



Leonardo De Franceschi¹

SPAGHETTI BLACKFACE. PRATICHE PERFORMATIVE AL DI LÀ DELLA LINEA DEL COLORE

A inizio giugno i media tradizionali e il web sono stati invasi da una campagna pubblicitaria promossa dalla compagnia telefonica Wind, con protagonisti Fiorello e Carlo Conti, in cui i due popolari showmen parodiano la storica coppia di detective al centro della fortunata serie televisiva *Miami Vice* (1984-89), formata dal biondo Don Johnson alias James “Sonny” Crockett alias e da Ricardo “Rico” Tubbs nei panni del meticcio Ricardo “Rico” Tubbs. Fiorello (Rosy) appare in completo bianco e con vistosa parrucca bionda, mentre Conti (Charlie) indossa un completo blu notte e sfoggia un altrettanto singolare parrucchino riccio nero, a coronare un volto dalla pigmentazione tendente al nero. Il presentatore toscano ha fatto della propria abbronzatura perenne – ottenuta, pare, grazie a un mix di fattori naturali e artificiali – uno dei tratti più riconoscibili della sua maschera da intrattenitore, ma qui sembra proprio configurarsi un caso di *blackface*, cioè di una pratica performativa (altrove definita “mascherata razziale,” Rogin 12, o “travestitismo razziale,” 4) ricollegabile a una tradizione eterogenea ma globale e transnazionale, che consente, grazie a una serie di soluzioni di trucco scenico, a un individuo bianco, di passare per nero, africano o afrodiscendente.

Conti peraltro condurrà a settembre per la quinta stagione consecutiva un varietà musicale, *Tale e Quale Show*, tra i talent Rai di maggior successo, in cui dei concorrenti sono valutati per la loro capacità di impersonare mimeticamente, nella voce e nell’aspetto fisico, alcune vedette della canzone e, negli anni, numerosi concorrenti hanno costruito le proprie fortune anche sulla reinterpretazione in *blackface* di popstar come Michael Jackson, Mariah Carey, Whitney Houston e Grace Jones, com’è successo nell’edizione 2014 a Serena Rossi e Roberta Giarrusso.

Dalla pubblicità ai varietà, sul piccolo schermo, verrebbe da dire, lo scavalco della linea del colore di W.E.B. Du Bois paga, sempre quando performato da interpreti bianchi, beninteso. Telespettatori e utenti della rete riempiono di commenti nostalgici le pagine YouTube che ripropongono il fortunato spot animato delle caramelle alla liquirizia Tabù Perfetti, trasmesso fra il 1988 e 1994, nel quale un omino in completo nero e guanti bianchi canta con voce pastosa e danza, rifacendo il verso a divi bianchi in *blackface* degli anni Venti come Al Jolson, protagonista de *Il cantante di jazz* (Crosland 1927).

I canali tematici per bambini continuano a riproporre con successo le serie animate di *Calimero* (la terza, in 3D, è stata realizzata nel 2014) basate sull’omonimo personaggio creato nel 1963 da Nino e Toni Pagot, il celeberrimo pulcino perseguitato perché “piccolo e nero” che, grazie alle prodigiose virtù del detersivo Ava della Miralanza, era ripulito e riportato al candido colore naturale.

Ciononostante, il ritorno alla fine del 2014 del *blackface* anche sul grande schermo, in due commedie italiane accolte da un considerevole successo di pubblico² come *La scuola più bella del mondo* di Luca Miniero e *Il ricco, il povero e il maggiordomo*, di Aldo, Giovanni e Giacomo e Morgan Bertacca, mi ha colpito in modo particolare, sollecitandomi a riarticolare in questa sede, secondo una prospettiva metodologica e storica più ampia, una riflessione che ho avuto modo di sviluppare in varie circostanze.³

¹ Leonardo De Franceschi insegna Teorie e pratiche postcoloniali del cinema e dei media all’Università di Roma Tre. Si interessa da anni allo studio delle cinematografie africane e diasporiche e dei modi di rappresentazione dell’Africa e degli afrodiscendenti. Ha pubblicato su queste tematiche quattro monografie: *L’Africa in Italia*. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano (cura, 2013), *Con gli occhi dell’eternità*. Il cinema di Souleymane Cissé (con Maria Coletti, 2011), *Hudud! Un viaggio nel cinema del Maghreb* (2005) e il film “Lo Straniero” di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo (1999). *Co-dirige il sito Cinemafrika.org e il blog Cinemafrodiscendente.com*.

² *Il ricco, il povero e il maggiordomo* risulta nono nella classifica generale della stagione 2014-15 (13.140.227 euro, 1.913.384 spettatori), mentre *La scuola più bella del mondo* è 21° (6.012.122 euro, 961.097 spettatori). Dati Cinetel.

³ Mi riferisco e rimando in modo particolare al saggio “Going *B(l)ack*. Quando il cinema italiano butta in commedia il senso comune razzista,” compreso in un volume curato da Viviana Graviano e Giulia Grechi e in uscita per Mimesis Edizioni. Ringrazio quanti e quante hanno contribuito, in più occasioni, ad alimentare la mia riflessione su questi temi, con un pensiero particolare per Tatiana Petrovich Njegosh e Alan O’Leary.



Appoggiandomi ad argomentazioni di segno interdisciplinare, più sintomatico-interpretative che analitico-sistemiche, proverò, nelle pagine che seguono, a definire il lessico teorico e le coordinate storico-culturali a mio avviso più utili a interpretare i modi e le forme in cui è maturata, nel nostro cinema, una via italiana al *blackface*, per poi riflettere brevemente sui possibili significati di questo ritorno nell'Italia di oggi, terra di confine, zona di contatto e crocevia di un sempre più consistente afflusso di migranti in fuga soprattutto dagli innumerevoli teatri di guerra sparsi in Africa e Medio Oriente.

1. Il *blackface*: prospettive storiche

In uno dei passaggi più controversi del suo trattato sul riso, Henri Bergson si chiede “perché si ride di un negro” (33), rispondendosi che, a causa della “logica dell’immaginazione,” distinta dalla “logica della ragione” ma assimilabile a “un sogno sognato dall’intera società,” la nerezza di un volto è associata alla sporcizia (“per la nostra immaginazione un volto nero sarebbe dunque un volto imbrattato d’inchiostro o di fuliggine”) o, ancora, alla presenza di una maschera, in linea con la frase “un negro è un bianco mascherato.” Qui Bergson tradisce lo spirito del tempo, negando ogni soggettività a un individuo non bianco, ma indirettamente anticipa l’intuizione di Frantz Fanon sulla centralità feticistica della pelle come “significante chiave di differenza razziale e culturale,” nella lettura che ne dà Homi Bhabha (115).

La pelle nera, prima di essere *maschera*, si presenta per il soggetto occidentale come *macchia*, secondo una genealogia simbolica che la tradizione giudaico-cristiana legge come marchio del peccato, accompagnata dall’idea della discendenza degli africani da Cam, il figlio maledetto di Noè, ripresa e diffusa anche a difesa dell’istituto della schiavitù. Dietro questa idea c’è una contrapposizione binaria fra nero-negativo e bianco-positivo, carica di valenze allegoriche, che attraversa tutti i momenti fondativi del pensiero occidentale, dal mondo classico alla stessa Bibbia, pur non essendo estranea anche ad altre culture (Goldenberg 3). Come ricorda Shaul Bassi (24), sin dall’antichità, il colore nero fu associato al maligno, tanto che Satana e altre figure infernali erano raffigurati come neri, e ancora al tempo di Shakespeare era diffuso il mito classico di Fetonte, che attribuiva il colore nero degli etiopi – gli uomini “dal viso bruciato,” per l’etimo greco; i popoli abitanti le terre a sud dell’Egitto, per Erodoto – proprio all’eccessiva vicinanza al sole, conseguenza dell’incauta guida da parte di Fetonte del carro paterno. A voler risalire indietro nel tempo nella ricerca di esperienze di performance che prevedessero l’utilizzo di maschere, ceroni o altre sostanze finalizzate a scurire il volto dell’attore, si può evocare la tradizione dei *mystery play* medievali, i cui primi testi risalgono al XV secolo (Rogin 21).

Dario Fo, nel suo *Diario minimo dell’attore*, sottolinea come il primo Arlecchino della storia, cioè il mantovano Tristano Martinelli (1557-1630) “non calza maschere, ma presenta la faccia tinta di nero con ghirigori rossastri” (66); tuttavia, il nome Arlecchino e lo stesso modello del personaggio avevano origini ancora più antiche, riconducibili alla tradizione popolare francese del Due-Trecento, che presenta con il nome di “Hellequin o Helleken” la figura di “un diavolaccio caciарoso, scurrile (...) e soprattutto ridanciano” (66) che poi ritroviamo rinominato Alichino nella stessa *Divina Commedia* (*Inferno XXI*).

Com’è noto, la prima donna europea bianca a truccarsi il viso di nero fu invece la regina Anna, moglie di Giacomo I, re d’Inghilterra, la quale aveva commissionato nel 1605 a Ben Johnson il dramma *The Masque of Blackness* (1605), che aveva per protagonista un *blackamoor*, anche se alcuni “prototipi moreschi” erano già emersi nel dramma *The Battle of Alcazar* (1588-89) di George Peel, aprendo una tradizione a cui si sarebbe collegato indirettamente lo stesso Shakespeare con il personaggio di Aaron in *Titus Andronicus* (1589-93), quello del Principe del Marocco nel *Mercante di Venezia* (1596-58) e con lo stesso *Otello* (1603).

Secondo Henry Louis Gates Jr. (51-52), la maschera di Arlecchino, al di là della stessa evidenza visuale, che “suggerisce almeno il mito di una connessione africana,”⁴ a dar credito a una secolare tradizione letteraria e critica, andrebbe ricondotta al modello originario di uno schiavo nero. Gates suggerisce però che proprio la figura dell’Arlecchino nero, ripreso dal teatro sette-ottocentesco inglese in tre opere chiave,⁵ avrebbe dato luogo alle due maschere speculari di Bones e Tambo, i caratteri centrali del posteriore *minstrel show* statunitense. Secondo Rogin (272), un’altra fonte del *minstrel show* sarebbe il teatro delle marionette

⁴ Qui e negli altri casi laddove non è diversamente specificato, la traduzione è da intendersi a mia cura.

⁵ Si tratta di *Harlequin Mungo; or a Peep into the Tower* (1789), *Furibond, or, Harlequin Negro* (1807), e *Cowardy, Cowardy, Custard; or Harlequin Jim Crow and the Magic Mustard Plot* (1836).



italiano e in particolare la tradizione che si basava sulla rievocazione delle gesta dei paladini contro i saraceni.

