



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Economia e Gestione delle Arti
e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

STEREOTYPE IS THE NEW BLACK

Come si è evoluta la rappresentazione degli Afroamericani
nel cinema di Hollywood dagli anni Settanta ad oggi.

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Maria Novielli

Laureanda

Irene Sella

Matricola 866090

Anno Accademico

2019 / 2020



Università
Ca'Foscari
Venezia

INDICE

ABSTRACT	I
INTRODUZIONE	III
CAPITOLO I: IL CINEMA COME MACCHINA D'IDENTITÀ	1
1.1 IL BUSINESS DELLA NOTTE DEGLI OSCAR	
1.2 LA HOLLYWOOD MACHINE	7
1.3 I MINSTREL SHOW E BLACKFACE: NASCITA DI UNO STEREOTIPO.....	10
1.4 BRUTAL BLACK BUCK.....	13
1.5 LA BONTÀ E FEDELITÀ DEL TOM.....	
1.6 L'ASPETTO COMICO DEL COON, PICKANINNY E UNCLE REMUS	14
1.7 LE DONNE COME MAMMY ED AUNT JEMIMA, TRAGIC MULATTO E SAPPHIRE	
CAPITOLO II: LA BLAXPLOITATION DEGLI ANNI SETTANTA	17
2.1 L'INNOVAZIONE DI OSCAR MICHEAUX.....	18
2.2 LA BLAXPLOITATION E L'INIZIO DEL CAMBIAMENTO	25
<i>Cotton Comes to Harlem (1970)</i>	30
<i>Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971)</i>	31
<i>Shaft (1971)</i>	34
2.3 LE EROINE NERE DELLA BLAXPLOITATION.....	38
<i>Coffy (1973)</i>	40
<i>Cleopatra Jones (1973)</i>	41
CAPITOLO III: GLI ANNI OTTANTA, GREAT WHITE HOPE E LA FORMULA DEL BIRACIAL BUDDY.....	49
3.1 THE COLOR PURPLE (1985).....	53
3.2 L'INIZIO DELL'ERA SPIKE LEE	62
<i>She's Gotta Have It (1986)</i>	
<i>Do The Right Thing (1989)</i>	72

CAPITOLO IV: GLI HOOD DRAMAS E LE BLACK-SITCOM DEGLI ANNI NOVANTA.....	79
4.1 IL FORMAT TELEVISIVO DELLE SIT-COM.....	
4.2 LA SCOSSA SOCIALE DI RODNEY KING ED O. J. SIMPSON.....	84
<i>Boyz N The Hood (1991)</i>	88
<i>Crooklyn (1994)</i>	104
<i>Daughters Of The Dust (1990)</i>	112
CAPITOLO V: IL NUOVO MILLENNIO DEL BLACK CINEMA	119
5.1 LA NASCITA DEI FRANCHISE ED IL BLOCKBUSTER.....	120
5.2 SHAFT (2000)	127
5.3 BAMBOOZLED (2000).....	132
5.4 I RESTANTI ANNI DUEMILA: UNA PANORAMICA	146
CAPITOLO VI: BLACK PANTHER, LA RIVINCITA E LE PROTESTE SOCIALI	150
6.1 LA RAPPRESENTAZIONE ATTRAVERSO GLI ACADEMY AWARDS: THE HELP E L’IMMAGINE DEL MAGICAL NEGRO (2011)	154
6.2 LA STORIA SI RIPETE E FA INCASSI: DJANGO UNCHAINED E 12 ANNI SCHIAVO – 2012/2013.....	159
<i>Django Unchained (2012)</i>	
<i>12 Years a Slave (2013)</i>	167
6.3 LA RINASCITA DEGLI HOOD DRAMAS, SOCIAL MOVIES E #OSCARSSOWHITE.....	159
<i>Selma (2014)</i>	
<i>Moonlight (2016)</i>	167
<i>13TH (2016)</i>	189
6.4 IL FENOMENO BLACK PANTHER E LA NASCITA DI UN CULTO	191
<i>Black Panther (2018)</i>	192
6.5 UNA PARTENZA A RILENTO: IL 2020 E LE DIFFICOLTÀ PANDEMICHE	201
6.6 QUALCHE RIFLESSIONE FINALE	201
FILMOGRAFIA.....	210
BIBLIOGRAFIA.....	213

Abstract: *La nostra società è fortemente basata non solo sull'uso di immagini e concetti come mezzi per interpretare e capire la nostra cultura ed il quotidiano, ma anche su di un'elevata fruizione mediatica che si nutre e si basa su suddette immagini. Consumandole quotidianamente tramite tutti i media a noi accessibili, siano essi radio, televisione, film o musica, ci è possibile costruire –sebbene spesso involontariamente– una nostra identità sociale che ci permette di muoverci all'interno del nostro personale contesto sociale. Ecco quindi che, data l'importanza di queste immagini, è necessario comprenderne l'effetto, positivo ma spesso negativo, quando tali costrutti sociali vengono sfruttati a per scopi di manipolazione e sottomissione, così da poter mantenere una minoranza sociale sotto scacco, emarginata e spesso facendola risultare inferiore.*

Introduzione

È nella nostra natura in quanto esseri umani dotati di sentimenti, pensieri ed emozioni venire emotivamente coinvolti dalle storie che ci raccontano i film e le serie tv. Piangiamo nei momenti tristi, ridiamo in situazioni felici o per battute divertenti, siamo tesi e ci spaventiamo in situazioni di apparente pericolo o per narrazioni spaventose e paranormali. È un atteggiamento che ci viene naturale. Non solo scegliamo volontariamente di essere coinvolti da questi racconti cinematografici o televisivi decidendo cosa vedere e pretendendo di essere intrattenuti e divertiti, ma ce ne appassioniamo e ci sentiamo in qualche modo rappresentati dai suoi personaggi, dalle situazioni, dalle atmosfere. Siamo cresciuti circondati da un panorama estremamente vario di racconti, personaggi, epoche storiche e generi ma osservando attentamente il casting di questi film, la predominanza è bianca comportando ad una presenza di personaggi di colore o tematiche riguardanti la loro storia e le loro difficoltà come estremamente scarsa; e se avviene questo coinvolgimento e rappresentazione è spesso stereotipato all'interno di canoni e formula note al pubblico da ormai decenni e generazioni. Oggi il dibattito al riguardo è acceso e scottante perché i miglioramenti ed il progresso che la popolazione afroamericana ha ottenuto a livello sociale e politico sono ben diversi da quelli avuti nell'industria dell'intrattenimento.

Apparentemente le due questioni sembrano avere vita propria e viaggiare su binari paralleli, come se le lotte politiche e sociali non dovessero amalgamarsi ed invadere la corsia dedicata all'intrattenimento; l'intrattenimento deve essere e rimanere tale, non deve parlare di politica ma limitarsi allo svago ed in parte al guadagno economico. Ciò che però diventa fondamentale nell'analisi dello stesso settore dell'intrattenimento non è tanto il valore politico potenziale di quest'ultimo, ma il suo valore a livello sociale. Per quanto si tenda a pensare all'intrattenimento come semplice svago e divertimento, vi è un livello più profondo che coinvolge la nostra coscienza in quanto individui pensanti.

Quando decidiamo di guardare un film, una serie tv, un qualsiasi programma televisivo o anche solo scegliamo di seguire il notiziario, ci poniamo di fronte ad una serie di formule mediatiche utili per semplificare la nostra comprensione della società e questo accade grazie all'utilizzo di stereotipi. L'azione di utilizzare e creare stereotipi è un modo per gli esseri umani di comprendere il mondo circostante, categorizzando gli individui in macro categorie relative a particolari caratteristiche con lo scopo di facilitare e comprendere il contesto sociale in modo

più semplice. Questo spesso si trasforma nell'azione inconscia ed automatica di categorizzare la quotidianità con cui si entra in contatto ed è un agire spontaneo per l'essere umano e non per forza negativo. Rischia di diventare dannoso e pericoloso quando questa azione interferisce con la possibilità di godere liberamente dei propri diritti fondamentali e delle pari opportunità.

Questo è ciò che è accaduto nella nostra società nei confronti sia di minoranze etniche – basando gli stereotipi su differenze religiose, etniche o biologiche come il colore della pelle– ma anche nelle discriminazioni di genere, nella convinzione che il sesso maschile fosse superiore a quello femminile. Queste idee, nate da categorizzazioni basate su attributi fisici, biologici, religiosi e culturali, divengono la base per discriminazioni pericolose che privano ed escludono intere categorie non solo dalla possibilità di ottenere ed esercitare i propri diritti fondamentali, ma anche dal poter essere coinvolti nei modi più semplici nella comunità come, per l'appunto, nella rappresentazione mediatica –riviste, notiziari, cinema, musica e televisione– mezzo principale di diffusione e di recezione di ciò che potrebbe essere considerato giusto o sbagliato, vero o falso, accettabile ed inaccettabile.

Questo elaborato si concentra proprio su di questa problematica, analizzando come avvenga la rappresentazione oggi della comunità afroamericana nel cinema Hollywoodiano e che evoluzioni abbia subito nel corso dei decenni dalle prime rappresentazioni teatrali e cinematografiche. La nascita dell'interesse per questo argomento non va datata realmente nel biennio 2019-2020, ma a qualche anno prima. La rappresentazione e le costanti lotte della popolazione afroamericana iniziano richiamare la mia attenzione già durante il mio percorso di studi triennale a Padova, dove ero iscritta al corso di Scienze Politiche e Diritti Umani. Un giorno il mio sguardo cade sulla copertina di un libro, che cattura subito la mia curiosità, si trattava del testo *Bad Feminist* di Roxane Gay. Sarò sempre grata a questo libro per avermi illuminata non solo sulle questioni femministe –bianche e nere– ma anche per avermi fatto capire la frustrazione, la sofferenza e la rabbia che la popolazione afroamericana –di uomini e donne– porta come un peso quotidianamente.

Non mi sono mai voluta considerare una femminista perché spesso, con certi titoli, derivano anche determinate attenzioni da tenere a livello sociale (ed anche politico), essere attivi, partecipare attivamente e soprattutto concretamente nel progresso, e sentivo di non possedere quel *quid*, quell'irrequietezza interiore da farmi correre come una trottola di manifestazione in manifestazione; non sarei riuscita a rispettare questi standard e mi definivo quindi una cattiva, terribile femminista. Quel titolo parlava anche di me. Mi sentii presa particolarmente in causa e mi incuriosì molto capire chi è considerata oggi una “bad feminist.” La mia tesi triennale

analizzò così la nascita del femminismo nero afroamericano attraverso i testi di due autrici ed attiviste cardine del movimento, Angela Davis e bell hooks, e per non limitare lo studio alla semplice teoria, decisi di portare anche ad esempio alcuni avvenimenti e momenti cinematografici, televisivi e musicali particolari.

Non proposi subito alla Professoressa Novielli questo tema come prima scelta perché inizialmente l'idea di proseguire questo studio anche nella tesi magistrale mi sembrava azzardato: temevo non solo di risultare ripetitiva, ma che non fosse di mia competenza parlare della rappresentazione della popolazione afroamericana ad Hollywood non rientrando, palesemente, in questa comunità. Ora più ci penso e più sono contenta di aver proseguito con questa scelta, perché un cambiamento non può avvenire solo attraverso la rabbia e l'insofferenza manifestata da parte della comunità afflitta da tale discriminazione, ma deve trovare dei preziosi alleati anche all'esterno, ed in particolare da parte di chi, fin dall'inizio, ha permesso che queste discriminazioni avvenissero per una propria comodità e senso di superiorità: l'uomo bianco. Bisogna essere in molti ad agire per poter scuotere le coscienze, ma in un percorso così complesso, ogni piccola azione ha valore.

La ricerca è continuata durante un periodo estremamente particolare: ci siamo ritrovati noi tutti a vivere ed affrontare una pandemia che ci ha costretti ad una quarantena in casa per diversi mesi, costretti a star lontani dai nostri cari e dalle nostre quotidianità esterne all'ambito domestico. Certo, essendo impegnata nella stesura della tesi non ho subito cambiamenti drastici ed ho potuto dedicare il mio tempo alla ricerca, allo studio ed alla visione di molte delle pellicole che mi sarebbero servite per l'elaborato.

L'obiettivo principale di questo elaborato consiste quindi nell'esaminare come sia andata evolvendosi negli anni, in particolare dagli anni Ottanta ad oggi, la rappresentazione della comunità afroamericana, maschile e femminile, nel cinema Hollywoodiano e come questo abbia influenzato le stesse credenze e la cultura americana. Il capitolo iniziale della tesi mostrerà quanto sia importante a livello sociale una corretta ed equa rappresentazione dell'individuo, e come il sistema rappresentazionale ed il linguaggio da esso utilizzato siano dei fattori chiave per la comunicazione, nella formazione e nell'educazione culturale. Verrà analizzata così la rappresentazione da parte dei media nelle pellicole cinematografiche Hollywoodiane, colosso e vertice del monopolio cinematografico, e come queste ultime influenzino la formazione di stereotipi che divengono poi concetti ben più radicati nell'intricato tessuto sociale. Come esempio dell'importanza e dell'impatto sociale della rappresentazione nel cinema, analizzeremo l'effetto culturale ed economico di una serata come la Notte degli

Academy Awards (Oscars) e come l'equa rappresentazione di genere e razza sia un argomento di estrema rilevanza oggi, non solo a livello di attori ed attrici, ma anche nei restanti settori professionali del mondo del cinema. Nel 2016 si è attivato un movimento di denuncia denominato dall'ideatrice April Reign "Oscar So White," Oscar così bianchi, dopo che le nomination per quell'edizione degli Academy Awards avevano visto solo attori e professionisti bianchi contendersi l'ambito premio. Ma questa problematica dell'esclusione della popolazione nera del panorama Hollywoodiano non è di recente scoperta, la predilezione per una partecipazione bianca al mondo dello spettacolo .

Lo studio esamina quindi l'origine e le caratteristiche principali di alcuni tra i più famosi stereotipi afroamericani creati dalla società statunitense, secondo uno studio di Donald Bogle: *Tom, Sambo, Coon, Mulatto/Tragic Mulatto, Mamy e Black Buck* oltre all'ufficializzazione di alcuni tra questi stereotipi sul grande schermo per mezzo del colossal *Nascita di una Nazione* di D.W. Griffith del 1915 e le conseguenze che tale pellicola ha avuto per la storia americana, una pellicola utilizzata a fini propagandistici ma che ha danneggiato fortemente la già debole immagine della comunità afroamericana. La risposta cinematografica della comunità afroamericana avviene grazie ai primi registi neri indipendenti e ad alcuni dei loro lavori, cercando di farsi spazio e debellare tali stereotipi dannosi. Di particolare nota è l'operato di Oscar Micheaux il quale, con il suo film *The Homesteader* del 1919, darà il via ad un'importante carriera e presenterà una nuova immagine di comunità nera. Si assiste così alla nascita dei *race films*, fenomeno che però verrà presto assorbito e guastato dalla stessa Hollywood intorno agli anni Trenta, la quale si accorgerà del potenziale successo e lo farà suo, avida di profitti.

Ci concentreremo su tempi più recenti, partendo dagli anni Settanta caratterizzati, grazie alla fine della Seconda Guerra Mondiale ed al nascere di movimenti per i diritti civili della comunità afroamericana, da un'evoluzione sia sociale che *mediatica* in cui la comunità Afroamericana riesce finalmente a ritrovare un temporaneo canale cinematografico per proporre una propria immagine innovativa. I *social problem films* portano ad una rinascita del black cinema e della comunità nera attraverso il più noto movimento della *Blaxploitation*. I protagonisti hanno ora caratteristiche nuove, inaspettate ed impensabili fino ad allora per una persona di colore nel cinema, spesso costretta in personaggi standardizzati e stereotipati. Titoli come *Sweet Sweetback's Baadasssss* (1971) di Melvin Van Peebles; *Shaft* (1971) di Gordon Parks e le versioni femminili con *Cleopatra Jones: Licenza di Uccidere* (1973) di Jack Starrett presentano

al pubblico afroamericano –e non– uomini e donne forti, cool, indipendenti, sfacciati, in grado di essere gli eroi della propria storia ma soprattutto in grado di sfidare e sconfiggere il sistema corrotto in un’atmosfera ora più violenta.

Negli anni Ottanta vi è un leggero declino successivamente all’eccitazione della Blaxploitation, si riducono le pellicole che cercano di integrare nella loro narrazione le problematiche sociali e storiche della comunità afroamericana concentrandosi maggiormente su grandi produzioni come saghe cinematografiche di maggior successo. Tra le pellicole presentate al pubblico, appartenenti al panorama afroamericano va ricordato sicuramente *Il Colore Viola (The Colour Purple)* del 1985 di Steven Spielberg, tratto dall’omonimo libro di Alice Walker del 1982. Di assoluta importanza per questo decennio è la figura di Spike Lee che conquista la scena grazie a titoli come *Lola Darlin (She’s Gotta Have It)* del 1986 e *Fa’ la Cosa Giusta (Do The Right Thing)* del 1989 ed apre le danze ad una carriera incredibile, sfornando successi a ritmo quasi annuale. La presenza di Spike Lee nel panorama si impone in modo indipendente dal circuito mainstream, tramite la propria compagnia di produzione cinematografica “40 Acres & a Mule Filmwork” e con la quale aiuterà altri registi a presentare i propri lavori al pubblico, dando alla seconda metà degli anni Ottanta ed al cinema una spinta positiva che proseguirà poi negli anni Novanta. Si aggiungono nuovi nomi al panorama dello stardom tra cui l’inimitabile Eddie Murphy che diviene protagonista indiscusso del genere comico ed action-comedy di questi anni con pellicole quali *48 Ore (48 Hrs)* del 1982; *Una poltrona per due (Trading Places)* del 1983; *Beverly Hills Cop – Un piedipiatti a Beverly Hills* del 1984; *Principe cerca moglie (Coming to America)* del 1988.

Gli anni Novanta vengono spesso ricordati come un *Black Renaissance*, un rinascimento nero, l’epoca d’oro per il cinema e la rappresentazione afroamericana che vede la propria presenza come decisamente più consistente, diversificata e positiva nei media. Il mondo musicale fa da sottofondo con il successo strepitoso di hip-hop e rap che accompagnano a braccetto il successo cinematografico. Nuovi nomi guadagnano il successo: Will Smith, Morgan Freeman, Samuel L. Jackson, Danzel Washington e molti altri che oggi sembrerebbe impossibile non conoscere e non veder coinvolti nelle più importanti pellicole. Vengono riprese tematiche in parte già affrontate negli anni Settanta sull’esperienza afroamericana come povertà, razzismo e criminalità in un genere a sé, gli *hood dramas*. Tra i titoli spiccano: *Boyz in the Hood* del 1991, successo strepitoso di John Singleton alla direzione di Cuba Gooding Jr. e Ice Cube che con maestria racconta le difficoltà di tre giovani e tre percorsi diversi in una

comunità difficile, gestita da gang, violenza e spaccio di droga; *Bad Boys* del 1995 e *Poetic Justice* del 1993. Non sono comunque da dimenticare lavori di più ampio spettro come *Life* che vede nuovamente Eddie Murphy, il quale continua la sua carriera nel panorama comico con altri film come: *Ancora 48 ore (Another 48 Hrs.)* nel 1990; *Il dottor Dolittle* nel 1998; il terzo sequel di *Beverly Hills Cop* nel 1994 ed *Il professore matto (The Nutty Professor)* nel 1996. La scena comica rimane sicuramente predominante insieme ad altrettante serie tv e sitcom che vedono la “classica” famiglia afroamericana come protagonista. Non vanno però dimenticate le conquiste nel panorama femminile e le pellicole di registe donna tra cui il film capolavoro *Daughters of the Dust* di Julie Dash del 1991, prima pellicola di una donna nera ad essere distribuita nelle sale cinematografiche Statunitensi, andrà ad ispirare un’intera generazione di donne. Si presenta al pubblico un periodo estremamente più concentrato sul sociale che cerca in qualche modo di affrontare e proporre argomenti più maturi, più seri, cercando di sensibilizzare l’audience verso tematiche reali che affliggono la minoranza afroamericana ma che spesso vengono accantonate o ignorate dai media, rappresentando quest’ultima come una comunità esclusivamente coinvolta in complicati circoli criminali ed impossibili da risolvere e debellare. In particolare John Singleton, ponendo a protagonisti dei ragazzi, cerca di mostrare al pubblico americano come vi sia della buona volontà nella gioventù afroamericana nel raggiungere obiettivi e condizioni di vita migliori, più dignitose e sicure.

Il nuovo Millennio viene introdotto da un ulteriore rallentamento nel successo cinematografico afroamericano, nonostante l’incessante presenza di Spike Lee con le sue produzioni ed il suo *Bamboozled* che inaugura il 2000, una pellicola fondamentale con la quale, sebbene in modo apparentemente comico ma allo stesso tempo scomodo e drammatico, il regista cerca di educare il pubblico su come la comunità nera sia stata rappresentata attraverso la tecnica umiliante della *blackface*, denunciando lo sfruttamento delle caratteristiche della comunità afroamericana come mezzo di comicità ed intrattenimento oltre ad aver creato delle immagini deformate degli stessi. Il cinema prosegue il suo svolgimento in quella che viene chiamata la *Buppie Era*, con film indirizzati e sviluppati per la classe media Afro Americana, *urban*, utilizzando lo schema della classica commedia già visto nei classici film comici con protagonista Eddie Murphy, film appartenenti al genere hood dramas ma ricadendo spesso e volentieri nell’uso di stereotipi al fine di intrattenimento. Certo vi sono comunque alcune pellicole che si andranno distinguendo ed in questo caso va fatta un’eccezione per i due film di Gabriele Muccino entrambe con protagonista Will Smith: *Alla ricerca della felicità* del 2006 e *Sette Anime* del 2009 che portano sul grande schermo un’idea di uomo afroamericano ben

diversa dal classico stereotipo dell'uomo inaffidabile, coinvolto nella criminalità oppure come irrimediabile comico. Un periodo di stallo, che ci prepara alla fase successiva del 2010-2019.

Il secondo decennio degli anni Duemila si sviluppa con una proposta ed una varietà di rappresentazione disarmante, sia sul grande che piccolo schermo, della comunità afroamericana. Un momento eccezionale per la rappresentazione della razza. Le pellicole escono quasi a cadenza annuale nonostante alcune critiche. I primi anni vedono sicuramente un'attenzione particolare per tematiche riguardanti la segregazione ed il precedente periodo della schiavitù con titoli quali *The Help* (2011), *Django Unchained* di Quentin Tarantino e *12 Anni Schiavo* (2013). Queste pellicole catturano l'attenzione soprattutto a livello di riconoscimenti, ricevendo critiche per come le premiazioni spesso avvengano nei confronti di attori ed attrici confinati in ruoli che ritraggono la sofferenza della popolazione afroamericana piuttosto che ambientazioni più d'elevazione. In particolare nel periodo 2016-17 vengono presentati al cinema una serie di film di estremo successo, *Fences*, *The Birth of a Nation*, e le tematiche iniziano ad allontanarsi dal più classico film sulla schiavitù, provando ad entrare in generi nuovi come l'horror/thriller *Get Out* di Jordan Peele ma riportando anche sul grande schermo temi appartenenti al sociale con il premio Oscar *Moonlight* del 2016, *13TH* di Ava DuVernay, *Il Diritto di Contare* (2017) e *Collateral Beauty* (2016). I titoli si susseguono negli anni successivi quasi incontrastati: *Mudbound*, *BlacKkKlansman* di Spike Lee che continua a regalare pellicole anno dopo anno (*Red Hook Summer* nel 2012, *Oldboy* nel 2013, *Da Sweet Blood of Jesus* nel 2014, *Chi-Raq* nel 2015), la toccante pellicola di *The Hate U Give* tratta dall'omonimo romanzo di Angie Thomas sulla problematica della *police brutality*, della rappresentazione della popolazione afroamericana nei notiziari e le difficoltà di una famiglia che fa di tutto per permettere ai figli di vivere una vita dignitosa nonostante le problematiche del quartiere. Il panorama si riempie di pellicole di successo come *The Green Book* (2018); *Us*, *Shaft*, *What Man Want*, *Harriett* (2019) e si costella di nomi importanti a cui spesso viene accompagnata altrettanta fama e notorietà: Lupita Nyong'o, Taraji P. Henson, Octavia Spencer, Jada Pinkett Smith, Tracee Ellis Ross, Tiffany Haddish, Zoe Kravitz, Cynthia Erivo, Danai Gurira, Will Smith, Morgan Freeman, Donald Glover, Chiwetel Ejiofor, Chadwick Boseman, Michael B. Jordan, Jamie Foxx, Kevin Hart, Idris Elba, Samuel L. Jackson, Daniel Kaluuya, Jordan Peele, Mahershala Ali. Ma la pellicola per eccellenza di questo decennio è sicuramente *Black Panther* che permette alla comunità afroamericana di vivere un momento di delirio assoluto, tanto è il successo e l'anticipazione dedicata a questa pellicola, incentrata su di un supereroe nero, re di una città nascosta nella profonda Africa, Wakanda.

Non è da dimenticare anche il piccolo schermo e le ormai influenti piattaforme di streaming online che da questi anni si riempiono di piccoli capolavori e presenze afroamericane con show come *Black-ish*, *Grown-ish*, *When They See Us*, *Atlanta*, *Scandal*, *The Chi*, *How To Get Away With Murder*, *Dear White People*, *American Crime Story* e l'ispirazione del titolo di questa tesi: *Orange is the New Black*, telefilm incentrato su di un gruppo di detenute nella prigione federale di New York; le donne afroamericane non mancano (Uzo Abuda, Danielle Brooks, Adrienne C. Moore, Samira Wiley) e la serie ha ricevuto diverse lodi per la rappresentazione varia di razze, sessualità, genere e soprattutto *body types*. Una nuova visione delle donne incarcerate che si unisce ai ruoli ricoperti dai personaggi e le trame ora più varie, sfaccettate ed innovative; ci si muove fra diversi generi cinematografici e non solo azione e commedia. Tracy Ellis Ross è un'anestesista dal 2014 nella serie tv ideata da Kenya Barris *Black-ish*, Chadwick Boseman è per l'appunto il primo supereroe nero dell'universo Marvel con *Black Panther*, Cynthia Erivo è l'incredibile Harriett Tubman nell'omonimo film, Micheal B. Jordan è un avvocato nel film *Just Mercy* mentre il trio Olivia Spincer, Taraji P. Henson e Janelle Monàe sono tre dipendenti della NASA nel film *Il Diritto di Contare*, Daniel Kaluuya è un fotografo nel terrificante thriller *Get Out*, Trevante Rhodes è Chiron Harris nel film vincitore dell'Oscar come miglior film *Moonlight*, Mahershala Ali vince come miglior attore per il ruolo del pianista Don Shirley in *The Green Book*.

Sono passati ormai sei decenni dal Movimento per i Diritti Civili ed è innegabile come la situazione culturale negli US non sia più la stessa del 1920 o del 1950, ma non possiamo ancora ritenerci soddisfatti. È stato eletto il primo presidente afroamericano, e grazie anche a Barack Obama le cose hanno decisamente subito un radicale miglioramento. Il contesto va però ritenuto ancora complesso ed inadeguato, non solo perché ancora ci sorprendiamo e ci emozioniamo quando un film dal cast *all-black* ha successo oppure viene candidato agli Oscars, ma soprattutto perché a livello di rappresentazione nell'esecutivo del panorama cinematografico, il rapporto uomo-donna e bianchi-neri è ancora altamente sproporzionato. Questo studio ha preso in esame, utilizzando solo alcuni dei film più interessanti del panorama Hollywoodiano e non, la modalità con cui si sia evoluta la rappresentazione dell'individuo afroamericano e della comunità nel cinema partendo da uno sfruttamento discriminatorio di un'immagine falsa della comunità afroamericana, con l'obiettivo di mantenerla una minoranza senza apparente valore sociale, fino ad oggi, anno 2020, dove forse sta finalmente avvenendo un risveglio delle coscienze nella comprensione di quanto sia davvero importante avere una rappresentazione equilibrata della popolazione mondiale ed un'immagine autentica di ciò che

si è senza il rischio di ricadere nell'uso del classico stereotipo utilizzato a fini puramente economici e sociali. Esistono oggi una serie di test che ci permettono di capire se un film, serie tv o romanzo, abbia alla base un'equa rappresentazione di genere, etnia o religione, ed ogni test prende un nome: il *Bechdel Test*, test che misura la rappresentazione delle donne nei film, ed il *DuVernay Test*, test che analizza la rappresentazione delle persone di colore. I film che riescono a superare questi test sono ancora pochi, perché spesso si ricade nella stessa formule ripetitive e stereotipate, ritenuta erroneamente comica e d'intrattenimento. Altro momento di svolta è la protesta *Oscars So White* che è sicuramente riuscita a smuovere parzialmente le acque riguardo alla rappresentazione afroamericana agli Academy Awards e nei confronti di un maggior riconoscimento dei lavori cinematografici svolti da registi e professionisti neri.

Oggi non ci si deve e non ci si può accontentare, bisogna puntare ad un costante miglioramento nei confronti di un'equa rappresentazione che non si limiti solo al campo dell'intrattenimento Hollywoodiano analizzato in questo elaborato, ma ad una presenza afroamericana equa nel mondo professionale cinematografico che comprenda anche il reparto esecutivo e i vari *board of commission*. Bisogna auspicare ad un futuro sempre più brillante che al momento sembra particolarmente difficile da ottenere, questo perché la situazione attuale non solo sanitaria, ma sociale che ha visto il brutale soffocamento di George Floyd a Minneapolis, ha scatenato una serie di proteste che non possono essere ignorate e da quell'avvenimento è susseguito un effetto domino che ha coinvolto non solo l'area circoscritta del dipartimento di polizia e delle problematiche della police brutality, ma un aspetto estremamente più ampio che ha interessato aziende, riviste, il mondo dello spettacolo ed altre arene di confronto in una sfida all'equa rappresentazione: Pull Up For Change al grido di "Pull up or shut up!" una richiesta a tutte le grandi aziende e non solo, di mettersi a nudo nella loro composizione aziendale.

"Consider that, in the midst of a pandemic whose toll was magnified by government incompetence, a member of a long-exploited ethnic minority was killed by the state, in an act defined by its casual sadism." –Jelani Cobb, *The New Yorker*, giugno 2020.

