corridoio, spazio in cui le immagini delle donne nere sembrano non aver voce, spazio in cui le nostre parole sono invocate per servire e aiutare, spazio della nostra assenza. Solo fragili echi di prote-

sta. Noi siamo state ri-scritte. Siamo "Altro". Siamo il margine. Chi parla e a chi. Dove collochiamo noi stesse e i nostri compagni.

Costretti al silenzio. Temiamo chi parla di noi, chi non parla a noi e con noi. Sappiamo che cosa significa essere costretti al silenzio. Certo, sappiamo che le forze che ci hanno fatto tacere, poiché non hanno mai voluto farci parlare, sono ben diverse dalle forze che dicono: parla, raccontami la tua storia. Unica condizione: non parlare con la voce della resistenza. Parla soltanto da quello spazio al margine, che è segno di privazione, ferita, desiderio insoddisfatto. Racconta solo del tuo dolore.

Il mio è un invito deciso. Un messaggio da quello spazio al margine, che è luogo di creatività e potere, spazio inclusivo, in cui ritroviamo noi stessi e agiamo con solidarietà, per cancellare la categoria colonizzato/colonizzatore. Marginalità come luogo di resistenza. Entrate in quello spazio. Incontriamoci lì. Entrate in quello spazio. Vi accoglieremo come liberatori.

Gli spazi possono essere reali e immaginari. Possono raccontare storie e spiegare le storie. Gli spazi possono essere interrotti e trasformati attraverso pratiche artistiche e letterarie. Degli spazi ci si può appropriare.

Come nota Pratibha Parma, "appropriazione e uso dello spazio sono atti politici".

Per parlare della posizione da cui svolgo il mio lavoro, scelgo il familiare linguaggio della politica, vecchi codici, parole come "lotta, marginalità e resistenza". Scelgo queste parole ben sapendo che non sono né più popolari né più "giuste" – le conservo insieme all'eredità politica che evocano e rappresentano, pur lavorando per cambiare ciò che affermano e per assegnare loro significati diversi, rinnovati.

Io sono nel margine. Faccio una distinzione precisa tra marginalità imposta da strutture oppressive e marginalità eletta a luogo di resistenza – spazio di possibilità e apertura radicale. Questo luogo di resistenza è permanentemente caratterizzato da quella cultura segregata di opposizione che è la nostra risposta critica al dominio.

Noi giungiamo in questo spazio attraverso la sofferenza, il dolore e la lotta. Sappiamo che la lotta è il solo strumento capace di soddisfare, esaudire e appagare il desiderio. La nostra trasformazione, individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale, capace di affermare e sostenere la nostra soggettività, di assegnarci una posizione nuova da cui poter articolare il nostro senso del mondo.

6. Fighe bollenti in vendita: rappresentazioni della sessualità femminile nera e mercato culturale

Venerdì sera, in una piccola città del Midwest. Con un gruppo di artisti e professori andiamo in un locale dove si servono dolci sino a tarda notte. Mentre superiamo un gruppo di maschi bianchi fermi sulla porta, sentiamo che parlano di noi. Stanno dicendo che i miei compagni, tutti di pelle bianca, devono essere dei *liberal* dell'università, non degli avventori "regolari", a farsi vedere in giro con una "negra". Nel mio gruppo si comportano come se, di quella conversazione, non avessero sentito una sola parola. Nessuno risponde, nemmeno quando io richiamo l'attenzione sul commento. È come se non solo non stessi parlando, ma all'improvviso, per loro, non esistessi più. Sono invisibile. Per i miei colleghi, il razzismo che si esprime nella vita di tutti i giorni - è la seconda esperienza del genere che facciamo insieme - non è altro che una spiacevolezza da evitare, non qualcosa da affrontare o sfidare. È soltanto qualcosa di negativo che viene a rovinarti il divertimento, meglio far finta di niente e lasciar perdere.

Non appena entriamo nel locale, scoppiano tutti in una gran risata e indicano una fila di giganteschi seni di cioccolato con tanto di capezzolo - grandi tette da mangiare. La trovano un'idea deliziosa - tra quest'immagine razzializzata e il razzismo che si è espresso poco prima, non vedono alcun nesso. Vivendo in un mondo dove i bianchi non vengono più nutriti e allevati principalmente da donne nere, davanti a questi seni simbolici il loro

pensiero non va coscientemente alle *mammies*. Per loro questi seni di cioccolato non parlano della nostalgia rimossa per un passato razzista in cui i corpi delle donne nere erano una merce, disponibile a qualunque bianco ne potesse pagare il prezzo. Guardo questi seni neri e penso alla rappresentazione del corpo femminile nero nella cultura popolare. Osservandoli, penso al collegamento tra le rappresentazioni contemporanee e il tipo di immagini che sono state popolari dallo schiavismo in poi. Ricordo la potente denuncia delle dinamiche psico-sessuali dello schiavismo fatta da Harriet Jacobs in *Incidents in the Life of a Slave Girl*. Ricordo in che modo abbia descritto quella "peculiare" istituzione del dominio e i bianchi che l'hanno costruita come "una gabbia di uccelli osceni".

Nella cultura popolare contemporanea non capita spesso che le rappresentazioni dei corpi femminili neri sovvertono o mettano in discussione le immagini della sessualità femminile nera che hanno fatto parte dell'apparato culturale razzista del secolo scorso e che continuano a dar forma alle nostre percezioni. Il saggio di Sander Gilman, *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature*, ci invita a considerare come la presenza dei neri nella società nordamericana delle origini abbia consentito ai bianchi di sessualizzare il loro mondo proiettando sul corpo dei neri una narrativa della sessualizzazione dissociata dalla bianchezza. Gilman documenta lo sviluppo di tale immagine, osservando che "nel diciannovesimo secolo, la sessualità dei neri, uomini e donne, diventa marchio di devianza sessuale". E sottolinea che è il corpo della donna nera ad essere costretto a servire da "effigie della sessualità dei neri in generale".

Nella maggior parte dei casi, alla donna di colore che si esibiva in qualche locale in voga a Parigi, "civilizzato" cuore culturale d'Europa, non veniva rivolta che un'attenzione "frammentaria". Ella è lì per intrattenere gli ospiti con la nuda immagine dell'Alterità. Perché dovrebbero guardarla come un essere umano integro e completo? Di lei verranno notate solo alcune parti. Og-

gettificate come le schiave nere esposte sui banchi delle aste mentre padroni e sovrintendenti ne descrivono le parti che contano, vendibili, le nere i cui corpi nudi si esibivano per i bianchi nelle occasioni mondane non avevano presenza alcuna. Erano ridotte a puro spettacolo. Della loro vita, delle loro motivazioni, si sa ben poco. Le parti del loro corpo si offrivano a conferma della nozione razzista secondo cui i neri sono più simili ad animali che ad esseri umani. Quando nel 1810 ne fu messo in mostra il corpo, Sarah Bartmann venne ironicamente e perversamente soprannominata "la Venere ottentotta". Per cinque anni il suo corpo nudo venne esibito in pubblico in numerose occasioni. Quando morì, venne mutilato di alcune parti che continuarono ad essere oggetto di studio. Gilman lo ha sottolineato: "Il pubblico che aveva pagato per vedere le sue natiche e che, quando lei era ancora in vita, si era fatto delle fantasie sull'unicità dei suoi genitali, poteva ora, dopo la sua morte e dissezione, esaminarli entrambi". Molta della fascinazione razzializzata per il corpo di Bartmann era focalizzata sulle sue natiche.

Una fascinazione analoga per i corpi dei neri, soprattutto se femminili, si manifestò nella bianca Europa durante la carriera di Joséphine Baker. Ben felice di "sfruttare" l'eroticizzazione a cui i bianchi sottoponevano il corpo dei neri, nei suoi numeri di danza Baker puntava tutto sul "culo". Nonostante il tono di condiscendenza che attraversa spesso la recente biografia da lei curata, *Jazz Cleopatra: Joséphine Baker In Her Time*, Phyllis Rose esplora con perspicacia la "fissazione" di Baker sul proprio sedere:

Lo maneggiava come fosse uno strumento, un sonaglio, qualcosa che non faceva parte di lei e che poteva scuotere a suo piacere. Non si sottolineerà mai abbastanza l'importanza del fondoschiena. Era la stessa Baker a dichiarare che i sederi sono stati tenuti nascosti troppo a lungo. "Il fondoschiena esiste. Non vedo perché vergognarsene. È vero che ci sono fondoschiena così stupidi, così pretenziosi, così insignificanti da esser buoni solo per sedercisi sopra." Con il trionfo di Baker, lo sguardo erotico di una nazione si spostò verso il basso: Joséphine aveva rivelato al desiderio un nuovo territorio.

Molti dei movimenti di danza con cui Baker mette in risalto il "culo" prefigurano i movimenti oggi popolari nei balli dei neri.

Sebbene il pensiero contemporaneo sul corpo femminile nero non cerchi di leggere il corpo come segno di "naturale" inferiorità razziale, la fascinazione per i "culi" neri continua. Nell'iconografia sessuale dell'immaginario pornografico tradizionale, il culo sporgente è considerato indicativo di una sessualità abnorme. La musica popolare contemporanea è uno dei luoghi culturali chiave per affrontare la questione della sessualità dei neri. Nei testi delle canzoni, "il culo" viene nominato in modi che cercano di sfidare il luogo comune razzista secondo cui esso sarebbe un brutto segno di inferiorità, pur rimanendo un segno sessualizzato. La popolare canzone *Doin' the Butt* ha favorito la diffusione di un nuovo sensualissimo ballo, puntando sull'orgoglio e il divertimento di chi riesce a spingere più in fuori le natiche. In *Aule turbolente* (*School Daze*, Spike Lee, 1988) si assiste alla scena di un party per soli neri dove tutti ballano in costume da bagno - "doing the butt", muovendo il culo. È uno dei momenti più trascinati del film. I "culi" neri in mostra sono ingovernabili e oltraggiosi. Non sono il corpo immobile della schiava nera spacciata per mannequin. Non sono un corpo ridotto al silenzio. Esibiti come gioiosa resistenza culturale e nazionalistica, essi sfidano il luogo comune che il corpo nero, il colore della sua pelle e la sua forma, siano un marchio di vergogna. Questa celebrazione delle natiche, che senza dubbio è il momento più trasgressivo e provocatorio di *Aule turbolente*, è iniziata o ha coinciso con l'accentuazione delle natiche, in particolar modo delle natiche femminili, sulle riviste di moda. Che il potenziale del film di sconvolgere e mettere in discussione ciò che correntemente si pensa del corpo dei neri, delle donne in particolare, non abbia alcun esito, dipende dal modo complessivamente degradante e abusivo con cui la pellicola tratta le donne di colore. Molti non hanno visto il film, dunque è stata proprio la canzone *Doin' the Butt* a sfidare la morale corrente, che vorrebbe spingerci a ignorare il didietro, in quanto associato ad atti indesiderabili e sporchi. Sen-

za veli, il "culo" potrebbe riprendere ad essere venerato come luogo erotico di piacere ed eccitamento.

Richiamando la nostra attenzione sul corpo in modo da invitare lo sguardo a mutilare ancora una volta il corpo della donna nera, a metterne a fuoco soltanto il "culo", gli omaggi contemporanei a questa parte dell'anatomia non riescono a sovvertire il sessismo/razzismo delle rappresentazioni. Se nel diciannovesimo secolo le rappresentazioni del corpo femminile nero erano costruite in modo da metterne in evidenza la spendibilità, non diverso è il messaggio che ci arriva dalle immagini odierne (anche da quelle che vengono create all'interno della produzione culturale nera). Quando negli anni ottanta si è portato sul grande schermo *Ragazzo nero*, il romanzo di denuncia di Richard Wright, la scena dell'assassinio di Bessie, la ragazza nera di Bigger, è stata eliminata. La cosa è doppiamente ironica. Nel romanzo Bessie viene assassinata e nel film viene sistematicamente eliminata. I pittori che nel diciannovesimo secolo fecero della razza un terreno di esplorazione artistica crearono di frequente immagini in cui il contrasto tra il corpo femminile bianco e il corpo femminile nero non fa che rinforzare il primato dell'icona bianca. Il saggio di Gilman non si distacca da questo progetto critico: la cosa che più gli interessa esplorare è la sessualità delle bianche.

Tanto nel romanzo di Wright quanto nella sua versione cinematografica si utilizza una strategia simile. Nel romanzo, Bessie è spendibile perché Bigger si è già reso responsabile di un crimine ben più atroce: l'uccisione di una donna bianca. Il primo e più grave delitto sussume il secondo. Tutti si preoccupano per la sorte della bianca Mary Dalton, figlia della classe dominante; di Bessie non importa niente a nessuno. Per ironia Bigger, proprio nel momento in cui decide che il corpo di Bessie è spendibile, che la ucciderà, continua a chiederle di aiutarlo, di "fare la cosa giusta". Bigger intende usarla e poi buttarla, un gesto che conferma l'assoluta mancanza di valore del suo corpo. Se per distruggere il corpo di una donna bianca egli deve superare dei confini pericolosi, può invece invadere e violare il corpo della nera senza paura di essere punito o di incorrere in ritorsioni.

Nera e femmina, sessualmente attiva al di fuori del matrimonio, Bessie rappresenta la "donna perduta". Non ha protettori, nessun sistema legale difenderà i suoi diritti. Perorando la propria causa con Bigger, Bessie chiede riconoscimento e compassione per la sua particolare condizione.

Bigger, ti prego! Non farmelo! Ti prego! Non faccio altro che lavorare, lavorare come un cane! Dal mattino alla sera. La felicità non so neanche cos'è. Non ne ho mai avuta. Non ho avuto niente e tu mi fai questo...

Descrizione acutissima della vita di tante proletarie nere negli anni quaranta, le sue parole risuonano in quelle della poeta Nikki Giovanni quando descrive la condizione delle donne di colore negli anni sessanta. Nelle prime battute dell'introduzione a *Woman Poet* leggiamo: "Vedete che la mia intera esistenza è un nodo d'infelicità". Vi è, però, una differenza radicale. Negli anni sessanta, la donna nera nomina la sua infelicità per chiedere di essere ascoltata, di essere riconosciuta per ciò che è, e cambiare la propria situazione. Questa poesia parla al desiderio delle donne nere di costruirsi una sessualità diversa da quella che ci è imposta dalla cultura razzista/sessista e ci invita a capire sino a che punto siamo prigionieri di idee di sessualità e desiderabilità del tutto convenzionali:

...oggetto sessuale se sei carina e non amore o amore e niente sesso se sei grassa fatti indietro cicciona nera sii madre nonna cosa forte ma non donna donna da giochi donna romantica bisognosa d'amore a caccia di uomini mangiatrice di cazzi strocciamaschi donna in cerca di sesso alla ricerca d'amore.

Woman Poet è un grido di resistenza che costringe chi sfrutta e opprime le donne nere, chi oggettifica e disumanizza, ad affrontare le conseguenze delle proprie azioni. Mettendosi di fronte a se stessa, la donna nera prende atto di tutte le cose contro cui deve lottare per riuscire a realizzarsi. Ella deve opporsi alla rappresentazione di sé, del suo corpo, del suo essere, come merce senza valore.

Bombardate da immagini che rappresentano il loro

corpo come un bene usa-e-getta, le donne nere hanno assorbito passivamente questo modo di pensare o se ne sono difese ferocemente. La cultura popolare offre un numero infinito di esempi di appropriazione e sfruttamento degli "stereotipi negativi" da parte delle donne di colore, o per affermare un loro controllo sulla rappresentazione o per coglierne almeno i vantaggi. Poiché nell'iconografia razzista/sessista la sessualità delle nere è stata rappresentata come più libera e liberata, molte cantanti di colore, a prescindere dalla qualità delle loro voci, hanno coltivato un'immagine che sottintende la loro disponibilità sessuale e la loro licenziosità. Indesiderabile nel senso convenzionale del termine, che definisce la bellezza e la sessualità come desiderabili solo nella misura in cui sono idealizzate e irraggiungibili, il corpo femminile nero attira l'attenzione solo quando è sinonimo di accessibilità e disponibilità, quando è sessualmente deviante.

Che Tina Turner si sia costruita una figura pubblica altamente sessualizzata è conforme a questa idea della sessualità femminile nera. Nella sua recente autobiografia, *I, Tina*, la cantante dà di sé un ritratto marcatamente sessualizzato – fornendo ai lettori una narrativa che altro non è se non una "confessione sessuale". Sebbene il libro inizi ricordando che Tina è stata educata secondo principi puritani di innocenza e di virtù muliebre che l'hanno resa riservata e timorosa dell'esperienza del sesso, tutto ciò che segue smentisce tale profilo. Dal momento che l'immagine di Tina Turner coltivata e mercificata nella cultura popolare è quella di una donna "calda" e fortemente sessuata – la donna nera libera e pronta al sesso –, nella sua autobiografia esiste una tensione tra la realtà descritta e l'immagine che va sostenuta. Parlando della sua prima esperienza sessuale, Tina ricorda:

Naturalmente persi la verginità sul sedile posteriore di un'automobile. Erano gli anni cinquanta o no? Penso che lui, il piccolo diavolo, l'avesse pianificato – sapeva già di avere accesso alle mie mutandine, perché ci eravamo già sbaciucciati e toccati moltissimo sotto la camicetta, e poi sotto la gonna e via di seguito. Il passo successivo era ovvio. E io, con tutta la mia sicurezza, quando finalmente venne il momento di fare la cosa ve-

ra, non seppi dir altro che: "Uh-oh, è ora". Voglio dire che avevo una gran paura. E poi successe.

Beh, fece così male – credo che mi facessero male anche i lobi delle orecchie. Dio, stavo semplicemente morendo. E lui lo volle fare due o tre volte! Era come dar dentro a una ferita aperta. Dopo non riuscivo quasi a camminare.

Ma l'avevo fatto per amore. Il dolore era stato atroce, ma lo amavo e lui mi amava, e questo aveva ridotto il dolore. Andava tutto bene. Era stato meraviglioso.

Peccato che nello scenario descritto da Turner di meraviglioso non ci sia proprio niente. Tra il tono "da dura" con cui descrive l'esperienza, girandola in modo da farci credere di aver avuto il controllo della situazione, e la realtà che racconta, cioè il cedimento alle voglie di un maschio e lo strazio sessuale, esiste una forte tensione. Dopo averci descritto un penoso rito di iniziazione sessuale, Turner stravolge la confessione dicendo al lettore che se l'era goduta. Attraverso la memoria retrospettiva, Turner riesce a riraccontare la storia in modo da lasciarci intendere di non avere avuto problemi con quella precoce esperienza sessuale, eppure il suo linguaggio disinvolto non maschera interamente la sofferenza evocata dai dettagli che ci vengono forniti. Tuttavia, questo atteggiamento disinvolto si accorda meglio di ogni altro con il modo in cui la "vedono" i suoi fan. Nel corso dell'autobiografia la cantante descriverà situazioni di estrema vittimizzazione sessuale e poi stravolgerà l'effetto delle sue parole definendosi come un essere sessualmente libero, al pari di tutte le donne di colore. Tra questa affermazione e i fatti da lei narrati non c'è – sembra di capire – alcun riscontro.

La carriera di cantante di Tina Turner si è fondata sulla costruzione di un'immagine di sessualità femminile nera che è stata fatta diventare sinonimo di sensualità selvaggia e animalesca. Stuprata e sfruttata da Ike Turner, l'uomo che ha creato questa immagine e gliel'ha imposta, Tina descrive il modo in cui il suo personaggio pubblico di cantante è stato modellato dall'immaginario misogino e pornografico del marito:

Ike spiegava: da bambino, ai tempi di Carlyle, si era fissato con la bianca dea della giungla che compariva nei serial cinemato-

grafici del sabato pomeriggio – rivelando donne rossovestite dai lunghi capelli fluenti e dai nomi esotici: Sheena, regina della giungla, e Nyoka – in particolare Nyoka. Si ricordava ancora un serial in quindici episodi del 1941, *The Perils of Nyoka*, della Republic Picture, con Ray Aldridge nel ruolo di protagonista, una cattiva chiamata Vultura, una scimmia chiamata Satana e Clayton Moore (il futuro Lone Ranger televisivo) nella parte dell'innamorato. Nyoka, Sheena, Tina! – Tina Turner – la Donna Selvaggia personale di Ike. Quanto gli piaceva.

Turner non dice quali fossero le sue valutazioni rispetto a questa immagine. Come potrebbe? Essa è parte della rappresentazione che crea e mantiene la sua celebrità.

La fantasia pornografica di Ike, che nella femmina nera vede la barbara selvaggia e sensuale, fu fatta esplodere da un mezzo di comunicazione controllato dal patriarcato bianco, che ne aveva plasmato la percezione del reale. La sua decisione di creare la selvaggia donna nera era perfettamente compatibile con le rappresentazioni della sessualità femminile nera prevalenti nella società suprematista bianca. Naturalmente la storia della sua vita rivela che Tina era tutto meno che una donna selvaggia; aveva paura della sessualità, era stata abusata, umiliata, fottuta più e più volte. Amici e colleghi possono dire quante volte la cantante sia stata brutalmente picchiata poco prima di salire sul palcoscenico, eppure non si sa niente di come lei vivesse la contraddizione (in *I, Tina*, questa storia viene raccontata da vari testimoni). Da un lato Tina soffriva le pene dell'inferno per colpa di un misogino che le dominava l'esistenza e la sessualità, e dall'altro, in ogni sua *performance*, proiettava l'immagine di una donna selvaggia, dura, sessualmente liberata. Analogamente alla protagonista di *Storia di O*, il celebre romanzo di Pauline Réage, è probabile che Turner agisca come se si vantasse della propria sottomissione, che goda a essere una schiava d'amore. Lasciando Ike, dopo vari anni di stupri coniugali e abusi fisici, perché la violenza del marito è del tutto incontrollabile, Turner porta con sé l'"immagine" che lui ha creato.

