



Anna Scacchi¹

DA GORDON A DJANGO. FIGURAZIONI DELL'EROISMO E MEMORIA DELLA SCHIAVITÀ NEGLI STATI UNITI

“I like the idea of telling these stories and taking stories that oftentimes — if played out in the way that they're normally played out — just end up becoming soul-deadening, because you're just watching victimization all the time. And now you get a chance to put a spin on it and actually take a slave character and give him a heroic journey, make him heroic, make him give his payback, and actually show this epic journey and give it the kind of folkloric tale that it deserves — the kind of grand-opera stage it deserves.”

Quentin Tarantino, intervistato da Terry Gross, *Fresh Air*, NPR²

1. Messia bianchi e neri redenti

Quando *Django Unchained* è uscito negli Stati Uniti, nel dicembre 2012, il dibattito sul film era già in corso da mesi, e non solo per la reputazione controversa di Quentin Tarantino a causa del suo uso disinvolto del termine *nigger*. La discussione, quando il film è arrivato nelle sale europee e delle Americhe, è presto diventata una riflessione sulla questione della rappresentazione della schiavitù di portata transatlantica. Il trailer ufficiale del film, pubblicato in esclusiva su Fandango.com, e ora visibile su YouTube,³ oltre a diffondere quelle che sarebbero entrate tra le battute più famose della storia del cinema,⁴ aveva mostrato scene che rendevano problematica la rivisitazione del passato schiavista degli Stati Uniti da parte del regista. Un primo aspetto controverso della partecipazione di Tarantino alla contemporanea memorializzazione della schiavitù ha a che fare con la sua scelta stilistica per parlare di una ferita ancora aperta nella coscienza nazionale statunitense. Il genere western in declinazione postmoderna e fumettistica è molto lontano dalle modalità narrative di solito impiegate per affrontare il paradosso di una nazione la cui ideologia della libertà si è fondata sulla riduzione in cattività dei neri. Un olocausto, per citare il noto tweet di Spike Lee, non dovrebbe essere raccontato come uno spaghetti western alla Sergio Leone, soprattutto nella versione pop che è la cifra autoriale di Tarantino.⁵

Un altro aspetto controverso ha a che fare con il rapporto tra Schultz e Django. “Once the final Brittle brother lies dead in the dust, I agree to give you your freedom, and I'll take you to rescue your wife,” dichiara King

¹ Anna Scacchi insegna letteratura angloamericana all'Università di Padova. Si occupa principalmente di multilinguismo, razza e genere, traduzione culturale e fa parte del progetto di ricerca *Postcolonialitalia*. Ha curato volumi dedicati al multilinguismo degli USA (Babele americana, Donzelli 2005), all'Atlantico nero (Recharting the Black Atlantic, Routledge 2008, con A. Oboe), al rapporto madre-figlia in letteratura (Lo specchio materno, 2005), e alla letteratura americana per l'infanzia (Àcoma 39 2010, con C. Schiavini). Ha tradotto e curato scritti di C. P. Gilman (La terra delle donne, Donzelli 2011). Con Tatiana Petrovich Njegosh ha curato Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti (Ombre corte 2012) e con Elisa Bordin Transatlantic Memories of Slavery: Reimagining the Past, Changing the Future (Cambria Press 2015).

² <http://www.npr.org/2013/01/02/168200139/quentin-tarantino-unchained-and-unruly>. Visitato il 15/08/2015.

³ https://www.youtube.com/watch?v=rC8VJ9aeB_g. Visitato il 15/08/2015.

⁴ “My name is Django. The D is silent” e soprattutto “I like the way you die, boy,” che supera di gran lunga il numero di pagine dato da una ricerca Google per le immortali “Frankly, my dear, I don't give a damn,” pronunciata da Rhett Butler/Clark Gable in *Via col vento*, o “Play it again, Sam,” erroneamente attribuita a Rick Blaine/Humphrey Bogart in *Casablanca*.

⁵ Sulla problematica scelta del tono da parte di Tarantino, si vedano Carpio, Bonilla, Bordin e Scacchi, e Morresi. Sulla complessità del rapporto di *Django Unchained* con il genere western, si vedano Bordin, Bosco, Fehrlé e Mancini.



Schultz nel trailer.⁶ Parole del genere, unite alla collocazione della storia in un Sud postmoderno in cui i piani spazio-temporali si mescolano, agli anacronismi e all'abbondanza di elementi splatter e comici, hanno fatto ritenere a molti, prima ancora di vedere il film, che si trattasse di una versione del passato non solo politicamente scorretta, perché utilizzava una tragedia per offrire intrattenimento alle masse, ma anche banalmente tradizionale, perché quella tragedia la raccontava secondo i più vieti cliché del passato.

Per come era riassunta dal trailer, infatti, nonostante l'enfasi sulla rottura delle catene nella commercializzazione del film e la rivelazione di Jamie Foxx al *Saturday Night Live Show* che il suo personaggio uccideva tutti i bianchi del film, la storia del ribelle Django si collocava nella tradizione hollywoodiana della "white savior narrative," ossia quella versione del passato secondo la quale il protagonista principale e il vero motore dell'abolizione della tratta e della schiavitù transatlantica è un bianco illuminato e benevolo che fa dono della libertà ai poveri schiavi. Versione per la verità diffusa, ancor prima che da Hollywood, dalla celebrazione da parte della memoria pubblica transatlantica dei grandi abolizionisti bianchi: Abe Lincoln negli Stati Uniti, William Wilberforce in Gran Bretagna e in Francia Victor Schoelcher. Negli Stati Uniti l'opera di Thomas Ball del 1876, in cui il presidente Lincoln *in full regalia*, in una mano il testo della Emancipation Proclamation, sembra benedire uno schiavo seminudo, inginocchiato ai suoi piedi e ancora incatenato, continua a essere il paradigma della memorializzazione pubblica dell'emancipazione.⁷ La rappresentazione di Lincoln come "Great Emancipator," offerta tanto dalla storiografia nazionale fino a qualche decennio fa, quanto dalla letteratura e dall'iconografia che lo rappresenta nell'atto di concedere la libertà a uno schiavo incatenato, è ancora la griglia interpretativa attraverso cui si celebrano gli avvenimenti della Guerra civile, letta come un sacrificio con cui l'America buona ha rimesso i peccati di quella cattiva e seppellito definitivamente il passato.⁸



Fig. 1 Thomas Ball, *Freedom's Memorial* (1876), Lincoln Park, Washington, DC

⁶ In altri trailer ufficiali la frase "I agree to give you your freedom" è eliminata.

⁷ Va ricordato che la Proclamation non poneva affatto fine alla schiavitù, ma si limitava a dichiarare liberi gli schiavi degli stati che si erano ribellati all'Unione. Nel sud degli Stati Uniti, mentre sono assai rari monumenti che ricordano la schiavitù e ne celebrano la sconfitta, sono ancora molti quelli che ricordano la Guerra Civile come "lost cause," o ne celebrano eroi quali Jefferson Davis. Molti cittadini li considerano simboli di orgoglio locale e non sono disposti a riconoscere che possano essere offensivi per la minoranza afroamericana e quanto meno in contraddizione con gli ideali democratici, come è emerso dal dibattito generato dalle petizioni per togliere la croce di Sant'Andrea, bandiera della Confederazione, dagli spazi pubblici.

⁸ Come sottolinea Kirk Savage in *Standing Soldiers, Kneeling Slaves*, la figura di Lincoln è stata al centro di un'intensa e complessa attività iconografica per una serie di motivi: non soltanto si trattava del primo presidente assassinato, e della fine di una guerra civile che aveva avuto un impatto economico e psicologico fortissimo su tutta la nazione, ma la stessa fisicità del presidente, disarmonica e non convenzionalmente eroica, e ancor di più quella del corpo nero, generalmente oggetto di ritratti grotteschi, ponevano seri problemi di rappresentazione ad artisti che per la maggior parte si rifacevano pedissequamente alla tradizione classica. La scultura, sottolinea ancora Savage in "'Freedom's Memorial'," era tra le arti quella più direttamente coinvolta nell'edificio teorico su cui si basava il razzismo, dal momento che le statue classiche erano il modello normativo contro cui veniva misurato il corpo nero (24-25). Dell'importanza del modo in cui l'emancipazione sarebbe stata immortalata dalla statuaria erano perfettamente consapevoli gli afroamericani, che spesso promossero e finanziarono monumenti per celebrare l'abolizione, e dibatterono accesamente sul tipo di rappresentazione che ne veniva data, convinti che essa avrebbe influenzato il modo in cui sarebbero entrati a far parte del corpo della nazione.