Proprio queste premesse documentali portano lo stesso Rogin a sostenere che

il *blackface* è un prodotto dell'imperialismo europeo, l'investimento materiale e psicologico nei popoli che venivano incorporati nel sistema capitalistico mondiale del XVI e XVII secolo. La curiosità nei confronti di questi nuovi popoli, la prova d'abito delle loro identità per come gli europei le immaginavano era parte della relazione di sfruttamento che legava europei, africani e abitanti del Nuovo Mondo. La schiavitù è la base materiale del *blackface*. (...) Una strada per il mascheramento razziale passa per il traffico di schiavi. Ma il *blackface* scaturì anche da relazioni, reali e immaginarie, tra i Cristiani e i Mori del medioevo. (19)

Ricondurre la genealogia del *blackface* all'imperialismo europeo, mettendolo in relazione non solo con la tratta atlantica ma anche con la storia dell'immagine dei neri nella cultura occidentale, ritengo sia un'operazione strategica da un punto di vista storiografico per almeno tre motivi: (a) il primo, è che ci sollecita ad affrontare fin da subito la complessità dei nessi transculturali e transnazionali che sono alla base del *blackface*, impostando in modo comparativo e multiprospettico la narrazione dei suoi sviluppi successivi, entro e oltre il recinto delle arti performative; (b) il secondo è che consente di cogliere il ruolo giocato dall'Italia preunitaria in questo processo di fondazione e ridefinizione attraversato dal *blackface* in Europa; (c) il terzo è che ci aiuta a ricostruire la più complessa genealogia dell'immaginario occidentale sui neri, consentendoci di allargare la prospettiva storica degli studi postcoloniali fino a farla coincidere con il complessivo orizzonte delle relazioni fra culture e potenze a nord e a sud del Mediterraneo.

2. La tradizione del *minstrel show*

Solo fatte queste premesse, possiamo passare a inquadrare il fenomeno per come esso si sviluppò negli Stati Uniti. Il dizionario statunitense Webster (156), alla voce *blackface*, la cui prima occorrenza è datata 1869, presenta due definizioni: il termine starebbe a indicare sia "il trucco per un ruolo di Negro specie in un *minstrel show*" sia "un attore che recita in questo ruolo."

L'*Historical Dictionary of American Theater* (Fisher 65) dedica al *blackface* una voce piuttosto corposa, che varrà la pena tuttavia riportare per intero:

Questo termine si riferisce ad attori che si scuriscono le fattezze con sughero bruciato, tipicamente per produrre immagini esagerate degli afroamericani, di solito nei *minstrel show* e nei primi musical, sebbene attori bianchi in *blackface* tipicamente abbiano rappresentato ruoli di afroamericani in spettacoli di prosa già durante il XVIII e XIX secolo. Il *minstrel show*, una delle forme di intrattenimento più durevoli dall'inizio del XIX fino agli inizi del XX secolo, cominciò verosimilmente negli anni Venti dell'Ottocento quando l'attore Thomas Dartmouth "Daddy" Rice adottò la pratica in uno spettacolo a Baltimora presumibilmente dopo aver visto un vecchio nero compiere un ballo eccentrico. Il passo "Jump Jim Crow" che Rice perfezionò fu ampiamente imitato da altri performer quando il *minstrel show*, che era essenzialmente una forma di varietà comprendente canzoni, danze e scene comiche, si diffuse in tutti gli Stati Uniti.

Negli anni Quaranta dell'Ottocento, Dan Emmett fondò i Virginia Minstrels, un primo prototipo della tradizione continuata da E.P. Christie e da innumerevoli altri. Il *blackface* fu abbandonato per un certo tempo tanto dalle compagnie composte da attori bianchi, che da quelle composte da attori neri e da quelle miste, ma negli anni Ottanta dell'Ottocento il pubblico che lo aveva visto per generazioni ne domandò il ritorno. Simultaneamente, la popolarità delle compagnie di *minstrel* cominciò a declinare lentamente alla fine del XIX secolo, e il *blackface* si trasferì dal teatro legittimo al vaudeville e ai musical, usato specialmente dagli attori bianchi Al Jolson, Eddie Leonard, Eddie Cantor, e dalla stella delle Ziegfeld Follies Bert Williams, un afroamericano, l'ultima generazione di grandi stelle del palcoscenico ad emergere grazie all'uso del *blackface*. Negli anni Trenta del Novecento, i performer avevano perlopiù abbandonato il *blackface* in quanto stereotipo fuori moda e degradante.



Secondo Rogin, che ne esamina anche la funzione sociale, “il *minstrelsy* fu la prima e più popolare forma di cultura di massa negli Stati Uniti dell’Ottocento. Il *blackface* fornì al nuovo paese una identità nazionale distinta nell’epoca della schiavitù” (19), “il passaggio dalla corte degli Stuart al palcoscenico della Bowery, dalla cultura alta a quella popolare, democratizzò il *blackface*. Il *minstrelsy*, a differenza dei suoi antecedenti europei, emerse da un intimo contatto fra bianchi e neri” (23). Ciononostante, “il *minstrelsy* realizza quello che James Snead chiama ‘emulazione esclusiva,’ il principio per cui la potenza e i segni esteriori della cultura nera vengono imitati mentre allo stesso tempo i loro creatori neri sono segregati e tenuti a distanza” (25).

“Con l’arrivo dell’industria del cinema, i tipi di distorsioni popolarizzati dal *minstrelsy* furono ripresi e promulgati dal nuovo regime di rappresentazione cinematografico” (13), ha osservato Anna Everett. Questa pratica performativa di travestimento razziale ha attraversato la storia del cinema hollywoodiano, lasciando le sue tracce in film epocali come *La capanna dello zio Tom* (Porter, 1903), *Nascita di una nazione* (Griffith, 1915) e *Il cantante di jazz* – che ispirò a Disney lo stesso personaggio di Topolino, dal viso nero e coi guanti bianchi (Rogin 25) – per poi essere messa ai margini negli anni Quaranta, vista l’urgenza di unire anche il pubblico nero nello sforzo bellico, e a causa dell’ostilità manifesta rivolte tanto dai gruppi integrazionisti, quanto da quelli impegnati nella lotta per i diritti civili e da quelli legati a una prospettiva nazionalista (Rogin 31).

Analizzando il funzionamento del *minstrelsy* come “mito” e “stereotipo,” pur prendendo le distanze da posizioni che tendono ad essenzializzare la soggettività nera, Manthia Diawara evidenzia come

nel mito del *blackface* c’è una fantasia bianca che pone la bianchezza come norma. Ciò che è assente nello stereotipo del *blackface* è tanto importante quanto ciò che è presente: ogni *blackface* è un’affermazione di imperfezione sociale, inferiorità ed imitazione che è isolata e contrapposta a una bianchezza assente come suo ideale antitetico. (...)

Ogni stereotipo emerge sulla scia di un’ideologia preesistente che deforma, appropria e naturalizza. Lo stereotipo del *blackface* inoltre, deformando il corpo, lo mette a tacere e lascia modo solo al suprematismo bianco di parlare attraverso di esso.

A giudizio di Rogin, il *blackface* svolse storicamente anche una funzione di regolatore “sulla cultura del *melting pot* nel periodo dell’immigrazione di massa,” “americanizzando gli immigrati” (5). Irlandesi, italiani, slavi, ebrei si ritrovarono accolti in seno a una comunità immaginata come condivisa e in particolare gli ebrei “ricevettero credenziali americane proprio acquisendo, in questa società divisa, il controllo del ruolo dei neri” (17), tanto da formare un’alleanza politica di segno asimmetrico: “sotto le condizioni della supremazia bianca nella politica e nello spettacolo (...) gli ebrei potevano parlare per i neri ma i neri non potevano parlare per gli ebrei” (17).

Occasionalmente anche attori neri, a teatro e nel cinema, si esibirono in *blackface*, come Bert Williams (1874-1922), mettendo in atto una pratica performativa che il suo biografo Chude-Sokei ha definito nei termini di “mascherata intrarazziale e crossculturale” (114), “mascherata nero-su-nero” (118) e “imitazione crossculturale” (119): operando nell’ambito di un’“economia alienante del piacere” (Rogin 44), l’attore cercò di spingere questa forma di espressione al massimo “nella direzione di un’espressione afroamericana.”

Diverse analisi hanno sostenuto le potenzialità liberatorie consentite dal *blackface*, derivanti dalla costituzione di una zona di contatto, ludica e carnevalesca, compresa la rimessa in gioco delle componenti di desiderio insite nella relazione binaria fra soggetti sottoposti all’economia simbolica e materiale dello schiavismo. In questo senso, Lott ha evocato l’“ambivalenza” nei legami fra padrone e schiavo, sulla base delle categorie di Bhabha, presentando il *blackface* come un caso di *mimicry* (7):

Fu il desiderio crossrazziale a tenere insieme una fascinazione quasi insopportabile e una derisione autodifensiva con il rispetto nei confronti dei neri e delle loro pratiche culturali, e a rendere il *blackface minstrelsy* meno un segno di potere e controllo bianco che di panico, ansietà e terrore. Nei fatti, il *minstrel show* lavorò per oltre cento anni per facilitare in modo sicuro uno scambio di energie tra due culture altrimenti rigidamente separate e sorvegliate, un



termine intermedio mutevole nel conflitto razziale che cominciò a scomparire (negli anni Venti) una volta che la sua funzione storica era stata svolta.

Rogin (38-39) risponde a Lott sul piano storico, negando che il *blackface* sia mai stato un terreno di solidarietà politica interrazziale e soprattutto su quello teorico, entrando in dialettica con la riflessione postmoderna e femminista che ha riconsiderato le potenzialità sovversive di questa pratica in relazione con una nozione performativa della soggettività. Il critico invita a constatare che “il travestitismo sessuale e quello razziale possono non svolgere lo stesso lavoro,” il che “problematizza l’uso della teoria del travestitismo di genere per rispondere alle questioni sollevate dalla razza” (30). Osserva inoltre che “con eccezioni occasionali, quelli più affascinati da bianchi in *blackface*, dalle origini teatrali al momento presente (e includo me stesso), sono stati uomini bianchi” (31). Rogin riconosce il valore delle osservazioni di Judith Butler, laddove mette in evidenza quanto la replica da parte di soggetti non eterosessuali di costrutti eterosessuali riveli il carattere costruito dell’originale, ma sollecita, sulla scia di Saidiya Hartman, a distinguere fra il *minstrelsy* nero e quello bianco, poiché il *crossdressing* agito dai *minstrel* bianchi finiva di fatto per rafforzare la linea del colore (34).