CAPITOLO PRIMO

IL CINEMA COME MACCHINA D'IDENTITÀ

1.1 Il business della Notte degli Oscar

La Notte degli Oscar, nota anche come “Academy Awards,” è una delle serate più importanti per il cinema, principalmente Hollywoodiano ma anche internazionale, e per l’universo che ruota attorno alla sua cupola: attori, direttori, sceneggiatori, compositori, costumisti, etc. Per questo la statuetta dorata degli Oscar è considerata il riconoscimento più bramato al mondo, come un Nobel del cinema. Viene vinto o perso dai candidati le cui performances sono state ritenute eccezionali nell’anno precedente; una lotta tra i pochi che sono riusciti a conquistare il consenso e l’apprezzamento dell’Academy.

La stagione degli Awards si apre puntualmente ogni anno nel mese di gennaio e vede come apripista la consegna dei Golden Globe Awards¹, un riconoscimento dove sono coinvolti non solo i film americani ed internazionali appartenenti al grande schermo ma anche i telefilm e le produzioni televisive esclusivamente americane. Oggi i Golden Globes riguardano ben 25 categorie di queste produzioni: 14 relative al mondo del cinema e 11 riguardanti il mondo televisivo. A seguire avviene la consegna della statuetta ‘*The Actor*’ nella serata degli Screen Actors Guild Awards (meglio noti come SAGs o SAGA)² dedicata agli attori membri dell’associazione stessa, per le migliori interpretazioni sia su grande che su piccolo schermo. Lo step successivo è la cerimonia dei BAFTA: British Academy Film Awards³, il riconoscimento cinematografico britannico più importante. Qui vengono nuovamente premiate non solo produzioni cinematografiche ma anche televisive e interattive. La serata conclusiva è riservata alla consegna delle statuette per eccellenza, gli Oscars, appunto. Gli Academy Awards coinvolgono solo produzioni cinematografiche e sono ritenuti il riconoscimento massimo per attori e professionisti del settore oltre che dell’intera *entertainment industry*; il gran finale della stagione degli *awards*.

¹ Riconoscimento conferito dai 93 membri della “*Hollywood Foreign Press Association*” per l’eccellenza riconosciuta a produzioni cinematografiche, americane e non, e produzioni televisive Americane sin dal 1944.

² Riconoscimento per performance straordinarie per produzioni cinematografiche e televisive conferito dalla “*Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists (SAG-AFTRA)*”

³ Fondata nel 1947 come “The British Film Academy” da figure di primo piano dell’industria cinematografica britannica, non è semplicemente una cerimonia di premiazione, ma nasce come charity con lo scopo di fornire tramite i suoi eventi quali masterclass, workshop ecc. un accesso unico ad alcuni dei talenti più noti. Nel 1958 si fonde con la *The Guild of Television Producers and Directors* dando vita alla ‘The Society of Film and Television’, che diviene, nel 1976, la British Academy of Film and Television Arts.

“Of course, the Oscars is the big one: the finale of the film industry's annual ‘awards season’” (Leaper)

Queste serate sono contraddistinte dall’indubbia glorificazione delle eccellenze del cinema, ma non è semplicemente la consegna del premio in sé a creare il mito degli Oscars; è l’insieme complesso del meccanismo che sta alle sue spalle a rendere questo un momento di importanza fondamentale. Le varie cerimonie, ed in particolare gli Academy Awards come atto finale, coinvolgono un insieme di professionisti innumerevole; oltre che per ciascun invitato alla premiazione per il quale vengono chiamati stilisti, truccatori e parrucchieri, la serata in toto richiede una *crew* imponente. A livello di invitati, soprattutto se non coinvolti attivamente nella premiazione, la serata degli Oscars si trasforma esclusivamente in una vetrina. In particolar modo il “*red carpet*” è oggi un’industria a modo suo, ingaggia centinaia di stilisti, fotografi e truccatori, con addetti alla sala stampa che lavorano insieme in modo da massimizzare quello che è essenzialmente un’opportunità pubblicitaria per i partecipanti, terreno fertile per stipulare accordi multimiliardari in ogni sua fase di preparazione. Zanna Roberts Rassi, co-fondatrice del brand di cosmetici *Milk Make-up* spiega come questi eventi abbiano ormai creato una propria microeconomia. Indossare un determinato abito possiede un significato ben più complesso di quello esclusivamente estetico, vi sono strategie e accordi milionari tra stilisti e celebrità in modo che la presenza combinata di entrambi sul *red carpet* si trasformi in un *win-win* per entrambe le parti coinvolte.

“The red carpet is a global stage to stand up for what you believe in through style; sustainability, gender equality, politics, charities and so on. Although perhaps this is less a prediction, and more of a wish list.” (Leaper)

Ecco quindi che, secondo i dati 2020, il look di un attore o di un’attrice appartenente alla cosiddetta *A-list* può raggiungere da solo i \$10 milioni di dollari con una media di circa \$1.5 milioni di dollari per un/a partecipante medio e di circa \$266 mila dollari per chi vi partecipa per la prima volta (dati disponibili presso WalletHub).

“As such, it's the night for which a celebrity and their stylist will save their best dress of the season; the Golden Globes, SAGs and BAFTAs have all, in hindsight, been a warm-up.” (Leaper)

Altri dati, forniti dal sito WalletHub riguardo all'ultima edizione degli Academy Awards ci mostrano l'importanza della serata a livello economico:

- \$44 milioni: il costo di spesa totale per la sola cerimonia;
- \$149 milioni: guadagno che dell'emittente televisiva ABC ha raccolto per la messa in onda dell'evento;
- \$130 milioni: boost economico guadagnato della città di Los Angeles dal solo ospitare la serata degli Oscars;
- \$100+ milioni: spesa di Hollywood per la stagione delle premiazioni
- \$225,000 – \$148,000: il valore della famosa “goodie bag” consegnate solitamente alle celebrità in lista per un Oscars nelle settimane precedenti all'evento. Anche queste nascono da accordi commerciali tra brand, celebrità, assetts. *“While just four actors and one director will bring home the gold in the top individual categories, all 24 nominees will be gifted an Antarctic cruise, as well as up to \$25,000 worth of cosmetic treatments and rejuvenation procedures, including lip fillers and chemical peels, among other items. The value for the 24 bags is \$5.4 million.”*
- \$24,700: il costo del montaggio del “red carpet” con un totale di 18 lavoratori e 900 ore di lavoro;
- \$400: costo della statuetta in oro 24 carati;

Si stima che la diretta di quest'anno abbia raggiunto però un “*all time low*” a livello di ratings televisivo e telespettatori⁴, con un totale di 23.6 milioni, al contrario della media degli anni 2000 che si aggirava tra i 35-45 milioni e di 37.3 milioni di telespettatori nel 2015. Nonostante ciò la Notte degli Oscars rimane il secondo programma televisivo più seguito dopo il Superbowl. Si può quindi comprendere perché sia diventata estremamente importante a livello economico e commerciale. Le commissioni richieste per gli inserti pubblicitari proiettati durante le pause pubblicitarie della serata sono elevatissime: la quota per uno spot pubblicitario di circa trenta secondi durante la Notte degli Oscars ammonta a \$2.6 milioni di dollari, circa il 54% in meno rispetto allo standard del Superbowl che ora ammonta a circa \$5.6 milioni di dollari (Bauder). Ma “*non è tutto oro quel che luccica*” ed inevitabilmente accanto allo show ed alle tanto contese statuine dorate, agli abiti sfavillanti ed ai gioielli dal valore inestimabile, si affianca la polemica, il sociale, le critiche e un po' di immancabile politica. Una delle serate più importanti a livello sia nazionale che mondiale, porta indubbiamente con sé un'analisi molto

⁴ Edizione particolare per l'assenza di un conduttore fisico, a causa di alcune controversie e critiche sollevate dalla scelta di Kevin Hart come potenziale presentatore

critica e conseguenti controversie sulle frequenti discriminazioni di genere e di razza.⁵ In particolare riguardo ai candidati scelti nelle varie categorie; si auspica spesso un maggiore coinvolgimento nelle candidature in modo da poter garantire una parità sia di genere che di razza e spesso questo desiderio non raggiunge gli obiettivi sperati. Alcuni esempi sono la categoria dei registi, dove si spera sempre in un bilancio abbastanza paritario tra registi donne e registi uomini soprattutto perché, al contrario della categoria “Miglior film” con dieci posti, la categoria “Miglior regia” ne ha solo cinque; oppure la categoria miglior attore/attrice dove si auspica di poter vedere sempre più candidati appartenenti alle cosiddette *minoranze*.

Le critiche che hanno colpito la più recente edizione degli Oscars, considerata “*almost so white all over again*” secondo le parole di Emily Todd VanDerWerff per Vox, fanno riferimento ad uno scenario piuttosto imbarazzante che ha caratterizzato la famigerata edizione del 2015. Tale edizione aveva suscitato grande scalpore in un’America estremamente sensibile ai temi sociali, per la carenza di *nominations* nei confronti di donne ed attori di colore, tanto da dar vita con April Reign all’hashtag #OscarsSoWhite. Il ‘movimento’ nasce da un tweet dell’attivista April Reign, in risposta ad un elenco di candidati all’Oscar esclusivamente bianchi, nemmeno un candidato afroamericano. Un hashtag che ha scosso fortemente l’Academy, tanto da fargli rivalutare la propria composizione. Nel 2017 ha invitato ottocento nuovi membri (39% donne e 30% non-bianchi) nel tentativo di diversificare il corpo votante in quanto razza, genere, età e luogo geografico (Shulman 2018). Oggi, anno 2020, si è rischiesta una “*ricaduta*” e la stessa April Reign ha commentato dicendo: “*When I created #OscarsSoWhite in 2015, the Academy membership was 92% white and 75% male. The Academy has improved those numbers a bit, and now its membership is 84% white and 68% male.*” L’unica candidata afroamericana di questi Oscars 2020 è stata Cynthia Erivo per il film “Harriet” ma come afferma E. Alex Yung per Vulture

“[...] the fact Cynthia Erivo was the only nonwhite acting nominee in a year full of fantastic performances by people of color is incredibly insulting and says a lot about what the Academy deems as worthy of recognition. Erivo is perfectly serviceable in a just-fine movie, which raises that more persistent question: Why is a slavery narrative always the surefire path for Oscar recognition? It speaks to the general quality blindness industry people have around race and their ideas of what has

⁵ Dobbiamo precisare che il termine “*razza*” viene qui utilizzato nella sua mera traduzione in italiano da quello che per gli anglofoni è “*race*.” L’utilizzo del termine *race* nella lingua anglosassone spesso assume un significato dalle più sfaccettature, un costrutto sociale con il quale fanno riferimento alle discriminazioni nei confronti delle minoranze sociali: comunità afro-americana, comunità latina, comunità asiatica, etc.

emotional heft. Lupita Nyong'o created two fully realized performances in Jordan Peele's horror film *Us*, as women locked in a merciless power struggle, and yet she gets snubbed in an overall "weak" field. (It should go without saying that Lupita's breakthrough role was, ahem, *12 Years a Slave*.)" (Willmore)

Le candidature diventano così una proiezione della giuria votante e nonostante si auspichi sempre per un'equa e pari opportunità, è spesso inevitabile che vengano presentate candidature in gran parte *bianche* se la stessa Academy ha una formazione così sproporzionata tra uomini e donne oltre che tra bianchi e neri/minoranze (Reign). Ed è altrettanto vero come spesso e volentieri quando vengono presentate delle candidature per attori o direttori di colore, queste avvengano per premiare delle performances riguardanti, spesso e volentieri, solo situazioni traumatiche: donne in povertà, schiavitù, famiglie in difficoltà, ecc. Alcuni esempi a questo riguardo sono gli Oscars ricevuti da:

- 1939: Hattie McDaniel in "Via col Vento" per il suo ruolo di Mamy;
- 2011: Octavia Spencer in "The Help" per il suo ruolo di domestica.
- 2013: Lupita Nyong'o in "12 Anni Schiavo"

Lo stesso candidato e vincitore dell'Oscar Joaquin Phoenix ha pronunciato un discorso breve ma estremamente significativo nell'accettare il suo premio BAFTA come miglior attore alla cerimonia tenutasi a febbraio 2020. Ha ribadito il suo vergognarsi per la mancanza di diversità nelle candidature ricordando come sia importante e dovere di tutti lavorare duramente per abbattere le barriere del razzismo, e lo sforzo maggiore deve arrivare da parte dagli stessi che hanno beneficiato e perpetrato questo sistema di oppressione:

"I feel very honoured and privileged to be here tonight. The BAFTAs have always been very supportive of my career and I'm deeply appreciative. But I have to say that I also feel conflicted because so many of my fellow actors that are deserving don't have that same privilege. *I think that we send a very clear message to people of colour that you're not welcome here. I think that's the message that we're sending to people that have contributed so much to our medium and our industry and in ways that we benefit from.* I don't think anybody wants a handout or preferential treatment, although that's what we give ourselves every year. I think that people just want to be acknowledged and appreciated and respected for their work. This is not a self-righteous condemnation because I'm ashamed to say that I'm part of the problem. I have not done everything in my power to ensure that the sets I work on are inclusive. But I think that it's more than

just having sets that are multicultural. I think that we have to really do the hard work to truly understand systemic racism. I think that it is the obligation of the people that have created and perpetuate and benefit from a system of oppression to be the ones that dismantle it. So that's on us. Thank you.”⁶

Diviene, dunque, impossibile considerare il cinema solo in quanto binomio intrattenimento–arte perché lo *spectrum* su cui agisce è molto più ampio. C'è molto più movimento sociale e culturale alle sue spalle, e non solo attraverso queste cerimonie celebrative di cui abbiamo parlato, ma soprattutto tramite i veri protagonisti delle stesse, le pellicole cinematografiche. Queste diventano mezzo di comunicazione, istruzione, rappresentazione, propaganda e testimonianza storica. Questo ventaglio di caratteristiche non può essere analizzato a comparti stagni, in particolare nella nostra società consumista e mediata dai social media e della televisione, perché tutto ciò che viene ritenuto importante dallo spettatore si basa su storie prodotte e diffuse dalle stesse istituzioni mediatiche. L'idea di ciò che è importante, ciò di cui bisogna interessarsi ed aver cura, deriva dalle immagini, dai simboli, e dalle narrative che propongono radio, televisione, film, musica e altri media –in particolare i *social* (Brooks, Hébert, 297).

⁶ Phoenix, Joaquin. “Acceptance Speech at BAFTA 2020”

1.2 La Hollywood Machine

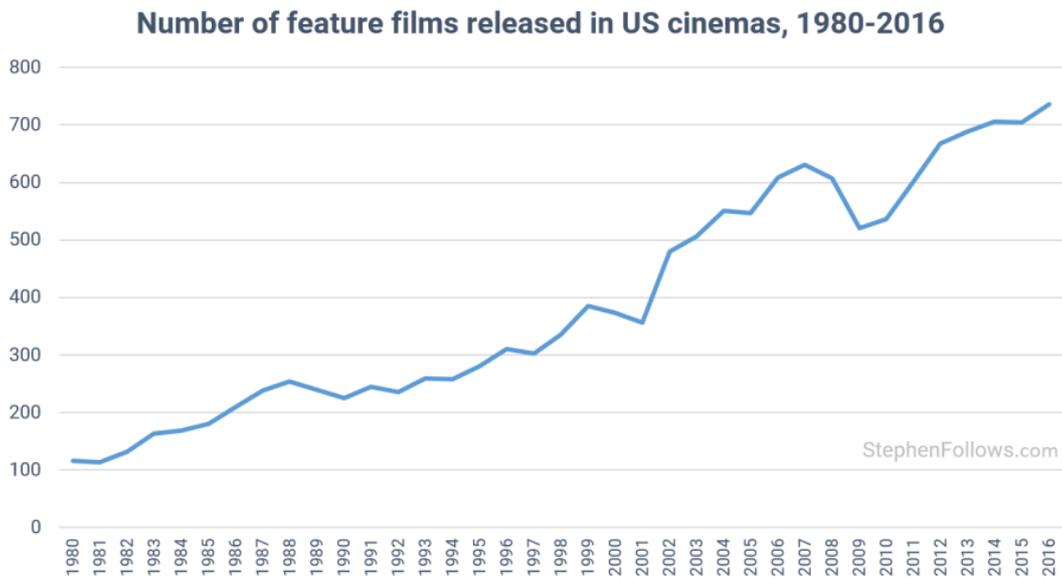


Tabella di Stephen Follows composta dai numeri raccolti da The Number dei film distribuiti dal 1980 al 2016

Il nostro focus prende in esame il cinema Hollywoodiano nel periodo che va dagli anni '80 agli anni '20 del Duemila. Esso ad oggi è ritenuto una tra le più potenti *business machine cinematografiche* a livello mondiale, dietro a colossi come Cina ed India⁷. I pilastri su cui poggia l'industria cinematografica sono business economico, profitto e fatturato (UCLA Hollywood Diversity Report 2019, 8) ed Hollywood è un'industria che non dorme mai. I numeri parlano da sé: le entrate ottenute al box office gross revenues nel solo Nord America nell'anno 2018 ammontano ad un totale di \$11.8 miliardi di dollari americani, registrando l'annata migliore dal 1980 dopo tre anni di calo consecutivi. Incassi che scendono però a \$11.3 miliardi di dollari americani nel 2019 (Statista). L'industria cinematografica è andata producendo una quantità sempre crescente di film dal 1980, passando da più di cento pellicole al totale di 736 solo in America nel 2016 e addirittura 878 nel 2018 (in US and Canada), per poi scendere a 786 proiezioni nel 2019. Nonostante il numero di film nel 2019 sia diminuito, l'incasso al box office è rimasto quasi invariato (Statista). Questo ci fa capire l'importanza che ha la partecipazione del pubblico al momento dell'uscita nelle sale delle varie pellicole, nonostante la percentuale comprendente gli assidui frequentatori dei multisala nel 2018 sia davvero bassa, circa il 4%, un

⁷ Come riportato da Watson, A. nell'articolo "*Film Industry – Statistics & Facts*" nella pagina Statista, nel 2018

⁸ Una porzione delle entrate viene calcolate in base alla quantità di biglietti venduti il "box office gross revenue" che, nel caso del 2018 ammontano ad un totale di 1.3 miliardi di unità, a cui si deve aggiungere il "international revenues" che consiste nella vendita di DVD, diritti televisivi e merchandising.

8% ci si recherebbe più volte al mese, il 19% una sola volta al mese; la fetta più grande del 54% preferisce invece vedere un film nella comodità di casa.⁹ Nell'agosto 2019 Amy Watson, ricercatrice per sito di Statista, analizza un sondaggio fatto a Giugno 2019, secondo il quale solo il 14% degli adulti (americani con età superiore ai diciotto anni) andrebbe al cinema più volte al mese mentre il 46% andrebbe una volta l'anno. Indubbiamente, l'introduzione dello streaming e la conseguente possibilità di guardare un film *on demand* comodamente da casa oltre all'aumento del costo medio dei biglietti al box office, ha sicuramente penalizzato la presenza degli spettatori nelle sale, ma questo incide solo parzialmente sull'aspetto economico (Statista).

“Although they make up less than 20% of gross, their importance is disproportionate due to the signal they send other markets about the popularity of a movie. In other words, a movie must first be proven in a US theater before its value is priced by the other channels.”

Sotto l'aspetto culturale, lo spettatore oggi si nutre e naviga nel mare di infinite storie proposte da Hollywood; vive e soffre insieme ai personaggi di queste produzioni, siano essi inventati o realmente esistenti. Si viene a creare una connessione più profonda del semplice intrattenimento e business economico poiché vivono di riflesso da queste storie, riflettendo, nel processo, sulla propria identità. Avviene quindi uno shift dal piano dell'entertainment industry a quello dello storytelling, e le narrazioni proposte dalle pellicole cinematografiche diventano la fonte da cui lo spettatore beve per saziare la sua sete di storie.

“As humans, we are addicted to story. The Hollywood entertainment industry caters to our thirst for stories by providing us with a seemingly endless supply of theatrical films and television shows. We live vicariously through the pleasures and pains of the characters presented in these productions as we try their predicaments on for size. In the process, we reflect on who we are, who we are not, and who we hope to be” (UCLA Hollywood Diversity Report 2014, 3)

In una società regolata dal consumismo e dai media come la nostra, ciò che risulta come importante e vero spesso viene basato sulle storie raccontate dalle fonti scritte e visive a noi disponibili: libri, giornali, televisione, notiziari, film e social media. Alcune di queste storie vengono prodotte e create su misura dalle stesse istituzioni mediatiche, le quali controllano il contenuto e le modalità con cui esso viene diffuso. Per noi, meri protagonisti passivi e spettatori,

⁹ Dati relativi ai cinema Statunitensi nell'anno 2019

diventa spontaneo e inconsapevole porre la nostra attenzione su queste immagini, storie e simboli somministrati ed utilizzati per plasmare la nostra identità sociale. I media sono centrali quando si tratta di rappresentare le realtà della nostra società, compresi genere e razza. Questi [race and gender] sono costrutti sociali, sebbene per quanto riguarda il genere si potrebbe anche discutere sulla sua origine biologica. Ecco che tali costrutti vengono perpetrati anche e soprattutto tramite i film che spesso sfruttano gli stereotipi correnti per poter creare narrazioni e personaggi ad hoc (Brooks; Hébert, 297). Prendendo in esame il cinema Hollywoodiano, l'Università di Los Angeles UCLA ci ricorda, nel suo "Hollywood Diversity Report 2019,"¹⁰ come Hollywood dia forma e rifletta la cultura stessa statunitense e la sua comunità la quale è estremamente sensibile e reattiva ai temi sociali. Si mettono quindi a confronto due realtà in forte antagonismo tra loro: da un lato una vigorosa attività di protesta sociale, estremamente attiva anche sui social; dall'altro un sistema incapace di superare le barriere, gli stereotipi e le discriminazioni da esso stesso creati. Paradossalmente, si ritiene che la promozione della cultura afroamericana al cinema e in TV sia ormai acqua passata, auspicando ad un mondo in cui la differenza di pelle non costituisca più una differenza sociale, ma questo tempo è ancora lontano. bell hooks nel suo testo "Black Looks: race and representation" spiega come l'enfasi sui film sia molto importante se non centrale perché, più di qualsiasi altra esperienza mediatica, determina come la blackness¹¹ e le persone di colore sono visti e come altri gruppi [comunità e minoranze] rispondono ed interagiscono basandosi su tali immagini consumate e costruite.

"Images play a crucial role in defining and controlling the political and social power to which both individuals and marginalized groups have access. The deeply ideological nature of imagery determines not only how other people think about us but how we think about ourselves" (hooks, 5)

¹⁰ Gli "Hollywood Diversity Report" sono una serie di studi prodotti annualmente dal Institute for Research on Labor and Employment (IRLE) dell'UCLA (Università di Los Angeles) per esplorare le relazioni tra la diversità e il finale di bilancio nell'industria dello spettacolo di Hollywood. I tre obiettivi principali sono:

- 1) Generare analisi di ricerca comprensive sull'inclusione di gruppi variegati nel film e televisione, tra cui ruoli principali, writing, directing, producing, e talent representation;
- 2) Identificare e disseminare le *best practices* per migliorare l'accesso dei gruppi sottorappresentati nell'industria dello spettacolo di Hollywood;
- 3) Considerare le implicazioni più ampie sull'accesso vario all'industria e immagini dei media per la società nel suo insieme.

¹¹ Potrebbe essere tradotto come "l'essere neri"

Ed è proprio sull'importante ruolo svolto dalla rappresentazione, in particolare della comunità Afroamericana, nei film e nei mass media che bell hooks sottolinea come non siano avvenuti gli stessi progressi che invece sono stati fatti riguardo ai diritti umani in campo lavorativo e di educazione. Siamo quindi più propensi a vedere immagini di gente nera che vadano a rafforzare e rimarcare la supremazia bianca, costruite da questi ultimi che non si sono spogliati del tutto del razzismo, o da persone di colore che vedono ormai il mondo attraverso la lente della supremazia bianca (razzismo interiorizzato). Ci si ritrova quindi spesso a fare i conti con immagini e personaggi stereotipati, senza che vi sia un vero sforzo di cambiamento nel cercare e nel creare vie alternative.

“Many audiences in the US resist the idea that images have an ideological intent. This is equally true of black audiences. [...] Most black folks do not want to think critically about why they can sit in the darkness of theaters and find pleasure in images that cruelly mock and ridicule blackness” (hooks, 6)

La prima immagine a noi nota il cui scopo era proprio la derisione e presa in giro degli Afroamericani è il famoso “*minstrel show*.”

1.3 I Minstrel Shows e *blackface*: nascita di uno stereotipo

I Minstrel Show, detti anche minstrelsy o *blackface minstrel*, furono una forma di intrattenimento teatrale in America, popolare dai primi anni del XIV secolo fino all'inizio del XX secolo. Il suo culmine si ebbe nel periodo compreso tra il 1820/50 e il 1870 per poi andare scomparendo dai teatri professionali e venire utilizzato e messo in scena solo da *amateurs*. La sua influenza si è riproposta successivamente nei settori dell'intrattenimento quali: il vaudeville, la radio, la televisione ed anche nelle pellicole cinematografiche oltre che nell'industria musicale nel XX e XXI secolo.¹² Le *performances* si basavano sulla messa in scena di comportamenti ritenuti tipici degli schiavi nelle piantagioni, declinandoli però in chiave comica e caricaturale. Gli attori imitavano nelle loro commedie le musiche e le danze della comunità afro inserendo della forte ironia che andava a rendere lo schiavo vittima di derisione e conseguenti stereotipi. Il viso dell'attore veniva ricoperto di una pittura nera¹³ in modo da

¹² The Editors of Encyclopedia Britannica. “*Minstrel Show*” Encyclopædia Britannica, inc. Febbraio 2020

¹³ Questo perché era severamente vietato agli Afroamericani di esibirsi, in un primo periodo, in spettacoli teatrali, così come non gli era concesso di condividere con i bianchi hotel, ristoranti, cimiteri, ecc. Va da sé che, con il passare degli anni, alcune compagnie decisero di inserire nel loro gruppo di attori e musicisti qualche persona nera.

poter meglio assomigliare agli schiavi stessi, indossava abiti sgualciti che richiamassero l'abbigliamento delle piantagioni ed iniziava la sua performance di derisione.

Durante la Guerra Civile, questi shows erano diventati famosissimi ed erano tenuti in grande considerazione, tanto da dar vita a dei veri e propri personaggi ancora oggi degni di nota: *Jim Crow*, lo schiavo spensierato; *Mr Tambo*, il musicista allegro e *Zip Coons*, un ex-schiavo oramai libero, che ricorda molto il personaggio di Django Unchained nell'omonimo film di Quentin Tarantino. Jim Crow fu il primo personaggio a nascere nei Minstrel Show, creato nel 1828 dalla mente dell'attore Thomas Dartmouth Rice, noto come il "Padre del Minstrelsy", la cui canzone e balletto "*Jumping Jim Crow*" ebbe un successo immediato. Nonostante il successo spropositato che ebbero intorno al 1840 questi shows, diventando addirittura eventi centrali nella cultura del Partito Democratico, nascevano senza alcun interesse ad essere presi seriamente, erano puro intrattenimento e divertimento ed il loro unico scopo era di essere spettacoli leggeri e privi di significato (Grosvenor, Toll). Ovviamente il risultato raggiunto fu diametralmente opposto. I minstrel shows hanno avuto nella società americana un notevole impatto, sia a breve che a lungo termine, creando e perpetrando stereotipi che ancora oggi continuano a risuonare nella cultura popolare, da oltre 150 anni,¹⁴ distorcendo di fatto, le caratteristiche e la cultura degli Afro Americani. Gli americani bianchi, includendo in questi shows l'aspetto dei neri, il loro linguaggio, i balli, le musiche e lo stesso atto della deportazione, codificarono i caratteri in contrapposizione al loro "*essere bianchi*" formando un'antitesi alla schiavitù¹⁵ così che queste performances diventarono, oltre che intrattenimento, una dichiarazione di potere e di controllo affermando la propria superiorità, ridicolizzando le minoranze ed i poveri, creando una figura sub-umana.

"It was no accident that the blackface minstrel show developed in the decades before the Civil War, when slavery was often the central public issue, no accident that it dominated show business until the 1880's, when white America made crucial decisions about the status of blacks, and no accident that after the minstrel show died, the basic stereotypes it had nurtured endured-the happy, banjo-strumming plantation "darky," the loving loyal mammy and old uncle, the lazy, good-for-nothing buffoon, the pretentious city slicker."¹⁶

¹⁴ Alcuni residui sono ancora oggi visibili in shows televisivi a noi meglio noti quali "I Jefferson"

¹⁵ Come riportato in: National Museum of African American History & Culture "Blackface: the birth of an American stereotype"

¹⁶ *ibidem*

Fortunatamente, per quanto questi spettacoli abbiano messo in atto una discriminazione lampante ed una costante derisione nei confronti della comunità afroamericana, rubandone caratteristiche ed usanze culturali quali balli, canti, movimenti, linguaggio ed altro ancora, va reso noto come abbiano dato la possibilità a famosi performers jazz di suonare. E da semplice sketch si passò alla formazione di bere e proprie *companies musicali*. Le più grosse assumevano performers sia bianchi che neri e nel XX secolo incominciarono a comparire nei “minstrel shows anche le donne, tra cui la più nota cantante blues Bassie Smith” (Encyclopædia Britannica) Tra le compagnie più famose, ricordiamo il quartetto “*Virginia Minstrel*” e la “*Christy Minstrel*,” quest’ultima fondata da un E. P. Christy affascinato dalle parole bizzarre e dalle melodie semplici ma espressive sentite cantare dai lavoratori del porto di New Orleans (Grosvenor, Toll). Suonò addirittura a Broadway. L’abolizionista Frederick Douglass condannò fermamente gli attori ed i musicisti dei minstrel shows ritenendoli “*filthy scum of white society, who have stolen from us a complexion denied to them by nature, in which to make money, and pander to the corrupt taste of their white fellow citizens.*”

I *minstrel shows* o *blackface minstrelsy* trovano seguito e successo anche nelle grandi produzioni cinematografiche e l’esempio più noto è “*Nascita di una Nazione*”¹⁷ di D. W. Griffith. In questo blockbuster i personaggi afroamericani vennero interpretati da attori bianchi con la tecnica del *blackface* e rappresentati come spregiudicati, fannulloni e pericolosi stupratori. Tale immagine fu così forte da diventare un’arma a doppio taglio ed addirittura un vero e proprio mezzo utilizzato sia per arruolare membri nel Ku Klu Klan, sia per diffondere l’idea dell’uomo afroamericano come pericoloso per la gente bianca. Vera e propria propaganda della supremazia bianca, come afferma la professoressa Daphne Brooks dell’Università di Yale (Clerk).