In altre nazioni schiaviste delle Americhe la statuaria negli ultimi decenni ha decisamente spostato l'enfasi dagli emancipatori bianchi agli schiavi ribelli e nello spazio pubblico la frattura tra la memoria nazionale ufficiale e le memorie alternative degli afrodiscendenti sembra essersi in parte ricomposta, anche se a volte più con il fine di distrarre dalla problematicità del presente attraverso la celebrazione del passato che con quello di una effettiva revisione storica. In ogni caso, come ha scritto Catherine Reinhardt, oggi nei Caraibi le mitologie nazionali pongono alle origini della propria genealogia i combattenti neri per la libertà: “[t]he imagined heroes are slaves, revolted slaves and maroons, who have seized their destiny through violent means rather than patiently awaiting magnanimous actions from the other side of the Atlantic” (105). In modo analogo, nei progetti internazionali di memorializzazione come lo Slave Route Project, lanciato nel 1994 dall'UNESCO, l'attenzione si è sempre più concentrata sugli schiavi come protagonisti della lotta per la libertà, invece che come vittime passive.⁹ Anche i temi scelti per la giornata in memoria delle vittime della tratta transatlantica e della schiavitù (25 marzo), istituita dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite nel dicembre del 2007, segnalano uno spostamento della narrativizzazione della schiavitù nella memoria transatlantica verso la celebrazione della ribellione e della resistenza. Se nel 2013, infatti, il tema era “Forever Free: Celebrating Emancipation,” con una citazione dell'Emancipation Proclamation di Lincoln, di cui ricorreva il 150esimo anniversario, nel 2014 è stata scelta la rivoluzione di Haiti e nel 2015 il tema prescelto è stato l'esperienza delle donne schiave e le loro modalità di resistenza alla schiavitù.



Fig. 2 Karl Broodhagen, *Emancipation* (1985), Barbados, statua probabilmente raffigurante Bussa, leader della rivolta del 1816

⁹ Sulla memorializzazione della schiavitù, in particolare nello spazio pubblico europeo, si veda Alan Rice, mentre per le Americhe sono fondamentali i volumi di Ana Lucia Araujo. Sulla celebrazione degli schiavi ribelli nella statuaria dei Caraibi francofoni, si veda Catherine Reinhardt.

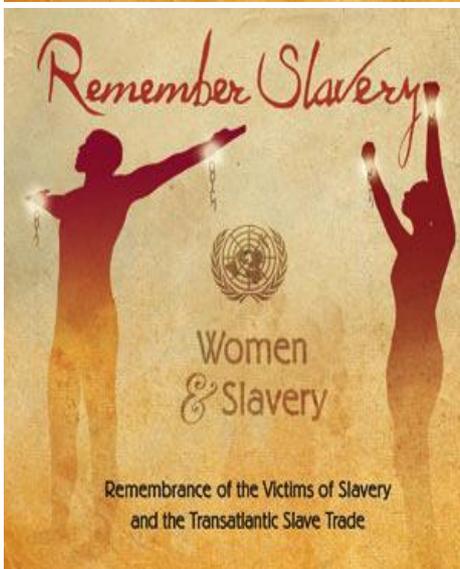
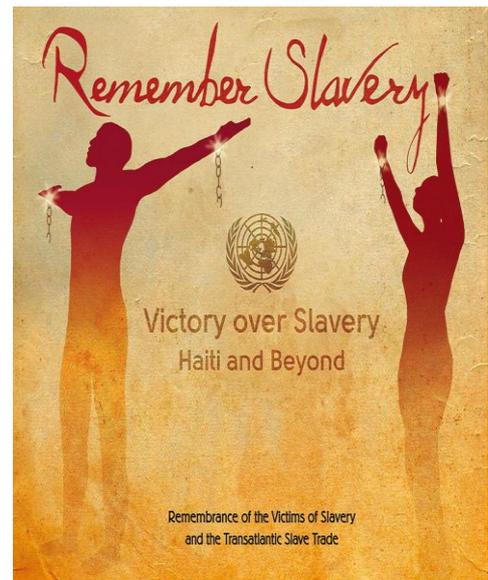
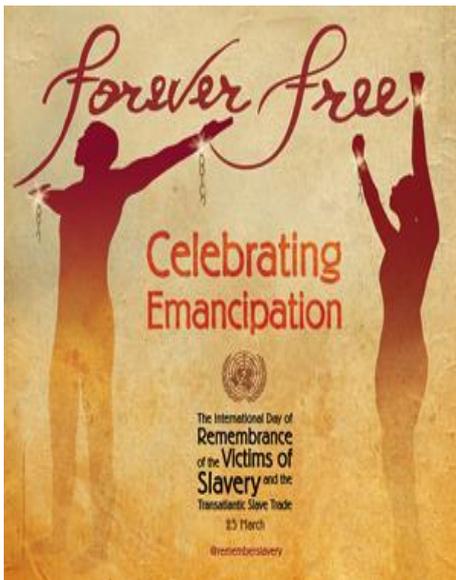


Fig. 3, 4, 5 Poster delle campagne “Remember Slavery” 2013, 2014 e 2015 per la giornata internazionale in memoria delle vittime della schiavitù e della tratta (25 marzo).
<http://www.un.org/en/events/slaveryremembranceday/>

Django Unchained in realtà complica in vari modi la tradizione della “white savior narrative.” Schultz infatti non è propriamente un abolizionista che agisce per motivi umanitari, visto che “compra” Django per i suoi fini nonostante il suo disprezzo per la schiavitù e mostra di apprezzare la convenienza del fatto che l’uomo non possa rifiutarsi di aiutarlo. È inoltre lui stesso ad associare la sua professione a quella del mercante di schiavi e nell’esecuzione del suo lavoro di *bountyhunter* sembra più guidato da una logica capitalistica, in cui si uniscono efficienza e desiderio di denaro, che dal senso di giustizia.

Colpito però dal nome della moglie di Django, Broomhilda von Shaft, e dalla sua vicinanza alla cultura tedesca grazie ai padroni che l’hanno allevata, Schultz si trasforma in un nostalgico e romantico tedesco. Ironicamente, visto l’uso razzializzato che ne sarà fatto dalla Germania nazista, e prima ancora da Richard Wagner, decide di interpretare la storia della coppia afroamericana attraverso la lente della leggenda di Sigfrido e di aiutare l’eroe a liberare la principessa dal mostro che la tiene prigioniera. Schultz elabora un piano per raggirare il piantatore schiavista Calvin Candie, che ora possiede la moglie di Django: si fingerà interessato ad acquistare per una somma enorme il miglior lottatore mandingo di Candie e Django sarà l’esperto che l’aiuta a valutarne il valore, per riuscire ad avere accesso a Candyland e comprare la donna. Il contratto che prevedeva la libertà di Django e una ricompensa generosa dopo l’uccisione dei Brittle diventa così per certi versi una *quest* eroica nella quale Schultz, che non avendo mai donato la libertà a un uomo



asserisce di sentirsi responsabile nei confronti di Django, ha il ruolo dell'aiutante che garantisce il successo dell'impresa. Tuttavia, mentre Django è focalizzato sul suo obiettivo e pronto a sporcarsi la coscienza ("get dirty" nel film) pur di riavere la moglie Hildi, Schultz alla fine rifiuta di stringere la mano a Candie per sigillare l'acquisto della donna, e non esita a mandare all'aria il piano, uccidendo lo schiavista, pur di preservare la propria "purezza" dalla contaminazione con il sistema schiavistico.

Non di poco conto, inoltre, per un regista il cui tratto distintivo è costruire metafilm autoreferenziali infarciti di citazioni, è il fatto che Schultz sia un tedesco, in una tradizione filmica in cui i tedeschi sono quasi sempre nazisti nemici delle libertà americane, e che sia interpretato da Christoph Waltz, lo stesso attore che ha interpretato il nazista cacciatore di ebrei Hans Landa in *Inglorious Basterds* (2009). Se è vero, come alcuni critici hanno notato, che *Django Unchained* rovescia l'opposizione buoni/cattivi del film precedente, mostrando gli americani nel ruolo di disumani oppressori, e che Schultz richiama l'esule tedesco Carl Schurz nominato da Abraham Lincoln ambasciatore degli Stati Uniti in Spagna (Dassanowsky 18-20), è anche vero che Schultz/Landa/Waltz sono in una relazione intertestuale che complica il ritratto dell'emancipatore. Insomma, Tarantino, che in un'intervista con Henry Louis Gates su *The Root* si è decisamente dissociato dalla tradizione del messia bianco, richiamandosi piuttosto a quella del "maestro e allievo" tipica del western, sembra riflettere in modo ironico sul personaggio di Schultz.