Ciò detto, un’ulteriore distinzione va introdotta fra pratiche che si inseriscono in seno a una tradizione drammaturgica e spettacolare di tipo naturalistico, che tende a mettere tra parentesi la processualità del fare artistico, tanto più se e perché si rivolge a un pubblico di massa e quindi si concentra sulla dimensione dell’efficacia patemica, e pratiche stranianti, di segno formalista e metalinguistico, che costringono lo spettatore ad interrogarsi, evocando e in qualche misura decostruendo apparati e rituali che sovrintendono allo spazio sociale come a quello scenico, come avviene nello stesso Shakespeare.

In questa sede ci guardiamo bene dall’invocare il ritorno a un’estetica del rispecchiamento di matrice lukacsiana o alla rifondazione di una soggettività nera essenzializzata e autentica. Il problema, se mai, rimane, nei termini già definiti da Shohat e Stam (1994) evitare le trappole gemelle di quello che già Werner Sollors aveva definito *cultural insiderism* “nel quale solo gli Yoruba possono parlare per gli Yoruba, e della facile appropriazione grazie a cui qualsiasi turista che spenda una settimana nello Yorubaland possa parlare per gli Yoruba” (343).

Tornando sul terreno della performance, Richard Schechner in più occasioni ha sollecitato creatori e spettatori del teatro e della danza statunitense ad “aprire un intervallo – possibilmente uno spazio giocoso e sovversivo – fra rappresentanti e rappresentati” (6), invitando a distinguere fra casi in cui “la razza, il genere, il tipo fisico, e l’età dei performer sono estremamente importanti e dovrebbero essere presi in considerazione nello sviluppo di una coreografia, di una regia, o di una compagnia” da altri casi nei quali “queste categorie sono, o dovrebbero essere, irrilevanti” (9).

3. Verso una rilettura transnazionale del *blackface*

A essere citati in questa rassegna sono contributi che, muovendo da un orizzonte culturale perlopiù angloamericano, ci aiutano indirettamente a rinegoziare le nostre posizioni su identità e razza, e quindi impongono una continua revisione dei modi nei quali leggere le diverse esperienze, storiche e contemporanee, di mascherata razziale.

Il problema è come fare tesoro di queste letture. Mi guardo bene dal trasporre meccanicamente concetti e dinamiche di un dibattito così specifico sul piano culturale all’analisi di film prodotti in Italia e tanto più nell’Italia del 2014, sulla base di quell’invito a un paziente lavoro di verifica che il Said di “Traveling Theory” e l’odierna prospettiva transnazionale e traduttiva (Bachmann e Medick) rivolgono a quanti intendano operare in un’ottica crossculturale: “il punto di partenza critico qui sta precisamente nel non far ricorso all’assunzione di un ‘originale’ o ‘concettuale’ ‘punto d’origine’ (...). Le teorie sono sempre già tradotte o si traducono loro stesse in nuovi contesti. (...) In questo senso, la traduzione - come enfatizza Stuart Hall - è un ‘continuo processo di ri-articolazione e ri-contestualizzazione, senza alcuna nozione di un’origine primaria” (Bachmann e Medick 9).

Nel caso specifico in esame, il *blackface* è una pratica performativa composita la cui origine si perde nella notte dei tempi, dal momento che possiamo provare a risalire solo alle prime occorrenze di alcune delle sue matrici; lo stesso ricondurre a una genealogia comune i drammi elisabettiani con protagonisti *blackmoors*, i *mystery play* con personaggi di diavoli, le arlecchinate della Commedia dell’Arte, l’opera dei pupi con i suoi



duelli fra paladini e saraceni e la tradizione tipicamente statunitense del *minstrel show* risulterebbe operazione discutibile a quanti e quante con ben maggiore competenza sono usi occuparsi di teatro e pratiche performative pre-cinematografiche. Ciò detto, risulterà ormai evidente che quando parlo di *blackface* mi riferisco a una congerie di matrici, e utilizzo questo lemma come un termine ombrello per riferirmi potenzialmente all'insieme di queste pratiche.

Prima di spostarmi però sul terreno prettamente cinematografico nello scenario italiano, mi preme chiudere questa parte introduttiva, con due considerazioni che riguardano per un verso l'attualità di queste pratiche e per l'altro il loro grado sempre più esteso di diffusione.

Per dirla alla maniera della blogger canadese Dylan Powell, "il blackface non è 'nel nostro passato'," visto che la rete abbonda di articoli che commentano la realizzazione all'interno dei campus nordamericani di feste di costume a tema *gangsta* o *black*, o, come in questo caso, di feste di Halloween in cui quella di nero diventa una "maschera" come le altre.

Non solo, le piattaforme di petizioni come change.org e avaaz.org pullulano di appelli che chiedono la cancellazione di spettacoli o programmi, in Germania, Corea del Sud, Hong Kong, Filippine, Egitto, o reclamano la messa al bando nei Paesi Bassi delle cerimonie pubbliche in cui tradizionalmente, nella notte fra il 5 e il 6 dicembre di ogni anno, è evocata la figura burlesca di *Zwarte Piet* (Pietro il moro), introdotta nel folclore come servo nero di San Nicola, le cui origini risalgono almeno al tardo Medioevo e che anticamente era associata, come altre simili del folclore europeo, al diavolo (Blakely 39-49).

Solo di recente cominciano ad emergere studi che provano ad esplorare questa dimensione transnazionale del *blackface*. Ne sono testimonianza, oltre alla citata monografia su Bert Williams, il volume *Burnt Cork*, a cura di Stephen Johnson. Nel saggio *American Ghetto Parties and Ghanaian Concert Parties*, Catherine Cole osserva che

La mappa della circolazione globale del *minstrelsy* nei secoli XIX, XX e XXI include località disperate come Australia, Brasile, Colombia, Costa d'Oro (Ghana coloniale), Giamaica, Gran Bretagna, Portorico, Sudafrica e Trinidad. In Sudafrica, il *blackface* ha radici storiche profonde che risalgono a 150 anni fa. (...) Una manifestazione di *blackface* persino anteriore al di fuori del suolo americano si svolse a Cuba nella forma dei *negritos*, attori che fecero la loro comparsa intorno al 1812, in concorrenza con la storia più antica del *minstrelsy* americano.

Questi esempi globali di *blackface* condividono un comune denominatore: la colonizzazione.
(224)

A colpire è soprattutto la domanda retorica che fa seguito a questo excursus: "Una riconsiderazione transnazionale del *blackface* potrebbe condurci a concludere che il *blackface*, piuttosto che essere una forma americana per antonomasia, sia piuttosto una forma coloniale per antonomasia? E quali sarebbero le conseguenze di questa affermazione?"

In assenza di uno studio sistematico, orientato in senso globale, transnazionale e traduttivo del *blackface*, le potenzialità di questa interrogazione rimangono sospese.

4. Cent'anni e oltre: il *blackface* nel cinema italiano

Ripercorrere a volo d'uccello oltre un secolo di storia del cinema italiano alla ricerca di titoli ed esperienze di performance che travalicano la linea del colore partendo da una posizione di privilegio bianco significa anzitutto fare i conti con il diffuso disinteresse con cui la storiografia e la critica accademica italiana hanno affrontato la questione dell'immagine degli *altri*, interni ed esterni, nel cinema italiano. Disinteresse corretto solo in parte e negli ultimi anni da una serie di ricercatori e ricercatrici di *Italian Studies* operanti al di fuori degli studi di cinema o formati all'estero.

Ciò detto, ho tentato una prima mappatura del fenomeno, arrivando a censire, nell'arco di oltre cento anni (1906-2014), circa una sessantina di occorrenze, di cui poco meno della metà risalenti al periodo muto (1905-30), nel quale era consuetudine generalizzata affidare ad attori e figuranti in *blackface* praticamente tutti i ruoli eventuali di africani o neri previsti in sceneggiatura, con poche eccezioni.



La prima serie che emerge all'interno di questo corpus è quella dei film ispirati alla figura shakespeariana del moro di Venezia. Ben undici⁶ i titoli, dalla prima trasposizione in assoluto di cui si abbia notizia, diretta nel 1906 da Mario Caserini e Gaston Velle, all'adattamento verdiano di Franco Zeffirelli con Placido Domingo (1986). Nel mezzo, altri quattro muti, di cui due (quello del 1909, di Falena e Lo Savio e quello del 1914, di Maggi) ben noti anche all'estero e due a carattere parodistico (Novelli 1909; De Riso 1920). Poco ritengo si possa scrivere in questa sede su tre riprese televisive di allestimenti preesistenti, da Shakespeare (Gassman e Fino 1957; Bene e Fogliatti 1979-2002) e Verdi (Montel 1982). L'Otello welliesiano del 1951, benché girato anche a Venezia, può essere solo per ragioni logistico-finanziarie ricondotto alla filmografia italiana. Nell'episodio del film *Capriccio all'italiana* (1967) *Che cosa sono le nuvole*, firmato da Pasolini nel 1967, distaccandosi da una tradizione di segno accademico, il poeta friulano adotta una messinscena straniante, e riflette sui meccanismi della finzione sulla scena e nella vita, affidandosi a un angelico e ingenuo Ninetto Davoli/Otello in *blackface* che si esprime nel consueto romanesco di borgata e a un inedito Totò/Iago dal volto ricoperto da un cerone verde intenso. Come già in precedenza, Pasolini associa la condizione dell'ex-schiavo Otello a quella del sottoproletario romano, alludendo alle ragioni razziali alla base dell'avversione di Iago. Se consideriamo quanto il personaggio e il mondo di Otello, suggeriti a Shakespeare da una novella di Giraldo Cinzio (ma più tardi ripreso da Rossini e Verdi), rinvino alla storia culturale e artistica dell'Italia preunitaria, non possiamo che considerarlo un modello di riferimento obbligato per una storia dell'immagine dei neri nella cultura dello spettacolo europeo, come anche in questa microstoria del *blackface* nel cinema italiano.

Sul piano quantitativo, un altro filone, tipico del primo muto, ad offrire parecchi titoli al nostro corpus – una decina scarsa più diversi altri, irreperibili e su cui si hanno dati insufficienti – è quello delle serie comiche. Qui troviamo diversi protagonisti di serie (Polidor/Ferdinand Guillaume, Cocò/Lorenzo Soredini, Kri Kri/Giuseppe Gambardella, Fringuelli/Ernesto Vaser, Bidoni/Primo Cuttica) alle prese con brevi situazioni comiche nelle quali si trovano a doversi tingere il viso, per inseguire prede femminili (*Cocò negro per amore* 1910; *La dote della negra* 1912; *Polidor cambia pelle* 1912; *Negro per amore* 1913) o per essere assunti come camerieri (*Kri Kri bianco e nero* 1916). Il tema del travestimento razziale finalizzato a perseguire interessi torna in altre forme anche in *Bidoni e l'araba* (1914) e in *Kri Kri reduce d'Africa* (1914). Riconducibile a questa serie anche un lungometraggio avventuroso di ben altre ambizioni come *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola* (1913), diretto e interpretato dal comico Marcel Fabre/Robinet. Il film, di coproduzione italo-francese, ci aiuta a capire quanto fosse diffusa e transnazionale nell'Europa del periodo la pratica del *blackface*: ad essere interpretati erano, come in questo caso, africani (le due regine del Makalolo che Saturnino e la moglie liberano dai cannibali), ma anche asiatici (soldati, dignitari e il re del Siam, dove Saturnino vive un'altra avventura) e indiani d'America (come la *squaw* Bisonte Rosso che salva Saturnino dalla sua tribù).