La tipologia di afroamericano rappresentata in *Nascita di una Nazione* è quella meglio definita “*the brutal black buck*” dallo studioso Donald Bogle (Bogle, 18) che raccoglie in un elenco i personaggi socialmente accettabili creati da questi show e spettacoli. Personaggi che troveranno seguito non solo nel cinema degli anni e decenni successivi, venendo spesso affidati

¹⁷ Birth of a Nation, in lingua originale, è un film muto diretto da David W. Griffith nel 1915 ambientato al tempo della guerra di secessione americana e con protagoniste due famiglie antagoniste, i nordisti Stoneman –composta da Austin Stoneman, i figli maschi e la figlia Elsie– e la famiglia sudista dei Cameron –composta da due figlie, Margaret e Flora, e tre figli–. La sua durata di circa tre ore è tale da dividerlo in due parti. La prima parte vede brevemente le famiglie incontrarsi nel 1860, prima dello scoppio della guerra e poi i figli delle rispettive famiglie arruolarsi nell’esercito ed Elsie diventare infermiera volontaria. La seconda parte intitolata “Ricostruzione” vede Silas Lynch eletto a vicegovernatore e sembra che i soldati neri abbiano ottenuto molta più influenza e potere sulla città ma comunque rappresentati come irresponsabili e provocatori. Qui Ben Cameron dà vita al Ku Klux Klan per scoraggiare i neri da certi atteggiamenti e proteggere la popolazione bianca. L’ultima scena vede una parata dello stesso Klan.

ad attori afroamericani, ma anche nella vita di tutti i giorni, prendendo posto come veri e propri stereotipi.

1.4 Brutal Black Buck

A rendere *Nascita di una Nazione* il successo –sia in positivo che in negativo– quale è stato hanno sicuramente contribuito due elementi in contemporanea, il suo aspetto volutamente storico ma al tempo stesso propagandistico accompagnato da una rivoluzione cinematografica quale la lunghezza della pellicola e la pubblicità fattale, come riporta Arthur Lennig in “Myth and Fact,” pubblicità che riportavano i sei mesi di riprese, il costo di cinquecento mila dollari, i venticinque mila soldati ingaggiati per le scene ed altre esagerazioni (Lennig, 117). Ad aggiungersi a queste “grandiosità” si affianca l’altrettanta esagerata raffigurazione degli schiavi come estremamente felici e soddisfatti della propria condizione sociale, dei fedelissimi servi alla famiglia Cameron –nella figura della mammy ed uncle tom– e l’idea dell’uomo afroamericano come un pericoloso predatore sessuale, il *brutal black buck* Gus. Quest’ultimo Donald Bogle ci spiega può essere a sua volta suddiviso in “black brute” il bruto nero, uno schiavo dall’atteggiamento barbaro e che prova soddisfazione nel creare scompiglio, una persona selvaggia e crudele che potrebbe essere presa da attacchi di rabbia improvvisi; ed il “black buck,” utilizzato da Griffith, dalla stazza possente, dalla carica sessuale così esagerata da controllarne ogni intenzione, violento e esagitato. I primi accenni della carica sessuale maschile dell’uomo afroamericano che diverrà una caratteristica indelebile (Bogle, 19-21). Questa immagine nel film è appunto ripresa nel personaggio di Gus, uno schiavo che si presenta alla giovane Flora Cameron come “Capitano” dopo averla seguita nel bosco ed essersi proposto per sposarla. Quest’ultima impaurita e data l’insistenza di Gus, scappa talmente spaventata e terrorizzata dall’idea di esser vittima delle voglie sessuali del giovane nero preferisce gettarsi giù dalla scogliera che intrattenere un rapporto con Gus.

1.5 la bontà e fedeltà del Tom

Le prime immagini del “Buon Nero” Tom si vedono nei cortometraggi *Confederate Spy* (1910 circa) e *For Massa’s Sake* (1911) e rappresentano lo schiavo che nonostante le vessazioni, gli inseguimenti, le violenze, insulti e maltrattamenti rimane costantemente fedele, cordiale, remissivo, imperturbabile, generoso, altruista e gentile con il proprio padrone. La figura venne poi consolidata nel 1927 con l’uscita del film *La capanna dello zio Tom* della Universal Pictures, questa volta interpretato da un attore nero, James B. Lowe, per soddisfare le richieste “realistiche” del tempo (Bogle, 14-15). A questa categoria potrebbe tranquillamente

aggiungersi anche lo stereotipo di Sambo, un personaggio docile, lo schiavo felice di servire il proprio padrone, una delle tante declinazioni dell'immagine del buon Tom.

1.6 l'aspetto comico del *Coon*, *Pickaninny* e *Uncle Remus*

Il personaggio del *coon* –tradotto¹⁸ in italiano come *buffone*– venne presentato al pubblico come “amusement object and black buffoon” con lo scopo di intrattenere e divertire l'audience bianca e si suddivise presto in due sottocategorie, il *Pickaninny* e *Uncle Remus*. *Pickaninny* fu il primo *coon* ad apparire sul grande schermo, nel 1904, una creatura indifesa con lo scopo di essere una piacevole distrazione, con occhi sporgenti e capelli dritti sulla testa (Bogle, 16). Venne poi la figura del classico *coon* spesso individuato nel personaggio di Rastus in *How Rastus Got his Turkey* del 1910, un nero inaffidabile, pazzo, pigro e buono a nulla, classificato quasi come disumano, ghiotto di anguria e solito a rubare galline. Per concludere la triade dei *coon* venne introdotto *Uncle Remus* una persona innocua, ingenua e solita a ragionamenti esilaranti.

1.7 le donne come *Mammy* ed *Aunt Jemima*, *Tragic Mulatto* e *Sapphire*

Le donne si videro classificate in due macro-categorie: da un lato la categoria della *mammy* e *Aunt Jemima*, dall'altro la *tragic mulatto* e *Sapphire*. La *mammy* è un'immagine che nasce nel 1914 con la versione di *Lysistrata* in blackface; la classica figura della donna abbondante e spesso in sovrappeso, dotata di un umorismo tagliente ma anche con caratteristiche di buona confidente; non ha alcuna caratteristica sessuale, anzi spesso appare asessuata e disinteressata a qualunque rapporto se non quello con i propri padroni. Una figura materna ed amorevole quella della confidente che si “evolve” nell'immagine di *Aunt Jemima*, un personaggio allegro, felice e sempre di buon umore e soprannominato anche “handkerchief head” per via del caratteristico copricapo indossato. Ciò che distingue le due figure è la dolcezza di quest'ultima rispetto alla *mammy*, solitamente più irascibile e cocciuta (Bogle, 18). La caricatura della *mammy* serviva principalmente come prova concreta di come esistesse una tipologia di neri all'interno delle piantagioni prima, e delle famiglie più ricche poi, contenta di tale posizione. Questo, come scrive per il Jim Crow Museum il professore di sociologia David Pilgrim della Ferris State University “like all caricatures, it contained a little truth surrounded by a larger lie.” Questa grande bugia è dovuta al fatto che, nella realtà, nel periodo antecedente alla guerra, solo alcune tra le famiglie più ricche avevano l'effettiva possibilità di “utilizzare” le donne nere

¹⁸ Facciamo qui riferimento alla traduzione fatta nella versione italiana di *Bamboozled* di Spike Lee

come domestiche piuttosto che come manovalanza nei campi (Pilgrim). Inoltre, la figura della mammy e quella di Aunt Jemima, venne creata in contrapposizione a quella della donna *mulatto* suggerendo così un'idea di una donna brutta e per nulla attraente.

Ecco che al capo opposto dello spectrum si posizionano la figura della *tragic mulatto* e quella della donna Sapphire. Lo stereotipo della *tragic mulatto* rappresenta una donna dalla carnagione più chiara rispetto al classico afroamericano, nata da un rapporto interraziale che come unico beneficio le concede di venir spesso scambiata per bianca e di avere qualche concessione in più nella piantagione, venendo a contatto con l'ambiente della casa, avendo delle libertà in più. L'appellativo "tragic" rappresenta però la sua costante situazione di sofferenza e tristezza, impossibilitata a vivere davvero una vita da bianca come da lei desiderato. La sua sessualità è accentuata in modo particolare, venendo spesso rappresentata come una seduttrice che porta il desiderio degli uomini ad interagire con lei spesso in modo violento e spesso si va ad amalgamare con l'immagine della Jezebel che invece racchiude in sé l'aspetto della donna afroamericana come una "bad Black girl" rappresentandola come controllata da un desiderio sessuale irrefrenabile. Al contrario, la donna Sapphire rappresenta quella categoria di donna considerata costantemente violenta, maleducata, rumorosa, testarda e crudele e meglio nota come Angry Black Woman (ABW), la classica donna che non perde occasione per litigare, urlare e spesso utilizzata in modo comico nel rapporto familiare con il marito –rappresentato come inetto, debole e succube. La figura della donna afroamericana come dominante ed aggressiva prende il nome di Sapphire con lo show radiofonico Amos 'n' Andy dove il personaggio di George "Kingfish" Stevens era sposato proprio con Sapphire Stevens, una donna manesca che spesso lo picchiava per i propri fallimenti.

Purtroppo, nonostante il declino dei *minstrel shows* dopo il 1930 e con la nascita del Movimento per i Diritti Civili, la maggior parte di queste immagini hanno continuato a prosperare, spesso sotto appellativi nuovi o modificati. Oggi è avvenuto un netto miglioramento ed un tentativo di distacco da queste immagini stereotipate e ormai codificate nello specifico della cultura bianca primatista statunitense (Grosvenor 2019, Toll 1978). È chiaro come l'utilizzo della tecnica della blackface, degli spettacoli *minstrelsy* e degli stereotipi fossero utilizzati e combinati come espressione massima di supremazia bianca che soggiogava la figura afroamericana tramite scherno, derisione e bugie ed il guadagno economico. Certo, come per tutte le questioni riguardanti il mondo dello spettacolo, la recezione del pubblico di queste tecniche e siparietti comici fu un successo, ed il successo è accompagnato da somme di denaro e guadagno sostanzioso che non favorì certo la fine di questa tradizione. In particolare gli

spettacoli minstrelsy, diedero certamente alcune possibilità a pochi eletti che trovarono posto sulla scena musicale, piuttosto che teatrale e cinematografica, ma rimasero comunque una tecnica che sfruttò e derubò la comunità afroamericana della propria cultura musicale, di gesti e soprattutto del diritto di esibirsi, vedendosi rimpiazzati da artisti bianchi ma con repertorio afroamericano (Epp). La formula del *minstrelsy* è ancora oggi argomento di forte dibattito che vede una fazione convinta della positività di tale tecnica che ha “permesso” la diffusione della cultura afroamericana, e dall’altra parte invece la convinzione più concreta di una privazione fatta nei loro confronti, vietando loro di esibirsi in canti e balli in prima persona ma comunque utilizzando il folklore afroamericano per un personale guadagno e l’intrattenimento della popolazione bianca.

Questo è ciò che analizzeremo nei prossimi capitoli, come sia andata evolvendosi e con quali importanti cambiamenti, la rappresentazione culturale afroamericana nel cinema Hollywoodiano, in particolare dagli anni Ottanta fino ad oggi.

CAPITOLO II

LA BLAXPLOITATION DEGLI ANNI SETTANTA

Sin dai primi anni dall'avvento del cinema prima e della televisione poi, la comunità afroamericana ha sempre dovuto confrontarsi con due ostacoli: l'impossibilità di poter controllare e correggere come venisse rappresentata la propria collettività nei suddetti media e l'incapacità di trasmettere e diffondere una versione eticamente e moralmente corretta della propria storia tramite il cinema e la televisione. Lo sbarramento principale era sicuramente dato dal monopolio che la comunità bianca statunitense possedeva sulle scelte effettuate, sia dal grande che dal piccolo schermo. Tale dominio influenzava il mondo del cinema così come la comunicazione in ogni sua forma, utilizzando rappresentazioni in grado di creare un'immagine distorta della comunità afroamericana nella cultura del popolo statunitense. Brooks e Hérbert in *Gender, Race, and Media Representation* spiegano come in una società orientata al consumo e spesso controllata dai media, ciò che viene ritenuto come importante è spesso basato su storie prodotte e divulgate dalle istituzioni mediatiche, basando di conseguenza le nostre conoscenze e i nostri interessi su immagini e simboli proposti dalla televisione, film e musica. Queste immagini vanno a comporre le nostre identità sociali, determinando i nostri concetti quali uomo, donna, bianco, nero, genere e razza. (Brooks, Hérbert 297) L'utilizzo di stereotipi razzisti, dispregiativi e denigranti diviene così una consuetudine ed il loro utilizzo, spesso a scopo comico e d'intrattenimento, si tramuta presto in concetti concreti della cultura statunitense, adoperati per mantenere la razza afroamericana come una minoranza soggiogata ed emarginata.

Abbiamo visto nel capitolo precedente come il primo film a divulgare e presentare al grande pubblico del cinema gli *stereotipi fondamentali* usati per rappresentare la comunità nera, sia stato *Nascita di una Nazione*, di D. W. Griffith nel 1915. In risposta a questa pellicola razzista, uno dei tentativi meglio noti di spodestare questi grandi stereotipi fu azzardato da *Birth of a Race* del regista John W. Noble nel 1918, pubblicizzato come "*a master picture conceived in the spirit of truth and dedicated to all races of the world*" (Bogle, 103) Uno sforzo nato con l'obiettivo di screditare gli stereotipi negativi della pellicola di Griffith, che però si rivelò un disastro sia finanziario che artistico e fallì nel suo scarso tentativo di combattere tale propaganda razzista. Divenne fonte d'ispirazione per molti registi neri che sfidarono il preconcetto *anti-black* ormai insinuatosi nell'industria cinematografica americana (Lawrence 2008, 4). Si stabilì un movimento filmico autonomo da parte della comunità afroamericana

volenterosa di “raccontare la propria versione dei fatti,”¹⁹ oltre che controbilanciare e contrastare l’immagine tossica ormai diffusasi nell’America *mainstream* all’inizio del XX secolo (1900-1930). Questo genere filmico prese il nome di *race film*.

Tra i registi cardine di questo periodo, sono da ricordare nomi come: Noble e George Johnson, fondatori della prima casa cinematografica nera indipendente, la Lincoln Motion Picture Company; ed il meglio noto Oscar Micheaux, uno dei registi più influenti del cinema muto afroamericano. I film di questo periodo rispecchiano da vicino lo stile di vita dei neri dell’epoca ed i protagonisti sono ora presentati nei panni di dottori, avvocati, impresari, ministri ed insegnanti; mentre le tematiche principali si spingono a trattare argomenti ritenuti dei tabù come le problematiche di razza, classe e la vita quotidiana della comunità nera (Goode). Le difficoltà per queste produzioni però non si fecero attendere ed oltre agli immancabili problemi finanziari dovuti al basso budget per girare i film, le pellicole si videro negata la possibilità di essere proiettati nelle sale cinematografiche solitamente frequentate da bianchi.

2.1 L’innovazione di *Oscar Micheaux*

Nasce Oscar Devereaux Micheaux a Metropolis, Illinois, nel 1884. La sua attività lo vede in primo luogo come romanziere e solo in un secondo momento si dedica alla regia, questo perché vede nell’avvento del cinema un nuovo mezzo per poter raccontare storie e riesce, con il suo successo, a far proiettare le sue produzioni nei cinema frequentati dai *bianchi*. Dirige più di quaranta film, in un periodo d’attività che spazia dal 1919 al 1948. L’anno 1919 vede la fondazione della sua casa di produzione cinematografica oltre ad una prospera operosità, ed è proprio un quest’anno che scrive, dirige e produce il suo primo film muto “*The Homesteader*.”²⁰ *The Homesteader* fu uno dei primi film composto da un cast esclusivamente di persone nere, una cosa impensabile e all’avanguardia per il suo tempo. Cercò di rappresentare l’umanità dei personaggi afroamericani nella loro lotta contro le problematiche dell’ambiguità razziale, una questione altamente delicata al tempo, difatti una tonalità della pelle leggermente più chiara

¹⁹ “to plead our own cause”: Everett, Anna. “*Returning the Gaze*” p.108

²⁰ Il film fu uno dei più costosi, con un totale di 15000\$, una cifra mai sentita prima per un “race picture” e con una durata di due ore e mezza di proiezione. All’epoca venne pubblicizzato come “*new epoch in the advertisements of the darker races*”

NEW CENTER THEATRE *Fifteenth St. and Troost Avenue*
ONE WEEK
COMMENCING SUNDAY, MAR. 2

COLORED PEOPLE SEATED ANYWHERE IN THE HOUSE
TWICE DAILY, 2:30 AND 8:15 P. M.

Oscar Micheaux's Mammoth Photo-Play
"The Homesteader"

A powerful Drama of the Great American Northwest; adapted for the screen by the author from his popular new novel of the same name.
 FEATURING

An All-Star Negro Cast!
At Popular Prices

ALSO **THE RETURN OF THE "FIGHTING 8TH"**
 The crack Chicago Regiment who pushed the Huns back across the Rhine and set the Kaiser into oblivion.

AND **GEORGE GARNER, Jr.**
 Greatest Negro Tenor,
 will sing at each performance

NOTE—This wonderful and spectacular production, the first great creation from the pen of a Negro ever screened was held up by the Board of Censors for the city of Chicago, owing to a vicious attack by three well known Negro ministers of that city, until reviewed by a committee of the better class of both races, who unanimously proclaimed it to be the most masterful portrayal for many a day. The part objected to by these three ministers was, that it attacked the moral conduct of a certain well known minister—one of the three happening to be the one attacked. Needless to say the production was duly released and is now playing to great crowds at more than a dozen houses in that city, black and white.

Beautiful EVELYN FREER
 Appearing as "Agnes" in "The Homesteader"
 Her part is complete.

OSCAR MICHEAUX
 Author of
 "THE HOMESTEADER"

MISS INEZ SMITH
 Portraying the "Red" Girl in "The Homesteader"

CHAS. D. LUCAS
 Whose "vivid portrayal of 'Sam Ray' in 'The Man Who Went to the West' is without doubt the most perfect work ever done by a Negro.

MISS IRIS HALL
 As "Agnes" in "The Homesteader" Little Her
 Fine Eye-Catched

GEORGE R. GARNER, JR.
 The Blackest Tenor, who will
 sing at each performance.

comportava la possibilità di vedersi concesso qualche privilegio in più venendo considerati dei *mulattos*. Non fu l'unica tematica delicata affrontata da Micheaux con i suoi film. Alla première del suo primo film²¹ a Chicago nel 1919, venne pubblicizzato come "a powerful drama of the Indian Reservation of the Great Northwest into which has been deftly woven the most subtle of all America's problem —THE RACE QUESTION" (Lawrence 2008, 5). Trama tratta dall'omonimo romanzo che Micheaux scrisse nel 1917: un colono Afro Americano del Dakota che s'innamora di una donna dall'aspetto apparentemente bianco, Agnes, ignara però di essere di lignaggio birazziale. Dopo diverse disavventure, la storia vede però un lieto fine quando entrambi vengono a conoscenza della vera identità di Agnes e della possibilità di potersi amare liberamente senza vincoli imposti dalla legge. Ecco che i temi di un amore proibito dalla legge e dell'importanza del colore della pelle vengono inseriti da Micheaux in un contesto filmico che emula il genere Hollywoodiano allora in voga, ma che non appartiene ad un solo genere: non è né un Western, né una semplice storia d'amore e nemmeno un dramma di un uomo nero. Micheaux riesce a presentare al pubblico delle storie complesse ed accattivanti; dei personaggi afroamericani nuovi, protagonisti forti, sofisticati ed eloquenti, che cercano di fare qualcosa di concreto per la propria comunità e per se stessi. Sfida gli stereotipi e dimostra l'esistenza e la necessità di soddisfare un'audience che desiderava ardentemente veder rappresentata la vita

²¹ La stessa casa di produzione cinematografica The Lincoln Motion Picture dei Fratelli Johnson, si offrì di acquistare i diritti dell'allora ancora romanzo di Micheaux per poterne produrre il film. Quest'ultimo però declinò l'offerta e decise di produrre il film autonomamente

quotidiana dei neri, un pubblico stuzzicato dal vedere queste nuove immagini di se stessi e della propria comunità:

“There was a black audience not yet being serviced nor entertained and that wanted to learn something as much as other audiences” (Bogle).

Questi film diventano un importante medium tra intrattenimento e *social commentary* trattando argomenti ritenuti dei tabù, quali: la brutalità dello stupro, il pregiudizio e la quotidianità della comunità afroamericana (come si vede in *Within Our Gates*, 1920),²² l'amore interrazziale, la questione del colore della pelle, la misoginia, la segregazione, il linciaggio e la censura. Portò in superficie una consapevolezza di razza e grazie alla sua ampia produzione filmica di oltre quaranta pellicole, venne ritenuto il regista nero di *race film* più prolifico nel cinema americano.

La produzione di questi *race film* nacque con l'intento di portare alla luce una visione nuova e positiva della comunità afroamericana e non con il semplice ed esclusivo scopo di fare profitti ingenti (Lawrence 2008, 6), ma quando giunse il successo e una parziale popolarità per questo genere, le possibilità di prosperità economica elettrizzarono Hollywood che provò a cavalcare l'onda della novità proponendo a sua volta qualche titolo appartenente al genere andando però, non solo a danneggiare la piccola economia che era andata a crearsi tra le case di produzione indipendenti nere, ma contaminando i buoni propositi alla base di questo nuovo movimento cinematografico. Inevitabilmente il contenuto stesso dei film cambiò e le trame ne risentirono gravemente: sfruttando esclusivamente l'ondata di successo economico prodotto dalla curiosità del pubblico per questo nuovo “genere” Hollywood non pose particolare impegno ed attenzione alla narrazione, nonostante lo sforzo di assumere spesso un cast *all-black* per questi film; non si impegnò altrettanto nella realizzazione di storie che richiedevano chiaramente un'attenzione particolare nei confronti della vita etnica continuando in un'imperterrita rappresentazione altamente stereotipata dello stile di vita afroamericano come *shuckin' and jivin'*.²³

Tra queste produzioni Hollywoodiane è doveroso menzionare due pellicole in particolare: “Hearts in Dixie” di Paul Sloane, produzione Fox Film Corporation, e “Hallelujah” di King Vidor, produzione Metro-Goldwyn-Mayer. Entrambe prodotte nel 1929, sono un esempio lampante di tentativo Hollywoodiano fallimentare di raccontare in un modo più serio l'esperienza afroamericana. Sebbene fossero presenti personaggi neri in ruoli di una certa

²² Cercò in tutti i modi di allontanarsi dagli stereotipi perpetrati nei confronti dei Neri attaccando in particolare il razzismo rappresentato in “Nascita di una Nazione” di Griffith

²³ Il termine *shucking* significa letteralmente sgusciare, decorticare e fa così riferimento alla vita nelle piantagioni dei neri; il termine *jiving* invece fa letteralmente riferimento al ballo del jive

rispettabilità oltre che in grado di muoversi per la storia facendo scelte in modo completamente autonomo, la trama in entrambi i film venne sviluppata debolmente e seguendo il genere del musical. Secondo Daniel Leab, la debole trama di *Hearts in Dixie* sembrerebbe semplicemente una scusa per poter presentare al pubblico una serie di episodi comici accompagnati da canto e ballo messi in scena da attori neri, insieme a sketch esilaranti in cui il personaggio di Gummy cerca in tutti i modi di evitare di lavorare (Leab, 86-88). Il film ricevette diversi elogi in quanto “*remarkable talking picture,*” oltre ad essere presentato al pubblico come una pellicola per celebrare la musica e la danza afroamericana, è chiaro come da questi giudizi si evinca la normalità culturale di una tale rappresentazione, particolarmente stereotipata, della comunità Afroamericana, considerata autentica ed a tratti toccante oltre che di estremo intrattenimento. Secondo Lawrence Novotny, nel suo testo *Blaxploitation*, dopo la distribuzione di *Hearts in Dixie*, i termini “all-black film” o “Negro film” avrebbero potuto tranquillamente funzionare come disclaimer per rappresentazioni offensive presentate nei film che utilizzavano tale classificazione (Lawrence 2008, 8).

A distanza di alcuni mesi, sulla falsa riga di *Hearts in Dixie*, venne distribuito il film *Halleluja!* della Metro-Goldwyn-Mayer, con l’intento di proporre la propria versione di un’immagine positiva della comunità nera. Ma anche questo tentativo cadde nella trappola dell’uso dei classici stereotipi, Il regista Sloane rappresentò i personaggi della sua pellicola come “persone superstiziose che ricavavano felicità dal preformare canti spirituali mentre viene portato a termine il lavoro manuale, oltre che altre situazioni spesso ritenute non reali, come l’allegria nel giocare a dadi e la conseguente idea che i neri amassero il gioco d’azzardo e le scommesse, il tutto, inserito in un contesto che fa pensare, erroneamente, come la vita si svolgesse all’interno in una comunità autosufficiente, composta esclusivamente da persone nere (Lawrence 2016, 9). Vi fu un ritorno alla consuetudine di sfruttare i classici stereotipi afroamericani per incrementare le vendite, il guadagno al botteghino e l’intrattenimento mentre poco venne fatto per migliorare realmente la rappresentazione della comunità afroamericana. Come per tutte le novità, l’eccitazione iniziale e la curiosità per questo nuovo *genere* andò diminuendo ed la popolarità dei *race films* vide la sua fine verso nella seconda metà degli anni Venti, diminuirono sia le produzioni indipendenti che quelle Hollywoodiane per poi interrompersi quasi completamente alla fine del 1930:

“by the close of the decade both African Americans and liberal whites felt that race movies represented *reactionary vestiges of past oppression*” (Lawrence 2016, 5).

Hollywood proseguì su questa strada con numerosi film, dal contenuto più o meno esplicitamente razzista, a seconda dei tempi fino ad una temporanea interruzione dei film *all-black/race film* a causa di critiche e di scarsi incassi (9). Con l'entrata in guerra degli Stati Uniti l'utilizzo degli stereotipi viene momentaneamente abbandonato, questo perché l'interesse nazionale per la partecipazione di più uomini possibile alla Seconda Guerra Mondiale prende il sopravvento. Il passaggio da un razzismo palese dei primi quarant'anni dall'avvento del cinema ad uno più implicito e subdolo si riscontra con la nascita del cosiddetto *nuovo Negro*. Questo personaggio doveva non solo rendere più accettabile la presenza dei neri nei ruoli solitamente ricoperti dal maschio bianco nella società ma era soprattutto un tentativo di rinforzare il supporto della stessa comunità nera nei confronti della guerra, la quale era restia e poco predisposta a combattere per un paese che, in casa, non accennava a mettere fine ad una costante e sistematica discriminazione. Fu lo stesso Office of War and Information (OWI) a lavorare in collaborazione con Hollywood al fine di “*depict the Negro as a normal human being and an integral part of human life and activity,*” un tentativo di coinvolgere la popolazione afroamericana nel conflitto internazionale. Vennero eseguiti dei sondaggi ed i risultati dimostrarono come il torto razziale trattenesse la comunità nera da un'adesione e sostegno nei confronti del conflitto: nonostante un'alta percentuale della popolazione afroamericana concordasse con l'obiettivo di debellare l'Asse, un corposo trentatré per cento credeva fosse fondamentale lavorare sulla realizzazione di una democrazia funzionante negli Stati Uniti oltre che un definitivo abbattimento della discriminazione nei loro confronti (9-10). Gli anni che seguirono la fine della guerra, furono rappresentativi per la questione razziale. Precedentemente alla guerra, circa quattromila afroamericani prestavano servizio nell'esercito e tale numero raggiunse il milione alla fine della guerra, nonostante la discriminazione nel reparto militare non mancasse (McDermott). Si conquistò un ruolo importante nell'industria manifatturiera, molti lavoratori afroamericani vennero assunti per sostituire coloro che venivano chiamati al fronte, e fu così possibile per questi nuovi lavoratori imparare nuove competenze grazie a queste occupazioni:

“By serving their country, [black soldiers] earned a great deal of respect from fair-minded whites and blacks alike. This in turn gave them a greater political voice than they otherwise might have had,” -McManus

Il coinvolgimento della comunità nera nella guerra le fece guadagnare stima e considerazione da parte della comunità bianca, ma al loro rientro si trovarono in una situazione ben poco diversa da quella che avevano abbandonato per il fronte. Tornarono ad essere vittime di un

razzismo, simile a quello che avevano appena aiutato a sconfiggere oltreoceano. Questa situazione divenne paradossale per gli afroamericani che rivendicavano un cambiamento forte e definitivo, il rispetto dei loro diritti e l'integrazione sociale e per fare ciò, nacquero una moltitudine di movimenti civili.²⁴ Questi anni sono fondamentali, nascono i Black Liberation Movements più rappresentativi per la lotta afroamericana, tra il 1954 ed il 1968, principalmente nel Sud del paese: il *Black Panther Party* (1966)²⁵ ed il *Black Feminism Movement*.²⁶ Non meno degni di nota la *Universal Negro Improvement Association and African Community League*, fondata da Marcus Garvey nel 1914 e la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) fondata nel 1902 ed ancora oggi attiva, associazione che dal 1969 ha avviato una sua personale cerimonia di premiazione e riconoscimento per il lavoro svolto dalle persone di colore nel mondo dell'arte e spettacolo ma non solo.

Anche il cinema recupera interesse per le tematiche quali la razza in pellicole oggi note come *social problem films*. Questa tipologia di film era già utilizzata negli anni Trenta e Quaranta con trame che raccontavano le difficoltà economiche della Grande Depressione, ora però l'attenzione si sposta su tematiche più cari alla popolazione americana del dopo guerra, affrontando argomenti come la disoccupazione, gli orrori della guerra, temi più vicini al sociale e di conseguenza anche alle sofferenze subite delle minoranze.

“[...] it generally describes a number of films made between the end of the Second World War and the dawn of the 1960s”

“A feature film whose central narrative concern or conflict relates to or includes the presentation of a social problem. The social problem film also has a contemporary setting, though it may include scenes from the past that lead up to the contemporary setting and help to explain the roots of the problem.”