Nonostante la sua esperienza di abuso abbia radici nell'oggettificazione sessista e razzista, Turner ha fatto

propria l'immagine della "donna selvaggia" e se ne è servita per fare carriera. Affascinata da sempre da parrucche e capelli lunghi, Tina ha creato la bionda criniera da leonessa per sembrare ancora più selvaggia e animale-sca. La biondezza la lega all'immaginario della giungla e nello stesso tempo contribuisce a sostenere l'estetica razzista in base alla quale i capelli biondi sono l'epitome della bellezza. Senza Ike, la carriera di Turner ha raggiunto nuove altezze, soprattutto ora che sta sfruttando al massimo la rappresentazione visiva della donna (in particolare della donna nera) come animale sessuale. Non più intrappolata nella sadomasochistica iconografia sessuale della donna nera in guerra erotica con il suo compagno – tale era il sottotesto degli spettacoli di Ike e Tina –, oggi la cantante si raffigura come un'indipendente donna nera, la cui sessualità non è altro che uno strumento per esercitare il potere. Invertendo il vecchio immaginario, oggi Tina si pone nel ruolo di dominatrice.

In *Mad Max oltre la sfera del tuono* (*Mad Max: Beyond the Thunderdome*, George Miller & George Ogilvie, 1985), Turner interpreta il ruolo di Aunty Entity. Il suo personaggio evoca due stereotipi razzisti/sexisti: la *mammy* nera affamata di potere e l'animale sessuale che usa il suo corpo per sedurre e conquistare gli uomini. Smaniosa di mettere le mani sull'eroe bianco che la conquisterà e la respingerà, Aunty Entity è la rivisitazione contemporanea della mitica schiava nera che avrebbe "adescato" e sedotto il virtuoso uomo bianco suo padrone. Naturalmente il bianco eroe di *Mad Max* è più forte dei coloni suoi antenati. Non cede alla pericolosa tentazione esercitata dalla mortale seduttrice nera che governa su una piccola nazione il cui potere si basa sull'utilizzo della merda. Turner, in questo film, è la malvagia donna nera, un'immagine che continuerà a sfruttare.

Anche il video *What's Love Got To Do With It*, che cosa c'entra l'amore, sottolinea la convergenza di sessualità e potere. Qui il corpo della donna nera viene rappresentato come un'arma potenziale. Nel video Tina percorre sfrontatamente le selvagge strade metropolitane, offrendosi e provocando, e allo stesso tempo vietando a chiunque di avvicinarla. Non è che non si rappresenti

più come disponibile: è "aperta" soltanto a chi si sceglie lei. Assumendo il ruolo di cacciatore, è la donna sessualizzata che trasforma uomini e donne in prede (nello sguardo catturante del video, il corpo si rivolge a entrambi i sessi). Questa dura donna nera non ha tempo per stabilire femminei legami, è fuori per "catturare". Il modello narrativo della nera dalla sessualità aggressiva scelto da Turner continua ad avere le sue radici in una concezione misogina. Invece di basarsi sul piacere, il suo è un erotismo spietato, violento; parla di donne che usano il potere sessuale per fare violenza all'Altro di sesso maschile.

Appropriandosi del mito pornografico della sfrenata sessualità della donna nera creato dagli uomini nel patriarcato suprematista bianco, Turner lo sfrutta a fini personali per raggiungere l'autosufficienza economica. Quando ha lasciato Ike, non aveva un soldo ed era piena di debiti. La sua nuova immagine comunica che felicità e potere toccano alle donne che imparano a battere gli uomini al loro stesso gioco, a smettere di investire sull'amore e a scendere sul piano di realtà del cane-mangia-cane. Cantata da Turner, *What's Love Got To Do With It* evoca l'immagine della donna nera forte e puttana a caccia di guadagno. Mettendo in secondo piano l'idea dell'amore romantico ed esaltando l'uso del sesso finalizzato al piacere come merce di scambio, la canzone esercita un forte richiamo sulla cultura postmoderna contemporanea. Essa identifica il piacere con la materialità, facendone un bene di cui andare alla ricerca, da prendere e conquistare con ogni mezzo. Quando viene interpretata da cantanti nere, *What's Love Got To Do With It* fa pensare ai vecchi stereotipi secondo cui sessualità femminile nera e prostituzione sono sinonimi. Così come negli anni quaranta e cinquanta, per guadagnarsi da vivere, le prostitute nere battevano attivamente le strade a caccia di clienti, confermando pubblicamente l'associazione tra la loro sessualità e il mestiere di prostituta, oggi sono le canzoni rap e R&B a costruire fantasticamente la sessualità delle donne di colore riducendola a merce - un servizio sessuale in cambio di denaro e potere, il piacere è secondario.

Alle prese con la rappresentazione di una sessualità selvaggia e animalesca, cantanti come Aretha Franklin e giovani delle nuove leve come Anita Baker cercano di ristabilire un collegamento tra amore e piacere sessuale. Aretha, che pure è vista come una vittima dei poco di buono, come la classica "donna che ama troppo", e che non fa nulla per impedire ai versi delle sue canzoni di dimostrarlo, canta anche brani di resistenza. Tra i neri, in particolare tra le donne, *Respect* è stata presa per una canzone che sfida il sessismo dei maschi di colore e la vittimizzazione delle donne, proponendo allo stesso tempo immagini di cura e sostegno reciproci. Recentemente, in uno special della PBS dedicato ad alcuni grossi nomi del mondo della musica, si è vista anche Aretha Franklin. Nel documentario veniva dato ampio spazio ai produttori bianchi e di sesso maschile che hanno modellato la sua immagine pubblica. Nel filmato la cantante racconta come si è divertita ad aggiungere a *Respect* un ritornello potente: "sock it to me", tienimelo. Uno dei produttori bianchi, Jerry Wexler, ce ne spiega a modo suo il significato, affermando che si tratta di un invito a "un'attenzione sessuale del livello più elevato". Le sue interpretazioni sessualizzate parevano lontane anni luce dal modo in cui la canzone era stata percepita e celebrata nelle comunità nere. Nel corso del documentario, presunto tributo al potere di Aretha Franklin, l'attenzione si spostava inevitabilmente dalla musica al sottotesto del film, che può essere considerato un racconto visivo da cui traspare l'ossessione della cantante per il proprio corpo e per il raggiungimento di un aspetto desiderabile. Per riuscire nel suo scopo, Franklin è in continua lotta con la bilancia e le immagini del film sono la cronaca dei suoi numerosi cambiamenti di peso e di forma corporea. Come a mettere in ridicolo tanta preoccupazione per il proprio corpo, per gran parte del documentario Aretha si muove sullo sfondo di quello che sembra essere un ambiente domestico, forse un soggiorno. Indossa un abito da sera senza spalline, troppo piccolo per la sua taglia, tanto che i suoi seni sembrano due palloni gonfi d'acqua pronti a scoppiare. Non avendo la minima idea di chi abbia creato e controllato questa immagine, posso

solo ribadire che essa stravolge ciò che nel film si ripete insistentemente: che Aretha non è più una vittima sessuale e ha conservato il suo potere di cantante; cosa, la seconda, più plausibile della prima.

Le cantanti nere che proiettano un'immagine fortemente sessualizzata hanno nei confronti dei capelli la stessa ossessione che hanno per le misure del corpo e per le sue parti. Come nell'iconografia sessuale del diciannovesimo secolo, alcune specifiche parti dell'anatomia vengono considerate più sensuali e degne di attenzione di altre. Oggi molto dell'immaginario sessuale che ha per oggetto le dive di colore sembra essersi fissato sui capelli; i capelli e non le natiche sono il significante di una sessualità animalesca. Questo è vero, per definizione, nel caso di Tina Turner e di Diana Ross. È paradossalmente appropriato che molte di queste capigliature siano sintetiche e prodotte dall'uomo, costruite artificialmente come l'immagine che vogliono evocare. All'interno di una cultura patriarcale dove le donne sopra i quarant'anni non sono rappresentate come sessualmente desiderabili, è comprensibile che cantanti che hanno raggiunto il successo giocando sulla sessualizzazione delle propria immagine, una volta che si avvicinano ai cinquant'anni, mettano meno enfasi su parti del corpo che possono riflettere l'età e si fissino sui capelli.

In un mio corso sulle "Politiche delle sessualità", dove capita spesso di esaminare le connessioni tra razza e arte, una volta abbiamo analizzato criticamente una copertina di "Vanity Fair" in cui figurava Diana Ross. In posa su uno sfondo bianco, verosimilmente nuda se si esclude il panno bianco drappeggiato con morbidezza attorno al corpo, l'elemento più vistoso del ritratto era la lunga criniera di capelli neri come l'ebano che le ricadevano sulle spalle. C'erano tanti di quei capelli che sembrava le consumassero il corpo (un corpo dall'aspetto fragile e anoressico), togliendo alla carne nuda ogni possibilità di raffigurare l'iniziativa sessuale femminile. La bianca stoffa simile a un pannolino rafforzava l'idea che si trattasse del ritratto di una donna adulta che vuole apparire infantile e innocente. Simbolicamente, il manto dei capelli rimanda alle più antiche rappresentazioni

pittoriche di Eva nel paradiso terrestre. È un richiamo al selvatico, all'idea di un mondo "naturale", anche se avvolge il corpo reprimendolo, sottraendolo allo sguardo di una cultura che non invita le donne a essere soggetti sessuali. Allo stesso tempo, questa cortina fa esplodere il contrasto tra bianco e nero. Il bianco domina la pagina, oscurando e cancellando ogni possibile affermazione di potere nero. Il sentimento che meglio traspare dalla copertina è il desiderio della donna nera di incarnare la bianchezza e di esserne avvolta, desiderio illustrato dal possesso di capelli lunghi e lisci. Prodotti come merce e acquistabili, i capelli confermano ciò che oggi sono in molti a pensare: bellezza e desiderabilità femminili sono beni in vendita.

Secondo alcune analisi postmoderne del fenomeno della moda, nella nostra epoca, come l'immagine di Ross suggerisce, sono le merci a produrre i corpi. Nel saggio *Fashion and the Cultural Logic of Postmodernity*, Gail Faurshou spiega che la bellezza non è più considerata una "categoria residuale della cultura precapitalistica". Tutt'al contrario. "Che nel tardo capitalismo il corpo sia stato colonizzato e appropriato come macchina che produce/consuma se stessa è un tema fondamentale della socializzazione contemporanea." Questo spostamento culturale consente ai corpi delle donne di colore di venir rappresentati in alcuni territori del "bello", a cui in altri tempi era loro precluso l'accesso, ad esempio le riviste di alta moda. Reinscritti come spettacolo, ancora una volta esibiti, i corpi delle nere che appaiono in queste riviste non sono lì a documentare la bellezza della pelle scura, dei corpi scuri, ma per attrarre l'attenzione su altre questioni. Se le nere trovano rappresentazione è perché i lettori possano notare che la rivista non ha preclusioni razziali, anche se i loro tratti sono spesso distorti, i loro corpi contorti in pose strane e bizzarre che rendono mostruosa o grottesca la loro immagine. Esse sembrano rappresentare un'anti-estetica, un'estetica che mette in ridicolo lo stesso concetto di bellezza.

Spesso le modelle nere sono ritratte in modo da farle sembrare più simili a manichini o robot che a esseri umani. Oggi le modelle nere che non si sono fatte stirare

i capelli vengono fotografate di frequente con parrucche di capelli lisci; la cosa vale in particolare se i lineamenti della modella non sono convenzionali, ad esempio se ha labbra grandi o la pelle particolarmente scura, elemento quest'ultimo che di rado le riviste sono disposte ad accogliere. Il numero di "Elle" dell'ottobre 1989 ha proposto un breve profilo del designer Azzedine Alaïa. Alaïa è in piedi a una certa distanza da un corpo femminile nero appena coperto da un abito tenuto per le maniche. Nuda, in capo un'acconciatura ridicolmente liscia, la modella si tiene l'abito davanti al corpo. La didascalia dice: "BELLI, VERO?". Lo sguardo critico di Alaïa è sulla modella e non sull'abito. Il commento suggerisce che persino una donna nera può apparire bella se indossa l'abito giusto. Naturalmente, se si legge l'articolo, si scopre che la battuta, invece di riferirsi alla modella, è un commento di Alaïa alle proprie creazioni. Per la moda postmoderna contemporanea, la donna nera è il "mezzo" più adatto per presentare gli abiti. La sua immagine, infatti, non distoglie da ciò che indossa, ma è ad esso subordinato.

Anni fa, quando si faceva un gran parlare della riluttanza delle riviste di moda ad accogliere le immagini di donne di colore, si dava per scontato che con la loro stessa presenza esse avrebbero inflitto un duro colpo agli stereotipi razzisti secondo cui le nere non sarebbero belle. Oggi le riviste non escludono più le modelle nere, ma il modo in cui se ne servono tende a rimettere in circolo gli stereotipi dominanti. Le modelle dalla pelle più scura avranno più probabilità di apparire in fotografie che ne distorcono i lineamenti. Le modelle birazziali tendono ad apparire in immagini sessualizzate. Cataloghi alla moda come "Tweeds" e "J. Crew" si servono di un sottotesto razzializzato tanto nell'impostazione grafica quanto negli annunci pubblicitari. Di solito sottolineano il collegamento tra lo stile bianco europeo e lo stile americano. Quando hanno cominciato a includere modelle dalla pelle più scura, hanno preferito scegliere donne birazziali o nere dalla pelle molto chiara, soprattutto se dotate di lunghi capelli biondi o castano chiaro. Le modelle non-bianche che compaiono in questi catalo-

ghi devono somigliare quanto più è possibile alle loro controparti bianche in modo da non distrarre dal sottotesto razzializzato. Ecco cosa si dichiara sulla copertina di un numero recente di "Tweeds":

Il colore è, forse, uno dei barometri più importanti della personalità e della sicurezza di sé. Fa parte del linguaggio internazionale degli abiti tanto quanto la loro silhouette. Il messaggio trasmesso dai colori, però, non dovrebbe mai avere il sopravvento. Essi dovrebbero parlare con la stessa eloquenza e intelligenza di chi li indossa. Ogni volta che i colori hanno l'intelligenza, la finezza, le sfumature a cui ci riferiamo, tendiamo a definirli europei.

Vista la terminologia razzializzata a cui il testo ricorre, se ne deduce che, se la carne viene esposta in un abbigliamento destinato a evocare desiderabilità sessuale, a indossarlo è una modella non-bianca. Per dirla con la mitologia sessuale sessista/razzista, ella incarna il meglio dell'animalesca femminilità nera temperandolo con quegli elementi di "bianchezza" che ne ammorbidiscono l'immagine, dandole un'aura di virtù e di innocenza. Nell'immaginario pornografico razzializzato, è la perfetta combinazione di vergine e puttana, la vamp suprema. L'impatto di questa immagine è così intenso che persino Iman, una pagatissima modella di colore che una volta ha ricevuto il plauso di tutto il mondo come perfetta clonazione nera di una bianca e glaciale dea della bellezza, è stata costretta a cambiare. La nozione postmoderna che la bellezza femminile nera non è né innata né intrinseca, bensì costruita, è perfettamente illustrata dalla sua carriera. Ammirata in passato per i suoi lineamenti "caucasici" - così, in questa cultura, vengono definiti naso, labbra e arti sottili -, sul numero di "Vogue" dell'ottobre 1989 Iman appare "rifatta". Le sue labbra e il suo seno sono d'un tratto pieni. Poiché già una volta il suo "look" è stato distrutto da un incidente automobilistico e poi rifatto, Iman compie ora un passo ulteriore. Trasformata in incarnazione di una sessualità intensificata, ora somiglia in tutto e per tutto allo stereotipo razzial/sessuale. In una foto a tutta pagina, eccola nuda, ai piedi solo un paio di stivali di broccato, l'aria di chi è pronta a

mettersi su un angolo di strada a fare qualche giochetto o, peggio ancora, di chi è appena uscita dalle pagine di "Players", una rivista porno per neri. La nuova immagine di Iman fa leva su una cultura che muore dalla voglia di riassegnare alle donne di colore l'immagine di selvagge del sesso. Questa nuova rappresentazione è la risposta alla fascinazione contemporanea per il look etnico, per l'esotico Altro che promette di assecondare gli stereotipi razziali e sessuali, di soddisfare i desideri. Questa immagine non è che l'estensione del seno nero da mangiare.

Oggi, nel mondo della moda, la nuova icona femminile nera che sta guadagnandosi la celebrità, assumendo da un lato la personalità della "selvaggia" sessualmente rovente e dall'altro quella della ragazza nera identificata con i bianchi, è la modella caraibica Naomi Campbell. Bellezza d'importazione, anche lei, come Iman, viene quasi sempre ritratta seminuda contro uno sfondo sessualmente carico. Quando cede i suoi "naturali" capelli in cambio di parrucche bionde o trecchine di lunghezza variabile, la sua attrattiva transrazziale è immensa. Ribattezzata la Brigitte Bardot nera, incarna un'estetica secondo cui le donne nere, pur nella loro attraente "differenza", devono somigliare alle bianche, se vogliono essere considerate realmente belle.

In letteratura e nel cinema delle origini, questa immagine etnica sterilizzata è stata riassunta nella "mulatta tragica". Sul grande schermo, era la vamp di cui i maschi bianchi avevano paura. Ecco con che toni oltraggiosi ne parla Julie Burchill in *Girls on Film*:

Nei maturi anni quaranta, Hollywood decise di mettere le mani sulla succulenta e confusa materia delle storie d'amore interrazziali, ma fu una faccenda disgustosa. Persino quando le ragazze erano splendide ragazze bianche - le storie d'amore interrazziali provocavano lacrime, traumi e suicidi. Il messaggio era chiaro: voi, intelligenti maschi bianchi, vi sentite già abbastanza in colpa per quello che hanno fatto i vostri nonni - volete soffrire ancor di più! Tenetevi alla larga da quelle ragazze.

I film contemporanei in cui compaiono star birazziali trasmettono lo stesso messaggio. L'ammonimento

riservato alle donne non è lo stesso che viene rivolto agli uomini - a noi viene detto che dichiarare il proprio desiderio sessuale è pericoloso. Il messaggio contenuto in *Lo specchio della vita (Imitation of Life, Douglas Sirk, 1959)* è chiaro: la donna che tenta di definirsi come soggetto sessuale finisce respinta e abbandonata. Nel film *Choose Me - Prendimi (Alan Rudolph, 1984)*, Rae Dawn Chong interpreta il ruolo della donna nera dalla forte carica sessuale che caccia e seduce l'uomo bianco che non la desidera, ma la usa sessualmente, la picchia e quindi la butta via. Nel cinema contemporaneo, la donna nera birazziale finisce sempre male. Il messaggio trasmesso dalla sua immagine sessualizzata non cambia neppure se continua a dare la caccia all'uomo bianco come se solo lui avesse il potere di confermarle che è veramente desiderabile.

Anche in film europei come *Mephisto (István Szabó, 1981)* e il più recente *Mona Lisa (Neil Jordan, 1986)* la quasi bianca donna nera è dipinta come tragicamente sessuata. In questi film le donne non possono far altro che rispondere alla realtà costruita per loro da chi ha più potere. Sono in trappola. La lotta di *Mona Lisa* per autodefinirsi sessualmente la porta a scegliere il lesbismo, nonostante il bianco eroe del film la desideri. Eppure la scelta di una partner del suo sesso non significa la soddisfazione sessuale, dal momento che l'oggetto del suo desiderio è una giovane tossicodipendente bianca sempre troppo sconvolta per poter pensare al sesso. *Mona Lisa* la cura e la protegge. Invece di affermare la sua iniziativa sessuale, è costretta ancora una volta nel ruolo di *mammy*.

In un film più recente, *The Virgin Machine*, una bianca tedesca ossessionata dal desiderio di capire il desiderio va in California, dove spera di trovare un "paradiso di nere amazzoni". Tuttavia, giunta a destinazione e data un'occhiata alla scena lesbica, le donne di colore che incontra vengono dipinte come spregevoli, grasse e grottesche, volgari e licenziose. Il cinema contemporaneo continua a dividere le donne nere in due categorie, *mammies* o puttane, e di tanto in tanto una combinazione delle due. C'è una scena in *Mona Lisa* che fa da com-

mento potente a come, in un contesto sociale razzista e imperialista, si percepisce la sessualità dei neri. Il maschio bianco che desidera la nera prostituta Mona Lisa è presentato come vittima dell'amore romantico, desideroso di salvarla da una vita di rovina. Eppure è anche il conquistatore, il colonizzatore, e la cosa è tanto più evidente nella scena in cui l'uomo guarda un video mentre lei è impegnata in una fellatio con il magnaccia nero che la tormenta. Tanto l'uomo quanto la donna di colore sono in offerta: l'uomo bianco può consumarli sessualmente. Nel contesto della pratica sessuale postmoderna, il tecno-soddisfacimento voyeuristico masturbatorio del desiderio è più eccitante del possesso di un qualsiasi Altro reale.

Non sono molti i film o gli spettacoli televisivi che cercano di sottrarsi al presupposto che le relazioni sessuali tra donne nere e maschi bianchi si basino esclusivamente su relazioni di potere che riflettono il paradigma servo/padrone. Anni fa, quando una soap opera ha cominciato a parlare del coinvolgimento romantico/sessuale tra una nera e un bianco, l'emittente televisiva ha ricevuto un tale numero di lettere di protesta dalle spettatrici offese da decidere di "scaricarli" dall'intreccio. Oggi, se molte spettatrici sono incollate al televisore a guardare la soap opera *All My Children*, è soprattutto per vedere se la nera interpretata da Debbie Morgan riuscirà a conquistare l'uomo bianco che ama così disperatamente. I due amanti non vengono presentati mai nelle scene da camera da letto oggi tanto comuni nelle soap operas pomeridiane. Per avere il suo bianco, il personaggio di Morgan non se la deve vedere soltanto con una ex fidanzata bianca, ma anche con l'idea di famiglia. Il quesito posto dalla storia è questo: riuscirà il desiderio del maschio bianco per la carne nera a vincere sui vincoli di sangue e sulla lealtà nei confronti della famiglia?