In una terza e più eterogenea serie, che insiste su due dei filoni di punta degli anni Dieci e Venti del Novecento, il film storico-epico e la saga di Maciste, ho censito provvisoriamente una decina abbondante di titoli ma è di tutta evidenza che proprio il filone storico-epico è un deposito potenzialmente molto più ampio di occorrenze. Si tratta per lo più di figure, maschili e femminili, di contorno, soldati, servitori, più di rado condottieri, che talora recuperano lo stereotipo femminile della "schiava nubiana," con tutte le varianti e i prototipi letterari e musicali del caso (del 1911 è la prima *Aida*, una coproduzione italo-francese). Talvolta le "schiave nubiane" sono presentate in chiave disforica, come "serve fedeli" – come per esempio in *Patrizia e schiava* (1909), dove Afra rapisce il bimbo che le era stato affidato; in *Fabiola* (Guazzoni, 1918), dove un'altra Afra confeziona un talismano d'amore e si mette contro la padrona –; talaltra ricalcano il modello speculare della "fedele servitrice," come la schiava che in *Quo vadis?* (Guazzoni 1911) prende in consegna il corpo esangue di Eunice suicida.

Il secondo modello forte che si affaccia nel repertorio del *blackface* all'italiana non può che essere, dopo Otello, il Maciste di Bartolomeo Pagano, eroe non dichiarato di *Cabiria* (Pastrone 1913) che schiaccia, con la sua presenza scenica statuaria e una insospettabile vis comica, il più ordinario profilo dell'eroe legittimo, il

⁶ A questi aggiungerei tre titoli che più o meno fuggevolmente citano, riprendendoli, il motivo dell'opera (*Come cani arrabbiati*, Imperoli 1976) o alcune scene madri (*Kean, genio e sregolatezza*, Gassman 1956; *I sette fratelli Cervi*, Puccini 1967).



romano Fulvio Axilla (Umberto Mozzato), destinato a salvare la protagonista, anche se il racconto è costellato da altre presenze “in nero,” come i condottieri Massinissa e Siface.

Originariamente concepito da Pastrone come mulatto (Green 16), a servizio di un racconto leggibile come metafora dell'unione fra il meridione contadino e la penisola, unione realizzata proprio grazie a una politica coloniale aggressiva e vincente in Nordafrica (26-41), Maciste tornerà ben presto in un curioso spin-off dal titolo omonimo, diretto da Borgnetto e Denizot nel 1915, nel quale il personaggio viene provvidenzialmente *whitewashed* per essere trasformato in un “gigante buono” del XX secolo, attore di professione (vengono mostrati spezzoni di *Cabiria*), in linea finalmente con l'idealtipo dell'eroe, pronto non solo all'avventura per soccorrere giovani indifese ma all'occorrenza anche a rimettere mano al cerone nero, come qui, per travestirsi da domestico turco. In *Maciste all'inferno* (Brignone 1926) per combattere contro il demone Barbariccia, Maciste si ritrova nientemeno nell'Ade, popolato di diavoli con pelle nera, barba e forcone, in linea con la tradizione iconografica mutuata dall'*Inferno* (De Liguoro, Bertolini, Padovan 1911): lui stesso, avendo ceduto alla tentazione di baciare una diavolessa – lei sì rigorosamente bianca, come Cabiria, in linea con l'idealtipo di bellezza sovrano – si ritrova per ben due volte a subire una subitanea trasformazione in diavolo. Nella coproduzione italo-tedesca *Maciste nella gabbia dei leoni* (Brignone 1926), l'eroina buona è invece nera ma la schiava africana Seida (Mimi Dovia), salvata dal cacciatore di belve e domatore Maciste, e portata in Europa al seguito di un circo, finirà per sedurre il futuro padrone del circo, sotto gli occhi benevoli del gigante.

Oltre all'ambientazione circense, lo stesso modello dell'adorabile bestiolina docile e fedele era presente in un precedente melodramma di ambientazione borghese (*Zuma* 1913), in cui da segnalare sono l'origine incerta della protagonista (una ragazza nera che passa da un circo di zingari violenti – dove si esibisce ballando avvolta da un enorme boa – alla dimora borghese di una facoltosa famiglia che la prende a servizio), e la regia che enfatizza con alcune soggettive la centralità del punto di vista di Zuma/Hesperia.

Il ventennio fascista presenta solo quattro film d'interesse, dal momento che altri, come per esempio *Kiff Tebbi* (Camerini 1927) o *Squadron bianco* (Genina 1936) mostrano diversi personaggi impersonati secondo una modalità di *travestitismo crossculturale* – che altrove (De Franceschi 104) ho suggerito di denominare *ethnoface* – finalizzata qui ad evocare piuttosto un repertorio di narrazioni e immagini di marca orientalista. I ruoli più noti sono i due incarnati dalla diva di regime Doris Duranti, che in *Sentinelle di bronzo* (Marcellini 1937) interpreta l'indigena somala Dahabò e in *Sotto la croce del sud* (Brignone, 1938) la meticcina Mailù, ma andrà precisato che, a onor del vero, si tratta di casi limite, dal momento che, per preservare l'immagine della diva, in entrambi i casi al volto dell'attrice fu applicato un trucco molto leggero. Nel secondo caso, possiamo parlare di una paradossale operazione di travestitismo razziale che non si appoggia al make-up. Nell'anno della messa al bando del madamato e alla vigilia della svolta ariana del regime, dovette risultare più indigesto del secondo ruolo il primo, in cui, sia pure in modo casto, era adombrata una relazione fra Dahabò e il connazionale Elmi, che incarnava sì lo stereotipo dell'“ascaro fedele” ma era interpretato da un non professionista locale, Hassan Mohamed.

Degli altri due film, il primo, manifesto dell'immaginario imperiale del regime, vale a dire *Scipione l'africano*, recuperando l'espedito del *blackface* per i personaggi di Annibale (Camillo Pilotto) e Massinissa (Fosco Giachetti) non faceva altro che ricollegarsi al lessico visivo del filone storico-epico e in particolare a *Cabiria*. Diverso il caso di *Abuna Messias*, nel quale Alessandrini adotta un approccio eclettico, schierando nei ruoli di africani interpreti locali, italiani in *blackface* (Menelik/Enrico Glori, Ghebra Selassié/Amedeo Trilli), e in *ethnoface* Abuna Atanasio/Mario Ferrari e un attore meticcio come Ippolito Silvestri/re Johannes (Coletti).

Il cinema del dopoguerra prova a fare i conti per la prima volta con la soggettività nera grazie a Rossellini (*Paisà* 1946), Zampa (*Vivere in pace* 1948) e Lattuada (*Senza pietà* 1948) che, interrompendo una tradizione transnazionale diffusa, non solo immaginano personaggi neri in ruoli di primo piano ma li affidano a interpreti afrodiscendenti, giovani attori come Dots M. Johnson o militari congedati come John Kitzmiller. Ciononostante, la pratica del *blackface* rimane nel repertorio performativo di attori e attrici italiane, anche se è confinata perlopiù alla produzione popolare dei generi di consumo (commedia, comico, film-opera). In *Miracolo a Milano* (De Sica 1951), una giovane italiana bianca (Flora Cambi) e un ragazzo afroamericano (Jerome Johnson), che fanno parte della folta comunità di poveri e diseredati radunata intorno al protagonista Totò, quando scoprono i suoi poteri magici, gli chiedono e ottengono, l'una all'insaputa dell'altro, di cambiar loro il colore della pelle, il che però ha l'effetto di rovesciarne solo la posizione,



rafforzando nei fatti la linea che li separa. La scena colpisce tanto più perché si tratta dell'unico miracolo di Totò che abbia una riuscita solo paradossale – come a dire che nemmeno in questo film, in cui i poveri volano sulle scope nel cielo di Milano, un nero e una bianca si possono amare – e perché sul piano performativo ci mette davanti al caso di una doppia performance, in *blackface* e *whiteface*.

E sì che, per tornare al tema degli amori interrazziali, di *brown babies* fra il 1945 e il 1946 ne nacquero a migliaia anche in Italia, innescando una serie di problematiche che evocavano tabù mai del tutto superati – la famigerata “piaga del meticciato,” legata ai rapporti fra coloni italiani e indigene – e sarebbero state riassorbite solo sul piano sociale ma mai fatte oggetto di riflessione pubblica, così come l'intera pagina del colonialismo italiano (si vedano qui Vincenza Perilli e Petrovich Njegosh). Un esempio interessante di rinegoziazione dell'immaginario si trova in un esempio di commedia neorealista come *Campane a martello* (Zampa 1949), in cui, per arricchire la descrizione di un orfanotrofio femminile nel quale sono state ospitate decine di “figlie della guerra” abbandonate alla nascita, Zampa introduce la figura di una bambina meticcina, per cui sceglie una futura doppiatrice (Vittoria Febbi, nativa di Asmara) e un trucco che ne rafforza la corrispondenza al tipo fisico richiesto.

Certo, talvolta sono tanto il mondo diegetico immaginato quanto le convenzioni espressive consolidate a rendere possibile, se non a giustificare, la ripresa di pratiche di travestimento razziale. Penso naturalmente a *Aida* (Fracassi 1953), primo adattamento a colori da Verdi, protagonista una Sophia Loren in *blackface* e doppiata dalla soprano Renata Tebaldi, in linea con una tradizione recente ma già ben consolidata nei gusti del pubblico. Penso anche ad alcuni esempi del filone comico, *Come scopersi l'America* (Borghesio 1949) e *Tototarzan* (Mattoli 1950), nei quali l'uso del *blackface* crea connessioni non scontate. Nel primo, Macario/Cristoforo Colombo, un disoccupato emigrato clandestinamente in Sudamerica, si traveste da piantatore nero per fare da spalla a un amico che vuole vendere a dei contadini neri un prodigioso elisir per schiarire la pelle, e prima di essere scoperto, ha il tempo di esibirsi in un italiano storpiato alla maniera degli “afrodoppiatori,” per dirla con Nwosu (58) e persino in un canto gospel. In *Tototarzan*, Antonio/Totò, rientrato dalla Rhodesia nella “civile” Italia e richiamato alla leva, si ritrova in un campo di addestramento per paracadutisti e, alla vista di alcuni suoi commilitoni che si sono tinti il volto di nero si spaventa (“aiuto, i marocchini! Mi hanno preso prigioniero!”), per poi virare subito di registro verso un tono ironico e allusivo (“non sono del Marocco?” “Ah, marocchino!”).