(Maland, 307)

Mentre titoli come *I Migliori Anni della Nostra Vita* (“Best Years of Our Lives”) di William Wyler del 1946 trattavano la difficoltà del reinserimento nella vita civile di tre veterani di

²⁴ È da ricordare però che i primi Movimenti per i Diritti Civili per la comunità Afroamericana si vennero a formare già dopo la Seconda Guerra di Secessione americana, intorno al 1865. Si tratta di movimenti basati sulla resistenza nonviolenta al fine di integrarsi e di godere degli stessi diritti civili dei cittadini bianchi statunitensi, senza dover subire discriminazioni dovute al gruppo etnico, al sesso o alla nazionalità.

²⁵ I Black Panther sono in netto contrasto con le proteste pacifiche di Martin Luther King,

²⁶ Che a sua volta va a raccogliere movimenti come il National Black Feminist Organization (NBFO), la Black Women Organized for Action (BWAO) e la Combahee River Collective (1974).

guerra, altri titoli come *Odio* (“Home of The Brave”) di Mark Robson e *Pinky, la Negra Bianca* (“Pinky”) di Elia Kazan si concentravano sulla tematica del razzismo.

Odio (Home of The Brave), del 1949 della United Artists, fu il primo Negro Social Problem film. La trama iniziale prevedeva un protagonista ebreo che venne però sostituito, a causa delle già numerose produzioni con tematiche riguardanti l’antisemitismo, con un uomo di colore. Questa pellicola raggruppa al suo interno più generi: è film di *guerra*; un *dramma psicologico*, collegato ai traumi della guerra stessa; ed un *social problem film*. Vengono raccontati i problemi del razzismo attraverso il personaggio di Private Peter Moss (James Edwards), un veterano nero affetto da una paralisi causata da una condizione di paura psicologica; paura di essere un emarginato per tutta la vita. Durante le sedute di psicanalisi ripensa alla guerra ed anche lo spettatore viene riportato, tramite diversi flashback, al periodo in cui Moss prestava servizio nel Pacifico. Questa paralisi causata da un persistente ostracismo e molestie da parte dei compagni combattenti, condiziona la sua vita nel tempo presente e solo tramite un affronto diretto con il suo psichiatra, l’uomo riesce a trovare la forza di camminare di nuovo: “You dirty nigger, get up and walk!” Questo film ricevette diversi elogi per il tema trattato tanto delicato, per l’impatto emotivo, l’originalità e la frenesia di questa lotta con una problematica reale.

Pinky, la negra bianca (Pinky), del 1949 della Twentieth Century Fox Film Corporation, tratta invece il dilemma della *tragic mullatto* e viene spesso ricordato, all’interno dei *social problem films*, come uno dei primi esempi di “film-denuncia nei confronti della segregazione razziale negli Stati Uniti [...] Un importante saggio d’indignazione civile contro il razzismo.”²⁷ La protagonista è Patricia Pinky Johnson (Jeanne Crain, attrice bianca), un’infermiera rientrata nel Sud del paese per trovare la nonna Dicey (Ethel Waters). La particolarità di Pinky è il colore della sua pelle, così chiara da concederle il “lusso” di essere scambiata per bianca, cosa che effettivamente accade a Boston, dove si diploma sfuggendo alle discriminazioni razziali. Al suo rientro si occuperà di un’anziana nobile signora bianca che le lascerà in eredità la sua casa; tale gesto scatenerà l’ira dei parenti della defunta e porterà Pinky in tribunale per poter mantenere la proprietà della casa. È proprio questo dono a procurare un’epifania a Pinky: il suo ruolo è nel Sud. Un ritrovato orgoglio razziale per il quale rinuncerà all’amore conosciuto a Boston per restare con la sua comunità ed aprire una scuola nella casa.

Sono innegabili però alcuni errori fatti da questa pellicola a livello di rappresentazione: nonostante la buona volontà da parte della major di portare sul grande schermo questioni delicate come il colore della pelle, la scelta di ingaggiare un’attrice bianca per un ruolo

²⁷ Come riportato nella trama e recensione del sito *Longtake*

scritturato per un'attrice nera fu una grave mancanza. La figura di nonna Dicey, inoltre, riprende a pieno le caratteristiche del noto stereotipo della *mammy*:

“Granny, the typical Negro domestic, is shown washing, ironing, or performing other menial chores. No one expected any more from her, and audiences were neither surprised nor outraged by her behavior” (Bogle, 152).

Se da una parte la decisione dubbia del casting di Pinky sia innegabile, sembra che il film si sia concentrato così tanto sulla narrazione e la storyline della protagonista da scivolare nuovamente nello stereotipo e in una zona comfort per il ruolo di Nonna Dicey. Certo, spesso si tende a cadere nell'uso di stereotipi per presentare al pubblico delle figure già note. La *mammy* tra tutte, sfruttata come figura materna, calorosa e simbolo della fedeltà domestica. Queste figure si dimostrano di successo nel loro inserimento nelle diverse pellicole che, nonostante l'impegno di porsi come film-denuncia, si scoprono prodotti di grande successo e, di conseguenza, si propongono come un format standard. Nel nostro caso, entrambi i film ebbero un gran successo al botteghino e Lawrence ci riporta come, secondo *Variety*, nel 1949 non fu una personalità ad essere considerata la “star del botteghino,” bensì un tema: il pregiudizio razziale.

2.2 La Blaxploitation e l'inizio del cambiamento

Gli anni Settanta vedono l'avvento di un genere cinematografico per alcuni versi controverso e dalla durata piuttosto fulminea, con una produzione assai intensa che avverrà in un periodo tra il 1969/70 ed il 1975/76 ed indubbiamente fondamentale per l'attenzione data agli attori afroamericani oltre che al panorama afroamericano. Si tratta del genere oggi meglio conosciuto come *blaxploitation* (o *blacksploitation*), un termine coniato a scopo dispregiativo da Junius Griffin, presidente della sede di Beverly Hills della NAACP, e che nasce dall'unione del termine *black*, nero, ed *exploitation, to exploit*, sfruttamento. Egli commenta così:

“We must tell both white and black movie producers that we will not tolerate the continued warping of our black children's minds with the filth, violence, and cultural lies that are all pervasive in current productions of so-called black movies.

We must tell black and white movie producers that the transformation from the stereotyped Stepin Fetchit to super-nigger on the screen is just another form of cultural genocide.

We must tell both white and black movie producers that we will not tolerate the continued portrayal of black women on the screen as either house servants or

women of loose morals who climb in and out of bed without any emotional involvement.

We must insist that our children are not constantly exposed to a steady diet of so-called black movies that glorify black males as pimps, dope pushers, gangsters and super males with vast physical prowess but no cognitive skills.

We must insist that black newspapers, radio stations and magazines receive a fair share of movie advertising.

We must insist that movie studios and movie distributors hire black in meaningful positions and that black promotion agencies and other related black businesses be retained to handle all aspects of movies distributed and shown in black communities.

We must insist that black directors, actors and actresses be sensitive to the hopes and aspirations of the black community from the whence they came and the community from which they seek continued support.” –Griffin, J. “Hollywood and the Black Community” come citato in “The Crisis” Maggio, 1973

Un dibattito si apre al riguardo non solo della terminologia utilizzata per questi film ma anche sulla loro categorizzazione, poiché risulta difficile, secondo le parole di Novotny Lawrence in *Beyond Blaxploitation*, identificare la blaxploitation come vero e proprio genere e sia invece più corretto parlare di movimento del cinema nero essendo di fatto composto da film di generi differenti, nonostante questa precisazione va però fatto notare come abbia indubbiamente vissuto un’evoluzione ed un declino paragonabile ad altri generi quando il mercato divenne estremamente saturo di tali narrazioni (Lawrence 2016, 8). Sotto questo genere vengono quindi raggruppate tutte quelle pellicole con una trama principalmente d’azione, avventura o *crime*, prodotte dalle grandi *major* Hollywoodiane e non solo, che ponevano al centro delle loro narrazioni protagonisti neri in contesti considerati cari alla cultura afroamericana, ossia riguardanti le tensioni sociali che segnarono gli anni Sessanta e Settanta.

Il cinema blaxploitation emerge difatti come il risultato di tre fattori che toccano la sfera economica, quella politica e quella sociale.

Dal punto di vista economico, le difficoltà finanziarie di Hollywood erano chiare. Messa in difficoltà non solo dall’avvento della televisione che, a causa dei costi elevati per il noleggio dei film da proiettare sul piccolo schermo aveva smesso l’acquisto di queste ultime, ma anche dall’avvento di pellicole straniere, nel secondo dopo guerra, all’interno di un mercato

cinematografico solitamente di monopolio Hollywoodiano. La strategia dei Blockbuster stava svuotando le casse tanto da portare case cinematografiche come Columbia e Fox vicine alla bancarotta, con una perdita che si aggirava tra i \$15 e \$145 milioni di dollari, accompagnate anche da MCA e MGM che soffrirono ingenti perdite e furono così costrette a fare dei tagli nelle produzioni e nella distribuzione. Si dovettero così affidare a produzioni a basso costo come erano quelle del movimento *blax*. Ma non fu solo il basso budget solitamente richiesto da queste pellicole a stuzzicare Hollywood per riprendersi da una tale crisi economica, ma anche il potenziale economico quale si era rivelato essere il pubblico afroamericano (Lawrence 2016 1-10; Guerrero 82-83).

Sotto il profilo sociale era innegabile la mancata rappresentazione del cinema nero come abbiamo già visto analizzando il cinema degli anni Quaranta. Spesso Hollywood provò ad integrare tematiche vicine alla popolazione afroamericana ed alle loro difficoltà e spesso queste pellicole finivano per poi deviare la narrazione su argomenti più vicini alla comunità bianca statunitense o semplicemente proseguendo con la classica formula Hollywoodiana del “*big-studio style associated with its principal white stars*” come fa notare Ed Guerrero in *Framing Blackness* parlando del film *Indovina chi viene a Cena?*²⁸ di Stanley Kramer del 1967 (Guerrero 76). Questa situazione diviene un binomio inscindibile dal fattore politico che vede il Movimento dei Diritti Civili in pieno fermento. Hollywood aveva iniziato già a rispondere alle pressioni sociali dettate dai *Black Liberation Movements* e dalla *Black Revolution*, integrando le problematiche sociali nelle trame delle sue pellicole, come abbiamo visto. Molti film si ispireranno quindi a romanzi di autori afroamericani o vennero diretti da registi neri.

L’insieme di queste condizioni portò l’industria cinematografica a posare la propria attenzione sugli spettatori afroamericani, fino ad allora trascurati, scoprendone il potenziale economico (Novotny 1, Seifert 2). Fu questa realizzazione da parte dell’industria ad aprire un dibattito alquanto controverso riguardo lo sfruttamento non solo di questa nuova fetta di audience, ma anche di tematiche ad essi sensibili ed importanti. È giusto tenere presente che tale inclusione nei confronti del cinema nero e del pubblico afroamericano, da parte sia di registi neri indipendenti prima e di Hollywood poi, portò indubbiamente ad un modo di fare cinema completamente nuovo: l’impiego del panorama sociale degli Stati Uniti caratterizzato dei

²⁸ Al riguardo Ed Guerrero porta la pellicola come esempio di come una tematica quale il matrimonio interraziale tra John, interpretato dalla stella afroamericana Sydney Poitier, un dottore nero di trentasette anni a capo dell’OMS e Joanna (Katharine Houghton). “The problem of racial conflict and intermarriage becomes further confused when it is sublimated into a generational conflict between black father and son.” (Guerrero, 77)

diversi *Black Liberation Movements* con relative proteste e rivendicazioni, diventa una tematica nuova ed intrigante per le pellicole; temi mai fino ad ora espressamente affrontati divengono argomento d'interesse principale, traslando sul grande schermo questa azione sociale. Un metodo per coinvolgere ed invitare gli spettatori della comunità nera al cinema che si vedono finalmente rappresentati in queste nuove pellicole che oltre a parlare delle difficoltà della loro comunità, sono ora interpretate da un cast *all-black*.

The emergence of films such as *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, *Shaft*, *Super Fly*, *Cleopatra Jones*, *The Mack*, *Blacula*, *The Legend of Nigger Charley*, *Trouble Man* and *Coffy*, all released between 1971 and 1973, offered black audiences characters, themes, music and style that was now consistent with the cultural moment off-screen (Boyd 2018)

La novità accattivante è non solo il cast principalmente nero, ma anche i vari protagonisti: il pubblico afroamericano si rispecchia in storie e personaggi, caratterizzati da qualità nuove e con un linguaggio visivo molto apprezzato: un protagonista afroamericano forte, alla moda, irriverente e cool. Una nuova tipologia di eroe, o antieroe, dalla pelle nera, che lotta contro la società bianca e le sue contraddizioni in atmosfere rarefatte e cupe, affidandosi ad una narrativa metaforica fortemente basata sull'antagonismo bianco-nero (Lawrence 2016, 1). Le pellicole realizzate, appartenenti a questo movimento, furono oltre duecento, spaziando su diversi generi: dall'horror con pellicole come *Blacula* di William Crain (1972), al western con *Buck and the Preacher* di Sidney Poitier, nello stesso anno, e commedie come *Watermelon Man* pellicola realizzata nel 1970 da Melvin Van Peebles. Ma la tipologia più gettonata rimane indubbiamente quella d'azione/avventura ed il successo permette, per la prima volta, a dei film *blackthemed* (a tema nero) di venir proiettati in tutte le sale cinematografiche, sbancando il botteghino nonostante le produzioni *low-budget*.

Le figure in questi *blaxploitation films* d'azione appaiono come meno stereotipate e grottesche rispetto al passato, ma risulta prematuro parlare di rappresentazioni più autentiche. Certo non si tratta più di personaggi e rappresentazioni come il *coon* o il *tom*; la *mammy* di Via Col Vento o gli attori *blackfaced* di *Nascita di una Nazione*, ma si delineano ugualmente una serie di caratteristiche che diverranno tipiche dell'antieroe di questo movimento. Uomini e donne ora lottano contro gangster, mafiosi italoamericani o trafficanti di droga e prostituzione all'interno di situazioni stravaganti e spesso incredibili, caratterizzate da risse esagerate, sparatorie impossibili ed inseguimenti rocamboleschi, il tutto mescolato con un'elevata quantità

di sesso e tensione sessuale. Protagonisti aventi il pieno controllo sulla propria vita ed emancipati. Il proposito portante di queste produzioni venne perso, vennero sollevate critiche nei confronti dei protagonisti e personaggi dei film poiché, nonostante la loro indipendenza e rappresentazione come persone libere, venivano spesso e volentieri collocati in personaggi e background sociali stereotipati.

Si cerca di far leva sull'orgoglio razziale spingendo l'autodeterminazione del protagonista, tanto che queste pellicole diventarono per un breve periodo delle pellicole di stampo politico, di rivalse della comunità afroamericana. Questa specifica, "per un breve periodo," è necessaria poiché la crisi economica e creativa in cui era bloccata Hollywood la spinse a sfruttare questa tipologia di film producendo innumerevoli pellicole meramente a scopo commerciale e di conseguenza, questo genere nato da produzioni indipendenti con intenti sociali e di integrazione, vide questi propositi sfumare a mano a mano che sopraggiungeva il successo. Queste pellicole blax divennero un ottimo pretesto per conquistare il portafoglio non solo del pubblico afroamericano, ma anche del pubblico mainstream Hollywoodiano a sua volta appassionato a questa novità cinematografica, accentuando quegli elementi stravaganti che caratterizzavano i film *blax*.

Ed Guerrero propone la suddivisione del movimento della Blaxploitation in tre fasi. La prima fase viene identificata con le pellicole blax pionieristiche, entrambe del 1970: *Pupe Calde e Mafia Nera (Cotton Comes to Harlem)* film d'azione di Ossie Davis e *Watermelon Man*, una commedia di Melvin Van Peebles. Ma considerando come appartenenti al movimento della Blaxploitation principalmente le pellicole d'azione, si contendono il ruolo inaugurale la pellicola di Ossie Davis e la produzione di Van Peebles *Sweet Sweetback Baadasssss Song*, del 1971. Questa seconda produzione di Van Peebles va ad identificare anche la seconda fase del periodo Blaxploitation, rappresentato dalla fase più prolifica, nonché il momento in cui avviene la cristallizzazione della "Blaxploitation formula" utilizzata dalle pellicole successive come *Shaft il Detective* (1971) di Gordon Parks e *Super Fly* (1972) di Gordon Parks Jr oltre che dalla controparte femminile del genere, con eroine quali: *Coffy* di Jack Hill del 1973, *Cleopatra Jones, licenza di uccidere* di Jack Starrett del 1973, *Foxy Brown* di Jack Hill del 1974 e tante altre (Guerrero, 70). La terza fase andrà a coincidere con il declino del movimento a causa di un mercato ormai saturo. Come anticipato, le pellicole di Davis e di Van Peebles furono pionieristiche del genere, tanto che entrambi i registi insieme a Gordon Parks vennero successivamente scritturati da Hollywood per la produzione di nuovi film del movimento blax per rilanciare il cinema indipendente nero. Vi è spesso un dibattito su quale tra *Pupe Calde* e

Sweet Sweetback's sia stato il film che ha dato il via al genere, ma entrambi andranno a delineare una formula standard ripresa per l'intera stagione Blaxploitation.

Cotton Comes to Harlem (1970) – Ossie Davis

Cotton Comes to Harlem, in italiano *Pupe Calde e Mafia Nera*,²⁹ del 1970 fu la pellicola di debutto di Ossie Davis si basa su una serie di romanzi dell'autore Chester Himes. Il film si presenta come un mix tra film d'azione e commedia poliziesca che segue le avventure di due detective afroamericani Beccamorto Jones (“Gravedigger” Jones) e Bara Ed Johnson (“Coffin Ed” Johnson), interpretati rispettivamente da Godfrey Cambridge e Raymond St. Jaques, alle prese con una truffa messa in atto dal Reverendo Deke O' Malley (Calvin Lockhart) ai danni della popolazione di Harlem con il suo movimento “Back To Africa.” Lo stile oscilla tra la commedia ed il melodramma per l'intera proiezione mantenendo le caratteristiche tipiche di un film poliziesco ma al contempo presentando i primi tratti caratteristici del movimento blax: il background del ghetto, in questo caso Harlem; una misteriosa rapina seguita da inseguimenti ed avventure inverosimili; scene di sesso, qui scandito da azioni rapide solo per accennare all'intimità dei protagonisti. Il tutto accompagnato dall'elemento essenziale quale sarà il sound, nuovo e composto di musiche funk e soul, popolarissimo nella comunità afroamericana degli anni Settanta. La storia è ricca di caratteristiche appartenenti alla comunità afroamericana, influenzata non solo dall'ambientazione di Harlem ma anche dall'esperienza di vita dei due detective. I protagonisti si devono scontrare con una difficoltà e discriminazione doppia: da una parte saranno discriminati sul posto di lavoro essendo detective neri, dall'altra saranno discriminati in ugual misura all'interno della propria comunità. Questo secondo livello di discriminazione è ancora oggi un tema non solo molto delicato e controverso ma estremamente attuale nella comunità afroamericana ed ancora oggi motivo di discussione: si tende infatti ad identificare un codice di condotta secondo il quale, a causa di questa *police brutality*, la comunità nera deve essere unita contro i poliziotti bianchi.³⁰ Questa idea si ritrova in molti “motti” come: *Snitches get stitches*, corrispettivo nostro di “chi fa la spia non è figlio di Maria” ma con un significato decisamente più violento, “*a saying indicating that “snitches” or people who tell on others to police, partners etc. will get stitches, resulting from some kind of abuse*

²⁹ Nella traduzione italiana della pellicola il titolo viene completamente stravolto, viene rimosso il gioco di parole “Cotton comes to Harlem” ossia “Il cotone arriva ad Harlem” che non solo fa riferimento alla trama, in cui i soldi ricavati dalla truffa vengono nascosti in una balla di cotone, ma si perde anche il chiaro riferimento alla schiavitù ed alla raccolta di cotone nelle piantagioni.

³⁰ Un tema che viene tutt'ora rivisitato in titoli più recenti come “The Hate U Give,” film del 2018 diretto da George Tillman Jr. oltre che nell'episodio ‘Love Boat’ dalla serie televisiva “Black-ish” di Kenya Barris.

(usually physical)”³¹ o *Blabbers get stabbed*. Ecco che il ruolo dei poliziotti neri qui si intensifica in difficoltà dovendo contrastare persone della loro stessa comunità e venendo quindi ritenuti come dei traditori della propria razza. Notovny Lawrence in *Blaxploitation Films of the 1970s* cita Thomas Cripps al riguardo:

“Himes’ black policeman are not only up against a social order in which it [is] the rigid code of colored people to stick together against white cops, but in which, consequently, black detectives are looked upon as traitors to their race, because although their very color should put them among oppressed, their badges make them representatives of the oppressive machinery of “The Man.”

Questa difficoltà è visibile anche in alcune citazioni stesse della pellicola che non solo sottolinea la diffidenza nei confronti dei due detective da parte della comunità di Harlem, ma anche la differenza d’atteggiamento che gli stessi devono avere nell’approcciarsi con la propria comunità. In uno scambio di parole con il Reverendo, quest’ultimo cerca di corrompere i detective offrendo loro, come ricompensa, il bottino andato perduto di 87’000\$ a cui il detective Johnson risponde: “When you steal from white people, that’s your business, but when you steal from black people, that’s my business.”³² In un’altra scena si assiste invece ad uno scambio di battute tra i detective e gli attivisti dei Black Panther in cui uno di loro afferma: “One thing I hate more than a honky pig cop is a nigger pig cop”³³ un chiaro segnale di diffidenza e mancato rispetto della comunità nei confronti dei due detective. (Lawrence 2008, 30-31)

Sweet Sweetback’s Baadasssss Song (1971) – Melvin Van Peebles

Sweet Sweetback’s Baadasssss Song del 1971 è un film scritto, diretto ed interpretato da Melvin Van Peebles riprende diverse caratteristiche di *Pupe Calde* come la colonna sonora funky e jazz, qui fornita dal gruppo degli Erath, Wind & Fire, una trama rocambolesca, ed un protagonista afroamericano. Alla formula vengono però aggiunte delle variabili nuove, tra cui una presenza dell’elemento sessuale assai predominante ed addirittura portato all’estremo, scelta visibile non solo nel titolo del film ma anche nella trama e caratteristiche di Sweetback, il protagonista, che si guadagna tale nomignolo come complimento da parte di una prostituta dopo aver consumato un rapporto sessuale. Sweetback, interpretato dallo stesso Van Peebles, è un orfano cresciuto da delle prostitute in un bordello che in età adulta lavora come gigolò

³¹ Definizione riportata da “UrbanDictionary,” sito di raccolta dei principali *slang* americani.

³² *Cotton Comes to Harlem*, Ossie Davis (1970)

³³ Ibid.

partecipando in qualità di attrazione principale in una serie di spettacoli sessuali/sex shows. Sweetback verrà preso in custodia da due poliziotti bianchi alla ricerca di un sospettato da poter indicare come colpevole per aver ucciso un uomo. Verrà arrestato insieme ad un membro delle Pantere Nere, Mu-Mu (Moo Moo) ma quando quest'ultimo verrà pestato a sangue dai poliziotti, Sweetback non riuscirà a starsene in disparte e coglierà l'occasione per aggredirli ed iniziare un'interminabile fuga verso il confine con il Messico. La sua fuga si svolgerà tra situazioni paradossali, trovando prima rifugio da un amico, poi in un'abitazione dove è in corso una veglia funebre tra vecchi conoscenti; successivamente verrà ad un incontro con un gruppo di motociclisti bianchi e sedurrà la donna che li guida per poter fuggire nuovamente. Una fuga infinita, accompagnata da musiche, che prosegue fino alla fine del film, il quale si conclude con la didascalia: "Look out! Cause a baad-asssss nigger is coming back to pay some dues!" (Lawrence 2008, 40-44; Guerrero 86-87). È chiaro già dal suo titolo come la pellicola faccia forza sulle caratteristiche sessuali del protagonista e non solo, spesso anche in modo estremamente ambiguo, come spiega Brad Stevens per BFI "[...] And this uncertainty spills over into the overtly political aspects of the project, which superficially appears to be offering us Sweetback as an embodiment of the black struggle" (Stevens). Questo coinvolgimento della comunità afroamericana è visibile anche nella dedica inserita da Van Peebles nei titoli di testa:

"This film is dedicated to all the Brothers and Sisters who have had enough of the Man"³⁴



³⁴ "Questo film è dedicato a tutti i fratelli e le sorelle che ne hanno abbastanza dell'uomo bianco"

In un'intervista per il film, Van Peebles afferma: "I made this film for the black aesthetic. White critics aren't used to that. This movie is black life, unpandered. I wanted a victorious film. A film where niggers could walk out standing tall instead of avoiding each other's eyes, looking once again like they'd had it. My movie is about a badass man who messes with the Man and wins" (Bennett, 112). Il film inizia proprio non solo con una dedica alla comunità afroamericana «Questo film è dedicato a tutti i fratelli e le sorelle che ne hanno abbastanza dell'uomo bianco»³⁵ ma anche coinvolgendola nei titoli di testa all'interno della categoria delle persone coinvolte nel film.

Quasi a dargli un tono positivo e di speranza, Van Peebles vuole presentare al pubblico un protagonista ribelle che riesce costantemente a sfuggire dalle grinfie della polizia bianca, una fantasia sulla virilità maschile ed un sogno di rivoluzione che però si annullano a vicenda. Questo perché, come ribadisce Bennett nella sua recensione e commento *The Emancipation Orgasm: Sweetback in Wonderland* riguardante la pellicola nella rivista *Ebony*, nel 1971, ci si trova di fronte ad un personaggio che provoca una "image confusion." Rimprovera a Sweet Sweetback di non essere né un'immagine esclusivamente rivoluzionaria, né esclusivamente nera perché si presenta come una figura sterile ed egoisticamente individualista, senza alcun programma di rivoluzione concreto se non una fuga simbolica verso il confine ed un messaggio finale quasi minaccioso. In più, la figura che nel film dovrebbe concretamente rappresentare un militante dei Black Panther, viene rappresentato in modo scialbo, ignorante, la cui vita viene terminata in modo violento e tetro, schiacciando simbolicamente qualsiasi speranza riguardo la futura rivoluzione (Bennett, *Ebony* 112-116; Guerrero, 89). Inoltre, il protagonista usa la seduzione ed il sesso come armi per poter sfuggire a situazioni di difficoltà, metodo Bennett criticò pesantemente:

"[...] For more than 300 years now, white people have presumed to tell black people who they were and what they should want. In order to hide black people from themselves, white people created those enduring black stereotypes of the Black Stud [...] In the white worldview, black people were sexy, violent, emotional, children of the soil and of nature [...] The Negro stereotype is, in essence, a contrast conception, the negative pole of the familiar white dichotomies of good-evil, clean-dirty, white-black." (Bennett, *Ebony* 112)

"*Sweet Sweetback* is neither revolutionary nor black. Instead of giving us new images of black rebels, it carries us back to antiquated white stereotypes, subtly

³⁵ "This film is dedicated to all the Brothers and Sisters who have had enough of the Man"

and invidiously identified with black reality. [...] The movie relies on the old John Wayne rugged individualism crap, the great big hero, slaying all the dragons, seducing all the women, swimming across the river, making it alone. [...] A real black revolutionary film would have really alarmed the man. [...] No one, in this film, makes human contact with another human being. There is no communication, not even in the bed. [...] Nobody ever f***ed his way to freedom.” (112-118)

Queste rappresentazioni esplicite del sesso come caratteristica e mezzo per la libertà, e della violenza nei confronti dei neri, oltre alle critiche raccolte, resero la pellicola uno dei film più controversi della storia. Van Peebles si rifiutò di sottoporre la sua pellicola alla revisione da parte della Motion Picture Association of America (MPAA) che quindi gli conferisce una valutazione X, un divieto assoluto ai minori di sedici anni di vedere il film a causa del suo contenuto considerato estremamente erotico e violento. La distribuzione si rivelò particolarmente ardua, ma il successo al botteghino arrivò ugualmente portando con sé un incasso di oltre 1\$5 Milioni di dollari confermando il supporto al genere *blax* da parte della comunità afroamericana (Lawrence 2008, 44; Guerrero 86).

Sweetback però, al contrario dell’auspicio di Van Peebles, divenne un nomignolo utilizzato non tanto per identificare la coscienza rivoluzionaria della comunità nera, ma un emblema di una “sexual bravado,” quindi un comportamento sessuale spavaldo, mentre l’estetica del film andò ad esaltare un’estetica nera di “empty bellies and big bottomed prostitutes” andando quindi a calcare particolarmente su di un’apparente miseria all’interno della comunità afroamericana, come prosegue Bennett “Black is not misery. Black is transcendence of misery and degradation. Did you catch that word? Transcendence. A rising above, a soaring” ribadendo come, a suo parere, all’interno della pellicola di Van Peebles non sia stata dedicata l’attenzione necessaria alla comunità afroamericana e come, citando Ralph Ellison, la popolazione nera sia molto più della somma del proprio degrado (Bennett, 116).

Shaft (1971) – Gordon Parks

Il 1971 porta sul grande schermo *Shaft, il detective (Shaft)* di Gordon Parks, pellicola che, al contrario di Sweetback, completamente curata, diretta, scritta e recitata da Van Peebles, viene distribuita dalla Metro–Goldwyn–Mayer come una pellicola “industry-backed” e “moneymaking venture” che non solo vede alle sue spalle un finanziamento ben più sostanzioso

di \$1.2 milioni³⁶, ma va a rendere le caratteristiche viste fino ad ora dei film *blax* più raffinate e standardizza lo schema che contraddistingue il protagonista, John Shaft, interpretato da Richard Roundtree (Guerrero, 92). Un detective afroamericano di New York assoldato dal capo del crimine organizzato di Harlem, Bumpy, nel tentativo di recuperare la figlia dalle grinfie della mafia italiana. Similmente a *Pupe Calde (Cotton)* anche qui il detective è visto con sospetto da parte dei membri del Black Power Movement con cui entra in contatto, ma si differenzia per la sua natura camaleontica: è in grado di lavorare sia con i bianchi che con i neri, a seconda delle sue esigenze. Viene difatti cercato personalmente da Bumpy ed al tempo stesso, viene insistentemente interpellato dai suoi superiori per avere notizie sulla comunità afro di Harlem. Abbiamo già visto, analizzando *Pupe Calde (1970)*, come vi sia una convinzione riguardo l'esistenza di un modo d'agire e comprendere la propria comunità da parte dei poliziotti neri, la famosa "their way." In *Shaft* questa particolarità dell'interagire e risolvere i problemi della comunità nera si riscontra negli spazi in cui si muove il detective; John Shaft infatti si sposta indisturbato e padrone della scena tra il suo appartamento collocato nel quartiere sud del Village a New York, l'ufficio di polizia in Midtown Time Square, centro pulsante di Manhattan, ma tiene traccia comunque di tutti gli avvenimenti in corso nella zona nord di Manhattan, ad Harlem, quartiere simbolo delle pellicole *blax* (Guerrero, 92).