Nonostante queste incursioni televisive, il dibattito pubblico sul nesso razza/sessualità è tuttora esiguo. Nella vita reale è stata la vittoria di una nera al concorso per Miss America - e dunque la sua assunzione a simbolo di bellezza e desiderabilità - a scatenare la discussio-

ne sui temi della razza e del sesso. Quando è trapelato che Vanessa Williams, la bellezza dalla pelle quasi bianca e dai capelli stirati, aveva violato l'immagine di purezza e virtuosità di Miss America posando nuda per un servizio fotografico che la mostrava impegnata in un gioco sessuale con una bianca, la ragazza ha perso la sua corona, ma ha guadagnato uno status diverso. Dopo la pubblica "disgrazia", è riuscita a rimanere alla ribalta facendo sua l'immagine della vamp sessualizzata e interpretando ruoli sexy al cinema. Smascherata da un virtuoso pubblico bianco, è andata a occupare (secondo i loro standard) la giusta collocazione erotica assegnata alle nere nell'immaginario popolare. Il pubblico americano che l'aveva criticata e rifiutata tanto brutalmente non ha avuto alcuna difficoltà ad accettarla e applaudirla, una volta che Williams ha accettato l'immagine della donna perduta. Di nuovo, come nel caso di Tina Turner, la volontà di non rinunciare al successo ha costretto Williams a rientrare nel cliché.

Il film contemporaneo che più di ogni altro ha tentato di affrontare il tema dell'iniziativa sessuale delle nere è *Lola Darling (She's Gotta Have It, Spike Lee, 1986)*. Triste a dirsi, la donna nera "does not get it", non riesce a ottenere quel che vuole. Alla fine del film, non sa ancora cosa rispondere alla domanda critica, rivolta da un amante che le sta usando violenza, "di chi è questa figa?". Formulata in altro modo, la domanda potrebbe essere: come e quando le donne nere riusciranno ad affermare la loro iniziativa sessuale in modi che ci liberino dai confini di un desiderio colonizzato, di un immaginario e di una pratica razzisti/sessisti? Se *Lola Darling* avesse saputo rivendicare la propria sessualità e dirne il potere, il film avrebbe avuto un impatto molto diverso.

Non sono molti i film capaci di esplorare la sessualità femminile nera senza piegarsi ai modelli di rappresentazione convenzionali. Il cortometraggio *Dreaming Rivers*, del collettivo nero inglese Sankofa, giustappone la rappresentazione idealizzata della donna nera come madre a quella di oggetto sessuale, mostrando alcuni giovani adulti alle prese con le loro ristrette nozioni di identità femminile nera. Il film mette in evidenza l'auto-

noma identità sessuale di una matura donna di colore che esiste a prescindere dal suo ruolo di madre e di accuditrice. *Passion of Remembrance*, un altro film del Sankofa, propone immagini nuove ed eccitanti del corpo e della sessualità delle donne di colore. In una scena gioiosamente erotica, due giovani nere, una coppia lesbica, si mettono eleganti per uscire. Il rito della preparazione le vede ballare insieme, dipingersi le labbra, guardarsi allo specchio, esultare dei loro corpi neri. Si scuotono al ritmo di una canzone il cui ritornello ripete "lasciamoci andare", senza evocare le immagini di scadente sessualità colonizzata tanto gradite all'immaginario razzista/sessista. Il loro piacere, suggerisce il film, nasce in un contesto erotico decolonizzato che ha le sue radici nell'impegno politico femminista e anti-razzista. Quando le due donne si guardano allo specchio, mettendo a fuoco alcune specifiche parti del loro corpo (le labbra e le natiche piene e carnose), il loro è uno sguardo di apprezzamento. Il piacere e il godimento che traggono da se stesse è sotto i nostri occhi.

Anche i film realizzati dalle film-maker africane-americane descrivono la sessualità delle donne nere con immagini assolutamente controcorrente. Vedendo per la seconda volta *Losing Ground* di Kathleen Collins, mi ha colpita il suo modo ardito, fresco, eccitante di parlare della nostra sessualità. Come in *Passion of Remembrance*, è in un interno domestico, là dove le donne nere si trovano l'una di fronte all'altra (nel film di Collins, una madre e una figlia), che le immagini erotiche associate alla nostra sessualità vengono alla superficie fuori da un contesto di dominio e sfruttamento. Durante la scena del pasto che le due donne consumano insieme, il pubblico assiste al graduale affiorare di un'estetica sessuale radicale: la cinepresa va dall'una all'altra donna, mettendo a fuoco il colore e la grana della loro pelle, le forme dei loro corpi, quanto sia evidente in ciò che le circonda il piacere e la gioia che traggono da se stesse. Entrambe le donne esibiscono discretamente una ricca e sensuale energia erotica che non è diretta verso l'esterno, che non ha come scopo la seduzione o la cattura; si tratta di una potente affermazione della nostra soggettività sessuale.

Solo quando ci riferiamo al nostro corpo e alla nostra sessualità mettendo apprezzamento erotico, desiderio, piacere e soddisfazione al centro dei nostri tentativi di crearci una soggettività radicale, noi nere riusciamo a rappresentarci in modo nuovo e diverso, a porci come soggetti sessuali. Per farlo dobbiamo essere decise a trasgredire i limiti tradizionalmente impostici. Non dobbiamo più sottrarci al progetto critico di interrogare ed esplorare apertamente le immagini imposte ovunque alla nostra sessualità, in particolare nella cultura popolare. In *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Annette Kuhn propone un manifesto critico alle pensatrici femministe desiderose di esplorare il rapporto che lega genere e rappresentazione:

...per mettere in scacco le rappresentazioni dominanti, è necessario capire innanzitutto come funzionano, e quindi dove cercare i punti di possibile trasformazione produttiva. Dalla comprensione di tali meccanismi derivano una serie di politiche e di pratiche culturali oppostive, tra cui vanno annoverati gli interventi femministi...; l'analisi femminista delle convenzionali immagini femminili ha anche un'altra giustificazione: chissà che non ci insegni a riconoscere le incongruenze e le contraddizioni presenti nelle tradizioni tuttora vigenti della rappresentazione, a identificare i punti su cui far leva per far sentire la nostra voce: crepe e smagliature attraverso cui catturare lampi di ciò che in altre circostanze sarebbe forse possibile, visioni di "un mondo fuori dall'ordine, un mondo di solito inaccessibile allo sguardo o a cui non si pensa".

È questa, senza dubbio, la sfida che noi nere dobbiamo raccogliere. È indispensabile che affrontiamo le vecchie, penose rappresentazioni che hanno ridotto la nostra sessualità a un peso da sopportare, rappresentazioni che ancora oggi ci perseguitano. Dobbiamo creare uno spazio d'opposizione dove la nostra sessualità possa essere nominata e rappresentata, dove possiamo essere soggetti sessuali: senza più catene, senza più padroni.

7. Una sfida femminista: dobbiamo chiamarci tutte sorelle?

Assistere alle udienze contro il giudice Clarence Thomas ha mortificato innumerevoli persone, tra cui molte donne. Se gli osservatori bianchi hanno trovato ammirevole il coraggio di Anita Hill, che osava dire davanti a tutti di essere stata molestata sessualmente da Thomas, non è mai stato chiaro a cosa Hill mirasse veramente con le sue rivelazioni. Riteneva che l'inclinazione del giudice a usare il potere a fini di coercizione, a dominare attraverso l'abuso sessuale, fosse la prova che Thomas non era un candidato degno di aspirare alla Corte Suprema? Aveva deciso di parlare per protesta, perché le dipendenti che lavoravano "sotto" Thomas si sarebbero trovate esposte alla sua medesima sorte, se l'uomo avesse conquistato un potere ancora maggiore? Pensava che la nazione avrebbe sofferto se alla Corte Suprema si fosse trovato un individuo abituato a mentire, manipolare, ingannare? E una volta deciso di prendere parte alle pubbliche udienze, come mai Hill (o i suoi consiglieri) non ha pensato che avrebbe dovuto spiegare, se non giustificare in modo definitivo e convincente, il fatto che, per sua stessa iniziativa, continuava a intrattenere relazioni professionali con Thomas? Sebbene tra le spettatrici fossimo in molte a pensare di capire il gesto di Hill, il fatto che una donna, specialmente se nera, lancia accuse tanto gravi nel contesto del patriarcato suprematista e capitalista bianco, doveva comportare il riconoscimento pieno che non le sarebbe bastato attenersi alla semplice

esposizione dei fatti, se davvero si aspettava di essere presa sul serio.

Anita Hill ha esposto i fatti. Non ha dato l'impressione di avere una strategia basata sulla valutazione dei bisogni, dei desideri e delle aspettative del suo pubblico, che fosse il comitato di valutazione espresso dal senato o i milioni di spettatori che le tenevano gli occhi puntati addosso. Anche se molte donne appartenenti a razze ed etnie diverse mi hanno detto di ammirare la sua calma, la lucida e ferma monotonia della sua deposizione, la loro ammirazione non deve oscurare il fatto che la sua *performance* dimostra che Hill ha portato alle udienze una fede malriposta in un sistema che di rado ha lavorato a favore delle donne che cercano giustizia in casi di molestia sessuale. È inutile dire che tale fiducia l'ha spinta nella gabbia del leone senza la protezione necessaria. E questo non è da ammirare. Se Anita Hill fosse stata una sostenitrice moderata o militante del femminismo, avrebbe portato alle udienze il tipo di pensiero e di consapevolezza femministi che le avrebbero consentito di affrontare la realtà: il patriarcato suprematista bianco aveva già scelto di stare dalla parte di Thomas. La coscienza femminista le avrebbe dato il buon senso di capire che per sfidare quella scelta, dando vita a una forte opposizione oppure smascherando la vera personalità del giudice, le sarebbe stato necessario sovvertire il sistema. La sovversione richiede una strategia. Limitarsi a raccontare i fatti non basta. Hill ha dichiarato: "Spero che chi ha subito molestie sessuali non si lasci scoraggiare dalla mia esperienza, ma trovi invece la forza di parlare". Eppure, le udienze del processo Thomas hanno messo ben in chiaro che arrivare a parlare pubblicamente di molestia sessuale costituisce soltanto una tappa del processo avviato dalle donne che cercano giustizia.

Se è cruciale che, in una società patriarcale che le socializza a reprimersi e a contenersi, le donne trovino il coraggio di parlare, è però cruciale anche ciò che diciamo, come lo diciamo e in base a quale visione politica. Ridurre questo processo, come molti hanno scelto di fare, alla semplice presa di parola di una donna in un caso di molestia sessuale, significa lasciarsi sfuggire sia la

complessità della candidatura Thomas alla Corte Suprema sia il rapporto di Hill con il sistema politico che ha deciso di sostenere e confermare tale candidatura. Assi-stando a queste udienze, non ci siamo semplicemente trovati di fronte a un nero e a una nera ai ferri corti per una questione sessuale. Ci siamo trovati di fronte due conservatori neri che, con la loro fedeltà politica, hanno dimostrato di identificarsi con la cultura bianca dominante e con le sue politiche conservatrici. Accettando di prendere parte alla gran kermesse pubblica delle udienze, entrambi i contendenti hanno dimostrato di credere che veramente fosse loro possibile ottenere riconoscimento, diritto di parola, un processo giusto ed equo all'interno di uno stato suprematista bianco e patriarcale che storicamente si è sempre rifiutato di prestare ascolto alle voci dei neri oppressi ed emarginati assetati di giustizia.

Per ironia, Clarence Thomas, i cui consiglieri erano evidentemente molto più astuti di chi lavorava per Anita Hill, non si è limitato alla pura e semplice esposizione dei fatti. Ha agito chiaramente in base a una strategia. Uno dei momenti vincenti è stato quando ha lasciato cadere la maschera della pacatezza e della razionalità e al processo ha espresso collera e rabbia. Dichiarare di essere vittima di un "linciaggio ad alta tecnologia" è stata una mossa calcolata che, oltre a distogliere l'attenzione dalla vittimizzazione di Anita Hill, ha spostato il piano del discorso. Sino a quel suo commento, la razza non era stata considerata un fattore primario nella definizione dei contenuti degli interrogatori. Sollevando lo storico spettro del linciaggio, Thomas ha evocato immagini che per loro natura sono tanto razziali quanto sessuali. In pratica tutte le immagini visive che restano del linciaggio di maschi neri da parte di folle bianche mostrano che i neri venivano mutilati sessualmente, di solito castrati. Il linciaggio va dunque considerato come un crimine razziale e sessuale insieme. In effetti, tra le righe, Thomas ha lasciato intendere che lo si stava sottoponendo a una forma di molestia sessuale più disgustosa e brutale di qualsiasi molestia verbale. Messa in termini semplici, il giudice stava dicendo: "Siete tutti lì che

cercate di farmi pagare quattro battute spinte e intanto voi mi volete far fuori il cazzo". E non c'è da stupirsi che, nel contesto del patriarcato, lo spettro della castrazione che perseguita l'immaginario razziale dell'America bianca debba apparire come il crimine più atroce. I bianchi e patriarcali membri del comitato senatoriale potevano identificarsi con l'idea di un fallo a rischio. Non potevano identificarsi e non si sono identificati con la sofferenza di Anita Hill. Ecco perché il "dolore" di Thomas nel vedersi trattare come oggetto di ciò che altro non era - come strategicamente lasciava intendere - che la continuazione degli atti di stupro e di castrazione dei maschi neri da parte dei bianchi è parso di gran lunga più brutale di qualsiasi umiliazione potesse aver patito Anita Hill. Scostandosi dal copione del dominio e dell'abuso sessuale maschile nei confronti delle donne, Thomas si poneva all'esterno della cultura fallocentrica bianca di cui era stato sino ad allora uno strenuo e intimo alleato.

Avendo in passato rifiutato di riconoscere l'importanza della differenza razziale e della riduzione dei neri a vittime dei bianchi, egli ha scelto di identificarsi con i neri (e le nere) che sono stati vittime di una delle espressioni più crudeli della supremazia bianca. La sua evocazione del linciaggio riecheggiava l'opera di Eldridge Cleaver, molestatore sessuale e stupratore confessò, il quale, in *Anima in ghiaccio*, tentava di giustificare il suo comportamento perverso, aggressivo e sessista presentandolo come la risposta necessaria alla vittimizzazione sessuale razzializzata operata dai maschi bianchi. Milioni di lettori bianchi e neri hanno risposto con compassione all'insistenza di Cleaver che era stato il razzismo bianco a forzarlo a diventare uno stupratore. Suggerendo che i maschi bianchi sono ossessionati dal desiderio di controllare il corpo dei maschi neri, Cleaver, assumendo la voce del bianco, ha scritto:

...il Cervello deve controllare il Corpo. Per dimostrare la mia onnipotenza devo fotterti e impastoiare i tuoi coglioni da toro. Metterò il morso alla tua verga e ne ridurrò la portata. Il mio cazzo trionferà sulla tua verga. L'ho calcolato. Sarò sessualmente libero. Ma incatenerò la tua verga con la mia volontà

onnipotente e alle sue aspirazioni metterò un limite che tu violerai giocandoti la vita... Piegando la tua virilità al controllo della mia volontà, io controllerò te. Il bastone del Corpo, il pene, deve sottomettersi ai voleri del Cervello.

Evocare l'immagine del controllo operato dai maschi bianchi sulla virilità dei neri è stato un gesto di estrema efficacia. Nell'immaginario popolare, bianco o nero che sia, Clarence Thomas ha finito per rappresentare il maschio nero che difende il suo diritto a fare pienamente parte del patriarcato, della cultura del fallo. È diventato un simbolo eroico della resistenza sessista dei maschi neri a lasciarsi controllare dall'uomo bianco. Come mi sono sentita dire da un taxista bianco: "E se anche fosse un molestatore e un pornografo? Non lo sono tutti? Perché dovrebbe essere punito?". Dopo tutto, Thomas, se pure aveva tentato di abusare sessualmente di una nera, si era limitato a fare ciò che, nella società sessista bianca, i maschi bianchi hanno sempre fatto impunemente. E la scelta di sposare una donna bianca (la cui immagine, durante le udienze, era immancabilmente alle sue spalle) era un'ulteriore dimostrazione della sua fedeltà al patriarcato suprematista bianco. Ecco perché Thomas, che non faceva segreto del suo sguardo "oggettificante" nei confronti delle donne nere, che non si faceva scrupolo di nominare pubblicamente la sua preferenza per le donne di pelle chiara, è riuscito a fare tutt'uno con la cultura presentando Anita Hill come l'ennesima "puttana nera" astiosa e vendicativa.

In un contesto del genere, non stupisce che Anita Hill sia diventata oggetto di un'indagine spietatamente sessista. Per molti osservatori, il suo atteggiamento pacato era segno della sua integrità, di una scelta di campo altamente morale. Eppure, per alcune di noi non era che l'ennesimo esempio dello stoicismo femminile nero di fronte all'abuso sessista/razzista. Forse l'esito del processo sarebbe stato assolutamente identico, ma se Hill fosse stata più strategica e appassionata e, consentitemelo, se avesse saputo reagire con violenza agli attacchi contro la sua persona, le udienze sarebbero risultate meno mortificanti per la psiche delle osservatrici nere e delle donne in generale.

Contrariamente a quanto afferma chi vorrebbe sostenere che le udienze sono state in qualche modo una vittoria femminista, è stata proprio la mancanza di un'analisi femminista da parte di Hill o di una risposta femminista a fare di questo spettacolo più un esempio di martirio e di vittimizzazione femminile che di confronto costruttivo con il dominio patriarcale maschile. Le nere hanno sempre avuto un posto d'onore nella sala dei martiri. Come ha dichiarato Ellen Wells, amica di Anita Hill, difendendo con toni appassionati la decisione di Anita di non fare causa al giudice al primo segno di molestia sessuale, "Se sei una nera, sai di dover accettare un mucchio di cose, così stringi i denti e incassi". Con queste parole, Wells evocava una tradizione di martirio e masochismo femminili. Queste nere conservatrici non accennavano neppure alla possibilità che ci sia spazio per la ribellione e la resistenza femminista. In effetti parevano sostenere con forza la posizione secondo cui le donne avrebbero come unica scelta quella di essere "figlie devote". E indiscutibilmente, da questo punto di vista, le azioni di Hill appaiono eroiche. Commentando il processo, Michele Wallace suggerisce che sia "gratificante assistere a una tale manifestazione di coraggio e di dignità da parte di una donna che si riconosce nel discorso dominante". Anche se la cosa può essere vera, non dovrebbe portare ad accettare in modo acritico la lealtà di Hill o di qualsiasi altra donna verso il patriarcato suprematista bianco. Le sostenitrici del femminismo dovrebbero essere tra coloro che sottolineano in modo inflessibile che Hill aveva altre opzioni e non era obbligata a interpretare solo la parte della figlia devota. Forse è la sua fedeltà a quel ruolo che non soltanto l'ha resa inizialmente riluttante a parlare, ma l'ha poi messa nell'incapacità di farlo in maniera che rendesse credibile il suo caso. Incapace di superare i limiti posti dal discorso patriarcale, Hill non ha mai mancato di lealtà verso il patriarcato o, se è per questo, verso l'istituzione della supremazia bianca. La sua lealtà si è anzi manifestata in modo consistente proprio nel suo appellarsi al sistema per avere giustizia. Appropriandosene come di un'eroina femminista, le donne, in particolare le donne bianche,

mostrano di essere interessate soprattutto a servirsi di Hill a sostegno di un femminismo che lei non ha mai sposato.

Anita Hill aveva ogni diritto di ricevere giustizia nel suo caso contro Clarence Thomas. Su questo punto non devono esserci dubbi. Che meriti giustizia in quanto vittima di molestie sessuali non esclude che forse abbia scelto di non far parola dell'abuso subito per ragioni che non hanno a che vedere con la sua posizione di vittima. A farle credere di non essere pronta sin dall'inizio ad affrontare Thomas potrebbero essere stati tanto un calcolo di opportunità professionale quanto la fedeltà al suo ruolo di figlia. Nessuna di queste possibilità giustifica le azioni di Thomas. Tuttavia, la decisione di dargli pubblicamente del molestatore sessuale non indica necessariamente che Hill sia in rivolta contro il patriarcato e il dominio maschile.

In definitiva, la natura delle udienze indica che, all'interno del patriarcato capitalista e suprematista bianco, non c'è ancora posto per una discussione sui rapporti di genere tra neri che sappia dare agli uomini e alle donne di colore la forza di affrontare le questioni del potere e del dominio, del sessismo maschile nero e della resistenza femminile. In larga misura, infatti, lo spettacolo delle udienze Thomas ha avuto ben poco a che fare con un qualche desiderio espresso dal pubblico americano di stabilire se Thomas fosse o meno un candidato degno della Corte Suprema o di esaminare seriamente i rapporti di forza che intratteneva con le sue subordinate nere. Tali questioni hanno finito per essere completamente rimosse e sussunte, quando le udienze si sono trasformate in un'occasione per attaccare pubblicamente il femminismo, in un luogo dove chi aveva un programma di destra in tema di sessualità e censura poteva fare il proprio gioco. È innegabile che la personale realtà politica di Anita Hill è stata oscurata da chi l'ha messa nella posizione di simbolo femminista. Ed è stato proprio questo posizionamento a permettere a molti di vedere nelle udienze la morte del femminismo. Le udienze sono state un attacco al femminismo (definito qui come movimento che mira a

mettere fine al sessismo e all'oppressione sessista) e ai principi femministi.

Come Orlando Patterson ha affermato in *Race, Gender and Liberal Fallacies*, un delirio misogino uscito sul "New York Times" nella rubrica delle opinioni:

Grazie a questo dramma, siamo entrati in una nuova e importante fase del discorso nazionale in tema di relazioni di genere. Si tratta di una fase che va molto oltre l'ormai diffusa consapevolezza maschile che le lamentele delle donne devono essere prese sul serio. In queste udienze era implicita la tardiva messa in discussione del legalistico, neo-puritano ed elitario modello di relazione di genere sostenuto dalla potente lobby del femminismo americano.