Una buona parte del pubblico liberal ha però interpretato *Django Unchained* come una versione della "white savior narrative," con la sua visione pacificatrice del passato. A favorire questa interpretazione del film non ha contribuito solo la pervasività della rappresentazione della sconfitta della schiavitù come opera di Lincoln e dei soldati nordisti, con la totale cancellazione dell'*agency* afroamericana. Negli Stati Uniti, dove il progetto di un museo nazionale della schiavitù si è arenato per mancanza di fondi e i rari monumenti pubblici a figure storiche della lotta per l'emancipazione sono stati eretti spesso con la resistenza delle comunità locali, l'eroismo nero è un argomento ancora molto controverso. Se mancano statue dedicate a capi di rivolte e cospirazioni come Nat Turner, Gabriel Prosser o Denmark Vesey, quelle che raffigurano personaggi meno controversi, come Frederick Douglass e Harriet Tubman, tendono a reinserirli in una rappresentazione borghese dell'autorità e della leadership o ad addomesticarli. Douglass, che era estremamente consapevole dell'importanza per i neri della fotografia, sin dalla giovinezza aveva fatto un uso strategico dei suoi ritratti, che letti in successione disegnano un percorso da una soggettività ribelle e antagonista all'acquisizione di autorità come portavoce della comunità afroamericana e delle sue rivendicazioni. La statua eretta qualche anno fa nella Emancipation Hall del Campidoglio a Washington, non a caso, lo preferisce in quest'ultima veste – più atta a rappresentarlo come leader maturo e razionale degli afroamericani, garante della ragionevolezza delle loro richieste e icona delle possibilità di ascesa offerte dalla democrazia americana – piuttosto che come il ribelle e critico autore di "What to the Slave Is the Fourth of July?"¹⁰ Allo stesso modo Harriet Tubman, che nelle stampe dell'epoca veniva ritratta con il fucile e il piglio bellicoso che si addiceva alle sue imprese come guida nella Underground Railroad e spia dell'Unione nella Guerra civile, nella statua eretta in suo onore a Boston viene rappresentata secondo canoni muliebrici molto più conformisti.

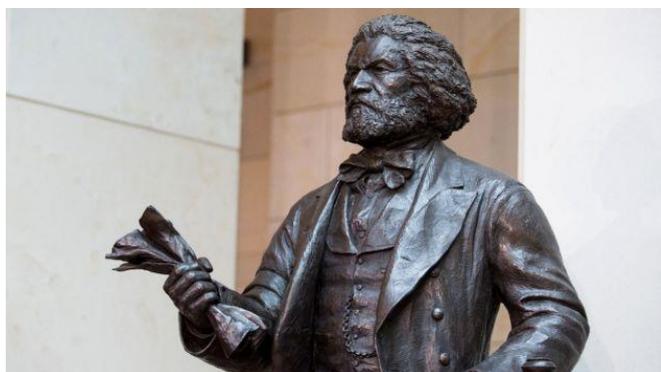


Fig. 6 Steven Weitzman, statua di Frederick Douglass (2013), Emancipation Hall, Washington, DC

Fig. 6 Steven Weitzman, statua di Frederick

¹⁰ Douglass ha tenuto conferenze sulla fotografia, tra cui "Pictures and Progress" (1863), in cui sottolinea le possibilità di autorappresentazione e decostruzione degli stereotipi razziali offerte agli afroamericani da questa tecnologia. Si vedano, su Douglass come "teorico della visualità," Wexler, Hill, e Fleetwood.

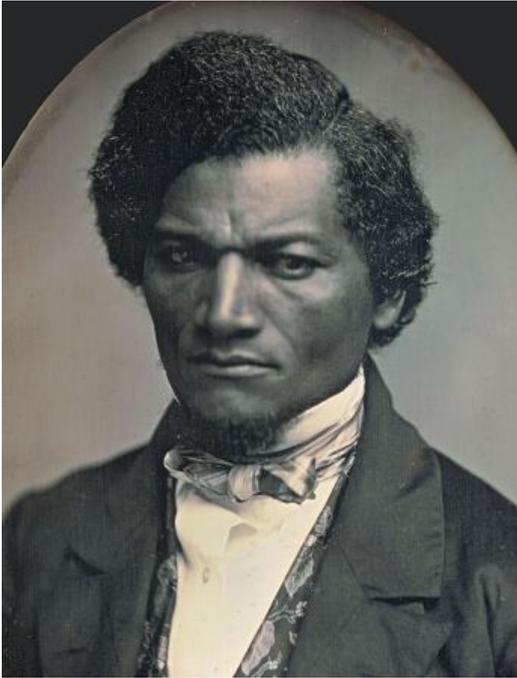
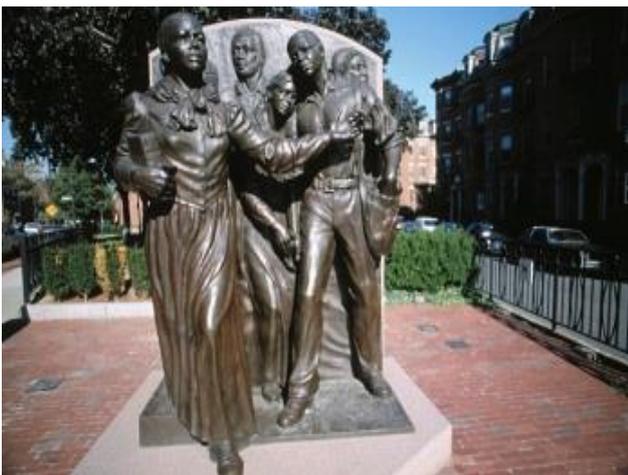


Fig. 7 Samuel Miller, *Frederick Douglass* (circa 1850)



Figg. 8 e 9 Harriet Tubman, nel gruppo bronzeo che la ricorda a Boston, dove imbraccia la Bibbia, e in una stampa ottocentesca con il fucile. Fern Cunningham, *Harriet Tubman Memorial*, Boston (1999); frontespizio del volume *Scenes in the Life of Harriet Tubman* (1869)

È dunque comprensibile che l'intervento di un regista bianco, e in particolare di Tarantino, nella rappresentazione di uno schiavo ribelle abbia suscitato un dibattito acceso e critiche serrate riguardo alla scelta di narrare la lotta contro la schiavitù come la storia di un individuo eccezionale il cui scopo non è la libertà degli afroamericani ma la vendetta personale.

2. Bianchi in *blackface* e schiavi eroici

Oltre che sulla modalità narrativa, e sulla centralità del ruolo e del dramma morale di Schultz a scapito di Django, il dibattito sul film di Tarantino si è focalizzato su due grandi tematiche, per molti versi correlate tra loro e con quelle sopra discusse. La prima ha a che fare con la questione dell'autenticità – ovvero, può un autore 'bianco' narrare una storia 'nera' in modo credibile e obiettivo anche se non ha un'esperienza autentica di che cosa significhi essere neri, o inevitabilmente ne darà una versione basata su stereotipi e pregiudizi? O, peggio, si tratta di una forma di *blackface* che mira solo a sfruttare le potenzialità commerciali della *blackness* e non implica alcuna adesione identitaria? "The black suspicion of whites thus steeped in black culture wasn't bigotry; it was a cultural tariff – an abiding sense that, if they knew all that came with the



category, they would be far less eager to enlist,” ha scritto eloquentemente in merito Jelani Cobb (2015). L'altra tematica emersa nel dibattito su *Django Unchained*, in qualche misura conseguenza della prima, riguarda la veridicità della storia narrata, e più specificamente se la rappresentazione dell'eroismo nero come eccezionale e individualista abbia oggettività storica o derivi dalla mitologia della docilità degli schiavi degli Stati Uniti.

La questione dell'autenticità è stata spesso posta in termini essenzialisti e binari nella discussione culturale nordamericana, e di conseguenza facilmente denunciata per la visione superficiale dell'arte, il concetto omogeneizzante delle minoranze e la nozione ingenuamente premoderna di soggettività e rappresentazione,¹¹ ma è a ben vedere un problema più complesso. La difesa dell'autenticità ha un aspetto pragmatico, in cui la rivendicazione del 'colore giusto' serve a garantire l'accesso alle opportunità offerte dal mercato editoriale, da quello dell'*entertainment*, o, come sembrerebbe mettere in luce il recente caso di Rachel Dolezal, da quelli del mondo accademico o della leadership politica, ambiti in cui per decenni i bianchi hanno goduto del monopolio della rappresentazione grazie a una pretesa universalità.¹² Ma, più in generale, la questione riguarda la definizione di *blackness* e chi, nel corso del tempo, rivendichi il diritto di decidere quale versione abbia statuto di verità. Lo stesso Spike Lee, che ha sempre battuto retoricamente sull'autenticità delle sue opere rispetto alle rappresentazioni stereotipate della comunità afroamericana offerte dai media *mainstream*, è stato a sua volta accusato di raccontare storie al maschile, che ignorano la specificità dell'oppressione delle donne nere o, peggio, replicano gli stereotipi razziali che attribuiscono loro la causa dei fallimenti dei maschi neri. Quando a contestare l'autenticità di una rappresentazione dell'esperienza nera, rivendicando la disomogeneità per genere, orientamento sessuale, classe e identità razziale del gruppo, sono le donne, gli omosessuali, i giovani dei ghetti urbani, o i soggetti multirazziali, il problema dell'autenticità supera la contrapposizione bianco/nero e, di conseguenza, porta alla luce quanto in realtà si tratti sempre di una reazione a una rappresentazione percepita come essenzializzante.