Sebbene la pellicola nasca come un "fun film," non mancano dei sottili riferimenti ai problemi razziali ed alla discriminazione, in diverse occasioni avvengono scambi di battute al riguardo; la prima avviene tra il detective Shaft ed il collega Androzzi, scambiano un dialogo riguardo il colore della loro pelle mentre sono nell'ufficio di quest'ultimo. Androzzi, paragonando Shaft ad una stilografica nera, gli fa notare come non sia poi così scuro. A tale affermazione, in risposta, Shaft paragona il collega ad una tazza, facendogli notare come a sua volta lui non sia così bianco:

John Shaft: "Warms my black heart to see you so concerned about us minority folks."

Vic Androzzi (Charles Cioffi): "Oh come on Shaft, what is it with this black shit, huh?"

Vic Androzzi: "You ain't so black."

Shaft: "And you ain't so white either baby."

³⁶ Al contrario della pellicola di Van Peebles che si dovette appoggiare esclusivamente sul budget messo a disposizione dal regista stesso (di \$100,000) e da un prestito fattogli da Bing Crosby di \$50,000.

In un'altra occasione, al telefono con la sua fidanzata, alla domanda se vi fossero dei problemi, John Shaft risponde con ironia che ne ha un paio, essere nato nero ed essere nato povero:

Shaft: "Sorry, I can't make it."

(*Gwenn Mitchell*) "You got problems, baby?"

Shaft: "Heh. Yeah, I got a couple of 'em. I was born black -- and I was born poor."

Oltre a queste brevi intermissioni non mancano certo, così come previsto dalla formula *blax*, scene di sesso che rendono il detective una figura affascinante ed irresistibile. John Shaft nonostante abbia una fidanzata nera che potrebbe tranquillamente soddisfare ogni desiderio del pubblico di un nazionalismo culturale e di un'ideale di coppia afroamericana nuova, non abbandona la possibilità di una relazione occasionale con una donna bianca, segno di un fascino nuovo dell'uomo afroamericano che lo rende irresistibile anche alle donne bianche, solitamente interessate al classico James Bond (Guerrero, 93). Ci si contrappone quindi alla figura proposta dal personaggio di Sweetback, per cui il sesso e la seduzione sono armi per poter sfuggire a situazioni di pericolo.

A questa scelta di intimità, si contrappongono però la tipica violenza di inseguimenti e sparatorie, scanditi in sottofondo da musica funk. La colonna sonora di Shaft è degna di nota poichè la canzone d'apertura del film diviene forse l'*opening theme* più rappresentativo di tutta la stagione della blaxploitation. Dalla mente di Isaac Hayes, che compone l'intera colonna sonora, nasce un ritmo che trascende il suo uso specifico per la pellicola e prende vita come singolo musicale a sé, nonostante un testo eccentrico elaborato su misura per il film, con l'intento di raccontare ed esaltare il personaggio di John Shaft³⁷:

Who's the black private dick

That's a sex machine to all the chicks? (Shaft)

You're damn right

Who is the man that would risk his neck for his brother, man? (Shaft)

Can ya dig it?

Who's the cat that won't cop out when there's danger all about? (Shaft)

Right on

You see this cat Shaft is a bad mother (Shut your mouth)

³⁷ Musiche quelle di Hayes che dopo due settimane dall'uscita del film già avevano incassato \$2 milioni, la canzone "*Theme from Shaft*" venne addirittura nominata agli Academy Awards del 1972 come Best Original Song/Miglior Canzone e vinse, facendo così di Isaac Hayes il primo compositore afroamericano a vincere tale riconoscimento.

But I'm talkin' about Shaft (Then we can dig it)

He's a complicated man but no one understands him but his woman (John Shaft)

Nel documentario *Half Past Autumn* del 2000, Gordon Parks afferma come *Shaft* volesse essere una pellicola in grado di ispirare i giovani afroamericani presentando loro un eroe che ancora non gli era stato dato.³⁸ Il personaggio di John Shaft, secondo le parole di Van Peebles, era stato inizialmente pensato come un normale detective bianco, ma visto il successo delle pellicole blax, venne cambiato il colore della pelle. Parks porta così sul grande schermo un personaggio in grado di piacere all'audience nera ma anche ai giovani bianchi ed il suo successo fu travolgente con un guadagno che si aggira tra il \$12 e \$13 milioni di dollari, tanto da guadagnarsi due sequel: *Shaft's Big Score!* Nel 1972 e *Shaft in Africa* nel 1973.

Il successo al botteghino conferma nuovamente la popolarità di questa tipologia di film e l'entusiasmo verso una figura maschile che rientra nei canoni del *black macho*: nero, all'ultimo grido e forzuto. Questo insieme di caratteristiche va a creare un nuovo genere d'uomo nero: il "superspade" o "superfly." Superspade e Superfly vanno spesso ad amalgamarsi fra loro ma al tempo stesso rappresentano due tipologie diverse di individuo: con il termine *superspade* si andrà spesso a definire una persona bianca che tiene comportamenti solitamente racchiusi nello stereotipo della persona nera, indossando un vestiario da "ghetto" ed utilizzando una terminologia segnata da modi di dire ed uno slang molto stretto e per quanto venga spesso utilizzato nei confronti di una persona bianca, la sua origine era pensata come termine per identificare persone di colore con doti eccezionali o particolari come atleti (Muhammad Ali) o persone dello spettacolo (Sydeny Poitier); con il termine *superfly* si fa un riferimento puro all'omonima pellicola del 1972 di Gordon Parks Jr. e si va ad identificare una persona estremamente sicura di sé, esibizionista ed in qualche modo coinvolto nel circolo della droga. Il protagonista di *Super Fly*, Youngblood Priest (Ron O'Neal) è uno spacciatore che, nonostante le buone intenzioni di ritirarsi definitivamente dal giro dello spaccio, decide di mettere in atto un ultimo colpo prima di cambiare vita.

"This dude is bad, and he's not just fly...He's Super Fly.³⁹ When it comes to women, they come to him...but it's still not enough...He wants a Big Score, a million in cash, yeah, the big one" (*Super Fly*, 1972. Official Trailer)

³⁸ Documentario "Half Past Autumn" 2000

³⁹ Nella terminologia americana, il termine "fly" che letteralmente significa "volo/volare" viene utilizzato spesso per indicare una cosa estremamente alla moda, forte ed estremamente cool.

Così come per le altre pellicole analizzate, anche quest'ultima, diretta dal figlio di Gordon Parks, si basò su di un budget misero, meno di 60,000\$ ma il suo impatto a livello sociale fu clamoroso. Nel documentario "*Super Fly – One Last Deal*" molti dei professionisti coinvolti nella produzione raccontano le difficoltà ed i risultati ottenuti dalla pellicola ed il tentativo di portare sul grande schermo una dichiarazione più forte ed aggressiva. La trama si concentra sulla vita e sull'ultimo colpo che vuole mettere Youngblood Priest in atto questo prima di cambiare vita. Per fare ciò, Phillip Fenty, sceneggiatore del film, spiega come sia stato importante passare del tempo con gli stessi ragazzi coinvolti nel giro della droga e come, una volta superato il fascino di questo primo incontro, si venga a conoscere meglio il lato duro di questa vita e come sia difficile uscire da un giro tanto sporco nonostante la maggior parte dei giovani coinvolti non voglia continuare per quella strada. Al riguardo, Nate Adams, addetto costumi del film, aggiunge che il concetto di trattare un argomento come lo spaccio e la vita nelle strade di Harlem fosse un argomento attuale da trattare oltre che un concetto nuovo e sviluppato in modo nudo e crudo (ibd. 4:50-5:22). Con rammarico l'attrice Sheila Frazier racconta come ciò che più le diede fastidio fu l'accanimento nei confronti di *Super Fly* come un film riguardante esclusivamente il mondo sommerso della droga e dello spaccio, quando in realtà l'intento era di mostrare come il protagonista fosse alla ricerca di una nuova vita, una svolta (ibd. 22:00). L'impatto fu comunque grandioso e la popolazione afroamericana impazzì per le tendenze lanciate da questa pellicola, il glamour degli outfit indossati dai protagonisti: il cappello Fedora divenne un simbolo dello stile di Priest e così anche il suo taglio di capelli che tutto volevano replicare per assomigliare a Ron O'Neal (ibd. 14:50-15:15). "*I think about it as a metaphor for life in America, for black man. Where do you go, what do you do? How do you make this system, that was set up without you in mind, work now that you're a part of it*" –John Amos, attore in Sweet Sweetback Badasssss Song su Super Fly.

2.3 Le eroine nere della Blaxploitation

"In the 70s we reaped the rewards of the 50s and 60s...It was a time of freedom and women saying that they needed empowerment. There was more empowerment and self-discovery than any other decade I remember. All across the country, a lot of women were Foxy Brown and Coffy. They were independent, fighting to save their families, not accepting rape or being victimized. I just happened to be the first one that these filmmakers...found to portray that image." –Pam Grier

Dalle parole di Pam Grier, una delle prime attrici ad occupare un ruolo di rilievo nell'industria cinematografica della blaxploitation, si evince come questo movimento sia stato di rilevante importanza per il reparto femminile del cinema. Il periodo della blaxploitation dà alcuni riconoscimenti alle donne afroamericane dando loro spazio nei film d'azione come vere e proprie eroine nere. Il ruolo occupato da queste eroine all'interno delle pellicole era lo stesso dei colleghi maschi se non addirittura ruoli più autorevoli che spesso non venivano affidati, o in ruoli che le stesse colleghe bianche a fatica ricoprivano. Le pellicole femminili del movimento blaxploitation mantengono le stesse caratteristiche base di quelle realizzate nel "reparto" maschile: l'ambientazione nel ghetto o in luoghi che coinvolgono la comunità afroamericana, sfondi per scene d'azione, lotte, inseguimenti e sparatorie incredibili accompagnate dalle immancabili musiche funk; le scene di sesso, anche in questo caso, vengono utilizzate sia per descrivere l'irresistibile bellezza delle eroine ma anche come mezzo per queste ultime per uscire da situazioni di pericolo o estorcere informazioni.

Di tutte le variabili, sono però le protagoniste la caratteristica più importante perché avviene un chiaro distacco dagli stereotipi femminili che fino ad ora le aveva afflitte come la *mammy*, *Jezebel* e *tragic mulatto*, sostituiti ora da un ruolo rivoluzionario ed innovativo, quello della "*female saviour*," la paladina/salvatrice donna: bellissima, cool ed alla moda, abile nella lotta, indipendente, di successo, senza paura, una donna dinamica e dotata di senso civico (Sims, 6). Un passo in avanti considerevole rispetto alle stesse pellicole appartenenti alla *blaxploitation*, poiché, come ci fa notare Ed Guerrero, nonostante la forte critica nei confronti di *Sweetback* e *Shaft* per l'elevata presenza dell'elemento sessuale, non venne sollevata alcun genere di disapprovazione nei confronti della tipologia di rappresentazione fatta delle donne presenti in queste stesse pellicole e la loro oggettificazione sessuale, in particolare in *Sweet Sweetback* dove non viene presa minimamente in considerazione dalla critica la scena in cui il protagonista, armato di coltello, stupra una donna. Le donne di questi film sono personaggi privi di qualsiasi caratterizzazione complessa, figure poste semplicemente a decoro della trama o del personaggio principale, che doveva essere simbolo di una nuova mascolinità libera. Questo nuovo senso di libertà da parte del genere maschile andava sicuramente a sopraffare la lotta delle femministe nere la cui lotta viene sommersa dalla marea maschile, ritenuta più importante (Guerrero, 91). *Coffy* di Jack Hill e *Cleopatra Jones* di Jack Starrett inaugurano così, nel 1973, la stagione delle eroine nere impegnate nella lotta al crimine.



Coffy (1973) – Jack Hill

Con *Coffy* (1973) Jack Hill porta sul grande schermo il volto di Pam Grier, colei che diverrà la star più famosa della blaxploitation⁴⁰, nel ruolo dell'infermiera Coffy, abbreviazione del suo cognome Coffin, che la notte abbandona la sua occupazione medica per dare la caccia allo spacciatore responsabile di aver reso la sorella minore di undici anni una tossicodipendente. Con l'aiuto di un amico d'infanzia, ora poliziotto, Coffy riesce ad infiltrarsi in una cerchia di droga e prostituzione fingendosi una ragazza squillo, per poter attuare una vendetta del tutto personale nei confronti di coloro responsabili di aver ferito non solo il suo amico, Carter Brown, ma anche l'intera comunità afroamericana, introducendo droga e prostituzione.

Il personaggio di Coffy è chiaramente rivoluzionario nelle sue caratteristiche di paladina contro il crimine, ma diviene comunque oggetto di critica per come la narrazione la ponga in una posizione abbastanza contraddittoria: similmente al personaggio di *Sweetback*, durante la sua missione sotto copertura come prostituta, Coffy diviene un oggetto sessuale, utilizzando la seduzione per scappare dai pericoli seducendo le sue vittime. Si controbilancia, all'interno della novità, con un elemento stereotipato e standardizzato nei confronti della donna che non verrà particolarmente apprezzato. Il sesso e la seduzione permangono come elementi cardine per le pellicole blax usando scene che vedono il protagonista in atti d'amore intimi e privati oppure rapidi e meno sentimentali. Nonostante le critiche, *Coffy* si rivelò una pellicola di successo, con un incasso di circa \$6 milioni, confermando la capacità per una trama d'azione blax al femminile di ottenere un profitto pari alla controparte maschile e facendo da apri fila per altrettanti film con alla guida protagoniste afroamericane (Lawrence 2008, 83-83).

⁴⁰ Pam Grier riprenderà il ruolo di eroina nera anche in *Foxy Brown*, del 1974.

Cleopatra Jones (1973) – Jack Serrett

A soli tre mesi di distanza da *Coffy*, nel Luglio del 1973, venne proiettata nelle sale l'alternativa della Warner Bros. di eroina nera con alla regia Jack Serrett, *Cleopatra Jones: Licenza di uccidere* (titolo originale: *Cleopatra Jones*). Nonostante questa produzione venga proiettata nelle sale successivamente a *Coffy*, spesso viene indicata come esempio principale di questo cambio di direzione nel genere poliziesco che sostituisce all'eroe bianco una donna nera. Inoltre, essendo la produzione avvenuta quasi in contemporanea con il film di Jack Hill e non avendo ancora alcun pronostico riguardo il successo di questa nuova tipologia di film, la Warner Bros. puntò in modo massiccio sulla pubblicità, con slogan accattivanti:

“Tamara Dobson, the soul sisters’ answer to James Bond. The most exciting new star in years. 6 feet 2” of dynamite and it’s all stacked. And up against her it’s her archenemy, the female successor to Goldfinger, two-time Academy Award Winner Shelley Winter as Mommy.” (Cleopatra Jones trailer)

“She’s “Ten Miles of Bad Road” For Every Hood in Town!”

“Cleo teaches drug traffickers the meaning of saying no!”

Il risultato di questa produzione, con alle spalle un budget elevato ed una sceneggiatura più elaborata, sarà una combinazione di femminilità, forza, capacità di combattimento corpo a corpo e conoscenza del karate che si accostano alle caratteristiche classiche dei film *blax* portando sul grande schermo il personaggio di Cleopatra Jones, interpretata dalla statuarina modella Tamara Dobson, nei panni di un'agente speciale sotto copertura come modella al servizio del governo degli Stati Uniti, una strepitosa versione al femminile di James Bond (Schäfer 1-2). Non verrà mai meglio specificato quale sia l'esatto compito di Cleopatra Jones per il governo ma il suo obiettivo in quanto eroina sarà quello di eradicare la criminalità dalla sua comunità in modo da poter dare un'alternativa nuova ai giovani insieme al suo ragazzo “Reuben” a capo di un centro di recupero per tossicodipendenti (Sims, 17). La scena iniziale vede la protagonista in Turchia, dove sovrintende la distruzione di un campo di oppiacei di proprietà di Mommy, una famigerata spacciatrice di Los Angeles nonché il cattivo della situazione. Una volta venuta a conoscenza della distruzione della sua fornitura, Mommy tenta di vendicarsi mandando dei gangster ad una Cleopatra di rientro all'aeroporto ma quando quel tentativo non va a buon fine, ordina l'intromissione di droghe all'interno della casa di recupero per tossicodipendenti e rendendola soggetta ad un raid da parte della polizia che ne costringerà la chiusura. Cleopatra Jones sarà così determinata a chiudere i conti con Mommy una volta per

tutte. Con l'aiuto di due personaggi come Tiffany e Doodlebug, Cleopatra riuscirà a mettere fine al regno del terrore di Mommy grazie alle sue doti di karateka.



Come per *Coffy*, il personaggio di Cleopatra Jones assume un valore fondamentale per la rappresentazione della comunità afroamericana e delle donne nere, non solo svolge un incarico estremamente importante e di rilievo lavorando per un'organizzazione segreta del governo combattendo non solo contro il narcotraffico ma anche contro la corruzione. Cleopatra cerca di migliorare la condizione della comunità nera, nonostante la consueta diffidenza di questi ultimi nei suoi confronti non solo per il suo ruolo all'interno di un'organizzazione governativa ma anche per lo stretto rapporto che mantiene con la polizia bianca, una situazione che ci rimanda alle difficoltà già fronteggiate dai detective in *Pupe Calde* (1970). La storia troverà un doppio lieto fine, il primo verrà raggiunto nello scontro tra Jones e l'avversaria Mommy che vedrà vittoriosa la protagonista, mentre il secondo finale avverrà con l'arresto di Purdy, un poliziotto corrotto e bigotto che non nasconde l'odio che prova nei confronti dei neri, motivo per cui gli scontri con Cleopatra non mancano, scontri che si pongono come metafora del dibattito neri contro bianchi (Sims, 17; Lawrence 2008, 84-85).



Ma nella figura di Cleopatra Jones, ciò che colpisce lo sguardo è la sua immagine, resa eccentrica da un abbigliamento sempre alla moda, ed influenzato dallo stile dell'attrice stessa la quale optò per pellicce, camicie eccentriche ed un assortimento di gioielli differenti oltre ad un cambio di pettinatura frequente. Inoltre, la sua presenza statuaria viene esaltata dall'utilizzo di inquadrature e scene in cui la figura di Cleopatra Jones si muove liberamente all'interno degli spazi, fuori da ogni schema sociale ed etnico, in completa disinvoltura, centro dell'attenzione di ogni inquadratura e torreggiante rispetto a colleghi ed amici. Le inquadrature sono un elemento ulteriore che valorizza la sua bellezza, spesso inquadrata con primi piani per esaltare il suo trucco ed i lineamenti del viso o comunque inserita al centro della scena, ripresa integralmente o da un'inquadratura bassa che la fa spiccare ulteriormente (Lawrence 87, Schäfer 222-224).

Stefanie Schäfer in *Marooning James Bond* cita alcune delle interviste promozionali del film, in cui Tamara Dobson sottolinea come sia particolarmente difficile non solo essere donna in un'epoca come gli anni Sessanta e Settanta, ma soprattutto essere una donna di colore. La bellezza afroamericana infatti non veniva valorizzata particolarmente poiché non corrispondeva in alcun modo agli standard di bellezza eurocentrici previsti dall'industria cinematografica e televisiva. Le caratteristiche ritenute consone rispecchiavano la fisicità di attrici e donne bianche: "black girls must be *safe*. They have straight hair, or hair that can be pressed and they must have Caucasian features." Nonostante Tamara Dobson non si sia mai ritenuta una rappresentante o forte sostenitrice del movimento femminista, il suo personaggio diventò, insieme a quelli di Pam Grier, un'icona, un simbolo per la comunità afroamericana femminile che in questi anni lotta su di una corsia parallela rispetto al Women's Liberation Movement, uno *statement* fondamentale del periodo blaxploitation poiché proietta sul grande schermo due temi portanti del periodo: il nazionalismo nero ed il femminismo⁴¹ (Schäfer 222). In entrambe le pellicole citate vengono reinventati i canoni e le nozioni di bellezza delle donne afroamericane, la loro sessualità e femminilità. Tra tutte le novità, merita una nota particolare l'attenzione dedicata al cambio di acconciatura delle eroine, come sottolinea Yvonne Sims in *From Headscarves to Afros*: la pettinatura Afro diventa un emblema per molti negli anni Sessanta, simbolo di rivoluzione e liberazione. Anche se la figura di Coffy viene resa un oggetto

⁴¹ Vi era un forte dibattito al tempo su come le donne coinvolte nel movimento femminista, per quanto lottassero per diritti equi tra uomini e donne, poco si esponessero per migliorare la vita e le condizioni delle donne della comunità Afroamericana e non solo, anche delle altre minoranze americane. Si apre quindi una discussione su come nella comunità nera le donne siano sottoposte ad una doppia discriminazione, non solo da parte degli uomini (siano essi bianchi o neri) ma anche da parte delle donne, poiché i diritti che potrebbe ottenere una donna bianca statunitense non sono gli stessi concessi ad una donna nera.

sessuale, in particolare, tra le donne che nonostante non avessero mai avuto una propria rappresentazione in quanto eroine sul grande schermo, avevano però conosciuto una nuova tipologia di leader con figure come Angela Davis, figura importantissima all'interno del movimento femminista afroamericano, la quale aveva ispirato e promosso una nuova immagine di bellezza afroamericana (Sims, 18-19).

Si aprì un inevitabile dibattito e messa a confronto delle due protagoniste da parte della critica, perché non tutti recepirono la rappresentazione di questa bellezza e potenza femminile in modo positivo. L'antagonismo vedeva quindi da una parte *Cleopatra Jones* di Tamara Dobson e dall'altra Pam Grier con *Coffy* e *Foxy Brown*: Cleopatra Jones si presenta non solo come un personaggio forte, autoritario ed indipendente, con un ruolo lavorativo importante, ma anche e soprattutto emancipata nei rapporti e nelle relazioni sessuali, i rapporti che intrattiene sono solo con il proprio fidanzato Reuben, rapporti intimi e sensuali. Cleopatra mostra meno pelle nuda alla telecamera e sceglie di non girare personalmente scene di sesso. Le scene d'amore e di affetto nella pellicola di Serrett risultano lente e personali, mostrando al pubblico la possibilità per una relazione tra uomo e donna afroamericani di essere passionali e romantici e non vincolati da stereotipi e canoni standardizzati che vedono questa tipologia di relazione come esclusiva della coppia bianca. Nella cultura americana il rapporto e le relazioni tra neri erano considerati come qualcosa che non potesse essere in alcun modo duraturo o comunque privo di legami affettivi forti tanto quanto quelle dei bianchi. (Lawrence 87, Schäfer 222). A contrasto si pone la figura di Coffy la cui sessualità viene portata all'estremo ed usata come arma. Paradossalmente è quasi possibile mettere a confronto, ma in modo puramente superficiale, le pellicole delle eroine femminili di Coffy e Cleopatra Jones con quelle di Sweetback e Shaft, quasi fossero la versione femminile di queste ultime. Coffy difatti si avvicina moltissimo alle caratteristiche usate per creare il personaggio di Sweetback, sfruttando la sua sensualità come risorsa. Mentre Cleopatra Jones intrattiene una relazione più intima e sentimentale con il proprio fidanzato cercando di non fare di questo dettaglio una caratteristica portante ma piuttosto un dettaglio secondario che però eleva la sua indipendenza in quanto donna emancipata.

Un'altra caratteristica messa a confronto tra le due pellicole è la presenza del nemico con cui si devono scontrare le eroine, questo perché mentre Coffy si deve battere con i classici narcotrafficienti e criminali, Cleopatra Jones ha un nemico nuovo nel suo genere, una donna. Il personaggio di Mommy, interpretato da Shelley Winters, si pone come novità nel movimento blaxploitation portando sul grande schermo un'immagine innovativa di cattiva. L'attrice bianca

non ricopre più il classico ruolo della *femme fatale* tipica delle produzioni noir, bensì si presenta al pubblico come una figura in netto contrasto con l'immagine di Jones –alta, magra ed attraente– con caratteristiche che richiamano parzialmente lo stereotipo della *mammy*. Come fa notare Novotny Lawrence in *Blaxploitation*:

“Mommy fails to fulfill mainstream conventions of beauty, because she is loud, short and overweight. Additionally, as her name suggests, she assumes the role of the matriarchal figure; however, instead of acting as the servants, Mommy employs several white men whom she constantly scolds for their incompetence. In contrast to the asexual mammy, Mommy is presented as a sexually charged lesbian whose behavior toward women perpetuates gay stereotypes” (Lawrence 89).

Una donna bianca, boss di una gang di spacciatori, vecchia, grassa, volgare e lesbica. Mommy va a riprende alcune delle peculiarità della figura della *mammy*, principalmente quelle fisiche, arricchendole di altrettante caratteristiche negative: se lo stereotipo della *mammy* era visto come un'immagine rassicurante, simbolo della casa e della fedeltà, Mommy è al contrario una donna sprezzante, brusca e piena d'odio.

Nelle pellicole della blaxploitation il nemico diviene una metafora che rappresenta l'oppressione ed il disprezzo della comunità bianca statunitense nei confronti dei neri e di conseguenza i nemici diventavano l'oggetto principale che il protagonista dovrà assolutamente affrontare ed eliminare, nel tentativo di proteggere e salvare la comunità. Una rivendicazione ed una sfida ai due simboli fondamentali nella lotta per i diritti della comunità afroamericana: lo stereotipo creato da un secolo di *negrophobia*, il classico negro, e la figura ideatrice di tale fobia ed immagine, il razzista bianco. La lotta finale nei film diventa un conflitto bianchi contro neri, una vendetta nel tentativo di creare un'opportunità per controbattere a tali sofferenze ed ingiustizie che al tempo stesso permette di raccontare la realtà della discriminazione subito anche tramite una falsa rappresentazione (Boyd).

Il declino del movimento della blaxploitation sarà dovuto a diversi fattori che, combinandosi tra loro, resero il mercato e la società non più adeguati a questa tipologia di pellicole. Uno dei primi fattori sarà dovuto ad un mercato ormai saturo di queste pellicole; il successo per la maggior parte dei titoli analizzati fu tale da portare alla produzione di sequel, Il personaggio di John Shaft ricevette ben due sequel, uno nel 1972 diretto sempre da Gordon Parks intitolato *Shaft Colpisce Ancora! (Shaft's Big Score!)* ed uno diretto invece da John Guillermin nel 1973 con il titolo *Shaft ed i Mercanti di Schiavi (Shaft in Africa)* ma nessuna

delle due pellicole raggiunse il successo dell'originale. Lo stesso accadde per la pellicola diretta dal figlio di Gordon Parks, *Super Fly*, che nel 1973 propose un sequel intitolato *Super Fly T.N.T.* diretto dallo stesso protagonista Ron O'Neal, ma anche questo tentativo fu un fallimento sia per la critica che per gli incassi. Sul versante femminile, anche Cleopatra Jones meritò un sequel diretto, nel 1975, da Charles Bail: *Operazione Casinò d'Oro (Cleopatra Jones and the Golden Casino)* ma a causa di un evidente declino e disinteresse per il genere, anche questo sequel non produsse i risultati attesi. Insieme alla perdita di interesse per questa novità e alla produzione di una quantità esagerata di pellicole tra loro simili in trama e personaggi, vi fu l'attacco da parte della critica. Si andarono a formare una serie di associazioni in segno di protesta nei confronti di questi film che vennero considerati un pessimo esempio per i giovani facilmente influenzabili a causa della rappresentazione fatta della comunità afroamericana come esclusivamente regolata ed influenzata da criminalità e narcotraffico. In particolare, venne sollevata una critica piuttosto specifica nei confronti del personaggio di Youngblood Priest di *Super Fly* causa di un'insoddisfazione civica che contribuì alla formazione di associazioni come la meglio nota Coalition Against Blaxploitation (CAB) composta da diversi gruppi comunitari tra cui la meglio nota NAACP insieme alla Southern Christian Leadership Conference (SCLC) e CORE. La preoccupazione rivolta nei confronti di queste pellicole era principalmente a scopo di protezione dei più giovani che, prendendo come esempio queste trame, avrebbero pensato ad una vita basata sullo spaccio di droga e stupefacenti come la strada per il successo e per un vivere dignitoso, così come traspariva dalla figura del *superspade/superfly* e *black macho* (Guerrero 101-102). A livello femminile si penalizzò l'utilizzo della sessualità, in particolare nei confronti dei personaggi di Pam Grier, vista come una mera oggettificazione della donna.

Nonostante le critiche, gli stessi attori si batterono per far capire l'importanza ricoperta dal periodo degli anni Settanta e dalle pellicole *blax* che erano riuscite a dar loro un'opportunità di fare carriera nel mondo del cinema, occupando ruoli e ricevendo ingaggi nuovi che mai erano stati loro proposti. La stessa Pam Grier, come riporta Yvonne Sim nel suo studio, non aveva la minima idea dell'importanza e dell'impatto che avrebbe avuto il suo personaggio sulla comunità afroamericana e della risposta degli stessi, aggiungendo come stesse semplicemente cercando di svolgere dei lavori interessanti (Sims, 5). Per quanto alcuni ruoli potessero venir considerati come degradanti piuttosto che innovativi, molti attori ed attrici sono comunque disposti ad accettare tali ingaggi pur di entrare nel mondo del cinema e nella speranza che quel ruolo possa poi concedergli di partecipare a pellicole di maggior successo. Yvonne Sims spiega

come questi professionisti vedessero il genere della blaxploitation come un'opportunità per mettere fine ad una tradizione di stereotipi afroamericani fatti di domestiche, artisti di strada, *buck* o seduttrici e dare così il via ad un'era di personaggi neri positivi sul grande schermo (Sims 7). Avviene un drastico miglioramento nella rappresentazione e nella presenza di attori ed attrici neri nelle pellicole cinematografiche, vengono momentaneamente abbandonati i classici personaggi della *mammy*, *tragic mulatto* e Jezebel per le donne, e del *buck*, *coon*, *tom* e *magic negro* per gli uomini. Ad accompagnare la rivoluzione in corso nelle strade, con manifestazioni, cortei e proteste, anche sul grande schermo si apre un periodo rivoluzionario.