Contrariamente a quanto afferma Patterson, vale a dire che le udienze sarebbero state un "rituale di inclusione", il segnale della pubblica conferma che i neri fanno parte del sistema, che "la cultura dello schiavismo è morta", non avevamo fatto che assistere all'ennesimo dramma delle piantagioni, in cui il lavoro e i corpi dei neri sono costretti a servire gli interessi di un sistema che non ha alcuna intenzione di incoraggiare e promuovere la crescita sociale e politica della gente di colore o di sradicare il razzismo e la supremazia bianca.

Visivamente, ciò che si è offerto allo sguardo dei milioni di americani che hanno seguito le udienze è stata la rappresentazione del patriarcato suprematista e capitalista bianco così come veramente è. Nel comitato giudicante non c'era traccia di diversificazione razziale o sessuale, nessun segno di quell'"inclusione" che avrebbe indicato le condivise posizioni di uguaglianza all'interno della struttura sociale esistente, a cui Patterson allude nel suo commento. Ed era più che evidente, tanto visivamente quanto alla luce dei loro comportamenti, che tra i membri maschi e bianchi del comitato senatoriale i vincoli creati dalla supremazia bianca e dall'appartenenza al genere maschile trascendevano le differenze di posizione politica. Tali vincoli potevano estendersi sino a includere Clarence Thomas, data la radicalità con cui si era alleato agli interessi del patriarcato suprematista e capitalista bianco.

Recentemente, i mass media controllati e dominati dai bianchi hanno costruito e promosso una narrativa secondo la quale il conservatorismo nero sarebbe un fenomeno nuovo, alimentando parallelamente la favola che, nella vita dei neri, esso non sarebbe tollerato. Ecco perché i bianchi illuminati, liberali o conservatori che siano, devono "proteggere" le voci "dissidenti" dei conservatori neri dalle voci assai meno rare dei radicali neri, che vorrebbero "censurarle e ridurle al silenzio". In realtà, i neri hanno sempre saputo che molti di noi sono dei conservatori e fin troppo spesso il conservatorismo politico ha determinato la natura della ribellione e del riformismo dei neri. Sono i bianchi che solo di recente hanno scoperto il militante conservatore nero e hanno riconosciuto che può essere un magnifico portavoce di programmi politici e sociali che servono gli interessi della bianca cultura dominante. Quando i giornalisti suggeriscono, come si è visto in un numero del "New York Times", che uno dei risultati vincenti delle udienze è che "alla nazione si è offerta una parata di neri che - una volta tanto - non erano trafficanti di crack, atleti, madri assistite dallo stato o uno dei soliti stereotipi, bensì solidi cittadini, amici rispettabili ed eccellenti caratteristi all'altezza dei due comprimari", è ovvio che il pubblico che costituisce questa "nazione" è bianco. Questo commento conferma che in ultima analisi le udienze Thomas non sono state semplicemente uno spettacolo politico pubblico orchestrato dai bianchi, ma che i bianchi ne sono stati, in effetti, il pubblico d'elezione. Noi, gli altri, non eravamo che dei voyeur.

Siamo in molti a poter testimoniare che le udienze Thomas sembravano avere un impatto profondo su molti americani bianchi. Spesso impauriti dai neri e dalle questioni concernenti la razza, molti bianchi avevano trovato nelle udienze Thomas un argomento di cui potevano parlare con i neri. Per loro era un modo di parlare di razza e genere senza correre rischi. Prima del processo Thomas, nessun maschio bianco che non conoscessi aveva mai cercato di parlarmi del suo desiderio per una donna nera di bell'aspetto. Mentre ora capitava spesso, in aeroplano, facendo la coda in banca, sui taxi, che dei

bianchi mi rivolgessero la parola e si sentissero liberi di dirmi che si identificavano con Thomas, che anche loro trovavano attraente Anita Hill e capivano benissimo perché Thomas l'avesse importunata. Per dirla con le parole di un giovane bianco: "In fondo non stava facendo altro che comportarsi da uomo".

Varie nere che conosco mi hanno detto che, a partire dall'epoca delle udienze, sono state oggetto di aggressioni sia verbali sia fisiche senza precedenti da parte di bianchi. Contemporaneamente, le udienze Thomas hanno esacerbato il diffuso rigetto sociale delle donne di colore, e in particolare delle donne nere in carriera. Di recente, poco prima di tenere una conferenza all'Università dell'Arizona, ho adocchiato una giovane nera seduta tra il pubblico e l'ho salutata con calore e spirito di sorellanza. Finita la mia presentazione, la ragazza mi ha raggiunto e mi ha detto che non aveva letto i miei libri, che era lì solo perché le avevano assegnato un certo compito, ma che era contenta di essere venuta perché il fatto che io l'avessi notata aveva, cito le sue parole, "fatto moltissimo per rinnovare la sua fede nelle donne nere, una fede che il processo Thomas aveva scosso". Si riferiva alle molte donne nere, in particolare a quelle viste in televisione, che si erano opposte ad Anita Hill e l'avevano denunciata, schierandosi dalla parte di Thomas. Se non è vero che le udienze sono state il segnale della morte del femminismo, è vero tuttavia che esse hanno drammatizzato il trionfo della giustizia sessista.

Le udienze hanno ricordato brutalmente alle sostenitrici del femminismo - a chi tra noi ha a cuore una politica del progresso - che la conservazione vincerà se la protesta, la sovversione e la ribellione non saranno abbastanza forti. Molti gruppi, incluse le femministe, sono stati galvanizzati all'azione dalle udienze. I progressisti possono solo sperare che lo spirito di ribellione e resistenza non siano transitori, ma servano ad alimentare un clima di vigilanza critica e di azione radicale che ancora una volta farà della trasformazione di questa cultura in una società veramente democratica e giusta una piattaforma valida, una causa per cui combattere.

8. Madonna: padrona della piantagione o sorella nera?

La sovversione è un fenomeno contestuale, storico e soprattutto sociale. Per quanto il potenziale "destabilizzante" di un testo possa eccitare a livello corporeo o su altri piani, il fatto che esso sia di rottura o di mediazione, l'una e l'altra cosa o nessuna, non può essere determinato che a condizione di non astrarre dalle pratiche sociali correnti.

SUSAN BORDO

Che star bianche come Madonna, Sandra Bernhard e molte altre dichiarino pubblicamente il loro interesse per la cultura nera, appropriandosene a piene mani, è l'ennesima manifestazione del loro atteggiamento *radical chic*. L'intimità con l'"oscena" negritudine da cui le bianche perbene si tengono alla larga è proprio quel che cercano. Agli occhi dei consumatori bianchi o comunque non neri, ciò dà loro un sapore particolare, un gusto in più. Dopo tutto, è un fenomeno storico molto recente che una ragazza bianca riesca a portarsi a casa qualcosa esibendo la propria fascinazione o invidia per i neri. Il problema, con l'invidia, è che è sempre pronta a distruggere, cancellare, sottomettere e consumare l'oggetto desiderato. È esattamente quel che Madonna cerca di fare, allorché si appropria di alcuni aspetti della cultura nera trasformandoli in beni di consumo. È inutile dire che questo genere di fascinazione è una minaccia, che è pericolosa. Per questo, forse, tante delle nere adulte con cui ho discusso di Madonna mi hanno detto di non avere alcun interesse per la sua "icona" culturale, arrivando a commenti tipo: "Quella troia non sa neanche cantare". Solo tra le più giovani sono riuscita a trovare delle sue fan irriducibili. Sebbene io spesso ammiri e a volte, sì, addirittura invidi Madonna per aver saputo creare uno spazio culturale dove poter inventare e reinventare se stessa e ricevere pubblica approvazione e riconoscimenti materiali, non mi considero una sua fan.

Una volta mi è capitato di leggere un'intervista in cui Madonna parlava della sua invidia per la cultura nera, dichiarando che da bambina avrebbe voluto avere la pelle nera. È un segno del privilegio dei bianchi riuscire a "vedere" negritudine e cultura nera da una prospettiva in base alla quale noi neri saremmo marcati e definiti solo dalla ricca cultura d'opposizione che abbiamo creato resistendo. Tale prospettiva consente di ignorare la supremazia bianca e la sofferenza che essa infligge per via d'oppressione e sfruttamento, di umiliazioni e sofferenze quotidiane. I bianchi che non vedono il dolore dei neri non capiscono mai veramente la complessità del nostro piacere. E non c'è da stupirsi allora se, quando tentano di imitare la gioia di vivere che considerano l'"essenza" dello spirito dei neri, le loro produzioni culturali hanno un'aria di inautenticità e falsità che può forse titillare e magari commuovere il pubblico bianco, ma lascia freddi molti di noi.

È inutile dire che, se Madonna avesse dovuto dipendere dalle masse femminili nere per mantenere il suo status di icona culturale, sarebbe stata detronizzata già da un bel pezzo. Molte delle nere con cui ne ho parlato hanno espresso nei suoi confronti un intenso disgusto e persino disprezzo. Per lo più non hanno neppure reagito al mio cauto tentativo di suggerire che, dietro sentimenti tanto negativi, doveva annidarsi un sentimento d'invidia e, oserei dire, di desiderio. Nessuna delle donne nere a cui mi sono rivolta ha dichiarato di voler "essere Madonna". Eppure non dobbiamo far altro che osservare il numero di donne di spettacolo/star nere (Tina Turner, Aretha Franklin, Donna Summer, Vanessa Williams, Yo-Yo, ecc.) che ricevono un riconoscimento trasversale più ampio quando dimostrano di essere, come Madonna, in possesso di una buona dose di "ambizione bionda". È evidente che le loro carriere sono state influenzate dalle scelte e dalle strategie di Madonna.

Per masse di donne nere la realtà politica evidenziata dal riconoscimento nostro e di Madonna che questa è una società dove le "bionde" non solo "se la spassano di più", ma hanno anche più probabilità di farcela, è quella della supremazia bianca e del razzismo. Che Madon-

na si sia tinta i capelli non lo possiamo considerare semplicemente un fatto d'ordine estetico. Sono d'accordo con Julie Burchill che, nel saggio critico *Girls on Film*, ci ricorda: "Cosa ci dice, in fatto di purezza razziale, che le migliori bionde siano state tutte delle brune (Harlow, Monroe, Bardot)? Credo ci dica che non siamo bianchi come pensiamo. Credo ci dica che Puro è una Barba". So anche che, a perpetuare e sostenere la supremazia bianca, è il desiderio dichiarato del non-biondo Altro per queste caratteristiche, considerate come il marchio quintessenziale della superiorità estetica di razza. In questo senso Madonna ha molto in comune con le masse di donne nere che soffrono di razzismo interiorizzato e vengono terrorizzate a vita da uno standard di bellezza che sentono di non poter mai incarnare veramente.

Come molte donne nere che si sono lasciate irretire dal fascino della bellezza bionda e che sono riuscite a farla propria solo per via di imitazione e artificio, Madonna ricorda spesso di essere stata una ragazzina bianca e proletaria, che si considerava bruttina, del tutto inadeguata rispetto allo standard corrente di bellezza. E, in effetti, quel che ad alcune di noi piace di lei è il modo in cui decostruisce il mito della "naturale" bellezza bianca, mostrando sino a che punto essa possa essere - e di solito sia - costruita e conservata artificialmente. Madonna fa la caricatura del convenzionale ideale razzista di bellezza persino se cerca di incarnarlo rigorosamente. Data l'ossessività con cui ci mette di fronte all'evidenza che in questa società la bellezza femminile ideale può essere ottenuta attraverso l'artificio e la costruzione sociale, non dovrebbe sorprenderci che molti dei suoi fan siano uomini gay e che la maggior parte di loro sia non-bianca e in particolare nera. Il film di Jennie Livingston *Paris is Burning* (1990) suggerisce che molti gay neri, in particolare le *queen/divas*, le gran dame *en travesti*, siano mossi tanto quanto Madonna dall'"ambizione bionda". Madonna non permette mai al suo pubblico di dimenticare che ogni look da lei adottato è frutto di duro lavoro - "non ha niente di naturale". E, come commenta Burchill nel capitolo *Homosexual Girls*:

Ho un amico che fa il taxista e sembra l'Uomo Marlboro. Di notte, però, è la migliore Jean Harlow che si sia mai vista dai tempi dell'originale. Il mio amico ha riassunto con brutalità lampante il tipo di star cinematografica che adora: "Mi piacciono le attrici che hanno l'aria di aver passato ore a sistemarsi - e che tuttavia hanno ancora qualcosa che non va".

Nessuno, neppure tra le fan più irriducibili di Madonna, proverà mai a sostenere che la sua bellezza non è frutto di abile artificio. E, effettivamente, uno dei punti fondamentali del documentario *A letto con Madonna* (*Truth or Dare: in Bed with Madonna*, Alex Keshishian, 1991) era di mostrare quanto lavoro occorra per costruire la sua immagine. Eppure, quando la situazione diventa critica, l'immagine che Madonna sfrutta di più è quella della tipica "ragazza bianca". Per mantenere tale immagine deve mettersi sempre nella posizione di *outsider* rispetto alla cultura nera. È tale posizione di *outsider* che le permette di colonizzare l'esperienza nera e di appropriarsene a fini opportunistici, persino quando cerca di mascherare e far passare per progressisti i suoi gesti di aggressività razzista. In questa società non c'è gruppo che lo riconosca più chiaramente delle donne nere. Noi infatti abbiamo sempre saputo che l'immagine dell'innocente femminilità bianca costruita dalla società si fonda sulla produzione ininterrotta del mito sessuale razzista/sessista secondo il quale le nere non sono innocenti e non potranno mai esserlo. Poiché nell'iconografia culturale razzista noi siamo codificate come donne "perdute", non potremo mai, a differenza di Madonna, "costruirci" pubblicamente un'immagine di donna innocente che osa comportarsi male. La cultura dominante legge in ogni caso il corpo femminile nero come segno di consumata esperienza sessuale. Molte nere disgustate dall'esibizione di esperienza sessuale di Madonna sono furiose, perché proprio l'immagine di iniziativa sessuale che la star riesce a proiettare e affermare, ricavandone denaro e successo, è stata la leva che questa società ha usato per giustificare la violenza e l'aggressività continue contro il corpo della donna nera. Negli Stati Uniti, alla grande maggioranza delle nere, più ansiose di proiettare immagini di rispettabilità che sedotte dall'idea dell'iniziativa

sessuale e della trasgressione femminile, non capita spesso di sentire che, in campo sessuale, abbiamo la "libertà" di agire da ribelli senza doverne pagare le conseguenze. Non dobbiamo fare altro che prendere la vita di Tina Turner e metterla a confronto con quella di Madonna per vedere che l'iniziativa sessuale "selvaggia" ha connotazioni diverse se ad averla è una nera. Il fatto di essere rappresentata pubblicamente come una persona sessualmente attiva ha solo di recente consentito a Turner di assumere il controllo della sua vita e della sua carriera. Per anni l'immagine pubblica di aggressiva iniziativa sessuale da lei proiettata ha reso difficile capire in che misura venisse abusata sessualmente e sfruttata in privato. Turner veniva sfruttata anche sul piano materiale. La carriera di Madonna non potrebbe essere quello che è se non ci fosse stata Tina Turner, eppure, a differenza della sua seguace Sandra Bernhard, Madonna non nomina mai il debito culturale che ha nei confronti delle nere.

Nei suoi più recenti atti di appropriazione della negritudine, Madonna ha quasi sempre preso a modello la mascolinità nera. Anche se ho letto vari articoli che parlano di come abbia fatto propri i codici maschili, nessun critico sembra aver notato il suo interesse particolare per l'esperienza maschile nera. Nel profilo pubblicato da "Playboy", *Playgirl of the Western World*, Michael Kelly descrive la "strizzatina pubica" di Madonna come "un eloquente ridimensionamento visivo dell'orgoglio fallico maschile". Kelly sottolinea che la *performer* ha lavorato alla messa a punto del gesto sotto la guida del coreografo Vince Paterson. Pur dicendo ai lettori che Madonna ha consapevolmente imitato Michael Jackson, Kelly non contestualizza la sua interpretazione del gesto e ne trascura l'aspetto di atto di appropriazione nei confronti della cultura maschile nera. E in quello specifico contesto il gesto di "strizzarsi il pacco" è un'affermazione di orgoglio e di dominio fallico che di solito ha luogo in un ambito rigorosamente maschile. L'imitazione di Madonna potrebbe essere letta altrettanto bene come espressione d'invidia.

Gran parte delle sue interviste autobiografiche è per-

corsa da un filo di esplicito desiderio per il possesso del potere che attribuisce agli uomini. Madonna odierà forse il fallo, ma certamente ambisce ad averne il potere. La sua è sempre e prima di tutto una competizione con gli uomini per vedere chi ce l'ha più lungo. Muore dalla voglia di affermare il potere fallico e, come qualunque altro gruppo in questa società suprematista bianca, vede con chiarezza che i maschi neri incarnano una forma di virilità che sfugge agli uomini bianchi. Ecco perché spesso è proprio questo il gruppo maschile che cerca più spasmodicamente di imitare, sbeffeggiando i maschi bianchi con la sua personale versione della "mascolinità nera". Se poi parliamo di rivalità professionali, è evidente che Madonna considera star come Prince e Michael Jackson lo standard contro cui misurarsi e che in definitiva spera di surclassare.

Affascinata eppure invidiosa dello stile nero, Madonna si appropria della cultura nera in modi bassi e irriverenti, rubando la scena a ogni altro *performer*. La cosa è più che evidente nel video *Like a Prayer*. Anche se non mancano gli articoli che parlano della reazione risentita del pubblico di fronte a questo video, in nessuno viene tematizzata la questione razziale. Nessun articolo ha fatto notare che Madonna esibisce la sua iniziativa sessuale lasciando intendere che sta rompendo i vincoli che, come bianca, la legano al patriarcato bianco e stabilendo nuovi legami con i maschi neri. A scegliere, però, è lei, non i maschi neri. Il messaggio è diretto ai maschi bianchi: se hanno dato ai neri il marchio di stupratori è perché temevano che le donne bianche avrebbero preferito loro i neri. I critici della cultura che si sono occupati del video non sono sembrati affatto interessati a esplorare le ragioni in base alle quali Madonna decide di dare al suo video uno sfondo culturale nero, vale a dire una chiesa nera e un'esperienza religiosa. È evidente che è stato proprio questo sfondo a rendere più accese le polemiche attorno al video.

In un commento comparso sul "Washington Post" con il titolo *Madonna: Yuppie Goddess*, Brooke Masters scrive: "Molti elementi del controverso video riguardano l'immaginario cattolico: Madonna bacia un santo nero e,

come Cristo, sviluppa delle stimmate sul palmo delle mani. Il video, però, è anche una favola femminista. La bella addormentata e Biancaneve non potevano far altro che restare in attesa del principe che le avrebbe liberate. Nel caso di Madonna, invece, è lei a trovare l'uomo della sua vita e a risvegliarlo". Si noti come l'autore trascuri completamente la questione del genere e della razza. Che l' eletto di Madonna sia un nero è ciò che, in qualche modo, rende potenzialmente scioccante e provocatoria la rappresentazione. Eppure, il tentativo della cantante di sfruttare e violare i tradizionali tabù razziali ha ricevuto scarsi commenti. Invece i critici si sono accaniti sulla questione religiosa: il video violava o non violava i tabù relativi alla religione e alla sua rappresentazione?

Negli Stati Uniti il cattolicesimo è visto spesso come una religione che tra i neri ha un seguito scarso o nullo e il video di Madonna indubbiamente perpetua questo stereotipo giustapponendo varie immagini di rappresentazioni nere non-cattoliche all'immagine del santo dalla pelle scura. Data l'importanza dell'esperienza religiosa e della teologia della liberazione nella vita dei neri, l'uso che Madonna aveva fatto di tale immaginario sembrava particolarmente offensivo. Aveva voluto, infatti, che i personaggi neri le facessero da complici mentre esibiva aggressivamente la sua critica delle maniere cattoliche, mentre sferrava il suo attacco all'istituzione religiosa. Eppure, nessuna voce nera a me nota si è rivolta alla carta stampata per sottolineare il fatto che il terreno del sacro parodizzato nel film è la pratica religiosa dei neri, o che questo "uso" appropriativo di tale pratica era offensivo per molti di noi. Guardando il video insieme a un gruppo di studenti del mio corso sulle politiche sessuali, dove si analizza criticamente il modo in cui razza e rappresentazioni della negritudine vengono utilizzate al fine di vendere prodotti, abbiamo discusso di come i neri presenti nel video siano caricature che riflettono degli stereotipi. Appaiono grotteschi. Nel video le donne nere hanno un unico ruolo: afferrare al volo (leggasi trarre in salvo) l'"angelica" Madonna mentre sta cadendo. Non si tratta d'altro che della rivisitazione in chiave contemporanea dello stereotipo della donna nera come

mammy. Utilizzati come sfondo e sostegno al dramma di Madonna, i personaggi neri di *Like a Prayer* fanno pensare alle prime caratterizzazioni hollywoodiane degli schiavi neri e canterini dei film ambientati nelle grandi piantagioni o a quei film di Shirley Temple in cui Bojangles veniva trascinato sullo schermo per danzare con Miss Shirley e insaporirne la recitazione. Il pubblico non doveva restare a bocca aperta davanti a Bojangles, doveva notare soltanto che Shirley era davvero una vecchia ragazzina bianca molto speciale. A modo suo, Madonna è una Shirley Temple dei nostri tempi. Indubbiamente le sue simpatie dichiarate per la cultura nera ne aumentano le quotazioni.