Spesso però nella discussione nazionale il dibattito sull'autenticità, più che come contestazione di una versione parziale e riduttiva della varietà dell'esperienza afroamericana, si presenta come contestazione del diritto di un bianco a raccontare una storia nera. “The debate about who should tell the black story is an old one,” ha commentato lo scrittore afroamericano Ishmael Reed in una recensione estremamente negativa di *Django Unchained* apparsa sul *Wall Street Journal*, citando le critiche di Martin Delany a Harriet Beecher Stowe per il romanzo *Uncle Tom's Cabin* e il noto monito di W.E.B. Du Bois a Carl Van Vechten, autore di un controverso romanzo su Harlem intitolato *Nigger Heaven*. Più presenti nella memoria culturale afroamericana e nazionale in genere sono forse casi di film di qualche anno fa, come *The Color Purple* (1985) e *Amistad* (1997), entrambi diretti da Steven Spielberg – il quale è stato accusato di essersi appropriato di storie nere e averle travisate per renderle appetibili a un pubblico bianco¹³ – o il dibattito piuttosto vivace sulla legittimità dei rapper bianchi come Eminem.

L'esempio più interessante di *blackface* letterario nel Novecento, e quello culturalmente più produttivo in termini di risposte che ne sono derivate, è stato certamente il romanzo di William Styron insignito del premio Pulitzer nel 1968, *The Confessions of Nat Turner* (1967). L'opera di Styron era basata sul breve, controverso documento dallo stesso titolo di Thomas R. Gray sulla rivolta di schiavi di Southampton, Virginia, del 1831, in cui la testimonianza del leader Nat Turner appariva filtrata e incorniciata dalla prospettiva di un bianco

¹¹ Per una breve ma chiara sintesi del dibattito relativo al cinema si veda Massood. Una lettura di *Django Unchained* in rapporto al problema dell'autenticità che mette in rilievo la dimensione collettiva dei film e il ruolo attivo degli attori è offerta da Heather Ashley Hayes e Gilbert B. Rodman.

¹² Rachel Dolezal, attivista della NAACP e docente di Africana Studies, ha finto di essere afroamericana, pur non avendone necessità per entrambi i ruoli che ricopriva, e una volta emersa la sua origine 'bianca' ha ribadito il diritto all'identità che sentiva come propria al posto di quella biologica. Per un'illuminante analisi del *blackface* di Dolezal, che forse sarebbe più corretto definire *passing*, rispetto a quello di altri “white negroes,” si veda l'intervento di Cobb 2015.

¹³ Nel caso del primo film, trasposizione del romanzo di Alice Walker dallo stesso titolo, le critiche sono venute soprattutto, ma non solo, da intellettuali maschi afroamericani che avevano reagito negativamente anche alla rappresentazione della maschilità nera nel romanzo. Diversa la reazione del pubblico femminile nero, come ha evidenziato Jacqueline Bobo nelle sue ricerche (1989 e 1995). *Amistad*, invece, è stato criticato per la sua focalizzazione su Roger Baldwin (Matthew McConaughey) e John Quincy Adams (Anthony Hopkins), e la riduzione della ribellione degli africani e del ruolo di Cinque (Djimon Hounsou) a mera ispirazione della trasformazione interiore dei protagonisti bianchi (si veda, a titolo di esempio, Foner).



appartenente alla classe dei piantatori schiavisti, per il quale la schiavitù era un'istituzione legittima e benevola, e una condizione naturale per i neri, ignari a differenza degli angloamericani del valore della libertà e incapaci di prendersi cura di sé. Vale la pena soffermarsi brevemente sul dibattito nazionale generato dal romanzo di Styron, non solo perché riguarda, come nel caso di *Django Unchained*, la storia di uno schiavo ribelle raccontata da un bianco, ma perché in esso la questione dell'autenticità si intreccia con quella della veridicità in modi interessanti.

Styron, nativo del Sud degli Stati Uniti, era probabilmente consapevole dei rischi della sua operazione narrativa, ossia del voler narrare uno degli eventi più sanguinosi del Sud pre-Guerra Civile in prima persona, indossando i panni del capo dei ribelli. La rivendicazione del diritto a essere autori delle rappresentazioni di sé, in atto sin dalle autobiografie di ex schiavi che con l'aggiunta "written by himself" sottolineavano la proprietà intellettuale della loro opera, era un atto culturale e politico chiave negli anni Sessanta. Un bianco del Sud che, negli anni caldi delle lotte per la conquista dei diritti civili, si appropriava della voce di una figura storica tra le più controverse della storia nazionale – profeta ed eroe per la comunità afroamericana, folle terrorista per gran parte degli americani bianchi – e decideva di darne un ritratto psicologico complesso non poteva che incorrere nella censura della comunità afroamericana, per quanto vantasse amici come James Baldwin.

William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond, un volume di saggi che accusavano il romanzo di essere un'operazione di imperialismo culturale, incapace di uscire dalla prospettiva della vecchia storiografia della schiavitù e di mettere in discussione l'archivio ufficiale su Turner, fu pubblicato a pochi mesi di distanza dal romanzo con grande clamore di stampa e generò un'accesa discussione nazionale cui parteciparono storici e scrittori importanti.¹⁴ Un boicottaggio da parte degli attori afroamericani fermò la trasposizione cinematografica dell'opera, nonostante lo schierarsi di molti noti intellettuali *liberal*, come Eugene Genovese e Martin Duberman, in difesa della libertà creativa di Styron.¹⁵ Ben più di una polemica letteraria, quella su *The Confessions of Nat Turner* di Styron fu, secondo Ashraf Rushdy, "a site of historical and cultural contestation at a crucial moment in the post-civil rights era" in cui si riflettevano "larger social conflicts in American domestic politics" (Rushdy 54).

L'atto di *minstrelsy* di Styron è divenuto per molti artisti e scrittori afroamericani un esempio di appropriazione culturale contro cui rispondere con le proprie immagini di sé. La storia della produttività culturale di *The Confessions of Nat Turner* è in sé un'efficace sintesi delle continuità e trasformazioni delle politiche di autorappresentazione della minoranza afroamericana. A qualche anno di distanza dalla sua pubblicazione, per esempio, Sherley Anne Williams scrisse un racconto il cui titolo, "Meditations on History" (1980), era una citazione dalla prefazione di Styron. Il racconto divenne la fonte del romanzo *Dessa Rose* (1986), nella cui prima sezione uno scrittore interroga una schiava ribelle che ha organizzato una rivolta ed è in attesa di essere giustiziata per trarne una sorta di trattato sulle rivolte di schiavi a uso dei piantatori del Sud, ma poiché ne interpreta le risposte secondo i propri pregiudizi e aspettative non riesce a ricostruire gli avvenimenti né a capire che la donna sta progettando la fuga. Il romanzo, in evidente relazione intertestuale tanto con il documento di Gray quanto con l'opera di Styron, mette in scena la completa incapacità da parte di un intellettuale maschio e bianco di comprendere e raccontare la storia di una donna nera. La risposta di Williams a Styron nasce da una prospettiva di rivendicazione di autenticità che è parzialmente all'interno del nazionalismo nero cui si ispira il volume *Ten Writers Respond*. Allo stesso tempo, però, articola una revisione di genere che mette in discussione il monopolio maschile sull'eroismo degli schiavi e la tradizionale visione della schiava come elemento facilmente cooptabile dalla supremazia bianca, impedimento nella lotta per la libertà e strumento di demascolinizzazione dei maschi neri: Dessa, infatti, oltre che appena

¹⁴ Il volume fu duramente attaccato da molti intellettuali bianchi, che spesso lo ridussero a una polemica ideologica e politicizzata. Eugene D. Genovese sulla *New York Review of Books* criticò in particolare l'ideologia "black power" che a suo parere sosteneva gran parte dei saggi. La sua recensione provocò la risposta di alcuni degli autori e di Anna Mary Wells, biografa di Thomas Wentworth Higginson, che criticava l'uso da parte di Genovese e di Styron del saggio di Higginson sulla ribellione di Nat Turner. Sul dibattito, si veda Rushdy.