Il declino del movimento della blaxploitation non sarà però dovuto esclusivamente ad un affondo fatto dalle critiche e dalle associazioni di protesta nei confronti di queste rappresentazioni, Hollywood difatti scopre un nuovo genere di produzioni in grado di attirare nelle sale l'intera popolazione, coinvolgendo anche la comunità afroamericana, senza dover quindi affidarsi a film e cast esclusivamente di attori neri. Questi film in grado di sbancare il botteghino anche oltreoceano sono oggi meglio noti come "blockbuster" ed il loro successo sarà tale da convincere definitivamente Hollywood ad abbandonare le produzioni *blax* ed *all-black* per poter puntare su questi nuovi e grandi *franchise*. Titoli come *Il Padrino* (1972), *L'Esorcista* (1973), *Lo Squalo* (1975), *Star Wars* (1977) e *La Febbre del Sabato Sera* (1978) portarono ad un focus da parte della major su questo nuovo ciclo di produzioni, privilegiando nuovamente l'ingaggio di attori bianchi piuttosto che la controparte, altrettanto talentuosa, di attori afroamericani, la fine brusca abbandonò non solo attori ed attrici ma altrettanti registi, sceneggiatori e produttori nell'ombra (Lawrence 2016, 11). Seppur il movimento della blaxploitation vide una fine prematura ancor prima dell'avvento degli anni Ottanta, e gli stessi non furono propriamente clementi con la comunità afroamericana, gli va comunque riconosciuto di aver promosso uno spirito di rivendicazione nella comunità afroamericana grazie a questa rappresentazione nuova. Tale novità diverrà un punto di riferimento per il decennio successivo, divenendo un margine di paragone importante per via del suo ritmo frenetico ed i risultati proficui che permisero un ingresso decisivo nel mondo del cinema per i professionisti neri del settore. Ricordando questo periodo, Julius Harris (*Scatter* in *Super Fly*) afferma come siano stati proprio loro, i neri, con questa tipologia di film a salvare gli Studios: "We always said that we saved the Studios back in the Seventies [...] they weren't making a damn thing, and then black films came under and started making money in and they were like Oops...Let's just get on the bandwagon." ("*Scatter*" dal documentario *Super Fly: One Last Deal*)

CAPITOLO III: GLI ANNI OTTANTA, GREAT WHITE HOPE E LA FORMULA DEL BIRACIAL BUDDY.

Se gli anni Ottanta vengono inaugurati con l'elezione di Ronald Reagan come Quarantesimo presidente degli Stati Uniti d'America il 20 Gennaio 1981, al cinema si presentano con una formula già ben strutturata: il blockbuster. L'elezione presidenziale influenza abbondantemente l'ambiente cinematografico proponendo al pubblico un decennio che Ed Guerrero definisce come "cinema of recuperation." La presidenza Reagan⁴² avrà diverse problematiche sociali da affrontare tra cui uno stato mentale e sociale della popolazione americana estremamente critico, dovuto ad una pesante sconfitta in Vietnam, la perdita dell'egemonia su Iran e Nicaragua, lo scandalo Watergate, il crollo dei prezzi del petrolio, l'inflazione del decennio appena conclusosi e la fine della presidenza Carter. Nel frattempo, sul fronte sociale, continuavano imperterrite le proteste da parte del Nazionalismo Nero, delle donne e del movimento per i diritti dei gay, e fu quindi affidato al cinema il compito di riportare la grandezza, momentaneamente perduta dagli Stati Uniti, sul grande schermo proponendo pellicole che potessero non solo tranquillizzare gli animi, ma manipolare l'audience così da ripristinare una Great White Hope, un'Eccezionale Speranza Bianca (Guerrero, 116).

Fu proprio questo desiderio di ripristinare una "great white hope" che portò i blockbuster a concentrarsi principalmente su trame e narrazioni aventi come protagonisti attori bianchi. L'impulso di Reagan spinse gli attori neri ad essere relegati ai margini dell'industria cinematografica, ritrovandosi a dover affrontare le stesse problematiche che speravano di aver

⁴² Quasi a porsì come un controsenso, Ronald Reagan fu presidente in ben occasioni diverse (1947-52 e 1959-60) della Screen Actors Guild (SAG). Secondo le parole di Vaughn Stephen, ciò che sappiamo sulle azioni antidiscriminazione intraprese da Reagan nei suoi anni di presidenza suggeriscono un'educazione familiare tale da avvicinarlo all'integrazione degli attori di colore anche in ruoli non stereotipati. Durante la sua presidenza, l'associazione supportò il più possibile le richieste degli attori afroamericani per ruoli più dignitosi, ma senza rinunciare forzatamente a ruoli quali camerieri e domestiche, ma comunque facendo un passo avanti rispetto agli anni precedenti che avevano confinato o trattato con indifferenze queste richieste. Un atteggiamento liberale nei confronti delle tematiche razziali, proponendosi come un'immagine nuova e fresca a guida dei SAG. Purtroppo, le azioni non incontrarono le intenzioni e con il passare degli anni Reagan si trovò in una posizione sempre più succube nei confronti della leadership Hollywoodiana, scoprì come il liberalismo potesse risultare un ostacolo e "tenne il piede in due scarpe per tutto il tempo (wore two hats all the time)" tendendo a portarsi dove era più conveniente economicamente oltre che alla necessità imminente di dover "abbattere" il comunismo. Gli attori afroamericani si ritrovarono in una situazione paradossale, dovendosi così accontentare delle politiche esistenti di Hollywood. Ma non tutto fu un male poiché una parte di attori era altamente preoccupato da un eventuale cambio di rotta ed abbandono di ruoli stereotipati, essendo questi alcuni dei loro principali ingaggi, esempio lampante fu Hattie McDaniel che spesso ricopriva il ruolo di domestica. Un cambiamento radicale tale faceva temere per una conseguente perdita di lavoro per molti di loro (Vaughn, 6-11).

risolto con il boom degli anni Settanta: inuguaglianze e discriminazioni. Secondo i dati proposti dal settimanale *Variety*, vennero prodotte da Hollywood 295 pellicole nel 1972, anno del boom delle pellicole *blax*, di cui 45 erano focalizzate su temi e cast afroamericani, e 21 furono destinate alla grande distribuzione; ma già nel 1977 il numero era andato riducendosi nonostante la produzione vedesse 311 pellicole, di queste solo quattro furono a sfondo afroamericano; e nel 1981 solo sei produzioni su 240 film (120). È inoltre interessante vedere come dalle pagine di *Framing Blackness*, Ed Guerrero proponga uno studio proprio sulle pellicole blockbuster, considerando come la maggior parte delle trame, sebbene in alcuni casi in modo molto indiretto, proponesse spesso un'opposizione bianchi-neri o comunque bianchi-minoranze. Uno degli esempi sconvolgenti fatto dall'autore è proprio nei confronti di *Star Wars* di George Lucas, il franchise più economicamente produttivo di Hollywood sia negli anni Settanta che Ottanta, ci viene mostrato come la maggior parte di questi scenari futuristici siano ambientati in location che nulla hanno a che vedere con la terra, allontanando così lo spettatore da qualsiasi eventuale riferimento alla situazione sociale in essere del periodo, ma soprattutto sono situazioni che non comprendono quasi mai la presenza di minoranze etniche. Viene fatto l'esempio di come in *Star Wars* l'unica popolazione umana sia bianca, circondata però da umanoidi, robot, creature strane e bizzarre: "black or any other nonwhite humanity simply does not exist [...] white males are constructed as the sole and sovereign human norm." (117). Ma tra una varietà interminabile di film di successo di questo decennio, si è andato a perdere il collante che legava i film degli anni Settanta, ossia un interesse profondo nei confronti delle tematiche sociali quali il razzismo e la disuguaglianza; sicuramente non sarà una tematica completamente abbandonata, ma non rientrerà nelle pellicole degne di nota e di successo dei primi anni del 1980. Earl Sheridan precisa come fossero diversi gli attori afroamericani noti ed apprezzati dal pubblico coinvolti nell'industria, ma erano per lo più confinati a ruoli comici e divertenti:

"There were blacks in movies, like Eddie Murphy, but they were funny man. With his jive, street-smart attitude, Murphy was unapologetically Black, but his film were not about race and he was not threatening to White America."
(Sheridan 2006, 182)

Ed è proprio a causa di questo concetto di "non risultare una minaccia" nei confronti di un'America socialmente scossa, che si andrà a rielaborare il concetto del *biracial buddy*. Nata inizialmente già negli anni Trenta, a scopo di intrattenimento, si identifica nell'azione di affiancare due persone con alle spalle background, personalità e caratteristiche contrastanti in

situazioni e trame che le vedevano costrette ad interagire tra loro dando vita a situazioni paradossali e spesso ridicole. Il ruolo del *buddy* si sviluppa negli anni integrando caratteristiche nuove, ed in particolare negli anni Ottanta metterà a confronto due personaggi di etnia differente, denotando così la tipologia filmica dei “Biracial Buddy Films.”⁴³ La coppia che inaugurò questo movimento viene spesso identificata in Richard Pryor e Gene Wilder, ma sarà Eddie Murphy il volto più noto di questo ruolo, affiancando spesso attori bianchi tra cui l’attore Nick Nolte nella commedia poliziesca *48 Ore (48 Hours)* nel 1982 e Dan Aykroyd nel 1983 per la commedia *Una Poltrona per Due (Trading Places)*. Nonostante la presenza di attori afroamericani in film e titoli ancora oggi noti, è chiaro come siano relegati a rappresentazioni divertenti ma secondarie che li rende strumenti utili ed efficaci ma non indispensabili alla narrazione. Per tutti gli anni Ottanta l’uso del *biracial buddy* avverrà in diverse declinazioni vedendo spesso invertiti i ruoli all’interno della coppia: nelle pellicole con protagonisti Wilder e Pryor, spesso l’attore afroamericano si ritroverà a dover dare istruzioni a Wilder su come comportarsi in determinati contesti urban neri, sfuggire ai cattivi comportandosi come un nero (*Wagons-lits con omicidi – Silver Streak*, 1976) o come evitare di venir maltrattato in prigione fingendosi un “duro” riprendendo così lo stereotipo dell’uomo nero come tosto (*Nessuno ci può fermare – Stir Crazy*, 1980); altro esempio è proprio il film *48 Ore* (1982) con Eddie Murphy, dove l’attore interpreta il classico ruolo di un membro di una gang, Raggie Hammond, detenuto in prigione che verrà però rilasciato su richiesta del poliziotto Jack Cates (Nick Nolte) per un totale di quarantotto ore nel tentativo di avere il suo aiuto per poter riacciuffare dei criminali. In questo caso il rapporto tra i due protagonisti viene strutturato secondo una serie di avvenimenti classici che li vedono inizialmente scontrarsi a causa dell’essere radicalmente diversi l’uno dall’altro, prendendosi addirittura a pugni, ma riuscendo infine a superare i malintesi e lavorare insieme verso un fine comune, un ruolo quasi fondamentale nella narrazione ed estremamente simile a colui che Roxane Gay identifica come il “magical negro” ossia un personaggio afroamericano inserito appositamente nella storia per concedere al protagonista la saggezza o i mezzi necessari affinché riesca a realizzarsi o raggiungere il suo obiettivo finale (Gay, 209). Per quanto il personaggio afroamericano vada a rappresentare la cultura nera nelle diverse pellicole, esso diviene una pedina all’interno di contesti ed

⁴³ Questa tipologia di Biracial Buddy Film, quindi letteralmente Film con Amico Birazziale, noi la analizzeremo all’interno di contesto black, afroamericano ma, un esempio estremamente famoso di questo genere di film si ritrova in *Karate Kid* del 1984 dove il protagonista, il giovane e bianco Daniel (Ralph Macchio) è affiancato nel suo percorso per diventare un karateka dal giapponese Mr. Miyagi (Pat Morita). Qui sicuramente non si viene a parlare di un affiancamento a sfondo comico, e non subito visibile a primo impatto poiché è assente il contrasto bianco-nero di altre pellicole.

ambientazioni principalmente bianche, usata per rendere la narrazione più divertente e movimentata grazie alle sue doti d'intrattenimento, inserendo all'interno della pellicola frammenti della cultura e vita afroamericana ma reinterprestandoli in chiave divertente per rendere il contenuto il più adatto possibile all'audience bianca americana. Sicuramente si ha un breve ritorno a figure a noi note di afroamericani nel ruolo di comici, già visti nelle figure portate in scena dai *minstrel show* e da personaggi come il *coon*, ma un'ulteriore motivazione che Ed Guerrero su questo "contenimento" del personaggio afro, si ritrova nel fatto che questi ruoli fossero nati per attori bianchi (Guerrero, 126). Indipendentemente, si ritrovano perfettamente le strategie di rappresentazione e le premure di questa presidenza Reagan di mantenere il cinema come un ambiente sostenuto da uno stato d'animo il più ottimista ed assente da polemiche o tematiche delicate.

Nonostante questo confinamento, sarà proprio negli anni Ottanta che alcuni attori afroamericani riusciranno a raggiungere riconoscimenti ed ingaggi a lungo termine oltre che venir identificati come superstar. Tra questi, il già citato Eddie Murphy, la cui figura verrà principalmente associata al genere comico dell'industria cinematografica ma che saprà dimostrarsi in grado di poter ricoprire anche ruoli più drammatici; Danny Glover, meglio noto per il suo ruolo in quanto biracial buddy Roger Murtaugh in *Arma Letale – Lethal Weapon* del 1987, al fianco di Mel Gibson (nel ruolo di Martin Riggs).

Gli sforzi compiuti da Hollywood per trattare il tema del razzismo furono relativamente pochi poiché, come spiega Sheridan, Hollywood ha spesso e volentieri preferito star lontana da film sociopolitici poiché il timore principale risiedeva proprio nel fallimento al botteghino, ritenendo questa tipologia di film-messaggio o film-statement "box-office poison" (Sheridan, 189). Inoltre, ci si appoggiava fortemente alla convinzione che, essendo ufficialmente terminato il periodo delle lotte per i diritti civili oltre che del Black Power, non ci fosse più una necessità concreta di utilizzare determinate tematiche quali la razza ed il razzismo all'interno dei film (182). Venendo considerata conclusa la stagione delle rivendicazioni sociali, anche nei confronti delle donne venne meno l'interesse di proporre pellicole che le vedessero nei panni di protagoniste al contrario del decennio precedente. Si accantonano così le varie Pam Grier, Tamara Dobson, Judy Pace e Trina Parks⁴⁴ e la minoranza femminile afroamericana, secondo un report del 1986 rilasciato dall'Ethnic Equal Opportunities Committee della federazione

⁴⁴ Prima donna afroamericana a diventare una Bond Girl nel film "Agente 007: Una Cascata di Diamanti (Diamonds Are Forever)" del 1971 nel ruolo di Thumper.

SAGA, andavano a ricoprire una percentuale inferiore al cinque per cento tra tutte le donne coinvolte nel mondo dello spettacolo (Guerrero 121, *Jet* 1986)⁴⁵.

3.1 Il Colore Viola (1985) – Steven Spielberg



Un film degno di nota ma al tempo stesso ritenuto estremamente controverso, sarà *Il Colore Viola (The Color Purple)*, diretto da Steven Spielberg⁴⁶ nel 1985, liberalmente tratto dall'omonimo romanzo di Alice Walker del 1982, che vedrà un cast principalmente afroamericano nel trattare il percorso verso la maggiore età delle due sorelle nere Celie e Nettie Harris, interpretate rispettivamente da due giovani Whoopi Goldberg e Dana Ivey. La storia si focalizzerà principalmente sul personaggio di Celie e nella sua lotta contro la violenza domestica, subita da parte del marito Albert Johnson, detto "Mister" (Danny Glover), abusi sessuali, incesto, aborto, razzismo, un'infanzia difficile e gravidanze in giovane età, oltre che argomenti più sentimentali come l'affetto ed il legame tra sorelle e donne, visto anche nel rapporto che verrà a crearsi tra quest'ultima e Shug Avery, interpretata da Margaret Avery. L'ambientazione viene riportata al periodo dei primi del Novecento, di conseguenza vengono momentaneamente abbandonate le tematiche contemporanee degli anni Settanta ed Ottanta, per focalizzarsi sulle storie del passato e presentandoci le due protagoniste in un contesto della Georgia del 1909: le sorelle Celie e Nettie Harris, unite fra loro da un legame fortissimo. Quando conosciamo per la prima volta Celie è ancora una ragazzina, ma veniamo a conoscenza

⁴⁵ Secondo lo stesso report, citato da Guerrero, non andò comunque meglio alla minoranza etnica maschile che, nel complesso, occupavano meno del dieci per cento dei ruoli da protagonista presenti tra film, televisione e spot pubblicitari.

⁴⁶ Il film verrà prodotto dalla casa di produzione di cui lo stesso Spielberg era fondatore, la Amblin Entertainment e venne distribuito da Warner Bros.

da subito di come sia vittima di violenze da parte del padre che ha occhi solo per la sorella minore Nettie, la vediamo dare alla luce un figlio, nato dalla relazione con il padre e viene reso noto come già sia la seconda gravidanza ma entrambi i bambini le sono stati portati via e venduti dal padre stesso. Quando Albert “Mister” si presenta al cospetto del padre delle giovani sorelle per chiedere in sposa la più giovane, quest’ultimo, restio, gli propone di prendere in moglie la maggiore, Celie per l’appunto che si ritrova a passare da una situazione di abusi ed infelicità in famiglia, ad un’altra situazione di abusi e maltrattamenti nella casa del suo nuovo sposo, vedovo e padre di tre figli. Apprendiamo inoltre della difficoltà che Celie ha nell’esprimersi, non avendo avuto la possibilità di frequentare la scuola, poiché privata dal padre, un dettaglio che secondo Cheung King-Kok diventa particolarmente simbolico nella descrizione di questo personaggio, poiché l’ostacolo della lingua e del non potersi e né sapersi esprimere correttamente, o comunque a fatica, impone spesso a Celie un silenzio forzato ed una passività rappresentativa della discriminazione delle donne, proibizione alla parola dichiarata dallo stesso padre che ad apertura del film minaccia Celie di non proferire a parola con nessuno se non con Dio delle violenze subite, delle gravidanze e dei bambini (Cheung, 163). La storia prosegue con una Celie adulta, ancora succube e vittima della nuova famiglia di cui continua a prendersi cura senza tregua, finché nella sua vita non arriva il personaggio della cantante blues Shug Avery, paradossalmente per mano del suo “aguzzino” poiché amante di “Mister,” a cui inizialmente Celie darà assistenza come parte integrante della famiglia, continuando a vivere da semplicissima domestica. Verrà poi ad instaurarsi un rapporto molto intimo e profondo, che ricorda a tratti quello di un rapporto di coppia ed in altri di una relazione materna. Sarà con la guida di Shug che Celie inizierà la scoperta del proprio corpo, non solo in quanto sessualità scoprendo che esiste della tenerezza anche nei rapporti tra persone e non il semplice e duro sesso, ma scoprendo anche la propria bellezza:

“Celie looks in Shug's eyes and allows herself to smile, and we know that Celie didn't think she had a pretty smile until Shug told her so. That is the central moment in the movie. The relationship between Shug and Celie is a good deal toned down from the book, which deals in great detail with sexual matters. Steven Spielberg, who made the movie, is more concerned with the whole world of Celie's life than he is with her erotic education.” (Ebert)

Shug: “Visto Miss Celie? Hai un bellissimo sorriso” (1:13:35-1:13:59)

In *Celie and the Looking Glass*, Daniel W. Ross spiega come la maturazione che avviene nella capacità di esprimersi di Celie avverrà solo al termine di un percorso di scoperta personale molto importante, un desiderio di scoperta del sé, degli altri e della comunità, da sempre privatagli sia dal maltrattamento subito ma anche da una propria negazione nei confronti di un corpo ferito (Ross, 70). Il fascino subito nei confronti di Shug è dovuto alla capacità che questa donna ha nel farsi rispettare da “Mister,” cosa di cui non è mai stata in grado Celie, ed ecco che la figura dell’amante diventa invece una guida in questo percorso di crescita della protagonista, rapporto coronato da un intimo bacio tra le due. Il momento di libertà viene racchiuso nello scambio verbale tra Celie e “Mister” mentre siedono a tavola insieme ad altri ospiti, tra cui Sofia, Shug e parenti. Shug, seduta accanto a “Mister” lo informa che lei ed il nuovo compagno torneranno a Memphis e con loro se ne andrà anche Celie. La rabbia di “Mister” è inevitabile ma Celie prende finalmente coraggio:

Celie: “Non sei un uomo, sei una bestia. Ecco che mi è preso. È arrivato il momento di andarmene, e vedere com’è il Creato, e ci passerò volentieri sul tuo cadavere [...] Tu mi hai separato da mia sorella Nettie, e lo sapevi che era l’unica persona al mondo che mi voleva bene. Ma Netti ed i miei figli ritorneranno prima o poi, e quando saremo tutti insieme, noi ti prenderemo a calci in culo [...] Con voi ho passato l’inferno.” (1:59:18-2:00:00)



Celie riesce finalmente ha ribattere ad ogni falsità ed offesa detta da Albert, imponendo finalmente la propria presenza nella stanza invece di stare in silenzio e subire. Il momento ritenuto più simbolico sarà quando, in risposta all’ennesima critica sul suo aspetto fisico e le

sue imperfezioni da parte di Mister, Celie risponderà: “Io ti maledico [...] Nella galera che volevi per me, sarai tu che marcirai. Tutto quello che hai fatto a me, sta ricadendo su di te. Io sono povera, sono negra, sono anche brutta, ma buon Dio sono viva! Sono viva!” (2:06:00) È il momento ultimo di rivincita e libertà per Celie che fino a questo momento si era sempre considerata brutta, eccetto per quei momenti intimi con Shug, una presa di coscienza della propria identità con difetti ed imperfezioni che la rendono comunque meritevole di una vita dignitosa. Un momento importante perché, come spiega Daniel Ross nel suo scritto *Celie in the Looking Glass*, il desiderio di vendetta di Celie nei confronti di “Mister” la spinge a pensare di poter star bene solo ed esclusivamente uccidendo Mister, tanto che le verranno presentate più possibilità di attuare tale desiderio: una prima volta nel fargli la barba e la seconda a tavola, con un coltello, ma entrambe le volte viene interrotta da Shug che la trattiene. Quando successivamente Sofia, uscita di prigione, le spiega come solo una sconfitta può provenire da un tentativo di terminare la violenza con altrettanta violenza, Celie conquisterà la sua “vittoria” esclusivamente tramite l’uso della parola, conquistata crescendo e maturando (Ross, 80). Celie è una donna trasformata, grazie alle donne che hanno influenzato la sua storia, ed ora come posseduta da una forza esterna a lei, ha finalmente l’energia necessaria per potersi ribellare sebbene a parole, contro uno degli aguzzini della propria infelicità. Ha preso forza da figure come Shug e Sofia, che l’hanno affiancata, imparando e crescendo, ma soprattutto dal venire a conoscenza che per anni “mister” le aveva nascosto le lettere a lei spedite dalla sorella Nattie. Tale privazione insieme ad un percorso di sviluppo la rende in grado di sopraffare il dominio imposto su di sé (Cheung, 168-169). È sicuramente curioso come Celie venga presentata come una donna di chiesa, credente e ben consapevole di ciò che è ritenuto giusto o sbagliato, tanto che in diverse occasioni si esprime al riguardo: è consapevole che il trattamento riservatole dal padre e dal marito sono sbagliati e non se lo merita; ha il sospetto che nei momenti più intimi con Shug il loro bacio sia sbagliato, eppure è bloccata, incapace nonostante questa sua innegabile consapevolezza di scappare da una situazione di malessere se non con l’arrivo di un esterno che le “rimesti le radici.” Solo dopo aver imposto la propria identità nei confronti di Albert, Celie riuscirà a far trionfare il suo nuovo “io” attraverso un network di relazioni femminili fondamentali: Shug, Netti, Sofia e Mary Agnes (Harris, 158. Ross, 71). La storia si conclude con una nota positiva e creativa: Celie riuscirà a ricongiungersi con l’amata sorella che, rientrata dall’Africa dove aveva soggiornato fino ad allora, le presenterà i figli da lei allontanati fin dalla nascita: un momento di grande commozione che travolge la scena. Celie farà sfociare quella che una volta era rabbia verso un uomo, in creatività aprendo una propria sartoria dove confezionerà abbigliamento unisex bizzarro ed eccentrico, paradossalmente

questa felicità finale le darà la forza di riavvicinarsi anche ad Albert, che aveva odiato tutta la vita, che ora cuce al suo fianco, una metafora per un rapporto ricucito e un auspicio di poter “confezionare” la propria vita su misura (Cheung, 171). Ormai Celie è una donna ritrovata, ha riscoperto se stessa oltre che la propria identità familiare, ritrovando la sorella, i figli e la verità su di un padre perduto da piccola. Sicuramente questa pellicola, anche se meno rispetto all’omonimo romanzo, tocca argomenti estremamente delicati cercando però, come commenta il critico Roger Ebert nella sua recensione, di focalizzarsi principalmente sulla capacità della protagonista di essere resiliente, di tener duro nonostante tutte le avversità che la vita le ponga.

Parte delle critiche riguardanti questo film sono sicuramente identificabili in due figure: la prima si individua nel ruolo occupato dagli uomini afroamericani nella narrazione, i quali potrebbero essere racchiusi in due macro-categorie, ossia quella dell’uomo violento, volgare e crudele oppure dell’uomo succube ed incapace di interagire sulla propria compagna. Nella prima categoria rientrano sia il padre di Celie, Alphonso, che il marito, “Mister;” entrambi la maltrattano, violentano, sminuiscono ed insultano nella sua persona e nel suo spirito, rendendola un animale ferito e timoroso della vita, che trova un appiglio nella fede e nell’amore della sorella. Ci si ritrova quindi di fronte ad uno stereotipo classico, quello dell’uomo nero in quattro figura cattiva ed in questo caso non rispettabile; nonostante la redenzione finale di “Mister” ed il perdono concessogli dalla stessa Celie, la figura di Albert non L’altra categoria, che racchiude in parte l’aspetto più comico della pellicola, vede il personaggio di Harpo, uno dei figli di “Mister” che appare come inetto e succube della figura turbolenta, chiassosa e determinata della moglie Sofia che lo bistratta e sgrida a suo piacimento (Oprah Winfrey). Nel complesso sembra che le figure maschili siano state completamente e deliberatamente private di qualsiasi aspetto positivo all’interno della narrazione, gli uomini sembrano privati della loro identità e forniti solo di caratteristiche stereotipate, e ciò è visibile anche da come Albert Johnson perda addirittura il suo nome per l’intera durata del film, venendo chiamato esclusivamente “Mister.” Ma questo non va attribuito ad una decisione di Spielberg poiché già il romanzo, secondo le parole di Harris Trudier sembra dare validità a tutte le nozioni dei razzisti bianchi riguardanti le patologie della comunità nera, rappresentando la figura del padre come immorale e sessualmente incontrollabile, mentre la figura dell’uomo nero diviene un qualcuno che colpisce la moglie oltre che disinteressato nei confronti dei figli (Harris, 157-159). Quasi in opposizione a questa tipologia d’uomo, vengono presentate due figure forti femminili, sebbene in modo tra loro diverso: Sofia e Shug. Queste due donne hanno entrambe la capacità di imporsi sugli uomini e di essere quindi in grado di farsi rispettare più della protagonista, ma

il loro atteggiamento è comunque fra loro differente: mentre Shug Avery mantiene un atteggiamento principalmente insolente e sfacciato nei confronti di “Mister” e con piglio stizzoso, controbilancia questo atteggiamento con una presenza affascinante, il fascino del blues ed un fisico attraente che la rendono ammaliante agli occhi degli uomini, ma al tempo stesso la rendono vittima del pensiero di essere una donna dai facili costumi. Dall’altra parte invece si pone il personaggio della moglie di Harpo, Sofia (interpretata da Oprah Winfrey), un’indomabile forza della natura, determinata, schietta, rumorosa e manesca. Ribelle e risoluta, ha passato la sua vita a lottare per dimostrare di non essere inferiore a nessuno, né ai bianchi, né agli uomini.

“Sofia is a black woman warrior; her aggression is her means to prevent others from subjugating her. Her defiance in the face of brutal treatment provides Celie a model of resistance against sexual and racial oppression” (Cheung, 167)

“Tutta la vita ho dovuto combattere. Ho dovuto combattere con mio padre, ho dovuto combattere con i miei zii, ho dovuto combattere contro i miei fratelli. Una ragazza ha una vita difficile in una famiglia di maschi. Ma non avrei mai creduto di dover combattere anche in casa mia! Io lo amo Harpo, Dio lo sa quanto lo amo. Ma lo faccio a pezzi se soltanto cerca di mettermi le mani addosso.” (43:40-44:23)



Nell'aspetto fisico, robusto e ben piazzato, e nell'atteggiamento brusco, indipendente e che non prende ordini da nessuno, si potrebbe ricondurre il personaggio di Sofia all'interno dei canoni della *mammy*. Quando ci viene presentata per la prima volta, Sofia cammina con passo svelto e pesante verso la casa di "Mister" intenta a prendere in sposo il figlio Harpo a tutti i costi. Harpo si dimostrerà un marito alquanto debole, tanto che nell'unico tentativo di picchiare Sofia, verrà picchiato a sua volta da lei avendo la peggio. Ma questo aspetto duro ed orgoglioso viene spezzato in una scena simbolica: quando la moglie del sindaco, Miss Millie, le domanda se voglia lavorare per lei come domestica, Sofia risponde con un sonoro "Col cavolo che ci vengo! [...] Col cavolo ho detto."⁴⁷ e alla domanda del sindaco di avere chiarimenti su quanto detto, Sofia non si tira indietro e ripete ancora una volta ricevendo, in risposta, uno schiaffo da parte del sindaco, al quale la stessa risponderà con un sonoro pugno che la porterà a venire rinchiusa in prigione per aggressione. Questa scena risulta paradossale, poiché se da un lato il pugno di Sofia accade come risposta ad uno schiaffo subito, la reazione delle persone che osservavano la scena è di accerchiarla ed aggredirla verbalmente. Una signora la rimprovera dicendole "Ehi brutta negraccia, come hai potuto..." (*Il Colore Viola* 1:25:35), un altro esalta la folla urlando di "darle una bella lezione" ed ancora un'altra voce tra la folla continua ad affermare come Sofia sia "un'assassina" (1:25:51) per poi venir stesa da un colpo alla testa datole da un uomo munito di chiave inglese. Al suo rilascio, quasi a simboleggiare un'ulteriore punizione, una Sofia ormai vecchia, sofferente, con un occhio malmesso ed estirpata di tutta la sua forza combattiva, sarà costretta a lavorare come domestica per la moglie del sindaco, motivo iniziale della sua ribellione.