Ansiosa di vedere il documentario *A letto con Madonna*, per la buona ragione che prometteva di parlare della trasgressiva personalità sessuale di Madonna, che io trovo interessante, mi ha irritato profondamente il suo modo di rappresentare visivamente il suo dominio sui maschi di colore (certo non su Warren Beatty o Alex Keshishian) e sulle donne bianche appartenenti alle classi sociali più basse. Ero talmente irritata da non riuscire ad apprezzare altri aspetti che mi sarebbero potuti piacere. In *A letto con Madonna*, Madonna rivelava senza ambiguità di non saper pensare ad altro che a esercitare il potere secondo le tradizionalissime linee della supremazia bianca, del capitalismo, del patriarcato. Che le persone che dipendevano da lei per i loro bisogni più immediati fossero costrette a sottomettersi alla sua volontà, a parere mio e degli altri neri che avevano visto il film e con cui ne avevo parlato, non era né bello né piacevole. Pensavamo che fosse tragicamente ironico che Madonna si fosse scelta come partner un ballerino nero che si tingeva i capelli di biondo. Forse, se fosse riuscito a presentarsi un po' meno come un maschio nero identificato con i bianchi e consumato dall'"ambizione bionda", avrebbe potuto rubarle la scena. Invece era stato messo a fare da specchio: in lui Madonna e il suo pubblico potevano vedere soltanto il riflesso di lei e la venerazione per la "bianchezza" che lei incarna - che la suprematista cultura bianca vuole che tutti incarnino. Madonna usava il suo potere per assicurarsi che lui e gli al-

tri non-bianchi, uomini e donne, che lavoravano per lei, così come alcuni subordinati bianchi, facessero da fondale al suo per-avere-uno-spettacolo-come-si-deve-ci-vuole-una-ragazza-bianca. Scherzando con altri neri a proposito del film, commentavamo che Madonna doveva aver fatto lunghe e faticose ricerche per trovare una nera che non sapesse ballare bene, che non l'avrebbe messa in ombra. E la dice lunga che, quando il film riflette direttamente qualcosa di diverso dall'immagine positiva di Madonna, la cinepresa riveli lo stile che la danzatrice nera stava reprimendo. Le cose vengono a galla quando i "subordinati" hanno la libera uscita o sono a "riposo".

Come è capitato con la maggior parte dei video di Madonna, parlando di questo film i critici tendono a ignorare la razza. Eppure non c'è spettatore che, guardandolo, riesca a esimersi dal pensare ad essa e alla sua rappresentazione, senza doversi impegnare in qualche forma di diniego. Dopo aver messo insieme un cast di personaggi scelti all'interno di gruppi marginali - non-bianchi eterosessuali e gay, e gay bianchi -, Madonna li descrive come "emotivamente menomati". E naturalmente nel corso del film questa descrizione sembra essere accreditata dal modo in cui essi le permettono di dominarli, sfruttarli e umiliarli. Chi, tra i suoi fan, non intende smettere di considerarla una progressista dovrebbe chiedersi perché mai Madonna sostenga con tanta convinzione quegli stereotipi razzisti/sessisti/classisti che quasi sempre cercano di dipingere i gruppi emarginati come "anormali". Ammettiamolo, così facendo Madonna non rompe con nessuno *status quo* bianco, suprematista e patriarcale: lo sta sostenendo e perpetuando.

Alcuni di noi non trovano né brillante né carino che Madonna vada in giro a dire di avere un "lato fascista", un lato peraltro assai ben documentato nel film. Beh, non abbiamo visto attivarlesi neanche un po' del suo grazioso piccolo fascismo quando nel film, ad alzare la voce, era Warren Beatty. No, lì l'immagine di Madonna era quella della piccola donna che sorride e sopporta. No, il suo lato "qualcuno deve comandare", come lei lo chiama, si esprimeva per lo più nell'interazione con quei

rappresentanti dei gruppi marginalizzati che quasi sempre i potenti trasformano in vittime. Come mai si discute così poco o non si discute per niente del fatto che Madonna sia razzista o sessista nel suo rapporto con le donne? Il pubblico si lascerebbe incantare se qualche *entertainer* bianco ci dicesse che deve "fare il padre" e controllare le azioni di chi ha meno potere, in particolare delle donne e degli uomini di colore? Allora perché tanti trovano carino che Madonna affermi di dominare il cast interrazziale di gay ed eterosessuali del suo film, perché sono dei minorati e a lei "piace fare la madre"? No, non è una dimostrazione di potere femminista, è il solito vecchio *nonsense* fallico con al centro una figa bianca. E molti di noi, davanti al film, non sono rimasti semplicemente indifferenti: molti si sono sentiti oltraggiati.

Forse è un segno del senso di impotenza collettivo che molti spettatori neri, non-bianchi e bianchi del film, benché disturbati dal razzismo, dal sessismo e dall'eterosessismo (sì, è possibile assumere gay, sostenere progetti per la lotta all'Aids e, tuttavia, continuare ad avere una forte inclinazione per l'eterosessualità fallica patriarcale) di cui *A letto con Madonna* gronda, abbiano detto così poco. A volte, quando ci si scopre attratti da alcuni aspetti di una *performance* e irritati da altri o quando un *performer* si mostra più interessato del consueto alla promozione di cause sociali progressiste, è difficile trovare le parole per articolare una critica. Quel *performer* ci può sembrare al di sopra di ogni critica. O magari pensiamo che la nostra critica non riuscirà a incrinare in alcun modo il suo carisma di icona culturale.

Restare zitti, però, significa farsi complici proprio del sistema di dominio che fa dell'"ambizione bionda" lo strumento del successo di Madonna. Tragicamente, nell'opera di Madonna, tutto ciò che vi è di trasgressivo e potenzialmente impoterante per le donne e gli uomini che credono nel femminismo può essere messo a rischio da quanto essa contiene di reazionario e di assolutamente convenzionale e vecchio. Spesso è proprio la convergenza tra gli elementi di conservazione presenti nel suo lavoro e lo *status quo* ad avere l'impatto più forte.

Ad esempio, data la rampante omofobia della società americana e la concomitante ossessione voyeuristica eterosessista per gli stili di vita gay, in che misura Madonna cerca di sfidarla progressisticamente continuando a rappresentare i gay come individui in qualche modo emotivamente handicappati o difettosi? Oppure, quando risponde a chi la accusa di sfruttare i gay, dichiarando con arroganza: "Cosa vuol dire sfruttare?... In una rivoluzione, è inevitabile che ci siano dei feriti. Perché la gente cambi, bisogna buttare all'aria la tavola. Qualche piatto finisce rotto per forza".

Posso solo dire che per me questa non è liberazione. Forse Madonna si collegherà più intimamente alla cultura nera d'opposizione quando riuscirà a esplorare i ricordi della sua infanzia di proletaria bianca in una famiglia instabile, capendo dall'interno le politiche dello sfruttamento, del dominio e della sottomissione. Se e quando questa autoanalisi radicale avrà luogo, Madonna avrà la forza di dar vita a produzioni culturali nuove e diverse, a un'opera davvero trasgressiva - atti di resistenza che, invece di limitarsi a sedurre, sappiano trasformare.

9. Uno sguardo oppositivo: la spettatrice nera

Riflettendo sul rapporto spettatrici nere/cinema, ricordo che da bambina venivo punita perché guardavo, per quegli sguardi sfrontati, intensi, diretti che i bambini rivolgono agli adulti, sguardi percepiti come aggressivi, come gesti di resistenza, sfide all'autorità. Nella mia vita, lo "sguardo" è sempre stato politico. Immaginate il terrore della bambina che, attraverso ripetute punizioni, è arrivata a capire che lo sguardo può essere pericoloso. La bambina che ha imparato così bene a guardare dall'altra parte quando è necessario. Eppure, quando la puniscono, i genitori le dicono: "Guardami, quando ti parlo". Solo che la bambina ha paura di guardare. Ha paura di guardare, ma è affascinata dallo sguardo. C'è potere nel guardare.

Sbalordita quando, studiando la storia, lessi per la prima volta che i bianchi proprietari di schiavi (uomini, donne e bambini) punivano i neri loro schiavi se osavano guardarli, mi sono chiesta in che modo questa relazione traumatica con lo sguardo abbia informato i sistemi educativi e le modalità spettatoriali dei neri.

Le politiche dello schiavismo, delle relazioni di potere razzializzate, erano tali che agli schiavi veniva negato il diritto di guardare. Collegando questa strategia di dominio a quella usata dagli adulti delle comunità rurali nere del Sud dove sono cresciuta, mi addolorava pensare che tra i bianchi che avevano oppresso i neri e noi non c'era una differenza assoluta. Anni dopo, leggendo

Michel Foucault, pensai di nuovo a queste connessioni, ai modi in cui il potere in quanto dominio riproduce se stesso in siti differenti impiegando apparati, strategie e meccanismi di controllo analoghi. Poiché già da bambina sapevo che il potere di dominare che gli adulti esercitavano su di me e sul mio sguardo non era così assoluto da impedirmi di trovare il coraggio di guardare, sbirciare, osservare esponendomi al pericolo, sapevo che gli schiavi avevano guardato. Che tutti i tentativi di reprimere il diritto allo sguardo di noi bambini e dei neri aveva prodotto in noi uno straordinario desiderio di guardare, un desiderio ribelle, uno sguardo oppositivo. Dimostrando il coraggio di guardare, dichiaravamo con spavalderia: "Non mi limiterò a guardare, voglio che il mio sguardo cambi la realtà". Persino nelle peggiori condizioni di subordinazione, la capacità di manipolare il proprio sguardo in barba alle strutture di dominio che lo reprimono, sottrae alla passività. In larga parte della sua opera, Foucault descrive il dominio in termini di relazioni di potere, nel tentativo di mettere in crisi l'assunto che "il potere è un sistema di dominio che controlla ogni cosa e non lascia alcuno spazio di libertà". Dichiarando empaticamente che in tutte le relazioni di potere "vi è necessariamente una possibilità di resistenza", Foucault invita il pensatore critico a cercare questi margini, queste lacune e questi spazi sul corpo e attraverso il corpo, luogo reale di ogni nostra attività e iniziativa.

Nel saggio *Cultural Identity and Cinematic Representation* Stuart Hall ci invita a riconoscere la nostra responsabilità e il nostro ruolo di spettatori neri. Affermando che le immagini di negritudine costruite dai bianchi sono totalizzanti, a proposito della presenza bianca Hall dice: "L'errore non sta nel concettualizzare questa 'presenza' in termini di potere, ma nel collocare tale potere interamente al di fuori di noi - quasi fosse una forza estrinseca, della cui influenza ci si può liberare come il serpente muta pelle". In *Il negro e l'altro*, Frantz Fanon ci ricorda che il potere è insieme dentro e fuori di noi:

I movimenti, gli atteggiamenti, gli sguardi dell'altro mi avevano fissato in quella posizione, esattamente come la soluzione

chimica viene fissata dal colorante. Ero indignato. Volevo una spiegazione. Non era successo niente. Esplosi. Ora i frammenti erano stati rimessi insieme da un altro sé. Questo "sguardo" dal posto dell'Altro ci fissa non soltanto con la sua violenza, ostilità e aggressività, ma con l'ambivalenza del suo desiderio.

Per i neri esistono spazi di iniziativa dove ci è possibile interrogare lo sguardo dell'Altro, ma anche restituirglielo e guardarci tra noi, dando nome a ciò che vediamo. Lo "sguardo" è stato ed è un sito di resistenza per i neri colonizzati di tutto il mondo. Nelle relazioni di potere i subordinati imparano dall'esperienza che c'è uno sguardo critico, che "guarda" per documentare, oppositivo. Nelle lotte di resistenza il potere del dominato di affermare la propria iniziativa rivendicando e coltivando la "consapevolezza", politicizza le relazioni di "sguardo" - si impara a guardare in un certo modo per resistere.

Quando i neri degli Stati Uniti ebbero per la prima volta occasione di andare al cinema o di guardare la televisione, lo fecero sapendo perfettamente che quello dei mass media era un sistema di conoscenza e di potere che riproduceva e manteneva la supremazia bianca. Guardare la televisione o i film commerciali e metterne in discussione le immagini voleva dire affrontare criticamente il fatto che esse negavano ai neri di essere rappresentati. Fu lo sguardo oppositivo nero a rispondere a queste relazioni di sguardo sviluppando un cinema nero indipendente. I neri che frequentavano le sale cinematografiche commerciali e la televisione potevano tracciare il progresso dei movimenti politici per l'uguaglianza razziale attraverso la costruzione di immagini, e lo fecero. Nella casa proletaria, nera e meridionale della mia famiglia, situata in un quartiere razzialmente segregato, guardare la televisione era un modo per sviluppare un atteggiamento spettatoriale critico. A meno che non si andasse a lavorare nel mondo dei bianchi, al di là dei binari, i bianchi imparavamo a guardarli guardandoli sullo schermo. Gli sguardi dei neri, così come si erano costituiti nel contesto dei movimenti sociali per l'emancipazione razziale, erano sguardi d'interrogazione. Davanti a programmi televisivi come *Out Gang* e *Amos'n'Andy* non riuscivamo a non ridere delle rappresentazioni che i

bianchi davano della negritudine, ma le guardavamo anche con occhio critico. Prima dell'integrazione razziale i critici cinematografici e televisivi neri sperimentavano il piacere visivo in un contesto in cui guardare significava anche contestare e fare confronti.

In *Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories*, Manthia Diawara identifica il potere dello spettatore: "Ogni narrazione mette lo spettatore in una posizione attiva; e razza, classe e relazioni sessuali influenzano il modo in cui questa soggettazione viene riempita dallo spettatore". Di particolare interesse sono, per lo studioso, i momenti di "rottura", i punti in cui lo spettatore fa resistenza alla "completa identificazione con il discorso filmico". Nella fase che precede l'integrazione razziale queste rotture definiscono la relazione tra spettatori neri e cinema dominante. Più tardi, il godimento di film dove la negritudine è rappresentata in forme stereotipatamente degradanti e disumanizzanti si accompagna alla pratica critica che ristabilisce la nostra presenza là dove essa è negata. La discussione critica di un film nel suo svolgersi o alla sua conclusione manteneva la distanza tra spettatore e immagine. Anche i film realizzati da cineasti di colore venivano sottoposti a una lettura critica. Essendo nati, in parte, come risposta all'incapacità del cinema dominato dai bianchi di rappresentare la negritudine in modi che non rafforzassero la supremazia bianca, anch'essi venivano sottoposti a vaglio critico per vedere se le immagini non colludesero con le pratiche cinematiche dominanti.

Gli sguardi critici e indagatori dei neri avevano come oggetto soprattutto la questione della razza e del razzismo, il modo in cui il dominio razziale dei bianchi sovradetermina la rappresentazione. Raramente manifestavano interesse per il genere. Come spettatori, i maschi neri potevano ripudiare la riproduzione del razzismo al cinema e in televisione, la negazione della propria presenza, e allo stesso tempo credere di ribellarsi alla supremazia bianca "prendendosi la libertà" di guardare e di condividere le politiche fallocentriche della spettatorialità. Poiché nella vita reale e pubblica i maschi neri venivano assassinati/linciati se guardavano le

donne bianche, e lo sguardo maschile nero era costantemente soggetto al controllo e/o alla punizione del potente Altro bianco, il terreno privato degli schermi televisivi o del buio delle sale cinematografiche poteva dare libero sfogo allo sguardo represso. Lì essi potevano guardare le bianche senza che una struttura di dominio controllasse il loro sguardo, interpretasse e punisse. La struttura suprematista bianca che aveva assassinato Emmet Till, perché ne aveva interpretato lo sguardo come una violazione, come stupro della donna bianca, non poteva controllare le risposte dei maschi neri alle immagini sullo schermo. Nel loro ruolo di spettatori, i maschi neri potevano entrare in uno spazio fantastico di potere fallocentrico che mediava la negazione razziale. Questo rapporto di genere con il guardare ha reso l'esperienza spettatoriale dei maschi neri radicalmente diversa da quella della spettatrice nera. Nei loro film, i migliori tra i primi film-maker neri indipendenti di sesso maschile hanno rappresentato le donne nere come oggetti dello sguardo maschile. Che sia quello del regista o quello dello spettatore, tanto nel caso di pellicole di cassetta quanto di opere sulla "razza" come i film realizzati da Oscar Micheaux, lo sguardo maschile nero ha un campo diverso da quello della spettatrice di colore.

Noi nere abbiamo scritto poco sulla nostra spettatorialità, sulle nostre pratiche di visione. Un corpus crescente di teoria e critica cinematografica ad opera delle donne di colore ha cominciato a venire alla luce soltanto di recente. Il silenzio prolungato delle nere sia come spettatrici sia come critiche è stato un modo di rispondere all'assenza, alla negazione cinematografica. In *La tecnologia del genere*, Teresa de Lauretis, analizzando l'opera di Monique Wittig, richiama l'attenzione sul "potere dei discorsi di 'fare violenza' alle persone, una violenza che è materiale e fisica, sebbene sia prodotta da discorsi astratti e scientifici o dai discorsi dei mass media". Con la possibile eccezione dei primi film sulla razza, le spettatrici nere hanno dovuto sviluppare delle relazioni di sguardo all'interno di un contesto cinematografico che costruisce la nostra presenza come assenza, che nega il nostro "corpo" per perpetuare la supremazia bianca e con

essa una spettatorialità fallocentrica dove la donna da guardare e desiderare è bianca. (I film recenti non confermano questo paradigma. Se parlo del passato è perché voglio ricostruire lo sviluppo della spettatorialità maschile nera.)

Parlando con donne nere di ogni età e classe, in diverse parti degli Stati Uniti, di come si guarda un film, continuo a ricevere risposte ambivalenti. Soltanto alcune ricordano il piacere dei film sulla razza e persino loro sentono che tale piacere è stato interrotto e usurpato da Hollywood. La maggior parte è sicura di non essere mai andata al cinema aspettandosi di trovare una rappresentazione convincente della femminilità nera. Sono tutte profondamente coscienti del razzismo filmico, della violenta cancellazione della femminilità nera che esso mette in atto. Nel saggio *A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification*, Anne Friedberg sottolinea che "l'identificazione può compiersi solo attraverso il riconoscimento e il riconoscimento è in sé un'implicita conferma dell'ideologia dello *status quo*". Persino quando veniamo rappresentate, i nostri corpi e il nostro intero essere sono lì per servire, per rafforzare e mantenere la femminilità bianca in quanto oggetto dello sguardo fallocentrico.

In *Girls on Film*, commentando la maniera hollywoodiana di caratterizzare le donne nere, Julie Burchill descrive questa presenza assente:

Le donne nere sono state madri prive di figli (*mammies* - chi potrà mai dimenticare lo spettacolo stomachevole di Hattie McDaniel in paziente attesa davanti a una Vivien Leigh in preda all'ennesimo capriccio, mentre le chiede come un'idiota: "Cosa volere indossare, mio agnellino?")... Lena Horne, la prima *performer* nera che riuscì a strappare un contratto a una major (MGM), sembrava non avere alcun carattere e invece ne aveva da vendere. Dette in escandescenze quando Tallulah Bankhead si complimentò con lei per il pallore della sua pelle e per i lineamenti non negroidi.

Quando in un film commerciale compariva un'attrice nera come Lena Horne, la maggior parte degli spettatori bianchi non si rendeva neppure conto che stava guardando un'attrice di colore, a meno che il film non

fosse specificamente codificato come un film sui neri. Burchill è una delle poche critiche cinematografiche bianche che hanno avuto il coraggio di analizzare l'intersezione di razza e genere in rapporto alla costruzione della categoria "donna" al cinema, in quanto oggetto dello sguardo fallocentrico. Con la consueta acutezza, Burchill afferma: "Cosa ci dice, in fatto di purezza razziale, che le migliori bionde siano state tutte delle brune (Harlow, Monroe, Bardot)? Credo ci dica che non siamo bianchi come pensiamo". Burchill avrebbe potuto dire facilmente: "Non siamo bianchi come vorremmo essere". Perché è chiaro che l'ossessivo bisogno di rendere ultrabianche le già bianche dive del cinema era una pratica cinematografica mirata a mantenere una distanza, una divisione tra quell'immagine e l'Altro rappresentato dalla donna nera. Era un modo di perpetuare la supremazia bianca. Le politiche di razza e di genere sono state iscritte nelle narrative cinematografiche commerciali da *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) in poi. Opera seminale, questo film ha identificato il posto e la funzione che il cinema avrebbe assegnato alla femminilità bianca. Per le donne nere, è chiaro, un posto non c'era.

Ripensando al mio passato in rapporto alle immagini filmiche della femminilità nera, ho scritto un breve saggio, *Do You Remember Sapphire?*, che esplora sia la negazione di una possibile rappresentazione filmica e televisiva delle donne nere, sia il nostro rifiuto di tali immagini. Individuando in *Sapphire*, un personaggio di *Amos'n'Andy*, la prima immagine di femminilità nera incontrata sullo schermo quando ero bambina, ho scritto:

Era anche allora uno sfondo, una figura che serviva a mettere in risalto qualcos'altro. Era una puttana - una megera. Era lì per ammorbidire le immagini dei maschi neri, per farli sembrare vulnerabili, bonaccioni, buffi, e non minacciosi per il pubblico bianco. Era lì come un uomo travestito da donna, come una puttana castratrice, come qualcuno a cui mentire, a cui giocare brutti tiri, come qualcuno che bianchi e neri potevano odiare. Un capro espiatorio in tutti i sensi. *Lei non era noi*. Noi ridevamo insieme ai maschi neri, insieme ai bianchi. Ridevamo di questa donna nera che non era noi. E non provavamo neppure il desiderio di essere sullo schermo. Come pote-

vamo desiderare di esserci quando l'immagine che lo schermo ci costruiva addosso era così brutta? Non volevamo esserci. Non volevamo essere lei. Non volevamo che la nostra immagine cinematografica coincidesse con quella di quest'odiosa cosa femminile - oggetto di scena, fondale. L'immagine che essa proiettava non era quella del corpo del desiderio. Non c'era nulla da vedere. Lei non era noi.