¹⁵ Sul dibattito e sul boicottaggio del film, si veda anche Sieving.



adolescente è anche incinta, ma sono proprio la maternità e l'amore per il compagno ucciso dal padrone bianco a spingerla alla ribellione, piuttosto che all'acquiescenza.¹⁶

Da alcuni anni la figura di Nat Turner è al centro di una vivace attività creativa che tenta di reinscrivere il suo atto di ribellione nella memoria culturale del paese in termini radicalmente diversi da quelli dell'immaginario *mainstream*, quali sono quelli in cui è ricordato nell'archivio alternativo degli afroamericani. Tale riappropriazione, pur non menzionando il testo di Styron, inevitabilmente risponde al suo *blackface*. La scrittrice afroamericana Sharon Ewell Foster, per esempio, ha pubblicato un romanzo in due volumi, *The Resurrection of Nat Turner* (2011 e 2012), che riscrive la rivolta di Southampton come il tentativo estremo di un profeta di correggere il corso della storia ed evitare il bagno di sangue della Guerra civile. Il graphic novel di Kyle Baker, *Nat* (2008), si riappropria della voce di Turner utilizzando come testo il documento di Thomas R. Gray, ma offre una profonda revisione dell'assunto da cui Gray partiva – lo schiavo ribelle era un pazzo esaltato che non aveva alcuna ragione per odiare padroni che lo avevano sempre trattato con benevolenza – attraverso la visualizzazione di ciò che quel testo aveva espunto: la vita in Africa prima della riduzione in schiavitù, la resistenza eroica della madre di Nat, la violenza disumana della tratta e della piantagione e il ruolo di Turner come leader spirituale e politico della sua comunità. Anche nel cinema indipendente sono in corso progetti per memorializzare nella cultura di massa la figura dello schiavo eroico attraverso la storia di Turner. Tra questi *Prophet: The Story of Nat Turner* di Kenya Cagle, il biopic di Nate Parker *Birth of a Nation* e *Nat Turner Unchained* di Josh Harraway, che sembra programmaticamente rispondere all'eroe nero individualista e privo di consapevolezza razziale raccontato da Tarantino con una versione epica, conservando allo stesso tempo però la matrice stilistica splatter e pop del film. Il trailer visibile su Youtube, problematico per la sua rappresentazione estrema della violenza della rivolta, iscrive Nat alle origini di una tradizione di maschilità nera carismatica che mette insieme icone hip-hop e leader politici molto lontani tra loro: "Before 2pac, before Barack, there was Nat."



Fig. 10 Trailer del film *Nat Turner Unchained*, progetto indipendente del sosia di Tupac Shakur, Josh Harraway. <http://www.natturnermovie.com/>

Il Nat Turner che queste opere ricreano attraverso l'immaginazione e la tradizione orale afroamericana per sopperire alle lacune dell'archivio storico è tanto una rivendicazione del leader e profeta di cui Styron si è appropriato, quanto un'alternativa alla versione individualista dell'eroe schiavo offerta da Tarantino.

3. Ribellione e resistenza

La sessualità era tra gli aspetti più problematici della rappresentazione di Turner per gli autori di *Ten Black Writers Respond*: il Nat di Styron è celibe, contrariamente alla tradizione orale afroamericana per la quale

¹⁶ Sulla letteratura della schiavitù che ha posto al centro dell'attenzione la specificità dell'esperienza femminile, si veda Scacchi 2013.



era marito e padre, ha un'esperienza omosessuale ed è ossessionato dal desiderio per una giovane "Southern belle," tanto da sembrare spinto alla rivolta più dall'impossibilità di possederla che dal desiderio di libertà. Ancor più problematico, e centrale per l'articolazione delle critiche afroamericane al *blackface* di Styron, era il fatto che Nat fosse rappresentato come una sorta di Amleto esistenzialista. Secondo uno degli autori di *Ten Black Writers Respond*, Lerone Bennett, il personaggio di Styron era una totale mistificazione del vero Nat Turner e in generale della maschilità nera. In realtà non era altro che un intellettuale bianco impotente con la faccia dipinta di nero:

According to the historical data, the real Nat Turner was a virile, commanding, courageous figure. Styron rejects history by rejecting this image of Nat Turner. In fact, he wages literary war on this image, substituting an impotent, cowardly, irresolute creature of his own imagination for the real black man who killed or ordered killed real white people for real historical reasons. The man Styron substitutes for Nat Turner is not only the antithesis of Nat Turner; he is the antithesis of blackness. In fact, he is a standard Styron type: a neurasthenic, Hamlet-like white intellectual in blackface. (Bennett 5)

Indeciso, incapace di agire, melanconico, disgustato dalla violenza, lo schiavo ribelle di Styron era una figura lontanissima dall'iconografia eroica degli anni del Black Power, esemplificata dalla famosa fotografia in cui Huey P. Newton, fondatore e ministro della Difesa delle Pantere Nere, in giacca di pelle, seduto su una sedia di giunco dallo schienale elaborato e imponente che ricorda un trono, guarda dritto nell'obiettivo imbracciando un fucile e una lancia. L'immagine, costruita da Eldridge Cleaver, ministro della Comunicazione delle Pantere, fu pubblicata sul giornale *Black Panther* ed ebbe un'ampia circolazione nella propaganda del gruppo.

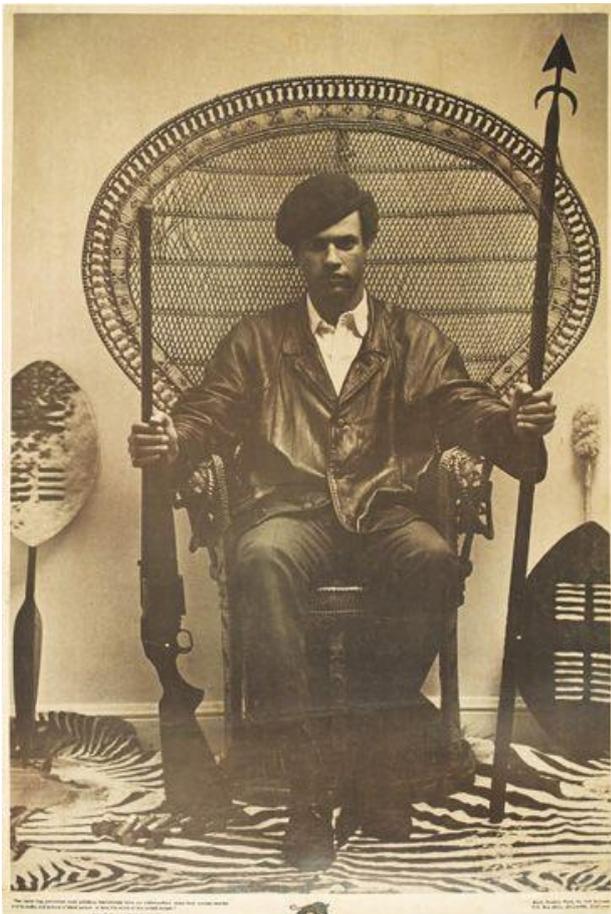


Fig. 11 Poster fotografico di Huey P. Newton, noto come "The Wicker Chair" (1968), utilizzato nella comunicazione delle Pantere nere



Con le fotografie di uomini neri armati, potenti, pronti all'azione, ritratti spesso in pose che si rifacevano all'iconografia occidentale del potere, ma allo stesso tempo circondati da simboli africani, il movimento diffondeva immagini di una maschilità nera autonoma, che apparteneva alla modernità ma si collocava genealogicamente non nella piantagione schiavista, bensì in un'Africa mitologica di guerrieri e re. Le fotografie rispondevano tanto alla rappresentazione dominante degli afroamericani, che sin dalla fine della schiavitù si era polarizzata tra il maschio infantile, buontempone e sottomesso, e la bestia feroce, quanto all'ideologia della resistenza passiva del movimento guidato dal reverendo King, giudicata dai militanti nazionalisti del *Black Power* una strategia incapace di cambiare la società statunitense a un livello più profondo della facciata legale. Che il Nat di Styron, intellettuale e profondamente spirituale, potesse costituire una rottura con tali stereotipi non appariva evidente agli autori di *Ten Writers Respond*. Nel contesto della rivendicazione di una soggettività resistente, in cui la scarsità delle rivolte tra gli schiavi degli Stati Uniti costituiva un problema, egli sembrava piuttosto un'incarnazione della famigerata "Sambo thesis," sostenuta da Stanley Elkins nella sua denuncia della violenza materiale e psicologica della schiavitù statunitense e delle sue conseguenze negative sulla psiche afroamericana.