"Caro Dio, dopo tanti anni hanno fatto uscire Sofia per metterla in un'altra prigione. È diventata la cameriera di Miss Millie" (1:27:00)

All'interno della pellicola vengono presentati anche alcuni momenti di contatto con la popolazione bianca, tra cui la sopracitata Miss Millie ed il Sindaco. Proprio questi momenti però servono per darci una visione di quanto accanimento e pregiudizio vi fosse nei confronti della comunità afroamericana. La figura di Miss Millie a momenti raggiunge dei tratti comici: nella famosa scena con Sofia, la donna guarda i bambini di quest'ultima ed esclama "Come sono puliti!" quasi sorpresa che dei bambini neri potessero essere ben curati ed in ordine come i figli dei bianchi; sempre lei, nella scena in cui accompagna Sofia alla cena di Natale, si ritrova

⁴⁷ "Hell No!"

a non riuscire a manovrare l'auto, ma quando i ragazzi di Sofia ed Harpo cercano di aiutarla, Miss Millie impazzisce esclamando:

Miss Millie: “Andate via! Via! Non mi toccate. Non mi toccate, aiuto! Lo sapete chi sono? Sono sempre stata buona con voi...Sono Miss Millie, sono la moglie del Sindaco. Io sono sempre stata buona con voi e mi sono sempre fatta in quattro per la gente di colore.”

Sofia: “Che le succede Miss Millie?”

Miss Millie: “Quegli uomini volevano aggredirmi [...] come hai potuto lasciarmi sola così?” (1:34:28-1:35:40)



Sono identificabili delle altre categorie dove, inevitabilmente, ciascun personaggio ricade anche se per una durata breve, rispondendo ad un sottile stereotipo. Shug Avery potrebbe venir definita una *jezebel* mentre la stessa Celie, a tratti, rispecchia l'immagine della *mammy* nelle sue caratteristiche di figura materna disposta a prendersi cura della propria famiglia e dei figli di “Mister” senza obiezione alcuna. Certo qui non si tratta di una famiglia bianca, ma la situazione rispecchia particolarmente quella in cui viveva la *mammy* e come lei, anche Celie è disposta a sacrificarsi per gli altri.

Il film riceverà innumerevoli elogi ed addirittura undici candidature al premio Oscar del 1986 ma purtroppo non ne vincerà nemmeno uno. Immane, inoltre, la critica fatta nei confronti di Spielberg per aver girato un film estremamente sentimentale a tratti e per aver avuto l'ambizione di dirigere un cast afroamericano al completo su tematiche relative la comunità stessa, lui che è un regista bianco, primo fra tutti Spike Lee che avrebbe di lì a poco distribuito

“Lola Darling,” fece un paragone tra le due pellicole spiegando come quest’ultimo “Non è stato fatto con odio. E gli uomini non sono animali rappresentati a una sola dimensione come Mister” (cit. Artana).



Certamente questo film, rispetto alle pellicole che abbiamo analizzato prodotte nel decennio precedente, non prende in considerazione tematiche prettamente attuali degli anni Ottanta poiché fa affidamento su di una narrazione ambientata all’inizio del secolo, ma sicuramente si possono ritrovare tematiche riconducibili in qualche modo a situazioni attuali come il maltrattamento all’interno del nucleo familiare e l’incapacità di opporsi a tali soprusi. Come abbiamo già visto, l’inizio degli anni Ottanta sarà caratterizzato da una tipologia di film piuttosto standard e la comunità afroamericana con i temi di razza e razzismo vedranno solo alcune pellicole sporadiche dedicarsi a tali argomenti. Bisognerà aspettare la seconda metà degli anni Ottanta e poi l’inizio degli anni Novanta per vedere il razzismo riprendersi il ruolo di tema di spicco sul grande schermo, nonostante personaggi ormai di rilievo quale Eddie Murphy il quale cercò di sfruttare la propria posizione privilegiata e di successo, per tentare di uscire dalle formule classiche di Hollywood dando inoltre un forte appoggio con la sua associazione “Black Pack” a registi neri indipendenti per la produzione delle proprie pellicole (Guerrero, 133). Per quanto la formula del “biracial buddy” non verrà abbandonata nella seconda metà degli anni Ottanta, anzi proseguirà come tecnica vincente per Hollywood fino agli anni Duemila, si faranno strada sul panorama cinematografico alcuni registi capaci di guadagnarsi il successo raccontando nuovamente di razza, discriminazioni e maltrattamenti.

3.2 L'inizio dell'Era Spike Lee

Volto cardine di questa seconda metà decennio sarà indiscutibilmente Spike Lee, considerato ancora oggi uno dei più celebri registi afroamericani. Nato ad Atlanta (Georgia) il 20 Marzo 1957 con il nome di Shelton Jackson Lee, figlio di un musicista Jazz (Bill Lee) ed un'insegnante (Jaquelyn Carroll Shelton), ottiene il suo celebre nomignolo Spike dalla madre, a causa del suo carattere estremamente ribelle nonostante l'apparenza docile per via del suo fisico esile. Prosegue i suoi studi scegliendo come indirizzo di laurea "Comunicazioni di Massa" incentrato su cinema, radio, televisione e stampa e fin dalla fine degli anni Settanta iniziò a lavorare a cortometraggi: il primo titolo fu "Last Hustle in Brooklyn" girato l'estate del 1977 e di una durata di quaranta minuti. Nel 1979 diventò stagista presso la Columbia Pictures, ad Hollywood, e fu allora che capì che il suo obiettivo sarebbe stata la regia.

Con le sue tematiche profonde a volte controverse, Spike Lee riuscirà a guadagnarsi un posto nella cerchia dei registi famosi e proporrà costantemente al suo pubblico una carrellata di film, scanditi quasi annualmente, in grado di stimolare le loro menti e nella speranza di insegnare qualcosa. Diverrà il promotore di una stagione rigenerativa, soprattutto per i registi indipendenti che vedranno in lui un esempio, e già dal 1986 con *Lola Darling – She's Gotta Have It* inizia la sua illustre carriera (Sheridan, 182).

She's Gotta Have It (1986)

Lola Darling, nella traduzione italiana di *She's Gotta Have It*, è una pellicola del 1986 che racconta delle avventure sessuali di Nola Darling (Tracy Camilla Johns) una giovane ragazza di ventidue anni, attraente ed emancipata, economicamente indipendente, impegnata nel campo artistico. *She's Gotta Have It* si pone, secondo le parole del regista, come un antidoto nei confronti della pellicola di Spielberg e nei confronti dell'immagine percepita dell'uomo afroamericano. La storia di Nola, sebbene seguita dal suo punto di vista, si articola in modo da presentare un'immagine nuova di uomo, ma anche di donna. Nola infatti si presenta come una ragazza emancipata, indipendente e libera oltre ad intrattenere tre relazioni contemporaneamente con tre uomini: Jamie Overstreet (Tommy Redmond) gentile ed educato, Greer Childs (John Canada) modello ossessionato dall'aspetto fisico e dallo sport, Mars Blackmon (interpretato dallo stesso Spike Lee) immaturo e chiacchierone. La pellicola sembrerebbe svolgersi nel corso di un'unica giornata ma servendosi di qualche flashback per riportare lo spettatore ad episodi passati, per raccontare come Nola abbia conosciuto i suoi

interessi amorosi, come abbia trascorso la sua infanzia e per aggiungere ulteriori informazioni e dettagli.



Il film apre con Nola coricata nel suo letto, quando si siede inizia subito ad interagire con la telecamera in prima persona ed avvisa gli spettatori del motivo che l'ha portata a queste scelte:

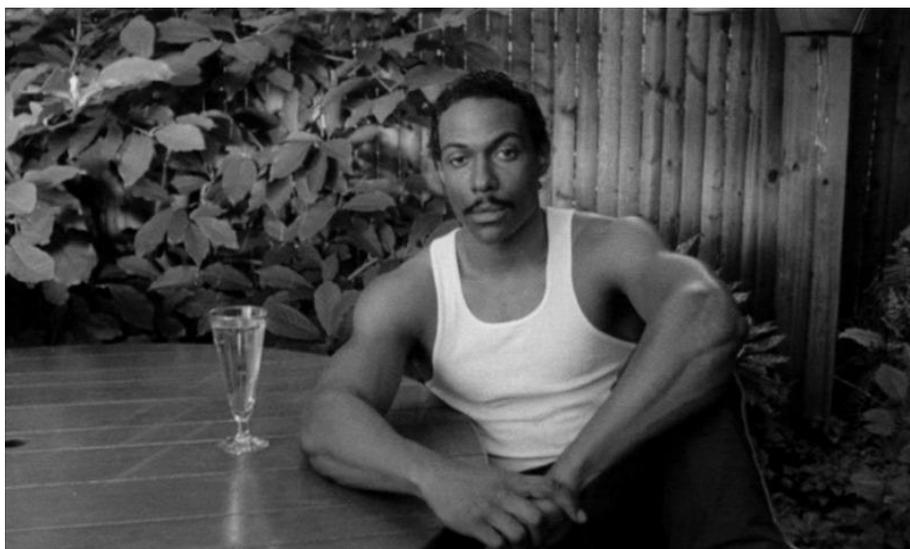
“I want you to know the only reason I'm consenting to this is because I wish to clear my name, not that I care what people think, but enough is enough” (3:10)

Una prima immagine che già ci fa intuire la particolarità del film ed il suo apparente formato documentaristico. La maggior parte delle scene si svolgeranno con il protagonista che si rivolge direttamente all'obiettivo, quasi fosse in un confessionale; altre volte invece si è semplici spettatori della scena mentre i protagonisti interagiscono fra loro. La precisazione che Nola fa all'inizio della pellicola sembra quasi voler giustificare il suo atteggiamento dell'intrattenere tre relazioni e della sua libertà personale. Nola ci spiega come questo suo desiderio di essere libera abbia fatto sì che venga categorizzata come stramba: “Some people call me a freak, I hate that. I don't believe in labels” (3:10) il che suona quasi come un controsenso, come se la libertà di essere chi vuole e di vivere la propria sessualità liberamente, l'avesse costretta in automatico in una categoria. La narrazione rimbalza tra un rapporto e l'altro e tra le tre coppie che vengono a formarsi, come queste interagiscono tra loro ed il rapporto uomo-donna che si instaura. Si assiste, di conseguenza, all'instancabile ed inesorabile tentativo dei tre spasimanti di convincere la protagonista a lasciare la “concorrenza” elencando le motivazioni per cui Nola dovrebbe stare con loro. Veniamo quindi a conoscenza di come questi tre uomini sappiano della reciproca presenza, della necessità di dover condividere la donna fra loro pur di non rinunciare. Questi tre uomini ci vengono presentati un poco per volta e vanno a rappresentare tre categorie specifiche della comunità afroamericana:



Mars Blackmon, interpretato dallo stesso Spike Lee, rappresenta quel ragazzo della comunità afroamericana economicamente emarginato, che non lavora e non riesce a trovare lavoro ma possiede “Fifty dollar sneakers.” Mars è un ragazzo apparentemente semplice, cerca di conquistare Nola con il suo umorismo ma al tempo stesso non nasconde che, considerandola una pazza, ci stesse insieme per il buon sesso. Mars è l’unico della triade con cui Nola scambia sia dei momenti di estrema intimità e di divertimento spensierato, tra cui un momento molto intimo e culturalmente rilevante quando quest’ultimo le chiede di ungergli i capelli⁴⁸ (Guerrero, 143, Bouteba).

“Freaky leaky. You ask why I still see her. Do I look like a retard? The sex was def. Nola has the goods and she knew what to do” (Mars, *SGHI* 14:10)



⁴⁸ L’azione di ungeri i capelli è una cosa tipica delle persone con capigliatura afro che, a causa di questa pettinatura estremamente voluminosa, rischiano di avere uno scalpo estremamente secco ed irritato, da qui l’azione di ungeri ed oliare il cuoio capelluto.

Greer Childs, interpretato da John Canada Terrell, rappresenta il tipico personaggio interessato principalmente all'aspetto fisico, alle cose materiali. Un narcisista, scalatore sociale ormai plasmato dai valori convenzionali bianchi ed appartenente alla classe dei professionisti della città. Va ad incorporare alla perfezione le caratteristiche del cosiddetto "Buppie." Al tempo stesso si rivela anche essere un personaggio abbastanza ipocrita e questo si nota in una scena in particolare dove, passeggiando con Nola, le fa presente come questa situazione dell'aspetto sessuale condiviso con altri uomini inizia ad essere un problema, suggerendole addirittura di farsi vedere da un dottore perché potrebbe essere una malattia questa sua ossessione sessuale. Ma prima di "insultarla" le ricorda come lui sia tutto ciò di cui lei ha realmente bisogno, per via della sua disponibilità economica.

"I'm not saying you're a nympho, a slut or a whore but maybe a sex addict. [...] Nola you need professional help. A nice lady doesn't go humping from bed to bed" (Greer, 45:38).

Ma quando quest'ultima, seguendo il consiglio, si recherà dalla psicologa, la quale le confermerà che non ha nessun genere di malattia e/o ossessione, Greer non accetterà in alcun modo tale diagnosi fatta dalla dottoressa Jamison e quasi in tono sprezzante farà presente di come sia una donna anche lei, come a far intendere che la sua conclusione medica è priva di validità rispetto all'analisi fatta dallo stesso. Greer si rivelerà inoltre una persona estremamente superficiale, facendo presente a Nola in più occasioni come sia il suo aspetto fisico il motivo della propria relazione, poiché lui si intrattiene esclusivamente con "fine women:"

"The minute you're getting fat I'm leaving you [...] If you weren't fine, I wouldn't even bother with you" (24:00)

Questa superficialità però si rispecchia anche da parte di Nola, difatti Greer va ad identificarsi nel personaggio per cui Nola prova attrazione principalmente fisica.



Jamie Overstreet, interpretato da Tommy Redmond Hicks, incarna invece l'uomo tradizionale, economicamente stabile ed appartenente alla classe media urbana, l'uomo che Nola ama veramente. Ma ciò che Jamie cerca in Nola, non corrisponde al desiderio ed idea che ha quest'ultima di relazione; se Jamie cerca un rapporto tradizione, esclusivo e con un futuro confezionato con una casa ed una famiglia, Nola insegue invece un amore vero ma non vincolante, non vuole essere una semplice moglie (Guerrero, 141; Bouteba, 67) Eppure nell'istante in cui Jamie le darà un ultimatum confessandole di provare interesse per un'altra donna, Nola scopre la frustrazione ed il fastidio provocato dal dover condividere il suo amato. Una frustrazione che però anche quest'ultimo proverà nei confronti di Nola, essendo incapace di controllarla e che culminerà in una scena di uno stupro della protagonista, altamente inquietante. Questo gesto avverrà quando un ormai insofferente Jamie, verrà chiamato nella notte da una Nola desiderosa di avere con lui un rapporto. Jamie, in quel momento in compagnia dell'altra donna (Ava), si reca ugualmente a casa di Nola che gli ha parlato al telefono di una "urgenza;" una volta arrivato a destinazione si rende conto che l'unica vera urgenza era un forte ed irrefrenabile desiderio di Nola di fare l'amore con lui e questo lo manderà su tutte le furie, facendo diventare la rabbia un sentimento incontrollabile e sfociando in uno stupro, che visivamente vede l'accavallarsi di più immagini che non solo rappresentano l'atto in cui Jamie violenta Nola, ma anche l'attimo in cui Greer e Mars si trovano nella stessa posizione, mentre in sottofondo Jamie le domanda se "è così che le piace." Lo stupro viene utilizzato come punizione nei confronti dell'instabilità ed incertezza sentimentale di Nola ma al tempo stesso Jamie le fa sapere che ne ha tratto piacere, dal "maltrattarla" in quel modo. La scena servirà simbolicamente per far perdere di credibilità al personaggio che, all'interno della triade, dovrebbe invece rappresentare la migliore alternativa per Nola (Guerrero, 142. Simmonds, 18).

La pellicola, ponendo Nola e le sue avventure come protagonista, la rende un intermediario rispetto alle tematiche principali: la differenza di trattamento nell'ambito sessuale tra uomo e donna ed il forte desiderio di Nola di emanciparsi sessualmente ed essere libera (Bouteba, 61-62). Nola si avvicina alla vita con atteggiamento tipicamente maschile, l'idea di una donna economicamente indipendente, sessualmente libera e disinteressata alla vita di coppia stabile, non sono caratteristiche solitamente affidate ai personaggi femminili che seguono bene e volentieri canoni standard di donne innamorate, desiderose di casa e famiglia oltre che di una storia d'amore degna delle migliori favole. Nola invece viene creata su misura per dimostrare la difficoltà delle donne di potersi muovere liberamente in uno scenario principalmente a sfondo maschile:

“Men can go out and bone any and everything between fifteen and eighty and its OKAY. They are encouraged to have and enjoy sex, while it's not so for women. If they do what men do they're labeled whore, prostitutes, nympho, etc. Why this double standard?” (come citato in Bouteba, 64).

Una donna bellissima, forte, giovane e nera, caratterizzata da un forte desiderio di fare sesso; Spike Lee presenta un personaggio che potesse incontrare le simpatie del pubblico, un pubblico desideroso di poter vedere film neri intelligenti e nuovi, con tematiche e componenti espliciti e che vadano a mettere in discussione i canoni standard. Nola diventa “l'eroina” della storia: femminista, supporta e tramanda i valori della cultura afroamericana, ha come obiettivo la distruzione del doppio standard nelle sue relazioni sessuali ed è su un percorso per poter essere libera. Nola supporta il Nazionalismo Nero e ciò è visibile dalla presenza di poster ed opere che ricoprono il suo appartamento con immagini di Malcom X e Bob Marley, inoltre è particolarmente orgogliosa di condividere il compleanno con Malcom stesso, nel giorno del 29 Maggio (Bouteba). Il modo in cui però viene raccontato il desiderio di libertà di Nola, sebbene ritenuta promiscua è una combinazione tra uomo, donna e sesso, tematica su cui la comunità nera è sempre stata vittima di una percezione distorta.

Fin dagli anni della schiavitù, la sessualità sia dell'uomo che della donna nera era stata legata alle loro straordinarie doti riproduttive, per essere venduti e scambiati liberamente come bestie all'interno del mercato degli schiavi. L'uomo ritenuto come estremamente attivo sessualmente, quasi incontrollabile, veniva paragonato ad un animale da monta, un'enfasi brutale; la donna invece veniva elogiata per la sua fertilità oltre che etichettata come promiscua. La percezione della sessualità fu così compromessa per sempre, presentando al mondo una visione falsata della sessualità afroamericana, invulnerabile e legata alla mera riproduzione

(Simmonds, 14). Ma anche nel periodo del Black Power poco venne fatto per scardinare i pregiudizi nei confronti delle donne, mentre l'uomo acquistava potere e imponeva la propria mascolinità, la donna veniva relegata al retroscena, timorosi che potesse interferire con il raggiungimento degli obiettivi. Si venne a formare un antagonismo sessuale tra uomo e donna che restò immutato fino agli anni Ottanta, influenzato parzialmente dalle lotte femministe. Il tentativo di presentare al pubblico un personaggio innovativo però si perde nell'entusiasmo della pellicola.

Spike Lee fornisce Nola di un network di relazioni che la vedono comunque una persona apparentemente forte, ma fisicamente sola. Nola è curiosamente isolata dal network femminile, apparentemente per sua scelta personale; non ci viene fornita alcuna informazione sulla madre ed apparentemente non ha né fratelli né sorelle. Le uniche figure femminili presenti nella narrazione sono rappresentate da tre donne che lei stessa allontanerà volutamente: la coinquilina, Clorinda, viene allontanata poiché costantemente turbata dalla presenza di tutti questi uomini in casa e quindi Nola, preoccupata di perdere la propria libertà, le chiede di andarsene; Opal, apparentemente un'amica ma in realtà altro interesse romantico non corrisposto, viene allontanata e rifiutata ripetutamente nelle sue avances da parte di Nola, che non nutre alcun interesse nell'intraprendere una relazione omosessuale con lei, Opal non demorde e, quasi con un'insistenza tipicamente associata agli uomini, cerca di convincere a sua volta Nola che potrebbe essere lei la donna ideale per il suo futuro; la Dottoressa Jamison è una presenza sfuggente nel film, la si incontra solo una volta, conferma sia a Nola che al pubblico come sia una ragazza assolutamente normale ma precisa, che al desiderio di continuare le sedute d'analisi per almeno altre due o tre volte, Nola ha affermato di star bene e non aver bisogno di ulteriore consulenza. La dottoressa le affida un consiglio prezioso, nella speranza che Nola possa conservarlo ed averne cura:

“If what you want is total female sexuality, be honest. The beautiful sex organ is between your ears...not between your legs” (Dr. Jamison, 47:00-47:56)

Non solo la presenza femminile scarseggia, ma quella maschile è estremamente presente e pressante. Il fatto che i tre interessi amorosi di Nola cerchino costantemente di convincerla del motivo per sceglierli è a momenti esilarante, ma una cosa degna di nota è come Nola raramente abbia la possibilità o la prontezza di rispondere le sue motivazioni per voler intrattenere più di una relazione. In una scena ad inizio del film, mentre Nola si racconta, ci spiega come ne abbia incontrati di ogni tipo, uomini che cercavano solo il sesso da lei, e qui si apre una sequenza bizzarra ed a momenti paradossale, di uomini che si rivolgono direttamente alla telecamera

esclamando le cose più assurde nei confronti di Nola, approcci ridicoli ed espliciti. Anche in questa occasione, la cosa ricade nello humor senza che Nola abbia la possibilità di commentare tali atteggiamenti. Nola Darling ci viene presentata mentre, appena sveglia, spiega perché abbia scelto di fare questa cosa [il film] aggiungendo che se ciò può tornare utile per aiutare altre persone, tanto meglio:

“And if in the end it helps other people out, well that’s fine too”

Ma diviene alquanto insensato seguire i suoi consigli e scelte quando, effettivamente, Nola Darling non si espone mai appieno nei confronti degli uomini con cui è sentimentalmente coinvolta. Nemmeno dopo lo stupro subito dall’uomo che ama, Jamie, sembra scossa dall’accaduto, anzi si preoccupa di aver “fucked up,” di averla fatta grossa questa volta e questo, secondo Felly Nkweto Simmons è qualcosa di inconcepibile, è inconcepibile che da parte di Nola non vi sia alcun segno di shock nei confronti di un tale gesto, che l’essere stata punita nel tentativo di definire la propria libertà non sia un problema quando invece dovrebbe essere la motivazione portante per troncare ogni relazione e rapporto con Jamie. Simmons è inoltre particolarmente preoccupata dalla scelta che Spike Lee fa di utilizzare uno stupro nel suo primo film “ufficiale” dove una Nola sconsolata accetta passivamente di aver subito tale violenza quando dovrebbe essere una donna indipendente con il pieno controllo sul suo corpo. Inaccettabile, sempre secondo le sue parole come Jamie sia proprio l’uomo da cui Nola torna nonostante la decisione di voler lasciare tutti e tre gli uomini, mettendo così in dubbio per il pubblico la sua forza di volontà nel voler essere una donna indipendente (Simmons, 18-19). Si ripresenta così, in parte, la problematica dell’isolamento e dell’omissione e della competizione fra uomini.

Per quanto riguarda l’aspetto maschile della pellicola, Spike Lee cerca di rimediare all’immagine fornita da *Il Colore Viola* con una proposta di figure maschili come violenti o inetti. Lee vuole diffondere al pubblico un’immagine degli afroamericani come persone umane, in grado di intrattenere relazioni che si basano sul sentimento, sul divertimento, la comicità ed anche le difficoltà di coppia, ma principalmente sulle stesse basi che fondano le relazioni di coppia delle persone bianche. Abbattere gli stereotipi secondo cui agli attori afroamericani non era mai concesso intrattenere momenti di intimità espliciti sul grande schermo, oltre ad essere stanco dell’idea delle donne nere utilizzate come semplici copie delle bianche e sfruttate come oggetti sessuali. Questo concetto è riportato in modo estremamente dettagliato anche da Ed Guerrero in *Framing Blackness* dove spiega come, nel passato, il momento di redenzione più caratteristico riguardante l’intimità afroamericana si ritrovi nella scena di *Superfly* (197)

quando Priest e la sua ragazza intrattengono un momento estremamente erotico nella vasca da bagno, circondati da specchi. A ciò contrappone le parole di Whoopi Goldberg, la cui scena di sesso con la controparte Sam Elliot in *Fatal Beauty* (1987) venne addirittura eliminata dal prodotto finale portando una Goldberg esausta ad affermare che “Se Sam Elliot avesse messo del denaro sul tavolo dopo la scena del rapporto, sarebbe sicuramente rimasta all’interno del film” andando a rafforzare la concezione che le donne afroamericane siano spesso categorizzate come prostitute (Guerrero, 144. Bouteba, 73-74). Appellativo che influenza anche la mente di Nola, nonostante il suo sfrenato desiderio di libertà sessuale, viene assalita dagli incubi, uno in particolare vede tre donne irrompere nel suo appartamento, accusandola di essere una distruggi famiglie (le donne andrebbero a rappresentare le rispettive compagne di Jamie, Mars e Greer) e mettendola al rogo come fosse una strega malvagia.

Queste tematiche contemporanee, in perfetto stile Spike Lee, vengono controbilanciate da una dose di humor in modo da far credere all’audience che il succo della trama sia unicamente il sesso: scena comica che spezza la tensione sessuale, quasi annullandola, vede Nola e Greer in procinto di avere un rapporto ma quest’ultimo, ossessionato come già detto dall’aspetto fisico e dall’ordine, prima di mettersi a letto con lei impiega un lasso di tempo comicamente lungo per spogliarsi e ripiegare i vestiti sulla sedia. Dopo la prima mezzora di film, Jamie chiede a Nola di chiudere gli occhi e ripetere “There’s No Place Like Home” mentre schiocca fra loro i tacchi delle scarpe, come fosse Dorothy nel Mago di Oz, e come per la pellicola di LeRoy, anche questa di Spike Lee diventa momentaneamente a colori, presentando un balletto di coppia per festeggiare Nola. Altra scena estremamente comica ma che al tempo stesso spiega il turbamento ed imbarazzo dei tre spasimanti, è la scena in cui si ritrovano tutti e quattro a cena insieme, invitati dalla stessa Nola che, piuttosto che farli incontrare per sbaglio, preferisce si conoscano in un’occasione specifica: il giorno del Ringraziamento, scelta alquanto paradossale e ricca di humor in cui gli uomini interagiscono forzatamente fra loro, quasi come dei ragazzini dispettosi di fronte ad una Nola inerme ed impotente.⁴⁹

La storia con i tre uomini va lentamente ad esaurire l’interesse di Nola che alla fine interrompe le relazioni con tutti e tre, secondo Spike Lee era il finale più corretto e drastico oltre che realistico, un tentativo di confermare la forza e libertà di Nola che conclude spiegando che anche Jamie non era la persona giusta per lei, ma solo perché cercava una moglie, uno

⁴⁹ Paradossalmente, anche in questa scena in cui Nola invita tutti e tre i suoi uomini nella propria dimora, ritenuta l’unico posto in cui si sente se stessa, non riesce comunque ad avere una libertà tale da diventare protagonista della serata. Sopraffatta dalle chiacchiere e dai battibecchi dei tre invitati, viene quasi declassata ad una madre nel tentativo di riappacificare gli animi.

all'antica: "As for Jamie...He wanted a wife, that mythic old-fashioned girl next-door. But it's more than that. It's really about control, my body, my mind. Who was going to own it? Them? Or me? I'm not a one-man woman" (*Nola*, 1:19:00). Greer commenterà alla telecamera come Nola abbia intrattenuto una storia con tutti e tre perché nella sua testa, risultavano come un unico individuo, la somma delle loro doti e caratteristiche, cercando di comporre un'unica persona attraverso tre persone poiché non era in grado di trovare quell'uomo che soddisfacesse realmente queste qualità:

"You know, in retrospect, I can now see that Nola saw Mars, Jamie and myself as a whole. Not as three separate individuals, but as one organism. We let her create a three-headed, six-armed, six-legged, three-penis monster. And it was all our fault" (Greer, 1:12:00)

Nola diviene quasi un paradosso: tre individui sono indispensabili per soddisfare i suoi desideri, ma lei è incapace di accettare che Jamie possa avere il suo stesso desiderio, di avere un'altra donna. Alla fine delle rispettive relazioni, Jamie e Mars non prendono la cosa con filosofia, tanto che Jamie affermerà:

"[...] to Nola we were all interchangeable, and it didn't matter who, just as long as it was a warm body. Nola had no devotion, allegiance or loyalty whatsoever" (44:43).

In realtà, l'unica "allegiance," fedeltà che Nola mantiene è nei propri confronti. E così come abbiamo già visto, quasi a chiudere un ciclo, Nola a fine film ci saluta, tornando a dormire ma non prima di ribadire l'importanza di essere padrona di se stessa.

Il successo di questo film non si fece attendere, e da un budget di \$175,000 dollari, arriva ad incassarne tra i \$7 ed \$8 milioni. La pellicola di Lee si presenta come estremamente particolare poiché ondeggia tra lo stile documentaristico, la semplice narrazione e lo sperimentale intervallando fotografie a scene di film, indulgiando con riprese più intime e sperimentali nelle scene di sesso, cercando di visualizzare il sesso come una metafora delle componenti narrative: primi piani sul seno di Nola, movimenti della telecamera lenti verso il suo pube mentre si masturba, immagini ritmiche delle posizioni assunte dai due amanti a letto scandite dal ritmo di percussioni africane (Bouteba). Inoltre, le tematiche affrontate vanno a sommarsi alla componente estetica e lo rendono un esempio perfetto di "Third Cinema" e delle sue cinque caratteristiche principali: (1) "revolutionary goals": la donna nera emancipata dal sessismo, (2) "raise consciousness": Spike Lee cerca di educare l'audience ad un amore reciproco tra neri, (3)

“bonds between the individual, the collective and history”: presenta nel suo toto l’identità Afro, (4) “conflict between progressive and reactionary forces”: cerca di eliminare lo stereotipo di uomo e donna afroamericani, (5) “new aesthetic”: si presenta come una pellicola a basso budget ma con dettagli artistici ed innovativi (Bouteba, 72).