Certo, se ci spostiamo avanti di dodici anni e ci mettiamo alle spalle l’“anno dell’Africa,” che poi coincide con la fine dell'amministrazione fiduciaria in Somalia, diventa più difficile non ridere amaro davanti a uno degli sketch centrali di quel vero e proprio inno all'italiana “arte di contraffarsi” che è *Tototruffa '62* (Mastrocinque 1962). Mi riferisco all'episodio noto in cui Totò/Antonio si traveste da ambasciatore (con relativo segretario, Camillo/Nino Taranto) del fantomatico stato africano di Katonga, per truffare uno sprovveduto, al quale viene fatto credere di aver ricevuto un'eredità milionaria sbloccabile pagando un diritto di cancelleria di cinquantamila lire: il gioco salta quando arriva il vero ambasciatore (Kitzmilller) che non lo riconosce, pur avendolo incontrato in precedenza, ed essendo stato apostrofato simpaticamente con una battuta carica di risonanze (“È stato al mare, eh? Molto sole ha preso”). Giovacchini (33) osserva, a proposito di questo incontro fra modello e copia degradata: “È un raro momento in cui la storia incontra la sua mitologizzazione razzista e astorica. L'immagine distorta nello specchio razzista del cinema occidentale si confronta brevemente con il suo originale.”

Se ci spostiamo sul terreno del cinema d'autore anni Sessanta, la posta in gioco diventa essenzialmente metaforica, nel senso che la nerezza evocata mediante la scelta del *blackface* si dà come un attributo di segno allusivo, figurato, finanche archetipico, che non rinvia a una condizione storico-contestuale definita.

In *Accattone* (Pasolini 1961), come messo in evidenza da Purpura, la scena in cui il protagonista, dopo aver avviato Stella alla prostituzione, spingendola a ballare con uno sconosciuto, si ubriaca di birra e, dopo aver minacciato di buttarsi dal Tevere, si lava la faccia a bordo fiume, strofinandosela per terra e apparendo in primo piano con il viso sporco di fango e contorto in una smorfia sinistra, rappresenta solo la prima delle molte allusioni alla condizione degli africani e degli afroamericani come emblematica di un sud globale, unito dallo sfruttamento e immerso in un tempo mitico. Il gesto performativo di Accattone, carico di rabbiosa degradazione – Rogin (34) definisce il *blackface* come un atto di *passing down* – se torna a evocare l'associazione fra l'Africa e il mito delle origini e della madre terra, tradisce per altri versi anche



l'assimilazione del nero con lo sporco, ribadendo la centralità del soggetto egemone bianco e l'impossibilità di pensare il nero se non come maschera del bianco.

In *L'eclisse* (Antonioni 1962), dopo che Vittoria/Monica Vitti ha lasciato definitivamente il fidanzato Riccardo, è invitata insieme all'amica Anita dalla vicina Marta, nata e cresciuta in Kenia, nel suo appartamento pieno zeppo di libri, armi e memorabilia che la rimandano alla terra d'origine. Dopo aver introdotto lo spettatore al background della donna, che slitta volentieri alla madrelingua inglese, la cinepresa di Antonioni ci mostra senza transizioni Vittoria, con il volto e il corpo completamente tinti di nero, un collare dorato al collo, due anelli larghi alle orecchie e un drappo attorno al corpo, che si impegna in una sorta di ludica danza guerriera, brandendo una lancia e fermandosi talvolta, come a rinviare all'immaginario iconografico della fotografia etnografica ma anche, più indirettamente, ai sorrisi-ghigno dei performer del *minstrel show*, finché la sua performance non è interrotta bruscamente dalla stessa Marta.

Anche Fellini, in una sequenza chiave di *Fellini-Satyricon* (1969), si concede un ricorso al *blackface*. Mi riferisco a quella dell'incontro cruciale fra Encolpio ed Enotea, grazie alla quale il giovane recupera magicamente la virilità perduta: la maga, visualizzata una prima volta col volto carismatico di Donyale Luna, si presenta nelle fattezze di un donnone maturo dai tratti 'caucasici' ma con il viso e il corpo interamente tinto di un colore bruno. Numerosi critici concordano nel riconoscere in Enotea la personificazione dell'archetipo femminile della Grande Madre, tanto più che i riferimenti all'Africa sono espliciti nella sequenza della visione precedente, lo stesso Encolpio chiama Enotea "mammina" e "madre generosa," e in innumerevoli occasioni Fellini ha confidato il suo interesse per la psicoanalisi junghiana.

Chiudo citando due film di coproduzione internazionale, *Queimada* (Pontecorvo 1969) e *Una stagione all'inferno* (Risi 1971), molto distanti fra loro eppure accomunati da opzioni discutibili sul piano del casting: in un film che racconta l'insurrezione anticoloniale di un'isola immaginaria delle Antille, Pontecorvo si è concesso il doppio rischio di attribuire il ruolo del debole e meticcio governatore a un Renato Salvatori in *brownface* e quello del leader a un piantatore di Cartagena, Evaristo Márquez, messo più volte faccia a faccia con un mostro sacro come Marlon Brando. Nel suo *biopic* sulla seconda e misteriosa vita di Arthur Rimbaud fra l'Africa orientale e lo Yemen, Risi ha affidato il personaggio di Gennet, un'indigena cui il poeta rimase legato per anni, a Florinda Bolkan, attrice brasiliana, le cui fattezze sono piegate – grazie anche all'uso piuttosto vistoso di una parrucca nera e di un cerone scuro – a un modello di nerezza in linea con l'ambientazione africana.

L'ultima serie che mi rimane da percorrere considera alcuni titoli che nell'arco di un trentennio scarso, fra il 1973 de *Il brigadiere Zagaria ama la mamma e la polizia* (Forges Davanzati) e il 2001 di *Merry Christmas* (Parenti), recuperando sporadicamente il *blackface*, insieme ad altri espedienti di un repertorio comico-farsesco di varia matrice, accompagnano il processo di decomposizione in atto nella commedia popolare italiana.

Circa il film di Forges Davanzati e quello di Russo *Una bella governante di colore* (1976), segnalo che presentano ciascuno una scena che allude solo indirettamente, in modo ludico (il primo) e plastico-figurativo (il secondo), alla pratica del *blackface*, e recuperando il motivo astratto del viso come superficie su cui una *macchia* o una *patina di vernice*, rendono possibile il passaggio dal bianco al nero.

Nei restanti film, con un'eccezione su cui tornerò, per un titolo "fuori sacco," l'esperienza performativa di *crossdressing* si carica di valenze esplicitamente razzializzanti, agganciandosi a un orizzonte diegetico che usa l'espediente del viaggio, reale e metaforico, per giustificare il ricorso a questa ed altre licenze. In tre casi, infatti, si tratta di storie di "italiani all'estero," secondo una formula narrativa tipica dei cinepanettoni: se *Piedone l'africano* (Steno 1978) è ambientato a Johannesburg e dintorni, *Bellifreschi* (Oldoini 1987) si svolge negli Stati Uniti e *Merry Christmas* (Parenti 2011) ad Amsterdam. I modelli iconografici che ispirano il travestimento configurano quindi delle dinamiche di *reverse mimicry* se vogliamo, e contemplano anche l'attraversamento delle frontiere di *gender*: in *Piedone l'africano*, Caputo/Enzo Cannavale si traveste da *mama benz*, con tanto di vestito di batik e bambino annodato sulla schiena, per sfuggire a un killer; in *Bellifreschi*, Tom/Lino Banfi e Jerry/Christian De Sica interpretano dal vivo in un locale una hit di Duke Ellington, dove impersonano in modo assai allusivo rispettivamente Louis Armstrong ed Ella Fitzgerald; in *Merry Christmas*, Bruno e Max (i Fichi d'India) si spacciano per cantanti neri di gospel onde poter cercare all'interno di un hotel un vaso nel quale per errore sono finite le ceneri di un cliente. Altrove il motore del travestimento è innescato da una cornice scenica dichiarata o dal carattere esplicitamente compilatorio del



plot: in *Tesoro mio* (Paradisi 1979) Solange/Sandra Milo assume vesti e fattezze di un'indigena proveniente da un'isoletta immaginaria dell'Oceano Indiano, protagonista di una commedia scritta dal compagno Enrico Moroni/Johnny Dorelli e ispirata da *Tesoro*/Zeudi Araya (con l'autore che alla sera della prima si presenta in *blackface*, oscurando per giunta il ruolo di coautrice di *Tesoro*: Purpura 2014, 412); in uno dei vari episodi de *Le comiche 2* (Parenti 1991), gli infermieri Paolo/Villaggio e Renato/Pozzetto, per sfuggire all'inseguimento di alcune loro vittime, cercano scampo in un ospedale e, uscendo dal reparto di malattie tropicali, appaiono, loro e gli inseguitori, magicamente *crossdressed* da partecipanti a un corteo di samba, con il primo travestito da ballerina e in *brownface*.

Il film "fuori sacco" è *Luna e l'altra* (Nichetti 1996), che usa il doppio filtro della narrazione storica e della cornice scenica per supportare le sue retoriche di travestitismo sulla base di una genealogia di modelli che si distaccano da quelli evocati poc'anzi. Nel film Angelo/Maurizio Nichetti è un bidello musicista, che nell'Italia degli anni Cinquanta del Novecento è ingaggiato da una piccola compagnia circense per partecipare a uno spettacolo di ombre ammaestrate: il suo volto è quindi annerito a fini scenici ma l'esibizione ha un esito disastroso.

Vorrei a questo punto, prima di passare all'analisi dei due film del 2014, provare a ridurre a un minimo comun denominatore modelli ed esperienze così diversificate di *blackface*, quali quelle che sono venute articolando, in modo da configurare, con tutte le approssimazioni del caso, una sorta di via o tradizione italiana nel *blackface*.

Il primo dato che mi sembra emergere con una certa evidenza è il carattere prevalentemente astratto e metastorico della nerezza performata, in presenza anche di soluzioni assai diverse di impersonificazione: ci si mette allusivamente o letteralmente una maschera di nerezza per alludere a una natura inferica, impastata di peccato (i diavoli de *L'inferno* e *Maciste all'inferno*), oppure, come fanno Pasolini in *Accattone* e Fellini, per guardare a un'africanità o nerezza mitica, arcaica.