In *Slavery: A Problem in American Institutional and Intellectual Life* (1959), e più specificamente nella terza parte, intitolata "Slavery and Personality," Elkins aveva comparato il sistema chiuso del sud degli Stati Uniti con il sistema aperto dominante in America Latina, dove gli schiavi avevano a suo parere una maggiore possibilità di interazione con la società libera e la violenza era in qualche misura temperata dall'istituzione della Chiesa e dalla continuità con forme premoderne di schiavitù, in cui la riduzione a merce era parziale e alcuni diritti venivano riconosciuti. Per Elkins Sambo, lo schiavo infantile, bugiardo e pigro dell'ideologia schiavista e del folklore degli Stati Uniti, non ha corrispondenze nelle altre forme di schiavitù delle Americhe: non è quindi un tipo di personalità determinato dalla razza, né dal sistema della schiavitù in generale, ma è un prodotto storicamente specifico, generato dal sistema chiuso e paternalistico della piantagione, la quale opera in modi simili al campo di concentramento. La tesi di Elkins, per quanto storicamente argomentata e distante dalle teorie dell'inferiorità biologica e innata tendenza alla sottomissione degli afroamericani, dava legittimità accademica alla rappresentazione dei neri come eterni fanciulli incapaci di autodeterminazione, resa popolare dal *minstrel show*, trasformata in immagini pervasive attraverso illustrazioni e oggetti di uso quotidiano, e poi diffusa da cinema e televisione. Una rappresentazione confermata, paradossalmente, dall'iconografia abolizionista, che aveva enfatizzato la vittimizzazione del corpo nero, anche se nei testi di abolizionisti bianchi e neri non era infrequente l'associazione tra gli schiavi ribelli e i patrioti americani ed europei che avevano lottato per l'indipendenza. Frederick Douglass lo aveva scritto chiaramente nella sua autobiografia del 1855, *My Bondage and My Freedom*: "if [a slave] kills his master, he imitates only the heroes of the revolution" (248). Ma lo schiavo incatenato e inginocchiato che implora la libertà, raffigurato nella medaglia che il ceramista quacchero Josiah Wedgwood creò per la Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade britannica nel 1787, e replicato in innumerevoli stampe in tutto il mondo transatlantico, anche in una versione al femminile, era sicuramente più efficace di un nero ribelle che rivendica i suoi diritti nel persuadere il pubblico bianco riguardo alla necessità di abolire la schiavitù.



Fig. 12 Josiah Wedgwood, *Am I Not a Man and a Brother?* (1787), The British Museum

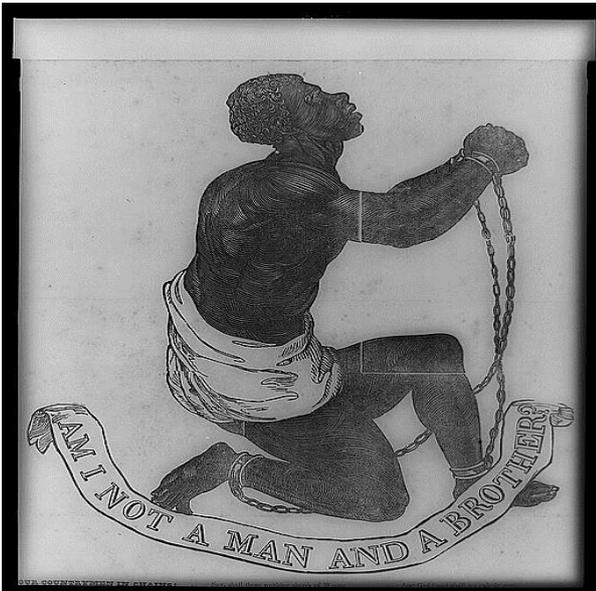


Fig. 13 Stampa derivata dal disegno di Wedgwood, utilizzata per illustrare una poesia abolizionista di John Greenleaf Whittier nel 1837, Library of Congress, Collection: Cartoon Prints, American

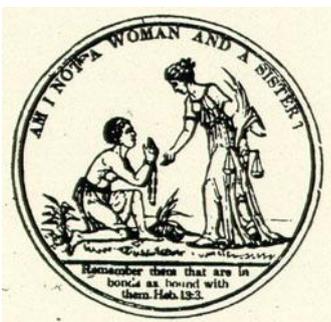


Fig. 14 Ladies' Anti-Slavery Society, "Am I Not a Woman and a Sister?" (ca. 1830). L'immagine e il motto furono adattati dal cammeo di Wedgwood dalle abolizioniste di Birmingham nel 1828 e in seguito furono introdotti da Elizabeth M. Chandler negli Stati Uniti e adottati dalle abolizioniste americane.



Allo stesso modo, la schiena ricoperta di cicatrici dello schiavo fuggiasco Gordon dominava un'immagine che fu stampata come *carte de visite* e diffusa in migliaia di copie durante la Guerra civile, per rafforzare l'impegno contro la barbarie sudista tra i soldati dell'Unione.¹⁷ Il viso di Gordon, di profilo e in ombra, si intravede a malapena nel dagherrotipo che lo ritrae mentre viene sottoposto a una visita medica prima di essere arruolato nell'esercito nordista e la sua soggettività scompare anche dal titolo con cui è nota la fotografia, "The Scourged Back," che lo riduce a mero corpo torturato rendendolo muta e passiva testimonianza della violenza sudista.



Fig. 15 Fotografia dello schiavo fuggiasco Gordon, nota come "The Scourged Back," attribuita allo studio McPherson & Oliver, Louisiana (1863). <http://www.icp.org/browse/archive/objects/the-scourged-back>

L'ipotesi di Elkins che la forma statunitense della schiavitù avesse reso gli afroamericani docili e passivi aveva offerto una spiegazione semplice e immediata al problema della scarsità di rivolte di schiavi nelle piantagioni degli Stati Uniti. Comparata alla storia conflittuale della schiavitù nei Caraibi o in Brasile, dove le ribellioni erano una minaccia costante e gli schiavi a volte avevano creato comunità libere che i bianchi non erano riusciti a sconfiggere, quella nordamericana sembrava inspiegabilmente pacifica, con un numero molto ridotto di tentativi di rivolta, spesso scoperti grazie alle delazioni e tutti falliti. A differenza delle ipotesi storiografiche precedenti, che tendevano a ritenere l'assenza di conflittualità una conseguenza del carattere benevolo e paternalistico della schiavitù nordamericana, oltre che del carattere naturalmente sottomesso degli africani, Elkins, sulla scia dell'opera di Kenneth Stampp di qualche anno precedente (*The Peculiar Institution*, 1956), aveva sottolineato la violenza dell'istituzione ma aveva accettato le fonti di archivio ufficiali, secondo le quali nel Sud erano avvenute non più di una manciata di rivolte.

Già nel 1937, in realtà, Herbert Aptheker aveva pubblicato un saggio, "American Negro Slave Revolts," in cui elencava otto modalità – che andavano dalla fuga e il boicottaggio all'attivismo dei neri liberi, alla rivolta armata vera e propria – attraverso cui si era manifestata la resistenza contro la schiavitù, sottolineando come la pervasività del timore di ribellioni e del contagio di Haiti testimoniasse, contro il silenzio degli archivi, che gli afroamericani non avevano accettato docilmente la loro condizione. Nel 1943 Aptheker aveva dato alle stampe un volume dallo stesso titolo, in cui, estendendo la definizione di rivolta ai piani che avevano

¹⁷ Sull'emblema antischiavista di Wedgwood e l'immagine di Gordon, si vedano Wood e McInnis.



coinvolto una decina di persone, elencava più di duecentocinquanta ribellioni o cospirazioni. Negli anni in cui Styron scriveva il suo romanzo tale numero veniva da molti giudicato esagerato, ma alcuni storici avevano dato inizio a un processo di revisione dell'archivio ufficiale che portava alla legittimazione delle *slave narratives* come fonti e, grazie anche alla ricerca quantitativa, all'attenzione verso forme "deboli" di resistenza quali quelle indicate da Aptheker.

Negli ultimi decenni la focalizzazione della storiografia femminista sulla specificità dell'esperienza delle schiave ha aperto prospettive nuove sul passato nazionale, che hanno messo in discussione l'idea che la sola forma di resistenza che conti sia quella violenta e armata. La lettura del passato schiavista attraverso il filtro dell'identità di genere ha permesso di percepire complicità, ambivalenze, contraddittorietà delle relazioni quotidiane nella piantagione e di portare alla luce una pluralità di forme di resistenza che l'interpretazione oppositiva del rapporto schiavo/padrone, prevalente nella storiografia e nella letteratura focalizzata sull'esperienza maschile, aveva oscurato. È anche grazie all'impiego del gender come categoria interpretativa che la schiavitù è potuta emergere nell'immaginario afroamericano come un *lieu de mémoire*, ossia, estendendo la definizione di Pierre Nora, come un sito identitario complesso, stratificato e culturalmente produttivo, e non semplicemente come il momento dell'abiezione da dimenticare.