Le nere adulte reagivano in modo diverso a Sapphires. Si riconoscevano nelle sue frustrazioni e nelle sue pene. Le offendeva il modo in cui veniva messa in ridicolo. Le offendeva il modo in cui le immagini filmiche attaccavano la femminilità nera, chiamandoci puttane, chiamandoci megere. E anzi rivendicavano Sapphires come una di loro, come il simbolo di quella loro parte arrabbiata che i bianchi e i maschi neri non riuscivano neppure a cominciare a comprendere. Le convenzionali rappresentazioni delle donne nere hanno fatto violenza all'immagine. In risposta a questa aggressione, molte spettatrici nere non hanno più voluto saperne di immagine, hanno guardato altrove e si sono rifiutate di dare al cinema un qualsiasi peso nella loro vita. C'erano però delle spettatrici il cui sguardo era quello del desiderio e della complicità. Assumendo una posizione di subordinazione, esse si sottomettevano alla capacità del cinema di sedurre e tradire. Erano cinematicamente "manipolate". Tutte le donne nere con cui ho parlato, che siano state o siano tuttora appassionate frequentatrici delle sale cinematografiche e amanti del cinema hollywoodiano, testimoniano che per godersi pienamente quel cinema dovevano rinunciare alla critica, all'analisi; dovevano dimenticare il razzismo. E in generale quelle donne non pensavano al sessismo. Qual era allora la natura di questo adorante sguardo femminile nero - di questo sguardo che poteva dare piacere proprio là dove si veniva negate? Nel suo primo romanzo, *L'occhio più azzurro*, Toni Morrison traccia il profilo di una spettatrice nera; il suo sguardo è lo sguardo masochistico della vittima. Descrivendo il suo rapporto col guardare, Miss Pauline Breedlove, una povera domestica a servizio nella casa di una facoltosa famiglia bianca, dice:

Il solo momento che sono felice sembra che è quando vado al cinema. Ogni volta che ci vado, ci vado presto, prima che lo spettacolo comincia. Spengono le luci e tutto diventa buio, poi lo schermo si accende e io sono subito dentro al film. Gli uomini bianchi che si prendono tanta cura delle loro donne, e loro tutte eleganti nelle loro grandi case pulite con la vasca da bagno nella stessa stanza col gabinetto. Questi film mi davano un sacco di piacere.

Per provare piacere, Miss Pauline, seduta nell'oscurità, deve immaginarsi trasformata, convertita nella donna bianca raffigurata sullo schermo. Però, ella dice, "com'è duro poi tornare a casa", una volta che lo spettacolo è finito e ti sei riempita di piacere.

Noi torniamo a casa da noi stesse. Non tutte le spettatrici nere si sono sottomesse a questo spettacolo di regressione per via di identificazione. Le donne con cui ho parlato per lo più sentivano di aver resistito coscientemente all'identificazione con i film e che questa tensione rendeva l'andare al cinema non del tutto piacevole, a volte addirittura doloroso. Per citare le parole di una di loro: "Il cinema riuscivo a godermelo solo se non guardavo troppo in profondità". Per le spettatrici nere che hanno guardato troppo in profondità, l'incontro con lo schermo è stato una ferita. Che alcune di noi abbiano scelto di smettere di guardare è stato un gesto di resistenza: guardare altrove era un modo di protestare, di rifiutare di lasciarsi negare. Il mio piacere di spettatrice finì bruscamente quando io e le mie sorelle vedemmo per la prima volta *Lo specchio della vita* (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959). Scrivendone in *Do You Remember Sapphires?*, confessavo:

Fino ad oggi vi avevo dimenticate, immagini filmiche viste nell'adolescenza, immagini che mi fecero smettere di guardare. Fu con *Lo specchio della vita*, fu quella rassicurante immagine di *mammy*. C'era qualcosa di familiare in quell'infaticabile lavoratrice nera che amava tanto sua figlia, che l'amava tanto da far male. In effetti, a noi ragazze nere del Sud, la madre di Sarah Jane ricordava le *big mamas*, lavoratrici instancabili e assidue frequentatrici della parrocchia, che conoscevamo e amavamo. Di conseguenza, non fu questa l'immagine che catturò il nostro sguardo; fu Sarah Jane ad affascinarci.

E di lei, scrivevo:

Tu eri diversa. C'era qualcosa di pauroso in quell'immagine di giovane bellezza nera piena di sensualità e dalla forte carica erotica – quella figlia che non voleva essere prigioniera della sua negritudine, quella “mulatta tragica” che non voleva essere negata. “Lasciatemi sfuggire per sempre a questa immagine”, sembrava dire. Ricorderò sempre quell'immagine. Ricordo quanto piangemmo per lei, per noi stesse, per i nostri desideri irrealizzati. Sarah Jane era tragica perché per lei, nel cinema, non c'erano né posto né immagini affettuose. Anche lei era un'immagine assente. Meglio, allora, essere assenti anche noi, perché quando c'eravamo era umiliante, strano, triste. Piangemmo tutta la notte per te, perché per te il cinema non aveva posto. E, come te, smettemmo di pensare che un giorno sarebbe stato diverso.

Quando, ormai donna, tornai al cinema dopo un lungo periodo di silenzio, avevo sviluppato uno sguardo oppositivo. Non solo non mi lasciavo ferire dall'assenza di figure femminili nere o dal ricorso a immagini degradanti e offensive, ma analizzavo i film e mi esercitavo ad andare al di là di razza e genere per concentrarmi su aspetti di contenuto, forma, linguaggio. I film stranieri e il cinema americano indipendente erano i luoghi privilegiati del mio sguardo di spettatrice, sebbene non escludessi neppure le pellicole hollywoodiane.

Grazie a questo “stacco”, le spettatrici nere hanno frequentato le sale cinematografiche sapendo bene come razza e razzismo abbiano determinato la costruzione visiva del genere. Che si trattasse di *Nascita di una nazione* o dei film di Shirley Temple, sapevamo che la femminilità bianca era la differenza sessuale razzializzata che occupava il posto del divismo nel cinema commerciale. Supponevamo che le donne bianche lo sapessero. Leggendo uno stimolante saggio di Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, da una prospettiva di razza, si vede con chiarezza perché le spettatrici nere non abbindolate dal cinema di cassetta abbiano sviluppato uno sguardo oppositivo. Che ci siamo autoescluse dal piacere di guardare, sostiene Mulvey, è stato determinato dalla “divisione tra attivo/maschile e passivo/femminile”. Le spettatrici nere hanno scelto attivamente di non identificarsi col soggetto immaginario del

cinema, perché tale identificazione ci avrebbe ridotte all'impotenza.

Guardando il cinema con sguardo oppositivo, le donne di colore sono riuscite a valutare criticamente il fatto che il cinema abbia costruito la femminilità bianca come oggetto dello sguardo fallocentrico e a scegliere di non identificarsi né con la vittima né con il persecutore. Le spettatrici nere che hanno rifiutato di identificarsi con la femminilità bianca, che non hanno accettato di assumere su di sé lo sguardo fallocentrico del desiderio e del possesso, hanno creato uno spazio critico dove l'opposizione binaria posta da Mulvey della “donna come immagine vs l'uomo come soggetto dello sguardo” è stata costantemente decostruita. Come spettatrici critiche, le donne nere hanno guardato da una posizione che infrange l'ordine, simile a quella descritta da Annette Kuhn in *The Power of the Image*:

... gli atti di analisi, di decostruzione e di lettura “controcorrente” offrono un piacere aggiuntivo – il piacere della resistenza, del dire “no”, non al godimento “ingenuo”, nostro e delle altre, delle immagini culturalmente dominanti, ma alle strutture di potere che ci chiedono di consumare acriticamente e in modi altamente circoscritti tali immagini.

La critica cinematografica femminista che va per la maggiore non riconosce in alcun modo la spettatorialità cinematografica femminile nera. Non considera neppure la possibilità che le donne possano costruire uno sguardo oppositivo attraverso la comprensione e la consapevolezza delle politiche di razza e razzismo. La teoria femminista del cinema, fondata su un'astorica struttura psicoanalitica che privilegia la differenza sessuale, sopprime attivamente il riconoscimento della razza, ristabilendo e riflettendo la cancellazione della femminilità nera a cui si assiste nel cinema, silenziando ogni discussione sulla differenza razziale – sulla differenza sessuale razzializzata. Per quanto gli interventi critici femministi mirassero a decostruire la categoria “donna” sottolineando la rilevanza della razza, molte critiche cinematografiche femministe continuano a strutturare il loro discorso come se esso parlasse di “donne”, mentre in effet-

ti parla soltanto di donne bianche. Sembra un'ironia che una recente antologia curata da Constance Penley, *Feminist and Film Theory*, porti in copertina l'immagine di due bianche, Rosalind Russell e Dorothy Arzner, sul set di *La moglie di Craig* (*Craig's Wife*, Dorothy Arzner, 1936), e che, tuttavia, in nessuno dei saggi raccolti nel volume si ammetta anche solo *en passant* che il "soggetto" donna in discussione è sempre bianco. Anche se nel testo non mancano foto di scena di attrici nere, la differenza razziale non è riconosciuta affatto.

Sarebbe troppo semplicistico interpretare questa incapacità di vedere soltanto come gesto di razzismo. Essa è in primo luogo il segno della problematicità di una teoria femminista del cinema che si è strutturata attorno a una narrativa totalizzante secondo cui le donne sarebbero un oggetto la cui immagine serve solo a riaffermare e reinscrivere il patriarcato. Mary Ann Doane affronta la questione nel saggio *Remembering Women: Psychological and Historical Construction in Film Theory*:

Questo attaccamento alla figura di una Donna de-generalizzabile in quanto prodotto di un apparato spiega perché, per molte, la teoria femminista del cinema sembri aver raggiunto un punto morto, una sorta di blocco nella teorizzazione... Concentrata com'è nell'impresa di delineare a grandi linee gli attributi della donna in quanto effetto di un apparato, la teoria femminista del cinema contribuisce a rendere astratte le donne.

Il concetto di "donna" annulla la differenza tra donne appartenenti a contesti sociostorici specifici, tra donne definite puntualmente come soggetti storici piuttosto che come soggetto (o non-soggetto) psichico. Sebbene Doane non tematizzi la questione della razza, le sue parole rimandano inequivocabilmente al problema della sua cancellazione. Perché è soltanto se si immagina la donna in astratto, facendone un'invenzione o una fantasia, che la razza può non essere considerata importante. Dobbiamo veramente credere che le teoriche femministe che non scrivono d'altro che delle immagini delle donne bianche, che sussumono questo specifico soggetto storico sotto la categoria totalizzante di "donna", non "vedano" che l'immagine è bianca? Può darsi benissimo che

siano impegnate in un processo di diniego, che elimina tanto la necessità di revisionare i modi convenzionali di pensare la psicoanalisi come paradigma dell'analisi, quanto il bisogno di ripensare un *corpus* di teoria femminista del cinema fermamente radicato nella negazione del fatto che sesso e sessualità non possono essere il significante primario e/o esclusivo della differenza. Il saggio di Doane appare in *Psychoanalysis and Cinema*, un'antologia curata da F. Ann Kaplan, dove, ancora una volta, nessuna delle teorie proposte riconosce o discute la differenza razziale, ad eccezione di un saggio, *Not Speaking with Language, Speaking with No Language*, che problematizza le nozioni di orientalismo attraverso l'analisi di *Adynata*, un film di Leslie Thornton. Eppure, nella maggior parte di questi saggi, se si include la razza tra le categorie d'analisi, le teorie sostenute si rivelano problematiche.

Costruire una teoria femminista del cinema su queste basi consente la produzione di una pratica discorsiva che non ha bisogno di teorizzare alcun aspetto della rappresentazione e della spettatorialità femminile nera. Tuttavia, il fatto che all'interno della cultura suprematista bianca esistano delle donne di colore, problematizza e complica l'intera questione dell'identità, della rappresentazione e della spettatorialità femminile. Se, come Friedberg suggerisce, "l'identificazione è un processo che impone al soggetto di lasciarsi rimuovere da un altro soggetto, un procedimento che infrange la separazione tra sé e l'altro replicando così la struttura stessa del patriarcato," se l'identificazione "obbliga all'identità, rende necessaria la somiglianza, impedisce la differenza" – dobbiamo allora ipotizzare che molte critiche cinematografiche femministe "iperidentificate" con l'apparato cinematografico dominante producano teorie che ne replicano il programma totalizzante? Come mai la critica cinematografica femminista, che ha rivendicato come proprio campo d'analisi soprattutto il terreno dell'identità, della rappresentazione e della soggettività femminile resta aggressivamente muta di fronte al soggetto della negritudine e in particolare delle rappresentazioni della femminilità nera? Come il cinema commerciale ha storicamente

costretto le spettatrici nere a non guardare, molta della critica cinematografica femminista non permette un dialogo teorico capace di includere le voci delle donne di colore. È difficile parlare quando si ha la sensazione che nessuno ascolti, quando si ha la sensazione che siano stati creati un gergo o una narrativa speciali che solo gli "eletti" possono capire. Non stupisce allora che, per lo più, noi nere abbiamo relegato alle conversazioni private i nostri commenti critici sul cinema. E va ripetuto che questo gesto è una strategia che ci protegge dalla violenza perpetuata e sostenuta dai discorsi dei mass media. Un nuovo interesse per le questioni della razza e della rappresentazione nel campo della teoria del cinema potrebbe intervenire criticamente sulla repressione storica riprodotta in alcune arene della pratica critica contemporanea, creando uno spazio discorsivo dove sia possibile discutere della spettatorialità femminile nera.

Quando le ho chiesto perché pensava che non ne avessimo scritto, una ragazza nera sui vent'anni, frequentatrice ossessiva di cinematografi, mi ha risposto: "Abbiamo paura di parlare di noi stesse come spettatrici, perché siamo state abusate dallo sguardo". Un aspetto di tale abuso è che ci hanno costretto a credere che il modo di guardare delle nere non sia abbastanza importante da teorizzarlo. La teoria del cinema, che negli Stati Uniti è un terreno critico "poroso", è stata e continua a essere influenzata dal dominio razziale bianco e a rifletterlo. Avendo le sue radici in un movimento di liberazione delle donne informato da pratiche razziste, la critica cinematografica femminista non ha aperto il terreno discorsivo in modo da renderlo più inclusivo. Ultimamente, persino le teoriche bianche del cinema che non trascurano l'analisi della razza mostrano di non avere alcun interesse per la spettatorialità femminile nera. Nella sua introduzione alla raccolta di saggi *Visual and Other Pleasures*, Laura Mulvey descrive il suo romantico assorbimento iniziale nel cinema di Hollywood, dichiarando:

Anche se nei primi anni settanta questo grande amore – sino ad allora mai discusso né analizzato – è stato messo in crisi dall'impatto che il femminismo ha prodotto sui miei pensieri,

esso ha avuto però un'enorme influenza sullo sviluppo del mio lavoro critico e delle mie idee e sul dibattito interno alla cultura cinematografica a cui mi ero dedicata negli ultimi quindici anni. Guardati con occhi influenzati da un clima e da una coscienza diversi, i film avevano perso la loro magia.

Guardando i film da una prospettiva femminista, Mulvey arriva a quel punto di disaffezione che è il punto di partenza per molte nere che si avvicinano al cinema dall'interno della dura e vissuta realtà del razzismo. Tuttavia, il suo dichiararsi parte di una cultura del cinema che si fonda sull'adorazione e sull'amore indica come sarebbe stato difficile, per la spettatrice critica il cui sguardo si è formato per opposizione, entrare in quel mondo attraverso uno "stacco".

Poiché il contesto in cui ci muoviamo è segnato dallo sfruttamento di classe e dal dominio razzista e sessista, è stato soltanto attraverso la resistenza, la lotta, le letture e un'osservazione controcorrente che noi nere siamo riuscite ad apprezzare il nostro modo di guardare, tanto da dargli pubblicamente nome. In sostanza, le spettatrici nere capaci di uno sguardo oppositivo decostruiscono le teorie della spettatorialità femminile fondate pesantemente sull'assunto che, come Doane suggerisce nel saggio *Woman's Stake: Filming the Female Body*, "la donna possa soltanto scimmiettare il rapporto dell'uomo col linguaggio, vale a dire assumere una posizione definita dal pene-fallo come arbitro supremo della mancanza". Senza identificarsi né nello sguardo fallo-centrico né nella costruzione di una femminilità nera ricalcata su quella bianca, le spettatrici nere capaci di guardare criticamente costruiscono una teoria dello sguardo in cui il piacere visivo del cinema è il piacere dell'analisi, dell'interrogazione. Tutte le spettatrici con cui ho parlato, salvo rare eccezioni, mi hanno detto che, al cinema, stanno "in guardia". Parlando di come l'abbia influenzata l'essere una spettatrice critica dei film hollywoodiani, la film-maker nera Julie Dash esclama: "Faccio film, perché sono stata una spettatrice di questo tipo!". Guardando il cinema hollywoodiano da una certa distanza, da quella prospettiva critica politicizzata che non ci permette di lasciarci sedurre dalle narrative che

riproducono la nostra negazione, Dash ha guardato e riguardato più e più volte i film commerciali, per il piacere di decostruirli. E naturalmente il godimento aumenta se, nel processo d'analisi, succede di incontrare una narrativa che invita la spettatrice nera a interrogare il testo senza rischiare di esserne violata.

Non è un caso che io abbia cominciato a scrivere di cinema in risposta al primo film di Spike Lee, *Lola Darling*, per denunciare il fatto che Lee aveva riprodotto le pratiche filmiche patriarcali dominanti, che rappresentavano esplicitamente la donna (in questo caso la donna di colore) come oggetto dello sguardo fallocentrico. L'investimento di Lee in pratiche filmiche patriarcali che riflettono i modelli dominanti ne fa il perfetto candidato nero all'entrata nel canone hollywoodiano. Il suo lavoro, attenendosi alla costruzione filmica della femminilità in quanto oggetto, si limita a rimpiazzare il corpo femminile bianco – il testo su cui scrivere il desiderio maschile – con il corpo femminile nero. Si tratta di un trasferimento senza trasformazione. Entrando nel discorso della critica cinematografica dalla posizione politicizzata e oppositiva di chi non vuole – come mi ha detto una lavoratrice nera – “vedere le donne nere in una posizione che al cinema le bianche occupano da sempre”, ho cominciato a pensare in modo critico alla spettatorialità femminile nera.

Per anni sono andata a vedere film indipendenti e/o stranieri, dove ero l'unica spettatrice nera presente in sala. Ho immaginato spesso che in ogni sala cinematografica degli Stati Uniti ci fosse un'altra nera che guardava lo stesso film, chiedendosi perché era l'unica spettatrice di colore in vista. Ricordo di aver tentato di condividere con una delle mie cinque sorelle il cinema che amavo tanto. Non mi perdonò di averla portata in una sala dove bisognava leggere i sottotitoli. Per lei era una violazione dell'idea hollywoodiana di spettatorialità, del cinema come intrattenimento. Quando, durante una conversazione recente, le ho chiesto cosa le avesse fatto cambiare idea nel corso degli anni, cosa l'avesse portata ad amare quel cinema, lei me lo ha spiegato in termini di crescita di una coscienza critica. “Ho scoperto,” mi ha

detto, “che le cose da guardare sono più numerose di quelle che offre un normale film (hollywoodiano).” Le ho rivelato che, sebbene i film che amo siano per lo più completamente bianchi, posso mettermi in relazione ad essi, perché nella loro struttura profonda non hanno un sottotesto che riproduce il copione della supremazia bianca. Lei mi ha risposto dicendo che questi film demistificano la “bianchezza”, perché le vite che descrivono sembrano meno basate su fantasie d'evasione. “Somigliano di più,” ha proseguito, “alla vita che conosciamo, incluso il lato più profondo dell'esistenza.” Da sempre sedotta e incantata più di me dal cinema hollywoodiano, ha messo l'accento sul fatto che le spettatrici nere non consapevoli devono rompere le loro catene, “evadere”, smettere di essere prigioniere delle immagini che mettono in scena il dramma della nostra negazione. Pur continuando a vedere i film di Hollywood, perché “hanno un'influenza di primo piano nella cultura”, mia sorella non si sente più ingannata o vittimizzata.

Parlando con varie spettatrici nere, guardando ciò che si scrive di noi nei romanzi e nei saggi accademici, ho notato il collegamento che si opera tra il terreno della rappresentazione massmediologica e la capacità di noi nere di costruirci come soggetti nella vita quotidiana. Il livello di svalutazione, oggettificazione, disumanizzazione che le donne nere sperimentano in questa società determina la portata e la qualità del loro rapporto con lo sguardo. Le nere la cui identità si è costruita nella resistenza, attraverso pratiche che contrastano l'ordine dominante, sono state le più inclini a sviluppare uno sguardo oppositivo. Ora che l'interesse per i film prodotti dalle donne di colore sta crescendo e che queste opere sono più accessibili al pubblico, è possibile parlare di spettatorialità femminile nera facendo riferimento ad esse. Per ora in quasi tutte le discussioni sul tema della spettatorialità nera di cui sono a conoscenza non si è fatto che parlare di uomini. In *Black Spectatorship. Problems of Identification and Resistance*, Manthia Diawara suggerisce che “le componenti della ‘differenza’” tra elementi di sesso, genere e sessualità danno origine a diverse letture dello stesso materiale, aggiungendo che queste condizio-

ni producono uno spettatore "resistente". Diawara riferisce il suo discorso critico alla mascolinità nera.

La recente pubblicazione dell'antologia *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* mi ha riempita di eccitazione, soprattutto per via di *Black Looks*, un saggio firmato da Jacqui Roach e Petal Felix. Questo testo tenta, infatti, di affrontare la questione della spettatorialità femminile nera, ponendo delle domande provocatorie a cui, però, non dà risposta: esiste uno sguardo femminile nero? Come si rapportano le nere alle politiche di genere della rappresentazione? Concludendo, le autrici asseriscono che le donne nere hanno "la nostra stessa realtà, la nostra stessa storia, il nostro stesso sguardo - uno sguardo che vede il mondo in modo piuttosto diverso da come lo vede chiunque altro". Non definiscono, tuttavia, né descrivono l'esperienza del "vedere piuttosto diversamente". Il fatto che non diano né definizioni né spiegazioni fa pensare che abbiano assunto una posizione essenzialista: in quanto vittime dell'oppressione di razza e di genere, le donne nere avrebbero un campo visivo intrinsecamente diverso. Molte nere non "vedono diversamente", per la semplice ragione che la loro percezione è profondamente colonizzata, modellata dalle modalità conoscitive dominanti. Come Trinh T. Minha-ha sottolinea in *Outside In, Inside Out*, "la soggettività non consiste semplicemente nel parlare di sé... non importa se con tono indulgente o critico".