Inoltre, configurabile come *macchia/maschera* o come pratica di travestitismo mediato da precise forme spettacolari, il gesto performativo del *blackface* non comporta mai o quasi mai l'acquisizione di una condizione storico-culturale specifica. Spesso, nelle comiche ma non solo, basta una situazione contingente a produrre un attraversamento della linea, dato come occasionale e reversibile proprio perché cosmetico e compiuto da posizioni di privilegio.

Lo stesso modello del moro di Venezia, da questo punto di vista appare rivelatore, se consideriamo, alla luce dello studio citato di Bassi, le origini volutamente vaghe e incerte del personaggio shakespeariano, descritto come "un mosaico etnico di difficile ricomposizione" (28), in cui si incontrano riferimenti all'Africa nord-occidentale, alla Berberia, alla Mauritania, all'Egitto ma anche alla Spagna. Sulla stessa linea, le schiere dall'identità indefinitamente africana o afrodiscendente, di innumerevoli schiavi, ballerine, perlopiù condannati a un triste anonimato.

Quello che saremmo autorizzati a considerare il "modello forte" sul piano storico, il *blackface* statunitense, e quindi l'assunzione di una soggettività afroamericana, è evocato esplicitamente solo in *Bellifreschi* e indirettamente in *Miracolo a Milano*.

Più ricorrente, grazie al filone storico-epico, un recupero del *blackface* come rinvio a un'identità africana che passa per centri di potere e regioni dell'epoca classica (Cartagine, Nubia, Berberia, Numidia). Altrove (Fabre), si guarda esplicitamente a un'Africa fantastica, misteriosa, prossima alle sorgenti del Nilo. Il cinema del ventennio (Alessandrini, Marcellini, Brignone) ma anche la rivisitazione indiretta dell'Etiopia di Menelik compiuta da Risi configurano narrazioni e personaggi, al maschile o al femminile, di re, notabili o sudditi che, per il tramite di interpreti bianchi, ci restituiscono fantasmi della retorica di regime o filtrati dalla letteratura, ma comunque inseriti in un teatro d'azione riconoscibile, precoloniale o coloniale, che siano l'Etiopia o la Somalia coloniali.

In altre occorrenze, viene evocata l'Africa postcoloniale già francese o spagnola (il Marocco di *Tototarzan*) e quella inglese (il Rhodesia ancora di *Tototarzan*, il Kenia di *L'eclisse*, il Sudafrica di *Piedone*). Non mancano i riferimenti a paesi inventati come il Katonga di *Tototruffa '62* e l'isoletta Balikù di *Tesoromio*.

In qualche caso, si indossa performativamente una nerezza che punta idealmente verso l'America centrale (le Antille di *Queimada*), una generica America Latina spagnola (*Come scopersi l'America*) o il Brasile (*Le comiche 2*).



Rari i riferimenti, e del tutto indiretti, a un'identità afrodiscendente dislocata in Europa, che sia in Italia (*Campane a martello*) o nei Paesi Bassi (*Merry Christmas*).

Riflessi da specchi necessariamente eccentrici, opachi e ingannatori, come i volti degli interpreti bianchi evocati, queste immagini di nerezza o africanità descritta, o più spesso solo allusa, compongono il puzzle di un immaginario destinato a subire cospicui mutamenti nell'arco di oltre cento anni sebbene in presenza di due precise marche di continuità: (a) la mancanza di una chiara cesura fra periodo coloniale e postcoloniale – e quindi l'assenza di una revisione dell'immaginario coloniale liberale e fascista, sostituita da sporadici riferimenti ad altre esperienze coloniali o di sfruttamento – e (b) l'assunzione attraverso il *blackface* – ancorché mediata da un'ironia ludica o critica – di un termine di confronto eterodefinitorio, speculare e negativo. Se si indossa una maschera o un'identità razziale finzionale, trasgredendo determinate barriere, è quasi sempre per riconfermarle, normativizzando la bianchezza e tradendo la valenza "eteroreferente" (Guillaumin, via Giuliani e Lombardi Diop 4) dell'ideologia razzista, pur di consolidare l'idealtipo di un modello monoculturale di italianità, bianca, maschile, borghese ed eterosessuale.

5. Il ritorno del *blackface* in *La scuola più bella del mondo* e *Il ricco, il povero e il maggiordomo*

Dopo aver delineato il profilo di una via propriamente italiana al *blackface*, è arrivato il momento di analizzare come questo paradigma rappresentativo è declinato concretamente nei due film di Miniero e di Aldo Giovanni Giacomo, usciti a distanza di un mese l'uno dall'altro, rispettivamente il 13 novembre e l'11 dicembre 2014.

Il primo livello di differenziazione riguarda il grado di centralità che questo paradigma riveste nell'economia complessiva dei due testi, centralità che a mio avviso risulta nettamente maggiore nel caso del film di Miniero, per elementi che risulteranno di tutta evidenza a una riconsiderazione analitica del plot.

In *La scuola più bella del mondo*, il *blackface* è mobilitato come risposta a un concreto problema di messinscena interna al mondo diegetico, dopo circa tre quarti d'ora dall'inizio del film. Il problema in questione è presto detto. Filippo Brogi (Christian De Sica), preside della scuola media modello Giovanni Pascoli di San Quirico d'Orcia in provincia di Siena si trova a gestire la situazione presente: la sua scuola deve partecipare a un concorso musicale a cui è iscritta un'altra scuola della provincia, ed esibersi insieme a un'altra scolaresca, convenuta ad hoc per partecipare a uno scambio culturale. Il piano elaborato da Brogi insieme alla professoressa di inglese Margherita Rivolta (Miriam Rivolta) prevedeva che l'invito fosse recapitato a una scuola di Accra, nel Ghana. Per un incredibile errore di battitura, di cui è responsabile un bidello affetto da bizzarri disturbi, la lettera è stata invece recapitata alla scuola Enzo Tortora di Acerra, segnata da una situazione di degrado strutturale e da un tasso di abbandono importante. Inoltre, i ragazzini coinvolti nello scambio, accompagnati contro voglia dai professori Gerardo Gergale (Rocco Papaleo) e Wanda Pacini (Angela Finocchiaro), davanti alla cerimonia d'accoglienza organizzata da Brogi, con tanto di inno nazionale ghanese e striscione "Benvenuta Africa," reagiscono infuriati, assalendo allievi, professori e personalità. Nell'impossibilità di rimandare indietro la scolaresca, Brogi prova inutilmente a sondare la disponibilità dell'assessore Duccio Burroni (Ubaldo Pantani) ad accettare una modifica del progetto. A quel punto, di fronte al rifiuto di Burroni, Brogi decide di rischiare il tutto per tutto, rimandando fino all'ultimo la richiesta ai ragazzini ospiti di travestirsi da africani per l'esibizione. Il *blackface* è evocato come soluzione anzitutto sul piano della comunicazione (il resoconto giornaliero da inviare all'assessore), nella scena in cui Rivolta, convocata dal preside, lo trova immerso alle prese con un software fotografico, nel tentativo di scurire digitalmente la foto di una delle ragazzine ospiti. Brogi prova varie soluzioni, aggiunge un abbigliamento etnicizzante, una parrucca riccia, addirittura un anello al naso e un osso in testa, finché accetta di soprassedere, ma rimane il problema dello spettacolo. Nei giorni successivi, il preside continua a portare avanti il suo piano, nella speranza di conquistare studenti e professori ospiti. Si arriva così al giorno faticoso dello spettacolo, nel quale, rendendosi conto dell'inganno, Gergale invita gli studenti e la collega a piantare tutto, tornandosene a casa. Poco prima che Brogi e Rivolta informino l'assessore che la loro esibizione è saltata, a sorpresa entrano in scena Gergale e Pacini e quindi tutti gli studenti, di Acerra e di San Quirico, truccati e abbigliati da indigeni africani, per eseguire una sorta di versione etnica, con inserti rap, di *Curre curre guagliò* dei 99 Posse. L'effetto sul pubblico è travolgente, anche se alla fine è comunque premiata la scuola rivale. Sull'autobus, Brogi rincuora i ragazzini ancora travestiti e delusi per la mancata vittoria.



Sul piano narrativo e drammaturgico, la necessità di ottenere l'esecuzione di una performance di *crossdressing* razziale si affaccia come un dato che condiziona in modo centrale soprattutto il comportamento di Brogi, innescando un meccanismo di commedia degli equivoci costruito sull'invio costante e a senso unico all'assessore di *tweet* che descrivono l'andamento dello scambio, "come se" ad essere coinvolti fossero dei ragazzini africani, con tanto di momento in cui lo stesso Brogi è costretto al telefono ad impersonare vocalmente un improbabile prof. Mobutu. Ma all'azione performativa in *blackface*, evocata esplicitamente ricorrendo a formule perifrastiche, si aggiunge anche una contropista interna di segno opposto, in chiave di *whiteface*, che vede protagonista l'unico ragazzino nero, Cuono (Victor Edet), legato da un rapporto di particolare vicinanza al professor Gergale e ossessionato dal desiderio di imparare ad andare in bicicletta. Questa linea narrativa è introdotta fin dalla sequenza dei titoli di testa, badando bene a farne passare l'evidente valore metaforico: l'ossessione di Cuono risponde al desiderio di essere *come tutti gli altri*, ma questo lo capiamo solo dalla prima battuta che gli rivolge Gergale, quando lo vede cadere dalla bicicletta ("Cuono, 'a bicicletta nunn'è 'ccosa pe' tte, vieni subito a scuola") e lo spettatore, che lo sente rispondere a tono ("A scuola nunn'è 'ccosa pe' mme, proesso"), è portato a pensare lo stesso, visto che subito dopo, Cuono cade di nuovo.

La scena rivelatrice, in questa sottotrama narrativa, arriva a due terzi del racconto, nel corso di una gita in una cittadina dei paraggi: Gerardo prova per l'ennesima volta a spiegare a modo suo come si va in bicicletta e Cuono pronto riparte, allontanandosi dietro un angolo, ma dal fuoricampo arriva il rumore metallico di uno scontro e dalla stessa angolazione, vediamo Gerardo avanzare verso la cinepresa insieme con un Cuono mogio che appare con il viso e il corpo ricoperto da una patina di vernice bianca, risultato dello scontro di poc'anzi: "Proesso", come so' andato?," "Na chiavica Cuono ma proprio 'na chiavica." A quel punto Brogi, che sta osservando la scena, chiama a sé Gergale, il quale, prima di raggiungerlo congeda bruscamente Cuono dicendogli "Vatti a lavare, ché non ti posso vedere bianco" e, tanto per rafforzare il concetto, la mdp stacca sul primo piano di Cuono (uno dei pochissimi in tutto il film), ritratto in *whiteface*, viso e collo interamente imbiancati di vernice.