Nel corso di qualche decennio la storiografia della schiavitù statunitense, grazie anche al fondamentale contributo delle storiche femministe, è arrivata a condividere la tesi che, se per vari fattori vere e proprie rivolte sono state rare, gli schiavi hanno fatto sempre ricorso a forme di resistenza quotidiana, che sono state fondamentali nel minare alle fondamenta l'efficienza della "peculiar institution." La storiografia e la letteratura afroamericana contemporanea hanno messo in luce sia le forme di resistenza debole sia la loro diffusione, cambiando profondamente il concetto di *agency* dello schiavo e della schiava e portando a una revisione netta della narrazione dell'abolizione della schiavitù. Tuttavia tale revisione non ha trovato spazio nella cultura di massa, dove l'idea della passività degli schiavi continua a dominare l'immaginario nazionale del passato e in gran parte anche l'immaginario della comunità afroamericana, soprattutto quello delle generazioni più giovani, nonostante la celebrazione degli schiavi ribelli nella musica hip-hop e la visibilità che la storiografia e la letteratura degli ultimi decenni hanno dato alle strategie di resistenza quotidiana. "In my sixteen years of teaching African-American history, one sadly common theme has been the number of black students who shy away from courses dealing with slavery out of shame that slaves never fought back," ha scritto lo storico afroamericano Jelani Cobb in una recensione di *Django Unchained* in cui accusa il film di offrire una ricostruzione del passato schiavista basata su tale mitologia, e soprattutto di perpetuarla con il ritratto di un eroe eccezionale che si staglia contro una massa di schiavi acquiescenti (Cobb 2013). La ribellione contro la schiavitù, come sottolinea Cobb, era tutt'altro che eccezionale, anche se eccezionali, a causa della struttura del territorio e dei rapporti numerici, sono state le rivolte armate. La resistenza quotidiana, però, non si presta quanto la furia vendicatrice a creare eroi da sostituire alla figura dello schiavo vittimizzato nella cultura di massa.

4. Eroi eccezionali

In un'intervista con il *Los Angeles Times* data pochi giorni prima dell'uscita del film nelle sale nordamericane, Tarantino è apparso consapevole del fatto che Django, pur rompendo con la tradizione hollywoodiana tanto del nero servile e sottomesso quanto del criminale violento, non sarebbe stato apprezzato dagli afroamericani adulti. Tuttavia si è detto certo che sarebbe diventato un eroe di culto per i maschi neri più giovani: "Even for the movie's biggest black detractors, I think their children will grow up and love this movie. I think it could become a rite of passage for young, black males." Una delle motivazioni principali che l'hanno spinto a cimentarsi con il tema della schiavitù, ha aggiunto in un'intervista con Krishnan Guru-Murthy per Channel4 pochi giorni dopo l'uscita del film, è stata quella di offrire ai maschi afroamericani "a cool, folkloric hero that could actually be empowering and actually pay back blood for blood."

Anche di Django Freeman, come dello schiavo Gordon, lo spettatore vede per prima cosa la schiena torturata, insieme con le catene che lo costringono a camminare saltellando, legato agli altri schiavi, la postura di sottomissione, gli occhi abbassati. Ma di lì a poco Django apparirà con indosso un lussuoso ed eccentrico abito azzurro alla "piccolo Lord Fauntleroy," in sella a un cavallo e armato. E poi nel sobrio e virile insieme da cowboy ispirato alla serie di telefilm *Bonanza*, completo di cappello, cintura, pistole e occhiali da sole, come una vera e propria icona del *black cool*. Prima ancora della trasformazione dello schiavo sottomesso in una figura di maschilità eroica quella schiena torturata apparirà pienamente illuminata, il suo



significato storico immediatamente messo in crisi dalla muscolatura possente di Jamie Foxx e dal gesto trionfante con cui si libera della coperta lasciando i mercanti di schiavi per seguire Schultz.

La tradizionale iconografia della vittima passiva non serve soltanto a esaltare la successiva trasformazione dello schiavo in eroe. Con la focalizzazione sulla schiena torturata di Django, un esplicito richiamo al dagherrotipo di Gordon e all'iconografia della vittimizzazione del corpo nero, e la scena del teschio in cui Calvin Candie offre una dimostrazione della naturale tendenza dei neri alla sottomissione attraverso la frenologia, in realtà *Django Unchained* fa un riferimento esplicito alla storia transatlantica della rappresentazione della schiavitù e della ribellione, proponendosi allo stesso tempo come una narrazione alternativa dell'eroismo nero. "I spent my whole life here, right here in Candyland, surrounded by black faces. Now seein' 'em every day, day in and day out, I only had one question: why don't they kill us?," chiede Candie a Schultz e Django, dopo che Stephen lo ha informato del vero scopo dei due. Mostrando il teschio dello schiavo Ben, che per anni ha servito suo padre radendolo tre volte a settimana con una lama affilata e non gli ha mai tagliato la gola, Candie indica le tre fossette nell'area della sottomissione, responsabili dell'incapacità dei neri di ribellarsi, dicendosi sicuro che anche nel caso di Django, che appare diverso dagli altri schiavi, quelle tre depressioni saranno lì, a determinare la naturale tendenza al servilismo della sua razza. "Unexceptional nigger," lo definisce con derisione.

Il resto del film, con l'ecatombe di bianchi e la finale esplosione di Candyland, forse un omaggio al rivoluzionario irlandese Sean Mallory di *Giù la testa* di Sergio Leone, dimostra che la cultura scientifica di Candie, così come il suo francese posticcio e le pretese aristocratiche della classe dei piantatori del Sud, non sono altro che finzioni la cui apparenza di realtà si fonda su un regime di terrore. Se la frenologia non prevede eccezioni, allora Django non è uno schiavo eccezionale ma la dimostrazione che l'accettazione della schiavitù non ha a che fare con la biologia ma con la violenza. Tuttavia non sarà Django a uccidere Candie, come forse un *dénouement* melodrammatico della scena farebbe immaginare, perché egli deve sopravvivere per poter liberare Hildi e andarsene con lei verso ovest, ma Schultz. Il desiderio del tedesco di non essere contaminato dallo schiavismo, un sistema in cui vive e con cui fa affari, ha il sopravvento alla fine sulla responsabilità che si era assunto nei confronti di Django e mette in pericolo non solo il piano per liberare Hildi ma la vita stessa della coppia che avrebbe dovuto aiutare a conquistare la libertà.

L'atto di Schultz costringe gli spettatori bianchi del film a una risposta emotiva e li interroga rispetto alla loro posizione: se Schultz è un eroe e la scena produce in loro un effetto catartico indipendentemente da ciò che succederà dopo, allora la loro avversione alla schiavitù è problematica tanto quanto quella di Schultz. Se Schultz è un eroe, non lo è Django e la sua distruzione di Candyland viene posta in una relazione subordinata, dal punto di vista etico, rispetto alla grandezza eroica della rinuncia alla vita stessa per la salvezza della propria coscienza. L'eroismo di Django, però, non appartiene a un contesto ottocentesco di grandi narrazioni ideali, ma è in dialogo con la contemporanea criminalizzazione e deumanizzazione della maschilità nera. E, soprattutto, risponde alla rappresentazione dei maschi afroamericani come perenni adolescenti dominati dal desiderio e incapaci di impegnarsi in relazioni d'amore. È indubbio che la rappresentazione da parte di Tarantino di uno schiavo pronto a tutto pur di salvare la donna che ama rimane all'interno di una narrazione conservatrice, patriarcale, della maschilità, come dimostra la sostanziale passività di Hildi. Tuttavia, come hanno colto molti commentatori afroamericani, è una netta presa di distanza dagli stereotipi contemporanei della maschilità afroamericana.

Con la capacità di sintonia con le sottoculture giovanili urbane che lo contraddistingue, Tarantino ha creato la figura di uno schiavo ribelle in grado di suscitare l'adesione emotiva necessaria per diventare un eroe della cultura pop. *Django Unchained*, uscito nelle sale a pochi mesi di distanza dall'omicidio di Trayvon Martin, è stato accolto prevalentemente con favore da una generazione scettica verso narrazioni dell'esperienza afroamericana che esaltano la differenza tra la condizione presente e il passato.¹⁸ Una generazione, come rivela il movimento *Black Lives Matter*, fortemente consapevole della precarietà della propria vita in uno stato razziale in cui gli adolescenti neri sono rappresentati come una minaccia. Con "Ode to Django (The D Is Silent)," il pezzo di RZA che accompagna i titoli di coda del film, e il selfie di JaVale McGee postato su Instagram, il vendicatore ex-schiavo Django è entrato a pieno titolo in un pantheon di icone pop della *blackness* finora limitato a cantanti, campioni sportivi e qualche raro leader politico.