Per le nere la capacità di porsi come spettatrici critiche si trasforma in sito di resistenza solo quando le singole donne resistono attivamente all'imposizione dei modi dominanti di conoscere e guardare. Anche se tutte le nere con cui ho parlato sono consapevoli del razzismo, la loro consapevolezza non corrisponde automaticamente a una politicizzazione, allo sviluppo di uno sguardo oppositivo. Quando tale corrispondenza esiste, le singole donne non hanno difficoltà a ricostruirne coscientemente il processo. La "spettatorialità resistente" di Manthia Diawara è una formula che non descrive in modo adeguato la portata della spettatorialità femminile nera. Noi facciamo qualcosa di più che resistere. Noi creiamo dei testi alternativi che non sono soltanto una

reazione. Come spettatrici critiche, le donne di colore partecipano a un ampio spettro di relazioni di sguardo, contestano, resistono, revisionano, interrogano e inventano su molteplici piani. Certamente, quando guardo il lavoro delle film-maker nere Camille Billops, Kathleen Collins, Julie Dash, Ayoka Chenzira, Zeinabu Davis, non ho bisogno di "resistere" alle immagini, anche se continuo a scegliere di guardare le loro opere con occhio critico.

Le spettatrici nere capaci di sguardo critico che intendono creare uno spazio per la costruzione di una soggettività femminile nera radicale, e il modo in cui la produzione culturale informa questa possibilità, riconoscono pienamente l'importanza dei mass media, del cinema in particolare, come luogo efficace di intervento critico. Il film di Julie Dash *Illusions*, pur individuando nel cinema hollywoodiano uno spazio autorevole di produzione e sapere, crea una narrativa filmica in cui la protagonista nera rivendica sovversivamente tale spazio. Invertendo la struttura di potere "della vita reale", Dash propone alla spettatrice nera immagini capaci di sfidare le nozioni stereotipate che ci escludono dal terreno delle pratiche discorsive cinematografiche. In *Illusions* la film-maker utilizza la strategia dei film di *suspense* hollywoodiani per capovolgere quelle pratiche cinematiche che, nella struttura hollywoodiana classica, negano un posto alle nere. Problematizzata la questione dell'identità "razziale" attraverso la dimostrazione che è possibile passare per bianchi, all'improvviso è la capacità di guardare, definire e conoscere del maschio bianco ad essere messa in discussione.

In *Woman's Stake: Filming the Female Body*, affermando che la pratica di produzione cinematografica femminista può elaborare una sintassi speciale per una diversa articolazione del corpo femminile, Mary Ann Doane definisce un processo critico che disfa la struttura della narrazione classica attraverso l'insistenza sulle sue repressioni. Descrizione eloquente, essa definisce precisamente la strategia di Dash in *Illusions*, anche se il film non è privo di problemi e funziona entro convenzioni che non vengono sfidate con successo. Ad esem-

pio, il film non dice se il personaggio di Mignon farà dei film hollywoodiani capaci di rivoluzionare e trasformare il genere o se si limiterà ad assimilare e perpetuare la norma. E tuttavia, sediziosamente, *Illusions* problematizza la questione della razza e della spettatorialità. I bianchi del film sono incapaci di "vedere" che la razza informa il loro modo di guardare. Sebbene si faccia passare per bianca per avere accesso all'apparato produttivo culturale rappresentato dal cinema, Mignon afferma di continuo i suoi legami con la comunità nera. Il legame tra lei e la giovane cantante nera Esther Jeeter è dimostrato dagli affettuosi gesti di sostegno che spesso si esprimono attraverso uno scambio di sguardi, attraverso uno sguardo di riconoscimento diretto e non mediato. Ironicamente è lo sguardo desiderante, oggettificante e sessualizzato del maschio bianco a minacciare di penetrare il "segreto" di Mignon e distruggerne il piano. Metaforicamente, Dash suggerisce che la nostra possibilità di fare film sarà minacciata e messa in forse dallo sguardo maschile bianco che cerca di reinscrivere il corpo femminile nero in un copione di piacere voyeuristico, dove la sola opposizione significativa è quella maschile/femminile e l'unica posizione disponibile per la donna è quella di vittima. Sul piano narrativo queste tensioni non sono risolte. Non è affatto evidente che Mignon trionferà sullo "sguardo" di dominio della supremazia capitalista e imperialista bianca.

In *Illusions*, il potere di Mignon si manifesta nella cura e nella protezione che offre a una donna più giovane di lei. È il processo di mutuo riconoscimento a consentire alle due donne di definire la propria realtà, a prescindere dalla realtà imposta loro dalle strutture dominanti. La reciprocità del loro sguardo rafforza la solidarietà che le unisce. Come soggetto più giovane, Esther rappresenta il pubblico potenziale dei film che Mignon realizzerà, film di cui le donne nere saranno il centro narrativo. Il recente lungometraggio di Julie Dash, *Daughters of the Dust* osa porre le donne nere al centro della narrazione. Questo ha spinto i critici (specialmente i maschi bianchi) a commentare negativamente il film o a esprimere molte riserve. Chiaramente, il razzismo e il

sessimo sovradeterminano a tal punto la fruizione cinematografica – non solo ciò che vediamo, ma con chi ci identifichiamo – che gli spettatori, se non sono donne di colore, trovano difficile simpatizzare con le protagoniste del film. Privi di una presenza bianca nel film, si sentono disorientati.

Anche in *A Passion of Remembrance*, del collettivo inglese Sankofa, ci viene proposta l'immagine di due donne nere che si prendono cura l'una dell'altra, riconoscendo di essere unite in una lotta che ha come palio la soggettività. Nel film due amiche nere, Louise e Maggie, lottano sin dall'inizio per definire il loro posto all'interno di movimenti progressisti di liberazione nera, che sono marcatamente sessisti. Le due donne sfidano le vecchie norme e vogliono sostituirle con una nuova comprensione della complessità dell'identità nera e con il bisogno di lotte di liberazione che apostrofino tale complessità. Vestendosi per andare a una festa, Louise e Maggie rivendicano lo "sguardo". Guardandosi tra loro, guardandosi allo specchio, paiono totalmente prese dall'incontro con la femminilità nera. L'importante è come vedono se stesse, non come saranno guardate dagli altri. Danzando al ritmo di *Let's Get Loose*, esibiscono i loro corpi non per lo sguardo voyeuristico e colonizzatore, ma per quello sguardo di riconoscimento che afferma la loro soggettività – che le costituisce in spettatrici. Forti della reciproca approvazione, sono pronte a uscire dal terreno privato, per affrontare quello pubblico. Capovolgendo le convenzionali e stereotipate rappresentazioni sessiste e razziste dei corpi femminili neri, queste scene invitano il pubblico a guardare con occhio diverso. Intervengono criticamente e trasformano le pratiche filmiche convenzionali, mutando le nozioni di spettatorialità. *Illusions*, *Daughters of the Dust* e *Passion of Remembrance* ricorrono a una pratica filmica decostruttiva per sovvertire le ingombranti narrative filmiche esistenti e, intanto, ri-teorizzano la soggettività sul terreno del visivo. Senza fornire immagini "realistiche" positive, che emergono solo come risposta alla natura totalizzante delle narrative esistenti, offrono punti di radicale presa di distanza. Aprendo uno spazio per

l'affermazione di una spettatorialità femminile nera critica, non si limitano a offrire immagini diverse, ma immaginano nuove possibilità trasgressive per la formulazione delle identità.

In questo senso rendono esplicita una pratica critica che ci offre tanti modi diversi di pensare alla soggettività e alla spettatorialità femminile nera. Cinematicamente, forniscono nuovi punti di identificazione, incorporando la visione proposta da Stuart Hall di una pratica critica che riconosce che l'identità "non si costituisce fuori dalla rappresentazione, ma dentro di essa", e ci invita a vedere il cinema "non come uno specchio impugnatore a riflettere ciò che già esiste, ma come quella forma di rappresentazione che è capace di costituirci come soggetti di tipo nuovo e ci permette dunque di scoprire chi siamo". È la pratica critica a consentire la produzione di una teoria femminista del cinema che teorizza la spettatorialità femminile nera. Guardando e restituendo lo sguardo a chi ci guarda, noi nere ci impegnamo in un processo che ci porta a vedere la nostra storia come contro-memoria e a servircene per conoscere il presente e inventare il futuro.

10. Seduzione e tradimento: *La moglie del soldato* incontra *La guardia del corpo*

Il sesso tra persone di razza diversa è tragico, non funzionerà mai. Il messaggio hollywoodiano classico è questo. Finché Spike Lee non ha diretto *Jungle Fever* (1991), questo messaggio xenofobico e razzista ci è stato trasmesso principalmente per gentile concessione dei film-maker bianchi. Il messaggio non è cambiato. Quando Hollywood ha cercato di realizzare la sua versione di *Romuald e Juliette* (*Mama, There's a Man in Your Bed*, Coline Serreau, 1989), un film sul desiderio interrazziale in cui la relazione tra una proletaria nera e un bianco benestante funziona, nessuna star bianca ha accettato la parte del protagonista. Se del fatto la stampa ha dato notizia, delle sue ragioni non si è fatta parola. È evidente che gli attori bianchi temevano di perdere il loro status, di scatenare la furia delle spettatrici bianche che non vogliono vedere i loro "eroi" farsela con delle ragazze nere o, Dio ci scampi, rischiare di esser presi per *nigger lovers*, per gente che nella vita reale ha un debole per i "negri". Dopo tutto, le donne bianche costituiscono un pubblico cinematografico capace di scrivere migliaia di lettere di protesta se nelle soap operas pomeridiane compare una storia d'amore tra un bianco e una nera, un pubblico pronto a far sapere alle emittenti televisive che non è disposto a vederne né sul piccolo né sul grande schermo.

Romuald e Juliette è unico proprio perché rappresenta l'amore interrazziale in maniera complessa, e perché

apostrofa con coraggio la difficile materia delle relazioni sentimentali e sessuali tra partner che non appartengono alla stessa razza e classe. Il film di Coline Serreau mette bene in chiaro che, da solo, l'amore non basterebbe a far superare la differenza se il partner in posizione di potere – in questo caso il maschio bianco e benestante – non modificasse il suo modo di pensare, riconcettualizzando il potere, spogliandosi dei suoi atteggiamenti borghesi e via elencando. Via via che la loro storia d'amore progredisce, l'uomo è costretto a mettere in discussione la propria posizione, a chiedersi che cosa pensa di chi è diverso da lui e, soprattutto, in che modo si comporta con loro nella vita di tutti i giorni. Dal momento che la donna nera da lui amata ha figli, parenti e vari rapporti d'amicizia, l'uomo deve anche imparare a lasciarsi coinvolgere sino in fondo nella comunità di cui lei fa parte. Avendo lavorato come donna delle pulizie nell'ufficio di Romuald, Juliette conosce il suo mondo e sa come funziona. Lui deve imparare a capire, apprezzare e rispettare quello di lei. È lo scambio reciproco a permettere al loro rapporto di funzionare, non la favoletta della fantasia romantica.

A differenza della sia pur "rara" eroina nera della tradizione hollywoodiana, la nera di *Romuald e Juliette* non è un esotico giocattolo sessuale, non è una "mulatta tragica". Nel film francese è ben piantata e indossa quasi sempre dei comunissimi abiti da lavoro – non è assolutamente una "femme fatale". Forse è bastato questo perché nessun "divo" bianco se la sentisse di farle da partner. Secondo gli standard di Hollywood (film diretti da cineasti neri inclusi), una robusta donna nera può fare soltanto la parte della *mammy*/matrona; non può essere in nessun caso un oggetto del desiderio. Pur volendo soddisfare i bisogni del mercato, non è escluso che prima o poi Hollywood realizzi la sua versione di *Romuald e Juliette*, ma è improbabile che mantenga la serietà e la complessità di prospettiva dell'originale. È certo che verrà fuori un altro *Sister Act* (Emile Ardolino, 1992), cioè un altro film che spinge gli spettatori a considerare solo un po' "ridicola" qualsiasi donna nera il cui aspetto non è conforme alle tradizionali rappresentazio-

ni della bellezza e che tuttavia è o diventa l'oggetto del desiderio di un maschio bianco. Al pubblico va fatto credere che è poco probabile che una donna del genere possa davvero essere scelta come compagna da un attraente maschio bianco.

Non è escluso, tuttavia, che il pubblico possa finalmente vedere la versione americana di *Romuald e Juliette*. Di recente, infatti, Hollywood ha riscoperto (come fece nel periodo in cui film come *Lo specchio della vita* [*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959] e *Pinky, la negra bianca* [*Pinky*, Elia Kazan, 1949] erano dei grossi successi) che i film dove si racconta una relazione interrazziale possono attrarre un pubblico numeroso e realizzare grossi incassi. Gli atteggiamenti suprematisti bianchi e i sentimenti macchiati di pregiudizio, che hanno tradizionalmente modellato i desideri degli spettatori cinematografici, possono essere sfruttati da un marketing intelligente; ciò che un tempo si considerava senza valore può trasformarsi in "biglietto vincente". Oggi, la questione calda è quella della razza. In *Black Looks*, un libro che ho dedicato di recente ai temi della razza e della rappresentazione, sottolineo che, ridotta a merce, la negritudine sfrutta il tabù della razza; che in questa fase culturale ai bianchi e al resto di noi il mercato chiede di abbandonare pregiudizi e xenofobia (la paura della differenza) e di "mangiare serenamente l'altro".

Due esempi eccellenti di questa "ingestione" sono l'hollywoodiano *La guardia del corpo* (*The Bodyguard*, Mick Jackson, 1992) e l'indipendente *La moglie del soldato* (*The Crying Game*, Neil Jordan, 1992). Entrambi i film ruotano attorno a una storia d'amore che non rispetta i confini. *La moglie del soldato* intende esplorare i confini di razza, genere e nazionalità; *La guardia del corpo* quelli di razza e di classe. All'interno del loro particolare genere, entrambi i film hanno avuto un vistoso successo di pubblico. Eppure, *La moglie del soldato* ha ricevuto il plauso della critica, mentre *La guardia del corpo* è stato fatto a pezzi. Riviste come "Entertainment Weekly" hanno assegnato un punteggio "A" al primo film e un punteggio "D" al secondo. Anche se rispetto agli standard artistici *La moglie del soldato* è indiscutibilmente

un film superiore (recitazione migliore, intreccio più complesso, ottima sceneggiatura), gli elementi che lo fanno funzionare dal punto di vista del pubblico somigliano, più di quanto non ne differiscano, a quelli che fanno funzionare *La guardia del corpo*. Entrambi i film raccontano una storia d'amore. Entrambi si occupano di un "desiderio" considerato tabù e sfruttano il tema dell'amore ai limiti.

Oggi, quando la teoria critica e la critica culturale ci invitano a ridiscutere le politiche territoriali e a ripensare le questioni della razza, della nazionalità e del genere, film come questi si appropriano abusivamente di una sfida tanto cruciale mandandoci a dire che il desiderio, e non la sfera della politica, è il luogo della riconciliazione e della redenzione. E mentre i due film sfruttano un contenuto fortemente connotato in senso razziale, i loro registi negano che la razza conti. Sino a *La guardia del corpo* il pubblico americano non aveva mai visto un film hollywoodiano in cui un grande divo bianco si scegliesse come amante una nera, eppure la pubblicità del film ha insistito sul fatto che la razza non c'entra. Intervistato dalla rivista nera "Ebony", Kevin Costner ha protestato, "Non credo che qui la razza c'entri. Il film parla del rapporto tra due individui, e sarebbe stato un disastro se si fosse trasformato in un film sui rapporti interrazziali." E, nelle interviste in cui parla di *La moglie del soldato*, neanche Neil Jordan identifica razzialmente il personaggio della donna di colore. Lei è sempre e solo "la donna". Ad esempio, in un'intervista realizzata da Lawrence Chua per la rivista "Bomb", Jordan dice: "Fergus crede che la donna sia una certa cosa, per poi scoprire che è tutt'altro". Le due dichiarazioni mostrano sino a che punto questi maschi bianchi non abbiano messo in discussione la loro posizione o il loro punto di vista. Le pensatrici femministe e i critici della cultura progressisti hanno fatto osservare più volte che la supremazia bianca consente a chi esercita il privilegio bianco di non riconoscere il potere della razza, di comportarsi come se la razza non contasse, persino nel momento in cui collaborano a costruire e a conservare sfere di potere dove le gerarchie razziali sono fisse e assolute.

Sia in *La guardia del corpo* sia in *La moglie del soldato* è l'identità razziale delle eroine nere "di sesso femminile" a dare a ciascun film il suo margine di radicalità. Ben prima di sapere che Dil è un travestito, gli spettatori di *La moglie del soldato* sono intrigati dal suo esotismo, che è marcato dalla differenza razziale. Lei/lui non è una delle solite donne di colore; Dil incarna la figura della "mulatta tragica", posizione che Hollywood ha sempre assegnato a personaggi femminili di sangue misto sessualmente desiderabili. Dato che prima di vedere il film molti spettatori non conoscono l'identità sessuale di Dil, probabilmente ciò che li attira al cinema è che la pellicola esplori razza e nazionalità come luoghi di diversità. Che Kevin Costner insista a dire che *La guardia del corpo* non parla di una relazione interrazziale pare ridicolmente arrogante se si pensa che folle di spettatori si sono messe in coda per vedere il film proprio perché descrive la relazione tra una nera e un bianco, personaggi affidati a grandi star, Costner e Whitney Houston. Le spettatrici nere (insieme a molti altri gruppi) sono andate in massa a vedere *La guardia del corpo* proprio perché sappiamo così bene che a Hollywood le politiche del razzismo e della supremazia bianca hanno sempre impedito che le donne nere fossero rappresentate come partner desiderabili dei maschi bianchi. E se questo non può accadere, allora è raro che una nera riesca ad avere un ruolo da protagonista in un film, visto che quasi sempre quel ruolo significa un coinvolgimento sentimentale con l'attore principale.

I personaggi di Dil (Jaye Davidson) in *La moglie del soldato* e di Rachel Marron in *La guardia del corpo*, pur disegnati in modo non convenzionale in quanto oggetti d'amore di uomini bianchi, sono stereotipicamente ipersessuati, iniziatrici sessuali e donne d'esperienza entrambe. Dil è una cantante/prostituta (il film lascia nel vago la vera natura del suo ruolo di lavoratrice del sesso) e Rachel Marron è a sua volta una cantante/prostituta. Tradizionalmente, a Hollywood, le nere sensuali sono tutte puttane o prostitute e questi due film non spezzano la tradizione. Anche se Dil fa la parrucchiera e Marron si mantiene facendo la cantante, la loro attrattiva è sul ter-

reno del sessuale. Come gli stereotipi razzisti/sessisti bianchi presenti nelle rappresentazioni massmediologiche ci insegnano, gratta la superficie della sessualità di una nera e troverai la puttana – una donna sessualmente disponibile, esplicitamente indiscriminata, incapace di fare sul serio, pronta a sedurre e tradire. Né Dil né Marron si prendono la briga di arrivare a conoscere l'uomo bianco di cui si innamorano. In entrambi i casi, è amore – o dovrei chiamarla "lussuria" – a prima vista. Entrambi i film suggeriscono la sensazione di tabù causata dall'ignorare che la vera conoscenza dell'"altro" distruggerebbe il mistero sessuale, la sensazione di tabù causata dall'ignoto, dalla presenza di piacere e pericolo. Anche se è stato Fergus (Stephen Rea) a cercarla, Dil ci mette poco a trasformarsi nella sua iniziatrice sessuale e a farsene carico. Analogamente, Marron seduce Frank Farmer (Kevin Costner), la guardia del corpo che ha appena assunto. Entrambi i film lasciano intendere che l'attrattiva sessuale di queste due nere è così intensa che i due vulnerabili maschi bianchi perdono ogni volontà di resistere (anche quando Fergus deve vedersela col fatto che Dil non è biologicamente donna). Negli Stati Uniti, all'epoca dello schiavismo, i bianchi al governo che sostenevano che i neri andavano rispediti in Africa raccolsero delle petizioni che avvertivano del pericolo dei rapporti sessuali tra gli onesti uomini bianchi e le licenziose donne di colore, chiedendo specificamente che il governo "allontanasse da noi questa tentazione". Volevano che lo stato si assumesse il controllo delle loro passioni, affinché esse si potessero scatenare. La passione incontrollata tra maschi bianchi e donne di colore non è tabù. Lo diventa solo se dà origine a una relazione seria e duratura.

La guardia del corpo assicura al suo pubblico che, per quanto magico, sexy o eccitante possa essere, l'amore tra Rachel Marron e Frank Farmer non funzionerà. E se ci azzardiamo a immaginare che possa, c'è sempre il tema musicale a ricordarci che non sarà così. Anche se il ritornello della canzone principale dichiara "Ti amerò per sempre", i testi di altre canzoni lasciano intendere che questa relazione è segnata sin dall'inizio. L'amante, nel momento dell'addio, parla di "memorie dolci-amare,

è tutto quel che porto con me"; poi dichiara: "sappiamo tutti e due che non sono ciò di cui hai bisogno". Poiché non viene data alcuna spiegazione, il pubblico può presumere solo che a rendere impossibile questa storia d'amore sia la questione negata e taciuta della razza e dell'amore interrazziale. Convenzionalmente, dunque, *La guardia del corpo* seduce il pubblico con la promessa di una storia d'amore a lieto fine tra il maschio bianco e la donna nera per poi, solo a quel punto, illuminarci dicendoci che quella relazione era segnata. Questo messaggio può soddisfare gli spettatori xenofobi o razzisti che vogliono essere stuzzicati dal tabù pur sentendosi rinfrancati dal ristabilirsi dello *status quo* alla fine del film. Gli spettatori suprematisti bianchi possono veder confermata dal film la loro insistenza sul pericolo dell'inquinamento razziale e della mescolanza delle razze, e i nazionalisti neri che condannano le relazioni interrazziali possono essere a loro volta soddisfatti. Il resto di noi viene lasciato semplicemente a chiedersi perché questo amore non possa realizzarsi.