In una delle scene finali, nella quale diverse situazioni e sottotrame si sciogliono, poco prima della partenza del pullman degli ospiti da San Quirico, la voce fuoricampo di Gergale, a commento di una nuova caduta fuoricampo di Cuono, rassicura lo spettatore "quell'anno Cuono aveva imparato ad andare in bicicletta." Difficile non leggere in filigrana, dietro il desiderio di riconoscimento espresso da questo ragazzino di Acerra dalla pelle nera, non solo il tentativo di nascondere lo stigma di una presunta differenza razziale ma anche l'eco dei dibattiti sulla normativa che ancora oggi nega a un milione di più di bambini e bambine di seconda generazione di godere dei diritti di cittadinanza. Per tutto il film, attraverso questa sottotrama narrativa che fa da controcanto a un altro tema dominante, su cui tornerò a breve, gli autori hanno provato a convincere gli spettatori che fra Cuono e la bicicletta "nunn'è 'ccosa," presentandoci il suo desiderio come la pretesa assurda di recitare il ruolo da (*posing*) e di passare per (*passing*) bianco, e mettendoci davanti all'evidenza (la scena in *whiteface*) di come Cuono bianco "non lo si possa proprio vedere:" se non è bianco, non può certo pretendere di essere riconosciuto come italiano. *No whiteness, no party*.

Il tema della presunta incompatibilità di Cuono con il corpo sociale italiano entra in relazione con il tema dominante, sulla compatibilità dei "napoletani" e per estensione dei "meridionali" con l'identità culturale nazionale, reso attraverso il motivo, esplicitamente evocato grazie al *blackface*, che riguarda la possibile assimilazione di "napoletani" e "meridionali" a un'identità alternativa, quella, appunto, "africana," in linea con le teorie di Cesare Lombroso e Alfredo Niceforo sulla differenza razziale fra "Italiani del Nord" ed "Italiani del Sud."

Innescando il ricorso al *blackface* e al *whiteface* su una riflessione provocatoria sull'identità culturale e sugli stereotipi introdotta già dall'opera d'esordio *Incantesimo napoletano* (co-regia Paolo Genovese, 2002), e portata avanti con *Benvenuti al sud* (2010) e *Benvenuti al nord* (2012), il napoletano Miniero sembra mettere il programma di Cuono in alternativa a quello dei suoi concittadini bianchi, che "giustamente" rifiutano di essere assimilati ad "africani." Insomma il film sembra dimostrare che sì, napoletani e meridionali saranno pure italiani ma (a) devono continuare a "stare al loro posto," accettando di cedere sul terreno dell'immaginario e smettendola di rifiutare il loro ruolo storico di "altri interni," anche se questo comporta il dover vedere continuamente rilegittimato il razzismo popolare che li ha colpiti fin dalla fondazione dello stato unitario, per decenni giustificato anche sul piano parascientifico; e (b) se vogliono conservare lo status



simbolico di co-attori dell'identità nazionale, nonostante la loro palese incompatibilità, è loro interesse contribuire a marcare le differenze, con chi, al di là della linea del colore e più in generale vantando origini migranti e postmigranti, oggi avanza le loro stesse richieste di riconoscimento sul piano dei diritti di cittadinanza.

Naturalmente, come accade nelle logiche archetipiche della "società della commedia" (Frye), in cui sempre e comunque gli "altri" devono essere riassorbiti, e in quelle parallele del discorso di genere (Altman), in cui le trasgressioni dalla narrazione dominante (leggasi qui il mito dell'Italia come società accogliente, che si collega al mito dell'assenza di razzismo da parte degli italiani) devono anch'esse venire messe a sistema nel finale, anche qui il messaggio cifrato passa sottotraccia, così da consentire la negoziazione di un possibile e ambivalente accordo, nel buio della sala e per fini commerciali, fra un'Italia favorevole all'accoglienza e al riconoscimento dei diritti di cittadinanza e un'Italia che continua a voler consolidare frontiere e barriere, reali e simboliche, in modo da ribadire il carattere normativo, bianco e autoreferenziale, della sua identità culturale e nazionale.

Nel film di Aldo Giovanni e Giacomo e Morgan Bertacca, ritroviamo la medesima attenzione a negoziare consenso all'interno di una società italiana fortemente spaccata sui temi dell'integrazione e dell'immigrazione, nel modo più comodo a disposizione degli autori di commedie, cioè prendendo alla berlina spettatori di destra e di sinistra, grazie a un diabolico dispiegamento, da manuale Cencelli del cerchiobottismo, di una serie di retoriche visive e sonore dagli esiti di volta in volta razzializzanti – *blackface* compreso – e integrazioneisti, dando così ad intendere a ciascuno dei due gruppi di "stare dalla parte loro."

Sul piano dell'organizzazione narrativa e drammaturgica, tuttavia, l'opzione del travestitismo razziale realizzata attraverso il *blackface*, pur entrando esplicitamente nel perimetro tematico del racconto e anzi inaugurandolo e richiamandolo nel finale, rimane sostanzialmente periferica, visto che nel film sono dispiagate anche altre modalità di appropriazione culturale e altre identità culturali, mentre è evocato solo velocemente lo iato fra il "siciliano" e per estensione "meridionale" Aldo e i "milanesi" e per estensione "settentrionali" Giovanni e Giacomo.

Come anticipato, il film si apre con una macrosequenza che, costruita in montaggio alternato, presenta i tre personaggi, attribuendo subito alla figura di Aldo lo stigma di una nerezza performata, finzionale, cosmetica. In parallelo, vediamo infatti anzitutto dall'alto e in campo lungo il profilo di Aldo, inizialmente confuso con quello di alcuni ambulanti africani di un mercato di Milano; quando la cinepresa stacca in campo medio, lo spettatore, subendo un primo piccolo shock, vede Aldo vestito con camicia a scacchi e cappellino da baseball ma con il volto completamente tinto di nero e alle prese con due clienti di mezza età, alle quali si rivolge in un italiano storpiato ("Te l'ho detto che è un affare, in negozio costa triplo!"): la trattativa si interrompe però presto perché una delle signore scopre il braccio bianco di Aldo e rimane basita, al che Baglio rispolvera il suo consueto italiano dalle cadenze siciliane ("Signora, è vitiligine... Ooh, e che è, non è mica contagiosa! Guarda!") e mostra alle clienti le braccia, accennando una risata forzata che sembra richiamare la smorfia sorridente della maschera di Jim Crow, finché le due donne se ne vanno via.

La macrosequenza, come detto, prosegue nella presentazione dell'investitore Giacomo, e del di lui maggiordomo e autista Giovanni, per recuperare dopo una breve ellissi Aldo in una situazione di dialogo con altri due venditori, verosimilmente abusivi come lui ma a giudicare dal fenotipo africani o afrodiscendenti doc: sempre in *blackface*, Aldo illustra il suo progetto di un banco per la vendita di vestiti a un primo ragazzo nero con barbetta e zucchetto alla sua sinistra, mentre alla sua destra un secondo li ascolta in silenzio. Il primo risponde ad Aldo in modo sentenzioso ("Mio nonno dice che fine crisi è solo avviso nuova crisi!") poi con un buffetto lo scappella, scoprendo la fronte superiore bianca di Aldo e lo sbeffeggia apertamente ("Che c'è, falso nero? Specie di ciarlatano nero!") mentre il secondo nero che mangiava scoppia a ridere e Aldo gli toglie a sua volta il cappello con uno schiaffetto ("Che minchia rridi, vuoi leccare il chupa chups?"), e un'inquadratura più ampia mostra un terzo ragazzo nero alla destra del secondo che ride anche lui.

Una nuova ellissi serve a preparare l'incontro-scontro di Aldo con la coppia Giacomo-Giovanni, giustificata dal fatto che Giacomo come di consueto ha fretta e, giunto in auto davanti al mercatino in smobilitazione a fine mattinata, impone a Giovanni di svoltare contromano in un vicolo, superato il quale l'autista si trova "spalmato" sul lunotto il corpo di Aldo, che nelle inquadrature precedenti avevamo visto darsi alla fuga insieme ai suoi colleghi di lavoro (e razza), struccarsi sommariamente e riprendere a correre per sottrarsi alla cattura. Dopo lo scontro, Giacomo vorrebbe lasciare Aldo ai bordi della strada e ripartire ma proprio la



presenza del vigile nei paraggi spinge i due a caricare in auto l'“apolide maculato” (parole di Giacomo) e a portarlo nella villa dell'investitore, dove Aldo, ripresosi ma sempre col viso parzialmente tinto di nero, minaccia prima di denunciare Giacomo per poi subito risolversi ad accettare un rimborso di mille euro.

Il racconto prende una piega imprevista quando un inopinato colpo di stato nel fantomatico Burgundi, dove Giacomo ha investito tutti i suoi fondi, lo riduce da un momento all'altro sul lastrico, innescando la riproposizione in colonna sonora di un discutibilissimo classico della canzone milanese da cabaret, *I Wahha Put-Hanga* (Walter Valdi 1970), sul cui testo dalle valenze oltraggiosamente razzializzanti non insisterò in questa sede.

Senza intrattenermi oltre nel ripercorrere il plot – salvo ricordare en passant che Aldo nel tempo libero si diletta ad allenare una squadra di calcio dell'oratorio composta anche da ragazzini di origine postmigrante chiamati con nomignoli simpaticamente *hard edged* come ciocoblocco, china, muffin, miciomacio, scricciolo, spider boy – passo direttamente alla macrosequenza prefinale. In questa sequenza, come da copione, diverse piste chiave si sciogliono (Aldo assiste ai funerali della madre ed è rapito da alcune pretendenti focose, Giovanni riesce finalmente ad impalmare la sua Dolores, Giacomo rimette piede per qualche ora nella sua villa sotto sequestro) ma a noi interessa soprattutto che la “morale” del racconto venga chiusa grazie all'introduzione di un riferimento indiretto alla prima performance in *blackface* di Aldo. Nel pubblico eterogeneo che assiste alla doppia cerimonia (funerale e matrimonio) è presente circa una decina fra ragazzi e ragazze nere o afrodiscendenti. Dal momento che possiamo escludere si tratti di amici di Giacomo o Giovanni o genitori dei bambini allenati da Aldo (che non ci sono) non rimane che pensare siano proprio gli ambulanti neri evocati dalla sequenza d'apertura. La circostanza acquista un certo peso, a mio avviso, alla luce anche di una piccola sequenza di raccordo nella prima parte in cui vediamo Giacomo e Giovanni recarsi proprio al mercato per andare alla ricerca di Aldo, e venire indirizzati verso l'oratorio da alcuni degli ambulanti visti in apertura.