¹⁸ Sulla narrazione del passato schiavista nella letteratura destinata ai giovani, si veda Scacchi 2015.



Fig. 16 Immagine postata dal giocatore di basket JaVale McGee su Instagram (gennaio 2013)

Django indubbiamente non appartiene a una tradizione afroamericana consolidata di rappresentazione dell'eroismo nero, che tende a sottolineare la consapevolezza razziale degli eroi che hanno combattuto per la libertà, come Frederick Douglass e Solomon Northup, impegnati nel movimento abolizionista, o Harriet Tubman, che una volta libera torna più volte al sud per aiutare altri schiavi a fuggire, o lo stesso Nat Turner, che dopo essere riuscito a fuggire torna indietro richiamato dalle sue visioni profetiche al suo compito. Per ciò che possiamo immaginare, una volta distrutta Candyland e uccisi tutti i bianchi e lo schiavo Stephen, Django non si caricherà di alcun fardello razziale, ma se ne andrà verso ovest in cerca di un nuovo inizio, come si conviene a un eroe western, per quanto in compagnia di una donna invece che solo con il suo cavallo. Tuttavia la sua riscrittura dei diritti inalienabili della Dichiarazione d'Indipendenza come "life, liberty, and the pursuit of vengeance" sembrano offrire alle generazioni più giovani nuove strade per fare i conti con un passato che non è passato.

Opere citate

- Aptheker, Herbert. "American Negro Slave Revolts." *Science & Society* 1.4 (1937): 512-538.
- Araujo, Ana Lucía. *Shadows of the Slave Past: Memory, Heritage, and Slavery*. New York: Routledge, 2014.
- Bennett, Lerone, jr. "Nat's Last White Man." *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*. A cura di John Henrick Clarke. Boston: Beacon Press, 1968. 3-16.
- Bobo, Jacqueline. "Sifting Through the Controversy: Reading *The Color Purple*." *Callaloo* 12.2 (1989): 332-342.
- . *Black Women as Cultural Readers*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Bonilla, Yarimar. "History Unchained." *Transition* 112.1 (2013): 68-77.
- Bordin, Elisa e Anna Scacchi, "Expanding the Circle of the We: Reimagining Slavery Across Nations and Genres." *Transatlantic Memories: Reimagining the Past, Changing the Future*. A cura di Elisa Bordin e Anna Scacchi. Amherst: Cambria Press, 2015. 1-18.



- Bordin, Elisa. "Mumbo Django: afroamericanità e western." *Iperstoria* 2 (2013). <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/15-saggi/81-bordin-django>. Visitato il 10/6/2015.
- Bosco, Stefano. "Un western al secondo grado: la forma parodica in *Django Unchained*." *Iperstoria* 2 (2013). <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/15-saggi/82-bosco-du>. Visitato il 12/6/2015.
- Carpio, Glenda. "'I Like the Way You Die, Boy': Fantasy's Role in *Django Unchained*." *Transition* 112.1 (2013): iv–12.
- Cobb, Jelani. "Tarantino Unchained." *The New Yorker*, January 2, 2013. <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>. Visitato il 15/6/2015.
- . "Black Like Her," *The New Yorker*, June 15, 2015. <http://www.newyorker.com/news/daily-comment/rachel-dolezal-black-like-her>. Visitato il 16/7/2015.
- Dassanowsky, Robert von. "Dr. King Scultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in *Django Unchained*." *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*. A cura di Oliver C. Speck. New York: Bloomsbury, 2014. 17-37.
- Douglass, Frederick. *My Bondage and My Freedom. Autobiographies*. New York: Library of America, 1994.
- Elkins, Stanley. *Slavery: A Problem in American Institutional and Intellectual Life*, Chicago: University of Chicago Press, 1959.
- Fehrle, Johannes. "*Django Unchained* and the Neo-Blaxploitation Western." *Iperstoria* 2 (2013). <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/15-saggi/90-fehrle>. Visitato il 12/6/2015.
- Fleetwood, Nicole R. "Democracy's Promise: The Black Political Leader as Icon." *On Racial Icons*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015. 32-54.
- Foner, Eric. "The Amistad Case in Fact and Film." March 1998. <http://historymatters.gmu.edu/d/74>. Visitato il 3/6/2015.
- Gates, Henry Louis. "Tarantino 'Unchained,' Part 3: White Saviors." *The Root* January 25, 2012. http://www.theroot.com/articles/history/2012/12/django_unchained_and_the_white_savior_what_tarantino_says.5.html. Visitato il 2/7/2015.
- Guru-Murthy, Krishnan. Intervista con Quentin Tarantino. *Channel4 News*. January 10, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=GrsJDy8VjZk>. Visitato il 6/6/2015.
- Hayes, Heather Ashley e Gilbert B. Rodman. "Thirteen Ways of Looking at a Black Film: What Does It Mean to Be a Black Film in Twenty-First Century America?" *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*. A cura di Oliver C. Speck. New York: Bloomsbury, 2014. 179-204.
- Hill, Ginger. "'Rightly Viewed': Theorizations of Self in Frederick Douglass's Lectures on Pictures." *Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity*. A cura di Maurice O. Wallace e Shawn Michelle Smith. Durham: Duke University Press, 2012. 41-82.
- Mancini, Arianna. "The New Spaghetti Western: the Southern." *Iperstoria* 2 (2013). <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/15-saggi/80-mancini-prova-2>. Visitato il 13/6/2015.
- Massood, Paula J. "African-American Cinema." *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. A cura di Roberta Pearson e Philip Simpson. New York: Routledge, 2001. 12-18
- McInnis, Maurie D. *Slaves Waiting for Sale: Abolitionist Art and the American Slave Trade*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Morresi, Renata. "On *Django Unchained* and Other Humorous, Multidirectional, Unconventional Memories of Slavery." *Transatlantic Memories: Reimagining the Past, Changing the Future*. A cura di Elisa Bordin e Anna Scacchi. Amherst: Cambria Press, 2015. 19-44.
- Reed, Ishmael. "Black Audiences, White Stars and *Django Unchained*." *Wall Street Journal* December 28, 2012. <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2012/12/28/black-audiences-white-stars-and-django-unchained/>. Visitato il 4/6/2015.
- Reinhardt, Catherine. "Remembering and Imagining Slavery: Postcolonial Identities and the Memorial Landscape in the Eastern Caribbean." *Transatlantic Memories: Reimagining the Past, Changing the Future*. A cura di Elisa Bordin e Anna Scacchi. Amherst: Cambria Press, 2015. 95-131.
- Rice, Alan. *Creating Memorials, Building Identities: The Politics of Memory in the Black Atlantic*. Liverpool: Liverpool University Press, 2010.
- Rushdy, Ashraf. "The Discourse Mobilized: The Debate over William Styron's *The Confessions of Nat Turner*." *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York: Oxford University Press, 1999. 54-95.



- Savage, Kirk. “Freedom’s Memorial’: Manumission and Black Masculinity in a Monument to Lincoln.” *Race and the Production of Modern American Nationalism*. A cura di Reynolds J. Scott-Childress, New York: Garland, 1999.
- . *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Scacchi, Anna. “Madri, figlie e antenate: *Kindred* di Octavia Butler.” *Letteratura e conflitti generazionali. Dall’antichità classica a oggi*. A cura di Davide Susanetti e Nuala Distilo. Roma: Carocci, 2013. 308-322.
- . “Telling Teens About Slavery: Young-Adult Neoslave Narratives.” *Transatlantic Memories: Reimagining the Past, Changing the Future*. A cura di Elisa Bordin e Anna Scacchi. Amherst: Cambria Press, 2015. 207-233.
- Sieving, Christopher. “The Concessions of Nat Turner.” *Soul Searching: Black-Themed Cinema from the March on Washington to the Rise of Blaxploitation*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011. 83-118.
- Sperling, Nicole, Ben Fritz, “‘Django,’ unchained, looks at U.S.’ past.” *Los Angeles Times* December 15, 2012. <http://articles.latimes.com/2012/dec/15/entertainment/la-et-mn-quentin-tarantino-django-unchained-20121215>. Visitato il 15/7/2015.
- Wexler, Laura. “‘A More Perfect Likeness’: Frederick Douglass and the Image of the Nation.” *Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity*. A cura di Maurice O. Wallace e Shawn Michelle Smith. Durham: Duke University Press, 2012. 18-40.
- Wood, Marcus. *Blind Memory: Visual Representation of Slavery in England and America 1780–1865*. New York: Routledge, 2000.