Se lasciamo il terreno del cinema, è ovvio che le dinamiche del patriarcato capitalista suprematista bianco – che ha storicamente rappresentato le donne di colore come "compagne indesiderabili", anche se sono oggetti sessuali desiderabili, rendendo così socialmente inaccettabile per i potenti maschi bianchi la ricerca di relazioni serie con le nere – continuano a informare la natura delle relazioni sentimentali vigenti nella nostra società. Cosa ne sarebbe del futuro del patriarcato suprematista bianco se i maschi bianchi eterosessuali stessero davvero scegliendo di stabilire relazioni serie con le nere? Ovviamente, questa struttura verrebbe sovvertita. Non a caso, *La guardia del corpo* ribadisce questo messaggio. Frank Farmer è dipinto come un patriarca repubblicano conservatore, un difensore della nazione. Una volta lasciato il "diavolo" nero che lo ha sedotto e stregato, ritorna al suo sacrosanto posto di custode della tradizione patriarcale della nazione. Nel film lo vediamo proteggere i bianchi e maschi funzionari di stato. Queste ultime scene lasciano intendere che amare una nera gli impedirebbe di onorare e proteggere la nazione.

Ironicamente, sebbene metta in discussione la nozione di purezza nazionale mostrando che l'Europa non è più bianca, che i cittadini europei hanno culture e colori diversi, attraverso la caratterizzazione di Fergus *La moglie del soldato* suggerisce anche che un irlandese bianco può tagliare i suoi legami con la nazione e abbandonare il suo impegno nella lotta per la liberazione nazionale lasciandosi coinvolgere sentimentalmente da una donna di colore. Sebbene il film di Neil Jordan, a differenza di *La guardia del corpo*, suggerisca che questa rottura con l'identità nazionale può essere positiva, lo fa indicando che l'identità nazionale cui si vuole rinunciare è un'identità in cui la libertà deve continuare a essere una lotta. In Inghilterra, lascia intendere il film, l'identità nazionale non è fluida, non è statica, non è così importante. In questo modo, il film addomestica il razzismo e il colonialismo imperialisti della Gran Bretagna e la fa apparire come il luogo dove ciascuno può essere libero, non più confinato in una categoria. In questo universo mitico, il soddisfacimento del desiderio viene presentato come la massima espressione di libertà.

Adattandosi alla *forma mentis* coloniale, agli stereotipi razziali, i corpi di uomini e donne di colore diventano il luogo, il campo da gioco, dove i maschi bianchi risolvono i loro conflitti rispetto alla libertà, i loro desideri di trascendenza. Agli occhi di Fergus, il prigioniero di colore Jody (Forest Whitaker) incarna l'umanità che i suoi bianchi compagni hanno perso. Sebbene sia un uomo fatto, Jody è infantile, innocente, un neoprimitivo. Nell'intervista con Chua, Jordan conferma la sua intenzione di rappresentare Jody come infantile, quando dice che nella relazione con lui Fergus "è come una madre". Jody altera il rapporto di potere tra lui e Fergus seducendolo emotivamente. Rappresenta l'emotività e, come Dil (un altro primitivo), è ancora in contatto con i suoi sentimenti o la sua sensualità. Il film calca sulla descrizione dei neri come esseri infantili e bisognosi di genitori/protettori bianchi. E anche se alla fine del film Rea tenta di capovolgere i ruoli, trasformando Dil in colei che accudirà Fergus e se ne prenderà cura, gli stereotipi razziali ricompaiono in entrambe le rappresentazioni.

Fergus "mangia l'altro" quando consuma la storia della vita di Jody, incluso il mitico apologo che modella la visione del mondo del nero, e poi ne usurpa il posto nell'affetto di Dil. Alla fine del film l'eroe bianco Fergus, non contento di aver cannibalizzato Jody, si appropria del suo racconto e lo usa per affermare il suo possesso di Dil. Jordan sostiene che "l'ossessione per Jody porta Fergus a rimodellare Dil a immagine dell'uomo che ha perso". I corpi neri, allora, sono come l'argilla: plasmabili sino a farli diventare tutto ciò che l'uomo bianco vuole che siano. Essi diventano l'incarnazione dei suoi desideri. È lo stesso paradigma del colonialismo: avvolto da un'aura romantica, il colonizzatore entra nel territorio nero, occupandolo, impossessandosene per confermare la propria identità. Fergus non ammette mai sino in fondo la razza o il sesso di Dil. Come Costner e Rea nella vita reale, può fare del corpo dei neri il sito del suo "radicalismo" politico e culturale senza per questo essere obbligato ad averne rispetto.

Molte recensioni di *La moglie del soldato* non hanno parlato di razza e quelle che lo hanno fatto hanno lasciato intendere che la forza di questo film sta nella sua volontà di ribadire che, in definitiva, razza e genere non contano; quel che conta è ciò che abbiamo dentro. Eppure, questo messaggio è smentito dal fatto che tutti coloro che sono subordinati al potere bianco sono neri. Anche se seduce suggerendo che può essere piacevole superare i confini, accettare le differenze, questo film (come *La guardia del corpo*) non scardina le convenzionali rappresentazioni del potere, della subordinazione e del dominio. Nel film i neri permettono ai maschi bianchi di ri-farli. E il travestitismo di Dil appare meno radicale quando lei, per soddisfare Fergus, si mostra pronta a offrirgli la sua identità di donna senza neppure chiedergli una spiegazione. Le azioni di Fergus sono chiaramente paternalistiche e patriarcali. Dil dà quel tipo d'amore alla Billie Holiday, "taci adesso, non spiegare", che misogini e sessisti hanno sempre sognato. Senza la sua complicità, Fergus non riuscirebbe ad appropriarsi di Jody.

Chi di noi trova adorabili i modi ribelli e coraggiosi

di Dil nel corso del film, è sorpreso quando all'improvviso lei si trasforma nella tradizionale "piccola donna", disposta a tutto per il suo uomo. È pronta persino a uccidere. La sua aggressività è convenientemente indirizzata contro la sola donna "reale" del film, Jude, che guarda caso è bianca. Nel momento in cui assume un ruolo materno nei confronti di Fergus, Dil passa dal ruolo di putтана a quello di *mammy*. Ma quando Dil è spinta a credere che Fergus si prenderà cura di lei, i ruoli d'un tratto si invertono. Alla fine del film, nella posizione di Dil non vi è nulla di radicale. Come "donna nera" che si prende cura del suo maschio bianco, ella incarna uno stereotipo razzista/sexista. Come "piccola donna" che accudisce e aspetta il suo uomo (non dimentichiamo che con Jody non è stata altrettanto paziente e fedele), incarna uno stereotipo sexista.

Per buona parte di *La moglie del soldato*, il pubblico ha l'occasione di vedere un film che manda a gambe all'aria molte delle nozioni identitarie convenzionali. Il soldato britannico è nero. La sua ragazza si rivela un travestito. Fergus non ci pensa due volte ad abbandonare il suo ruolo di combattente per la libertà nelle file dell'Ira (organizzazione dipinta semplicisticamente come niente di più che un gruppo di terroristi) per diventare un lavoratore modello. Al meglio, buona parte del film ci invita a riflettere sui limiti delle politiche identitarie, mostrandoci come desiderio e sentimenti possano scardinare ogni idea prestabilita di chi siamo e cosa vogliamo. Eppure, nelle scene finali del film, sembra che Fergus e Dil non desiderino altro che occupare ruoli di genere sexisti. Lui si riconverte nel maschio bianco passivo, taciturno, incapace di emozioni, "razionale", un'identità a cui ha cercato di sfuggire per tutto il film. E Dil, non più ribelle e coraggiosa, è la donna nera oggetto sessuale e nutrice. D'un tratto eterosessismo e stile di vita da coppietta coniugale vengono invocati come ideali - alla faccia della differenza e dell'ambiguità. Abbandonate le letture complesse dell'identità, ogni cosa torna al suo posto. Non c'è da stupirsi, dunque, che gli spettatori che amano il cinema commerciale abbiano trovato accettabile questo film.

In una cultura che svalorza sistematicamente la femminilità nera, che considera utile la nostra presenza solo finché serviamo gli altri, non appare sorprendente che il pubblico debba amare un film che ci reinscrive simbolicamente in questo ruolo. Dico simbolicamente perché il fatto che Dil sia in realtà un maschio nero indica che nel migliore dei mondi suprematisti, patriarcal-capitalisti, imperialisti bianchi la presenza femminile non sarebbe necessaria. Può essere cancellata (non c'è bisogno che le donne nere esistano) o distrutta (lasciamo pure che il maschio nero ammazzi brutalmente la donna bianca, non perché è una terrorista fascista, ma perché è biologicamente donna). Poiché ritenevo che Jude fosse innanzitutto una fascista, da principio la sua morte non mi è sembrata un massacro misogino. Riconsiderando con occhio critico la scena del suo assassinio, ho capito che la rabbia di Dil è diretta contro Jude perché Jude è una donna biologica. Non può essere soltanto il fatto che ha usato il suo aspetto femminile per intrappolare Jody, perché Dil si serve esattamente degli stessi mezzi. Per concludere, nonostante alcuni magici momenti di trasgressività, in questo film c'è molto di conservatore, persino di reazionario. Messa crudamente, *La moglie del soldato* lascia intendere che i travestiti odiano e vogliono distruggere le "vere" donne; che i maschi bianchi eterosessuali vogliono così disperatamente una *mammy* nera da arrivare a inventarsela; che i maschi bianchi sono persino disposti a rimangiarsi la loro omofobia e a entrare in relazione con un maschio di colore pur di ricevere quegli umili servizi domestici che solo una donna nera può fornire; che i veri omosessuali sono dei bruti e dei picchiatori; e infine che il mondo sarebbe un luogo migliore e più piacevole se noi tutti smettessimo di articolare razza, genere e pratica sessuale e ci trasformassimo semplicemente in tante coppie bianche eterosessuali che non vanno in giro a scherzare con i cambiamenti di ruolo o le inversioni di identità. Questi messaggi reazionari corrispondono a tutti i messaggi conservatori in tema di differenza proposti in *La guardia del corpo*.

Non a caso, le somiglianze tra i due film sfuggono a

quei critici che vanno in estasi davanti a *La moglie del soldato* e che invece demoliscono o ignorano *La guardia del corpo*. Eppure, per certi versi, sembra logico che sotto il patriarcato capitalista suprematista bianco *La guardia del corpo* sia stato bocciato dalla critica. Infatti, nonostante l'intreccio convenzionale, la sua rappresentazione della negritudine in generale e della femminilità nera in particolare è di gran lunga più radicale di qualsiasi immagine di *La moglie del soldato*. La convenzionale collocazione hollywoodiana delle nere in ruoli servili è capovolta. Di fatto, Rachel Marron è benestante e Frank Farmer viene assunto per servirla. Per quanto utopica, questa inversione mette in discussione gli stereotipi dominanti in tema di razza, classe e gerarchie di genere. Quando Frank Farmer decide di fare tutto il possibile per proteggere la vita di Marron (negli Stati Uniti, quanti sono i film in cui la vita di una nera è considerata preziosa, degna di protezione?), la porta a casa del proprio padre, che la avvolge nelle sue cure patriarcali. Di nuovo, questa rappresentazione è una rottura radicale rispetto agli stereotipi razzisti vigenti. Non può trattarsi di mera coincidenza se un film che attraverso la sua rappresentazione della femminilità nera rompe in modo significativo le norme razziste e sessiste viene liquidato dai critici, mentre un altro film che reinscrive immagini razziste e sessiste viene osannato da tutti. Pur lasciando tradizionalisticamente intendere che i rapporti interrazziali sono destinati a finire male, *La guardia del corpo* resta un film che interviene in modi concreti e significativi nel campo della razza e della rappresentazione.

I molti che sono andati a vedere *La guardia del corpo*, in alcuni casi rivedendolo parecchie volte, non possono semplicemente pensare che tutti coloro che lo hanno recensito non fossero consapevoli di questa sua capacità. Poiché la vita dei neri e la femminilità nera non sono tenute in alcuna considerazione, è probabile che i critici abbiano semplicemente pensato che i momenti di radicalità presenti nel film andavano ignorati per segnalare che Hollywood può cambiare – che gli individui possono realizzare interventi importanti. Il me-

gasuccesso economico di *La guardia del corpo* ha messo l'accento sul fatto che produttori, registi e divi possono usare il loro potere per produrre cambiamenti significativi nell'area della rappresentazione, anche se, come nel caso di Costner, non riconoscono il valore di tali cambiamenti.

Nonostante i difetti, *La moglie del soldato* e *La guardia del corpo* sono opere coraggiose, che dicono molto su razza e genere, differenza e identità. Purtroppo, entrambi i film risolvono la tensione della differenza, dei mutamenti di ruolo e d'identità, riconfermando lo *status quo*. Entrambi indicano che l'alterità può essere il luogo dove i bianchi – in entrambi i casi, maschi – se la vedono con la loro identità in crisi, con il loro desiderio di trascendenza. In tal modo perpetuano l'imperialismo e il colonialismo culturale dei bianchi. Pur avvincenti nei momenti in cui celebrano la possibilità di accettare la differenza, imparando e crescendo attraverso mutamenti di posizione, prospettiva e identità, questi film, in definitiva, seducono e tradiscono.

Biobibliografia

Gloria Jean Watkins, alias bell hooks, è nata a Hopkinsville, nello stato del Kentucky, il 25 settembre 1952. Quarta di sette figli – sei femmine e un maschio di un anno più grande di lei –, è cresciuta in una comunità nera, povera e segregata del profondo Sud rurale degli Stati Uniti. Questa esperienza originaria di miseria e discriminazione e, allo stesso tempo, di appartenenza a un ambiente sociale fortemente integrato al suo interno, verrà riconosciuta più tardi dalla scrittrice, tanto nei testi teorici quanto nell'opera poetica e autobiografica, come uno dei luoghi fondativi della sua coscienza politica e intellettuale, della sua visione "oppositiva" del mondo.

Grazie ai suoi talenti e alla "fiducia" accordatale dalle insegnanti a scuola e dai sacerdoti della chiesa cattolica a cui appartiene, bell riesce ad andare avanti negli studi. Nel 1973 ottiene un B.A. in Inglese alla Stanford University e nel 1976 consegue il Master presso l'University of Wisconsin, Madison. Nel 1983, presso l'University of California, Santa Cruz, conclude il suo dottorato di ricerca con una tesi sull'opera narrativa di Toni Morrison intitolata *Keeping A Hold on Life*.

Nel 1976 hooks comincia a dedicarsi al lavoro didattico tenendo dei corsi di introduzione alla letteratura afro-americana presso la University of Southern California. La sua carriera universitaria, da cui solo oggi sembra voler prendere le distanze per votarsi a tempo pieno alla scrittura, la vede impegnata da allora essenzialmente su tre fronti, quello dei *Black Studies*, dei *Feminist Studies* e della *Creative Writing*. Dalla University of Southern California passa alla University of California, Santa Cruz, alla San Francisco State University, poi a Yale e da lì all'Oberlin College e infine al City College di

Brooklyn, NY, dove oggi ha il titolo di Distinguished Professor di inglese.

Da sempre impegnata nel tentativo complesso di coniugare piattaforma femminista e agenda antirazzista, bell hooks è una figura di intellettuale militante e di femminista non comune neppure negli Stati Uniti. Lo dimostra la sua variegata produzione teorica e letteraria, il suo essere in ogni situazione una "fuori campo".

Scrittrice prolifica e precoce (il suo primo saggio, *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism*, pubblicato nell'81 dalla South End Press di Boston e dalla londinese Pluto Press, viene scritto tra il 1972 e il 1973, quando bell non ha neanche vent'anni), hooks ha al suo attivo svariati saggi e pubblicazioni antologiche. Oltre al già citato testo di debutto, ricordiamo: *Feminist Theory: From Margin to Center* (South End Press, Boston 1984), *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (South End Press, Boston 1989), *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics* (South End Press, Boston 1990), *Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life* (South End Press, Boston 1991), *Black Looks: Race and Representation* (South End Press, Boston 1992), la raccolta di poesie *A Woman's Mourning Song* (Harlem River Press, New York 1993), *Sisters of the Yarn: Black Women and Self-Recovery* (South End Press, Boston 1993), *Teaching to Transgress: Education and the Practice of Freedom* (Routledge, New York 1994), *Outlaw Culture: Resisting Representation* (Routledge, New York 1994), *Art on My Mind: Visual Politics* (The New Press, New York 1995), *Killing Rage, Ending Racism* (Henry Holt and Company, New York 1995), *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies* (Routledge, New York and London 1996) e *Bone Black: Memories of a Girlhood* (Henry Holt and Company, New York 1996), primo volume di un'autobiografia *in progress*.

Oltre al lavoro accademico e teorico, che fa di bell un'indiscussa se pur eccentrica figura di intellettuale e politica, vale la pena di sottolineare che la scrittrice collabora a varie testate giornalistiche, in alcuni casi dichiaratamente popolari. hooks considera infatti importante, se non addirittura doveroso, frequentare linguaggi e argomenti che spesso gli intellettuali nordamericani *high brow* guardano con supponenza, sospetto o aperto disprezzo: cinema, moda, costume, musica commerciale, pubblicità. Tra le riviste per cui scrive o ha scritto: "Sparerib", "Motion Picture", "Art Papers", "Cultural Studies", "Artforum", "Women's Review of Books", "Catalyst", "Paper".

Di bell hooks, di cui dal 1982 sono stati tradotti in italia-

no cinque brevi saggi (comparsi rispettivamente sulle riviste "L'Orsaminore", "Reti", "Tutte storie" e "Lapis"), è oggi a disposizione *Scrivere al buio*, una lunga conversazione/intervista (a cura di Maria Nadotti, La Tartaruga edizioni, Milano 1998).

Dotata - nella migliore tradizione africana-americana - di vere doti di oratrice ed *entertainer*, negli Stati Uniti hooks è spesso impegnata in incontri con il pubblico, conferenze, dibattiti, *reading*. Considerata, insieme a pochi altri intellettuali e artisti di colore - Cornel West, Toni Morrison, Maya Angelou, Spike Lee, per citare i principali -, una star capace di attirare un pubblico vasto e trasversale, hooks è comparsa spesso in televisione. E proprio alla televisione e alla radio, ai mass media, la scrittrice intende dedicarsi sempre di più in futuro. "Negli Stati Uniti sono in pochi a leggere", questo il suo punto di vista, "mentre al cinema ci vanno tutti e tutti guardano la televisione. È lì che bisogna raggiungere il pubblico, soprattutto i giovani, senza snobismi e senza storcere il naso". Forse per seguire questo democratico e agerarchico impulso comunicativo, nel giugno del '97 bell è andata per la prima volta in scena in un teatro di New York a fianco del coreografo e danzatore nero Bill T. Jones.

Nel frattempo continua a lavorare ai suoi libri. In questi mesi sta completando la stesura di un secondo volume autobiografico, *Wounds of Passion*, e mettendo a punto *Writing from the Darkness*, una raccolta di venti saggi interamente a tema sulla scrittura.

Da tempo convertitasi al buddismo, nell'estate del 1997 hooks è stata invitata a incontrare il Dalai Lama.

Da circa tre anni bell vive a New York, dove abita in un piccolo e immacolato appartamento del West Village.

Fonti

1. *Negritudine postmoderna : Postmodern Blackness*, in *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, Turnaround, London 1991.
2. *Casa: un sito di resistenza : Homeplace: A Site of Resistance*, ivi.
3. *Riflessioni su razza e sesso : Reflections on Race and Sex*, ivi.
4. *Estetica della negritudine: estraneità e opposizione : An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional*, ivi.
5. *Elogio del margine : Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, ivi.
6. *Fighe bollenti in vendita: rappresentazioni della sessualità femminile nera e mercato culturale : Selling Hot Pussy: Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace*, in *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992.
7. *Una sfida femminista: dobbiamo chiamarci tutte sorelle? : A Feminist Challenge: Must We Call Every Woman Sister?*, ivi.
8. *Madonna: padrona della piantagione o sorella nera? : Madonna: Plantation Mistress or Soul Sister?*, ivi.
9. *Uno sguardo oppositivo: la spettatrice nera : The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, in *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*, Routledge, New York and London 1996.
10. *Seduzione e tradimento: La moglie del soldato incontra La guardia del corpo : Seduction and Betrayal: The Crying Game meets The Bodyguard*, in *Outlaw Culture: Resisting Representations*, Routledge, New York and London 1994.

Indice

Pag.	5	<i>Introduzione</i> di Maria Nadotti
	13	1. <i>Negritudine postmoderna</i>
	25	2. <i>Casa: un sito di resistenza</i>
	36	3. <i>Riflessioni su razza e sesso</i>
	47	4. <i>Estetica della negritudine: estraneità e opposizione</i>
	62	5. <i>Elogio del margine</i>
	74	6. <i>Fighe bollenti in vendita: rappresentazioni della sessualità femminile nera e mercato culturale</i>
	96	7. <i>Una sfida femminista: dobbiamo chiamarci tutte sorelle?</i>
	106	8. <i>Madonna: padrona della piantagione o sorella nera?</i>
	117	9. <i>Uno sguardo oppositivo: la spettatrice nera</i>
	139	10. <i>Seduzione e tradimento: La moglie del sol- dato incontra La guardia del corpo</i>
	153	<i>Biobibliografia</i>