Questa piccola folla plaudente di soggetti razzializzati e felici ricorda per certi versi la scolaresca dei “meridionali” trascinati dalla performance in *blackface* nel film di Miniero, compiaciuti per essere stati finalmente accolti e riconosciuti in un'arena simbolica che rinvia per sineddoche alla società italiana. Il piccolo prezzo da pagare, per i primi come per i secondi, è in fondo una piccola *ronde* di maschere, da vivere come spettatori o attori. Nella società della crisi, dell'economia e dell'istituzione scolastica, per diventare italiani e sbarcare il lunario basta una maschera sorridente da negro.

Conclusioni

Secondo il collezionista Kenneth Goings, citato da Diawara, “la risorgenza degli stereotipi del *blackface* ha coinciso storicamente con la percezione da parte dei bianchi che le conquiste dei neri nei diritti civili erano immeritate e quindi gli stereotipi erano necessari per ricacciarli a forza nel loro buco.” Da osservatore interessato – nella mia posizione privilegiata di studioso bianco, maschio ed eterosessuale – assisto con una certa preoccupazione all'escalation in atto di gesti performativi e simbolici di razzializzazione, sempre più diffusi nello spazio pubblico e in quello dell'intrattenimento e dei media e raramente sanzionati dal ceto politico come da quello intellettuale – in presenza per giunta di una platea di soggetti aspirante a diritti sociali, civili e di rappresentazione, estremamente disgregata e incerta, tutt'altro che vincente o in grado di vantare conquiste significative.

Ritengo di aver dimostrato quanto il ritorno del *blackface* in film di successo come *La più bella scuola del mondo* e in *Il ricco, il povero e il maggiordomo* – che fa seguito a una inquietante rimessa in circolo nei media tradizionali e nella rete di questa pratica tossica, espressione di un'estetica colonialista e segregazionista globale e transnazionale – costituisca a mio avviso un serio campanello d'allarme, tanto più che si ricollega a una tradizione cinematografica nazionale di *blackface* che abbiamo visto operare, lungo l'arco di oltre un secolo, nella prospettiva di una trasgressione della linea del colore a fini di consolidamento dei rapporti di forze materiali e simbolici. Siamo in presenza di un cinema italiano che non riesce più a svolgere un ruolo di mediazione forte nella partita dell'autorappresentazione, accontentandosi di tradire i sintomi di una società profondamente lacerata nell'immaginario, attraverso la ritualità sempre più residuale di un pubblico che si crogiola nella celebrazione regressiva di un'italianità da strapaese, in commedie che giocano la carta dell'autoetnicizzazione appannaggio di singole nicchie di pubblico regionale, con l'auspicio



illusorio di poter risultare appetibili, nella loro “diversità” esibita, in un mercato culturale transnazionale che da tempo ha inglobato le produzioni italiane nell’etichetta merceologica della *world culture*.

Opere citate

- Altman, Rick. *Film/genere*. Milano: V&P università, 2004.
- Bachmann-Medick, Doris, a cura di. *The Trans/National Study of Culture: A Translational Perspective*. Berlino: Walter de Gruyter GmbH, 2014.
- Bassi, Shaul. *Le metamorfosi di Otello: Storia di un’etnicità immaginaria*. Bari: Graphis, 2000.
- Bergson, Henri. *Il riso: Saggio sul significato del comico*. Milano: Feltrinelli, 2011.
- Bhabha, Homi. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi, 2006.
- Blakely, Allison. *Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Chude-Sokei, Louis. *The Last “Darky:” Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy, and the American Diaspora*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Cole, Catherine M. “American Ghetto Parties and Ghanaian Concert Parties: A Transnational Perspective on Blackface.” *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*. A cura di Stephen Johnson. Amherst: University of Massachusetts Press, 2010. 223-58.
- Coletti, Maria. “Il sogno imperiale: I film coloniali del fascismo (1935-1942).” *La Valle dell’Eden* VI, 12-13 (2004): 152-165.
- De Franceschi, Leonardo. “L’attorialità come luogo di lotta. Splendori e miserie del casting etnico.” *Quaderni del CSCI* (8: 2012): 100-107.
- Diawara, Manthia. “The Blackface Stereotype.” *Black Cultural Studies*. <http://www.africanafrican.com/writers%20and%20film/The%20Blackface%20Stereotype%20Manthia%20Diawara.htm>. Visitato il 14/8/2015.
- Everett, Anna. *Returning the Gaze: A Genealogy of Black Film Criticism, 1909-1949*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Fisher, James. *Historical Dictionary of American Theater: Beginnings*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- Fo, Dario. *Diario minimo dell’attore*. Torino: Einaudi, 2009.
- Frye, Northrop. *Anatomia della critica: quattro saggi*. Torino: Einaudi, 1972.
- Gates, Henry Louis, Jr. *Figures in Black: Words, Signs and the “Racial” Self*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Giovacchini, Saverio. “John Kitzmiller, Euro-American Difference, and the Cinema of the West.” *Black Camera* (estate 2015): 17-41.
- Giuliani, Gaia e Cristina Lombardi Diop. *Bianco e nero: Storia dell’identità razziale degli italiani*. Milano: Le Monnier Università-Mondadori Education, 2013.
- Goldenberg, David. *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity and Islam*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Greene, Shelleen. *Equivocal Subjects. Between Italy and Africa – Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*. New York: Continuum, 2012.
- Nwosu, Joy. *Cinema e Africa: L’immagine dei neri nel cinema bianco e il primo cinema africano visti nel 1968*. Roma: Aracne, 2014.
- Powell, Dylan. “Blackface is Not ‘in Our Past’.” *Dylan Powell*. <http://dylanpowell.com/2014/11/05/blackface-is-not-in-our-past/>. Visitato il 14/8/2015.
- Purpura, Marco. “Blackface in 1960s Italian Cinema: Antonioni, Pontecorvo and Pasolini.” *Reading Italy*. <http://wp.me/p2iDSt-dU>. Visitato il 14/8/2015.
- . “Racial Masquerade Italian Style? Whiteface and Blackface in Zeudi Araya’s 1970s Comedies.” *Italian Studies* 69.3 (2014): 394-414.
- Rogin, Michael. *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Said, Edward W. “Traveling Theory.” *Raritan* 1.3 (1982): 41-67.
- Schechner, Richard. “Race Free, Gender Free, Body-Type Free, Age Free Casting.” *TDR* 33.1 (1989): 4-12.



Shohat, Ella e Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.

Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, Springfield: Merriam-Webster, 1986.

Filmografia

- Abuna Messias*. Goffredo Alessandrini. 1939.
Accattone. Pier Paolo Pasolini. 1961.
Aida. Clemente Fracassi. 1953.
Aida (tragedia egiziana). 1911.
Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola. Marcel Fabre. 1913.
Bellifreschi. Enrico Oldoini. 1987.
Benvenuti al nord. Luca Miniero. 2012.
Benvenuti al sud. Luca Miniero. 2010.
Bidoni e l'araba. 1914.
Il brigadiere Zagaria ama la mamma e la polizia. Mario Forges Davanzati. 1973.
Campane a martello. Luigi Zampa. 1949.
Il cantante di jazz (The Jazz Singer). Alan Crosland. 1927.
La capanna dello zio Tom (Uncle Tom's Cabin). Edwin S. Porter. 1903.
Cabiria. Giovanni Pastrone. 1913.
Che cosa sono le nuvole, ep. di *Capriccio all'italiana*. Pier Paolo Pasolini. 1967.
Cocò negro per amore. 1910.
Come cani arrabbiati. Mario Imperoli. 1976.
Come scopersi l'America. Carlo Borghesio. 1949.
Le comiche 2. Neri Parenti. 1991.
La dote della negra. Emilio Vardannes. 1912.
L'eclisse. Michelangelo Antonioni. 1962.
Fabiola. Enrico Guazzoni. 1918.
Fellini-Satyricon. Federico Fellini. 1969.
Incantesimo napoletano. Paolo Genovese, Luca Miniero. 2002.
L'inferno. Giuseppe De Liguoro, Francesco Bertolini, Adolfo Padovan. 1911.
Kean, genio e sregolatezza. Vittorio Gassman. 1956.
Kiff Tebbi. Mario Camerini. 1927.
Kri Kri bianco e nero. 1913.
Kri Kri reduce d'Africa. 1914.
Luna e l'altra. Maurizio Nichetti. 1996.
Maciste. Romano Luigi Borgnetto, Vincenzo Denizot. 1915.
Maciste all'inferno. Guido Brignone. 1926.
Maciste nella gabbia dei leoni. Guido Brignone. 1926.
Merry Christmas. Neri Parenti. 2001.
Miracolo a Milano. Vittorio De Sica. 1951.
Nascita di una nazione (The Birth of a Nation). David W. Griffith. 1915.
Negro per amore. 1913.
Otello. Mario Caserini, Gaston Velle. 1906.
Otello. Gian Enrico Novelli. 1909.
Otello. Luigi Maggi. 1914.
Otello. Camillo De Riso. 1920.
Otello. Vittorio Gassman, Claudio De Riso. 1957.
Otello. Carmelo Bene, Marilena Fogliatti, 1979-2002.
Otello. Preben Montel. 1982.
Otello. Franco Zeffirelli. 1986.
Othello (Otello). Orson Welles. 1951.
Paisà. Roberto Rossellini. 1946.



- Patrizia e schiava*. 1909.
Piedone l'africano. Steno. 1978.
Polidor cambia pelle. 1912.
Queimada. Gillo Pontecorvo. 1969.
Quo vadis? Emilio Guazzoni. 1911.
Il ricco, il povero e il maggiordomo. Aldo Giovanni Giacomo, Morgan Bertacca. 2014.
Scipione l'africano. Carmine Gallone. 1937.
La scuola più bella del mondo. Luca Miniero. 2014.
Sentinelle di bronzo. Romolo Marcellini. 1937.
Senza pietà. Alberto Lattuada. 1948.
I sette fratelli Cervi. Gianni Puccini. 1967.
Sotto la croce del sud. Guido Brignone. 1938.
Squadrone bianco. Augusto Genina. 1936.
Una bella governante di colore. Luigi Russo. 1976.
Una stagione all'inferno. Nelo Risi. 1971.
Tesoro mio. Giulio Paradisi. 1979.
Tototarzan. Mario Mattoli. 1950.
Tototruffa '62. Camillo Mastrocinque. 1962.
Vivere in pace. Luigi Zampa. 1948.
Zuma. Baldassarre Negroni. 1913.