Do The Right Thing (1989)

A seguire il successo di *Lola Darling*, ed il problematico *School Daze* (1988), Spike Lee torna sul grande schermo nel 1989 proponendo il film “*Fa’ la Cosa Giusta – Do The Right Thing.*” Il film è ambientato durante la giornata più calda d’estate nel quartiere di Brooklyn, tra toni aranciati e rossi che vanno ad esasperare questa sensazione di calore, e va a presentare una quantità non indifferente di personaggi, tutti con un ruolo ben specifico all’interno del quartiere e con caratteristiche a sé stanti. Il cast non è esclusivamente composto da attori afroamericani e di conseguenza i personaggi vanno a formare un ventaglio etnico non indifferente: tra i protagonisti si ritrova una famiglia Italo-Americana capitanata da Sal (Danny Aiello) con a seguito i suoi due figli Pino, il bigotto, e Vito, inebetito, proprietari dell’omonima pizzeria da Sal. Nella loro cerchia rientra anche Mookie (Spike Lee) il ragazzo addetto alla consegna delle pizze che introduce nel quadro la porzione afroamericana del quartiere.



La trama si divincola tra tutti i personaggi, presentandosi come un panorama vario anche a livello di trame ed avvenimenti politici, sociali e relativi ai gruppi razziali che cercano di coesistere all’interno di un quartiere principalmente a predominanza nera. Si vede la famiglia Italo-Americana, la coppia coreana del mini-market ambulante⁵⁰, i ragazzi di discendenza

⁵⁰ Anche loro vittime di stereotipi dagli stessi afroamericani che, senza nemmeno cercare di conoscerli, si riferiscono a loro chiamandoli Kung-Fu.

latina, l'ingresso della polizia ed alcuni personaggi extra che fanno da condimento al tutto tra cui: Sindaco, interpretato da Ossie Davis, che svolge un ruolo quasi di vigilante; Mother Sister (Ruby Dee) la matriarca della comunità; Radio Rasheem un ragazzo che gira per il quartiere con lo stereo acceso e la musica a tutto volume e Smiley, un ragazzo balbuziente che cerca di vendere foto di Malcom X e Martin Luther King.

Il primo momento di tensione viene già a crearsi quando Buggin Out (Giancarlo Esposito) inizia a discutere con Sal riguardo la sua parete "Wall of Fame" con foto esclusivamente di persone Italo-Americane. Buggin è dell'idea che, dal momento che nel locale entra principalmente clientela afroamericana, gli dovrebbe essere ricavato uno spazio. Quando Sal gli risponde che nella sua pizzeria metterà le foto di chi meglio desidera lui in quanto proprietario, Buggin si agita e intima di voler boicottare la sua attività ricevendo in risposta l'ordine di andarsene e non tornare più nel suo locale. Le situazioni di scontro ed a valore simbolico si vanno susseguendo, quasi in una corsa. I ragazzi si ritrovano in strada per fare giochi d'acqua aprendo un idrante e si scontrano con un signore bianco di passaggio con la sua decappottabile, dopo avergli promesso che non verrà bagnato dal getto dell'acqua, infrangono la promessa e l'autista inizia ad inveire verso i ragazzi responsabili. All'arrivo della polizia ed alla domanda di chi fosse mai stato, Sindaco (da Mayor) commenta con una frase che racchiude l'essenza della comunità:

“Quelli che ve lo diranno non lo sanno, e quelli che lo sanno non ve lo diranno”

(Sindaco, 22:00 ca)

Questa affermazione riprende appieno la tematica dell'unione comunitaria afroamericana già analizzata nella dicitura "*snitches get stitches*" nel capitolo precedente. Successivamente incontriamo nuovamente Buggin mentre discute con un ragazzo bianco del quartiere per avergli rovinato le scarpe nuove, le *Jordan*, una scarpa simbolo che ritorna spesso nel guardaroba dei giovani e giovani adulti afroamericani. La pellicola si riempie piano piano di situazioni simboliche, scambi di sguardi tra anziani della comunità e la pattuglia della polizia, una discussione tra Sindaco e dei giovani ragazzi con ideali ed opinioni contrastanti l'uno riguardo l'altro. Nonostante vi sia sempre un sentore di leggerezza anche dovuto alle inquadrature ed ai colori brillanti, queste situazioni nascondono sempre molto di più a livello di significato. Lavorano superficialmente sull'intrattenimento ma, a livello psicologico, elaborano dei contenuti molto più profondi.

Mookie va ad occupare la figura di mediatore tra la comunità afroamericana del quartiere e quella Italoamericana dovuto alla sua occupazione in quanto fattorino delle pizze per Sal, e

Portoricana per via della sua fidanzata Tina. In uno scambio di battute con il figlio di Sal, Pino, l'argomento di discussione diventa particolarmente delicato:

Mookie: "Pino non fai che dire negri qui, negri là, ma com'è che tutte le persone che ammira sono negre?" (44:27) facendo un chiaro riferimento a tutte le persone di spettacolo, sport e musica che aveva appena elencato Pino.

Pino: "Non sono neri, cioè...Non sono soltanto neri, sono più che neri, è diverso"

Mookie "Sai cosa dicono degli italiani con la pelle scura?"⁵¹

Dopo questo scambio di battute all'interno della pizzeria si apre una sequenza della pellicola in cui, Mookie, Pino, un ragazzo portoricano, un poliziotto, Pop coreano del minimarket si scambiano insulti uno dopo l'altro, finché Mister Señor Love Daddy (Samuel L. Jackson) DJ della radio di quartiere, non chiede di calmarsi e smetterla con gli insulti, invitando alla riflessione (Doherty, 37). Un montaggio che coinvolge più etnie e razze che esplodono le une nei confronti delle altre con insulti ed offese specifiche per questa o quella categoria. Pino per esempio fa riferimento a Mookie chiamandolo "mangia pollo fritto," uno degli stereotipi più comuni nel rapporto della comunità afro con il cibo. Doherty Thomas la individuerà come "riscaldamento per il falò finale" rappresentato dall'irruzione nel locale per mettere in atto il suo boicottaggio da parte di Buggin, accompagnato da Radio Raheem e il suo immancabile stereo.

Al calare della sera, durante una discussione in strada, Buggin e Radio Raheem iniziano a parlar male di Sal e dei motivi per cui non lo sopportano, ma quando Buggin istiga Raheem ad alzare il volume del suo stereo ed entrare in pizzeria, l'atmosfera si scalda e Sal esplode in una rabbia furibonda tanto da distruggere la radio di Raheem con una mazza da baseball, non prima di essersi insultati pesantemente gli uni con gli altri. Raheem, al vedere la sua radio distrutta, aggredisce Sal e dà inizio ad una rissa a suon di calci e pugni all'interno del locale dove per un istante l'inquadratura si sposta sulle foto dei pugili affisse alle pareti. L'intero quartiere si precipita alla pizzeria, Sindaco compreso che li implora di smettere. L'arrivo della polizia peggiorerà semplicemente le cose, arrestando Buggin e strangolando a morte un ormai

⁵¹ In questa conversazione tra Pino e Mookie è possibile vedere un sottile riferimento all'appropriazione etnica, poiché Mookie, ormai esasperato, chiede ironicamente a Pino se forse anche a lui non piacerebbe essere nero dal momento che già i suoi capelli sono estremamente più ricci della sua pettinatura afro.

impotente Raheem nonostante venissero implorati di lasciarlo libero mentre in sottofondo un Buggin Out disperato urla “Non potete ammazzarci tutti!” (1:31:00). L’atmosfera iniziale di spensieratezza estiva si spezza improvvisamente dando spazio ad una situazione di caos e rabbia nel quartiere che, senza la polizia nelle vicinanze, prosegue le proprie proteste e malumori prendendosi con Sal e la sua pizzeria. Il gesto di Mookie di lanciare un bidone del pattume contro le vetrate istiga tutta la comunità afroamericana che irrompe nel locale appiccando il fuoco. Presi quasi da uno stimolo di pulizia etnica, cercando di prendersela anche con la famiglia coreana, dirigendosi verso la loro l’attività di famiglia. La questione “police brutality” irrompe sul grande schermo, una questione estremamente delicata ed ancora oggi irrisolta.





La pellicola oversaturata rappresenta perfettamente la metodologia richiesta da Hollywood per esprimere in modo più accondiscendente le problematiche pericolose quali la razza. Spike Lee va ad idealizzare e rendere quasi nostalgico il presente piuttosto che drammatizzarne qualsiasi senso profondo di problemi sociali e politici. I concetti ed i principali problemi affrontati da tutte le minoranze, non solo quella afroamericana, nella quotidianità qui sono rappresentate in modo decisamente più pacato, tramite dialoghi semplici ma che non istigano necessariamente una discussione animata e pericolosa. Vi è sempre una risoluzione pacifica, o quasi, alla fine di ogni scambio di opinione, ed anche il rapporto con i poliziotti è sempre sul limite del civile. Si può dire che Spike Lee inavvertitamente dà il via ad una strategia di contenimento, a sua volta illustrando i complessi conflitti sociali come semplici discussioni tra individui (Guerrero, 148-149). *Do the Right Thing – Fa la Cosa Giusta* ci mette a confronto con una miscela paradossale, un mix di politica, cultura afroamericana ed estetica oltre che la speranza di riuscire, nel futuro, a produrre opportunità per più neri (Guerrero, 154). Così come è iniziata la pellicola, si conclude: con Mister Señor Love Daddy che annuncia la sveglia mattutina e le previsioni del tempo; un'ultima scena tra Mookie e Sal che discutono del salario ed infine due citazioni:

“Violence as a way of achieving racial justice is both impractical and immoral. I am not unmindful of the fact that violence often brings about momentary results. Nations have frequently won their independence in battle. But in spite of temporary victories, violence never brings permanent peace. It solves no social problem: it merely creates new and more complicated ones. Violence is impractical because it is a descending spiral ending in destruction for all. It is immoral because it seeks to humiliate the opponent rather than win his understanding: it seeks to annihilate rather than convert. Violence is immoral

because it thrives on hatred rather than love. It destroys community and makes brotherhood impossible. It leaves society in monologue rather than dialogue. Violence ends up defeating itself. It creates bitterness in the survivors and brutality in the destroyers.” –Martin Luther King.

"I think there are plenty of good people in America, but there are also plenty of bad people in America and the bad ones are the ones who seem to have all the power and be in these positions to block things that you and I need. Because this is the situation, you and I have to preserve the right to do what is necessary to bring an end to that situation, and it doesn't mean that I advocate violence, but at the same time I am not against using violence in self-defense. I don't even call it violence when it's self-defense, I call it intelligence." –Malcolm X.



Non mancarono le critiche e soprattutto le paure nei confronti di questa pellicola che, indubbiamente, da un tono parzialmente spensierato di una giornata di piena estate, trova un taglio netto con la rissa tra Radio Raheem e Sal e la conseguente uccisione di Raheem da parte della polizia. Si iniziò a temere che la pellicola potesse aizzare i giovani dei quartieri popolari alla rivolta ed alla protesta come presa di posizione nei confronti di discriminazione, oppressione, razzismo e ingiustizia sociale. Il film risultò comunque un successo, fu più di un film, fu un evento. Come commenta Earl Sheridan nel suo scritto del 2006, *Fa la Cosa Giusta* fu un film controverso i cui messaggi e significati vennero trattati su tutti i giornali, riviste e reti televisive. Uno sguardo crudo, reale, risoluto alle tensioni razziali (Sheridan, 183). Certo, come è normale, le reazioni furono contrastanti ma ciò che ottenne andò oltre le critiche o gli elogi: asfaltò la strada, l'eccitazione ed il successo al botteghino di questo film apriranno le porte agli anni Novanta con una nuova ondata di black films, replicando e portando all'ennesima potenza la spinta promotrice che aveva dato Van Peebles con "Sweet Sweetback

Baadasssss Song negli anni Settanta e questo è ciò che rende Spike Lee un narratore e *griots*⁵² cinematografico afroamericano di considerevole abilità (Guerrero, 146, 154).

Gli anni Ottanta risultarono sicuramente un decennio difficile a livello cinematografico, concentrandosi principalmente su di un cinema di successo grazie alla novità dei blockbuster, ma soprattutto ad una quantità di film che spaziarono tantissimo in quanto a generi: vennero prodotte pellicole di fantascienza, azione, commedie, thriller, horror ed animazione, ma i ruoli ricoperti dagli attori afroamericani rimasero pochi e spesso e volentieri di categoria secondaria e con canoni e caratteristiche che riprendevano gli stereotipi che si speravano ormai abbandonati. Il biracial buddy fu particolarmente apprezzato nella sezione dei film d'azione e comici con esempi come *Arma Letale* e *Beverly Hills Cop*. Nonostante le difficoltà riscontrate dagli attori nel trovare uno spazio all'interno di un settore lavorativo così in fermento, più che mai in questa epoca, riescono a farsi largo alcuni nomi di professionisti ancora oggi ritenuti colonne portanti: Eddie Murphy, Morgan Freeman, Samuel L. Jackson, Danny Glover, e tra le donne Whoopi Goldberg ed Ophra Winfrey per le quali fu ancora più difficile, poiché come si vede dalla sola offerta cinematografica del 1982, di oltre un centinaio di film prodotti solo otto pellicole videro attori neri in ruoli di protagonisti tra cui Richard Pryor, ma nessun ruolo importante venne affidato alle donne.

In quanto alle tematiche affrontate, bisogna aspettare la seconda metà degli anni Ottanta per ottenere un nuovo interesse da parte di Hollywood sull'argomento razza e razzismo, nonostante fosse un soggetto non completamente abbandonato ma semplicemente affrontato da registi e metodologie ritenute inopportune. Una sottospecie di rinascimento Hollywoodiano del cinema e della rappresentazione afroamericana che inonderà anche gli anni Novanta con l'ascesa all'Olimpo delle star di nomi come Will Smith, Danzel Washington e tanti altri. Indubbiamente va riconosciuto come spesso il successo cinematografico sia accompagnato in parallelo da un successo musicale, e se negli anni Settanta era stato il funk e soul a fare da accompagnatori, negli anni Ottanta sarà l'hip-hop ed il rap oltre che nomi come Prince, Michael Jackson, Tina Turner e tanti altri che faranno da colonna sonora ad una breve rinascita del cinema.

⁵² Termine utilizzato per descrivere un personaggio tipico dell'Africa occidentale noto per essere un cantastorie, storico, poeta, cantante e musicista. Depositario della tradizione orale e spesso visto come un leader per la sua posizione come consigliere reale.

CAPITOLO IV: GLI HOOD DRAMAS E LE BLACK SIT-COM DEGLI ANNI NOVANTA

“What shall it avail our Nation, if we can place a man on the moon but cannot cure the sickness in our cities?” –Bill Stout, CBS Reports, Los Angeles (da *LA92 The Riots*)

Gli anni Novanta vengono oggi spesso ricordati come gli anni della nostalgia, sia da chi in quel decennio ci è nato, sia da chi ha vissuto la propria adolescenza e l'età adulta. Douglas Coupland, autore di *Generation X*, scrive un articolo per *History* ricordando gli anni Novanta come il decennio buono, “The Good Decade”:

“What made the 1990s feel like the 1990s? It wasn't just MTV's all-weekend Madonnathons, grungewear and the theme song from “Friends.” At the very least, in North America and Europe, the 1990s possessed a sense of happiness that seems long vanished. Money still generated money. Computers were becoming fast easy and cheap, and with them came a sense [of] equality for everyone. Things were palpably getting better everywhere. History was over and it felt great.”

La prosperità degli Stati in questi anni è al massimo livello, l'economia cresce con una media del quattro per cento all'anno, dal 1992 al 1999; la forza lavoro è il motore principale dell'America ed una media di 1.7 milioni di lavori diventano disponibili ogni anno. Alla fine del decennio, le buone notizie governavano i giornali: il budget federale era in surplus; il crimine, le violenze e i morti per H.I.V/AIDS avevano subito un calo drastico con una riduzione del 41 per cento degli omicidi; l'impero Sovietico era stato debellato; lo scontro della guerra fredda e delle testate nucleari non preoccupava più; le nazioni dell'Europa dell'Est erano per lo più libere ed indipendenti. Tra il 1990 e 1994 viene smantellato l'apartheid in Sud Africa, e le guerre in Jugoslavia erano finite; si era trovato un parziale accordo tra Israele e Palestina; l'economia cinese decollava e progresso e buon senso sembravano regolare il mondo.

4.1 Il format televisivo delle sit-com

A livello di intrattenimento (tra cinema e televisione), questi sono gli anni in cui la televisione vede un miglioramento qualitativo importante, un successo strepitoso e completamente indipendente anche grazie alla messa in onda di canali nuovi come MTV, canale per eccellenza di musica con classifiche musicali, trasmissioni live e video. Ma saranno le nuove serie televisive a diventare l'interesse principale della tv via cavo: nonostante fossero formule già in uso dalla fine degli anni Settanta, saranno gli anni Novanta a dare vita a veri e propri cult generazionali con serie come *Friends*, *Gli amici di Papà* – *Full House*, *Beverly Hills 90210*, *Sabrina vita da Strega*. Serie formate da puntate di trenta minuti, con finale aperto ma con puntate spesso autonome, indipendenti dalla storia generale; spesso coinvolgono fraintendimenti, caratterizzazioni stereotipate e humor oltre a questioni più serie e di attualità ma affrontate in modo superficiale, per evitare di appesantire troppo la serie tv.

In particolare, con il successo trovato da *Friends*, s'innescerà una reazione a catena che vedrà il tentativo di doppiare quella popolarità straordinaria da parte di molti network, successo dovuto alla novità di portare sul piccolo schermo delle situazioni comiche, ma abbastanza familiari, tramite un gruppo di ragazzi particolarmente attraenti, indubbiamente simpatici ed anche maldestri, caratteristiche in cui lo spettatore poteva rispecchiarsi. Inoltre, come spiega Emily VanDerWerff in un articolo per *Vox*, *Friends* solidificò l'idea che anche nelle commedie si potessero avere relazioni a lungo termine in archi temporali ugualmente lunghi proponendo le relazioni tra Ross e Rachel oltre che tra Monica e Chandler; ma non solo, *Friends* solidificò la struttura della doppia narrazione: una più breve che trova un inizio ed una fine nella stessa puntata, ed una più lunga che invece tiene lo spettatore interessato e lo fa tornare di volta in volta a vedere la puntata successiva per scoprire come si risolveranno ed evolveranno le loro vite, narrazione che spesso trova una conclusione nel corso della stagione. Un'altra serie che troverà successo sarà "*Will & Grace*" e qui si denota la prima particolarità di queste tipologie di serie tv, il cast era *total white*. Le interazioni di serie tv come *Friends*, *Gli amici di papà*, *Will&Grace*, *Beverly Hills 90210* con personaggi afroamericani erano particolarmente rare se non del tutto assenti. Questo perché, dalla fine degli anni Ottanta era nato un vero e proprio genere a sé di Black Sit-Com che prevedeva cast all-black o comunque con protagonisti afroamericani in situazioni comiche e divertenti. Chiaramente, la comunità afroamericana era stata coinvolta nei vari network televisivi già dagli anni Cinquanta, con qualche progetto sperimentale sia di programmi televisivi che serie tv, facendo da comparse in generi western e detective dramas, film per la televisione, soap operas, miniserie e via discorrendo. Ma

sicuramente la formula più gettonata per gli attori afroamericani è rimasta la sitcom. Le Black Situation Comedies vengono solitamente raggruppate in tre categorie o sottogeneri:

- *actcoms*: action comedies
- *dramedies*: dramatic comedies
- *domcoms*: domestic comedies, una serie tv meglio nota come “family sit-com” che prevede il focus su un gruppo ristretto di familiari, solitamente un nucleo familiare composto dalla classica formula genitori, madre e padre, e figli, solitamente più di due e con età diverse. Una delle caratteristiche principali di questa tipologia di sitcom prevede la formula della “lesson learned,” ogni episodio insegna qualcosa di nuovo o propone una nuova prospettiva sulla vita e/o persone. Il tutto spesso si svolge in ambienti abbastanza familiari e statici: la casa nelle sue varie stanze (salotto, cucina, camere), ambienti scolastici, ambienti lavorativi. Si cercano di trattare più temi possibili coinvolgendo non solo tematiche culturali ma anche questioni di differenza generazionale, problemi adolescenziali, problemi di coppia, ecc.

Quest’ultima tipologia di sitcom sarà la più gettonata per gli attori afroamericani e per la rappresentazione, in tv, della comunità nera. Angela M. S. Nelson in *Black Situation Comedies and the Politics of Television Art* divide in quattro periodi fondamentali la rappresentazione nelle Black Sitcom: 1948-1961 Hybrid Minstrlsy; 1961-1971 Assimilation; 1971-1983 Assimilated Hybrid Minstrelsy e il periodo che segue il 1983 come Simultneity and Diversification. La Sitcom che aprirà le danze alla prosperità e successo delle Black Sitcom sarà, ancora nel 1984, *The Cosby Show* con l’obiettivo di proporre un’idea ed immagine di famiglia nera “kinder and gentler,” scardinando le caratterizzazioni tipiche della *mammy* e di *sambo* e proponendo dei personaggi più seri accanto a figure più monotone e spesso con caratteristiche simili a quelle appartenenti ai classici stereotipi, ma sicuramente meno visibili se confrontati con le caratterizzazioni più innovative (Nelson, 85).

Gli anni Novanta rimangono comunque il decennio per eccellenza e che racchiude in sé il maggior successo per le sitcom televisive nere con trame generalmente spensierate; le famiglie afroamericane presentate in queste serie tv, vivono in un’atmosfera generalmente tranquilla a tratti idilliaca, lontani da questioni razziali e discriminazioni, apparentemente integrate in modo perfetto in una società a predominanza bianca con i protagonisti occupati in ruoli lavorativi importanti e di successo. La famiglia rappresentata è spesso appartenente alla classe medio-alta o comunque non sembra soffrire di particolari difficoltà economiche. Questa ondata di sit-com porterà al successo alcuni attori ed attrici ancora oggi famosi, tra cui la stella di Hollywood Will

Smith che inizia la sua carriera televisiva con la sit-com *Il Principe di Bel Air* andato in onda per la prima volta il 10 Settembre 1990.



Willy, il Principe di Bel Air segue le avventure di Willy (Will Smith), un giovane che dalla città di Philadelphia viene mandato dalla madre a vivere con gli zii a Bel Air dopo essersi messo nei guai con un gruppo di ragazzi pericolosi. La serie segue la formula standard: Willy verrà catapultato in una famiglia della classe media, quella degli zii, in un quartiere prestigioso; il nucleo familiare è formato dallo zio Phil, Philip Banks (James Avery) e dalla zia Vivian Banks (Janet Hubert-Whitten; Daphne Maxwell Reid) che si occuperanno del nipote e dei loro tre figli estremamente viziati. Entrambi i genitori possiedono ruoli lavorativi che concedono loro uno stile di vita agiato: lo zio Phil inizialmente è avvocato e successivamente diverrà giudice, mentre zia Vivian nelle prime stagioni ricopre il ruolo di professoressa ma, con il cambio attrice, diverrà casalinga. Una famiglia afroamericana di classe medio-alta, agiata nei lussi di Bel Air, felice e spensierata, con tre figli ed un quarto in arrivo, il nipote ed un maggiordomo. Willy si adeguerà senza problemi e velocemente alla vita di lusso degli zii e li delizierà con altrettanti grattacapi per via del suo fare libertino, burlone e di simpatico seduttore. Al suo fianco, quasi a rappresentare il tipico duo “biracial buddy” il cugino Carlton, che presenta delle caratteristiche più comiche essendo la controparte imbranata ed ingenua, imparerà da Willy a comportarsi da duro, ad approcciarsi in modo più combattivo alla vita sia scolastica che nelle interazioni con gli altri. Willy e Colton rappresentano così una versione afroamericana della coppia del “biracial buddy” appartenenti a classi sociali diverse, dove rispettivamente insegneranno l’un l’altro atteggiamenti ed approcci nuovi. In oltre sei stagioni, i protagonisti dello show televisivo vanno quindi a ricoprire ruoli ben definiti: Willy è il simpaticone, Carlton il cugino tonto e *preppy*, Hilary la cugina piena di sé e somara, Ashley la giovane sincera ed onesta, zia Vivian la matriarca della famiglia buona e compassionevole mentre lo zio Phil sarà

il capofamiglia duro e con il pugno di ferro. L'elemento jolly del nucleo familiare sarà però la figura del maggiordomo Geoffrey Butler (interpretato da Joseph Marcell), una figura che va a sottolineare l'agio della famiglia Banks ma al tempo stesso è quasi una presenza a sé, una figura estremamente cinica ed al tempo stesso emotiva che richiama la famiglia per la loro pigrizia ma continua a lavorare instancabilmente per loro anche nelle situazioni più estenuanti. Sicuramente è possibile rivedere in lui alcune delle caratteristiche dello stereotipo dell'ormai inconfondibile *mammy* che con il suo guizzo spigliato e lingua tagliente, serve comunque la famiglia Banks con dedizione e completa fedeltà. Angela Nelson ci ricorda come nelle produzioni radio e televisive, il miglior esempio dello status sociale della famiglia bianca medio borghese era data dall'uso ed impiego della figura del maggiordomo⁵³ afroamericano. Un simbolo di benessere e ricchezza (81). Riappare quindi, sebbene con toni più delicati, l'uso di alcuni stereotipi per garantire il successo nei confronti di un pubblico che si riconosce nel comfort di una famiglia felice, con caratteristiche e personaggi familiari e già noti: il simpaticone, la madre affettuosa, il padre severo ma giusto, il figlio svampito, il ragazzo donnaiole, la ragazza superficiale ed il maggiordomo dall'umorismo spigliato.

Ci si presenta un mondo mediatico governato da queste interpretazioni ed ambientazioni che sul piccolo schermo, grazie a serie TV cult come *Willy; Otto sotto un tetto; I Jefferson e Sister, Sister* presentano dei momenti di spensieratezza, semplice integrazione sociale e pura gioia. Nel mentre, al cinema in questo decennio abbiamo sì la partecipazione di attori afroamericani ma presenze effimere se guardiamo il cast della Top 20 dei film con maggiori incassi del decennio 90-99; indubbiamente il primo posto è occupato dal colossale quale fu *Titanic* di Cameron del 1997 (\$1,850,197,130), seguito al secondo posto da *Star Wars: Episodio I* del 1999 (\$924,305,084) e in terza posizione da *Jurassic Park* del 1993 (\$912,667,947). In questa lista, stilata da Box Office Mojo, appare solo al nono posto il primo attore afroamericano come protagonista, Will Smith in *Man in Black* del 1997, affiancato da Tommy Lee Jones; al sesto posto troviamo *Forrest Gump* con il personaggio di Benjamin "Bubba" Blue, interpretato da Mykelti Williamson, con il quale Forrest vuole aprire la compagnia di gamberi Bubba Gump; al dodicesimo posto vi è *Ghost* del 1990 che vede Whoopi Goldberg nel ruolo di Oda Mae Brown per il quale le viene assegnato, nello stesso anno, l'Oscar

⁵³ La figura del maggiordomo così come è presentata da Geoffrey Butler in *Willy, il principe di Bel Air*, si può rivedere anche in altri attori e personaggi tra cui il meglio noto maggiordomo Niles, interpretato da Daniel Davis, nel telefilm *La Tata* (1993) il quale, insieme alla protagonista Fran passa il tempo a fare gossip, curiosare, prendere in giro il suo datore di lavoro, il signor Maxwell. L'ambiente familiare anche qui è particolarmente simile a quello rappresentato da *Willy* con la differenza che la "new entry" della famiglia è la tata e il nucleo familiare è formato da un padre, vedovo, con tre figli al seguito.

come miglior attrice non protagonista. Rimangono apparizioni di secondo piano, eccezione fatta per Will Smith in quanto protagonista, che ormai nel 1997 aveva abbandonato il ruolo di *Willy*.

4.2 La scossa sociale di Rodney King ed O. J. Simpson

Bisogna quindi rivolgersi a registi indipendenti, così come per gli anni Ottanta, per trovare film composti da un all-black cast e con tematiche appartenenti alla comunità nera. Tematiche che negli anni Novanta si infiammano: sul panorama culturale statunitense si innescheranno una serie di tumulti, proteste e tensioni dovuti a due avvenimenti in particolare. Il 3 Marzo 1991, a quasi due anni di distanza dal film di Spike Lee *Fa' la cosa giusta*, Rodney Glen King viene fermato dalla Polizia di Los Angeles e picchiato violentemente, con una cattiveria disumana, con l'accusa di aver resistito all'arresto. L'evento divenne particolarmente rilevante poiché l'aggressione venne filmata da George Holliday che stava casualmente guardando dalla finestra di casa, spedì la registrazione alla stazione delle news locali KTLA ed il filmato di Rodney King, disarmato, picchiato brutalmente mentre non reagiva in alcun modo alla violenza subita, colpito ripetutamente cinquantatré volte con il manganello, fece il giro del mondo. L'aggressione in primis provocò un malessere generale tra la popolazione afroamericana, sia in negativo che positivo; vi era un senso di soddisfazione nel vedere finalmente una registrazione che comprovasse la violenza che subivano costantemente dalla polizia e la differenza di trattamento tra bianchi e neri, dall'altra un malcontento e dolore generale per vedere l'ennesimo uomo afroamericano vittima di una violenza animalesca. I poliziotti vennero mesi a processo, accusati di abuso di potere ma, nonostante le dichiarazioni di King, visibilmente provato da cotanta violenza, presentatosi ai giornalisti in sedia a rotelle, con una gamba rotta, il viso gonfio e rotto, ematomi su tutto il corpo ed addirittura una bruciatura dovuta ad una scarica di 50'000 volt inflitta da un taser; e nonostante il video, testimonianza chiara e limpida del maltrattamento subito, vennero assolti. I quattro poliziotti vennero dichiarati non colpevoli. Un affronto nei confronti di un uomo rovinato da tale brutalità umana. Dopo la lettura del verdetto, l'allora sindaco di Los Angeles, Tom Bradley, afroamericano, parlò ai suoi cittadini, schierandosi dalla parte di Rodney King, contestando il giudizio della giuria e condannando i poliziotti:

“Today, this jury told the world that what we all saw, with our own eyes, wasn't a crime. Today, that jury asked us to accept the senseless and brutal beating of a helpless man. Today that jury said that we should tolerate such conduct by those who are sworn to protect and serve. My friends, I'm here to tell this jury,

no. No, our eyes did not deceive us. We saw what we saw, and what we saw was a crime.” –Tom Bradley, Mayor of Los Angeles (da LA 92 The Riots, 40: 28-41:04)

Nelle interviste presenti nella pellicola “LA 92 The Riots” del 2017, un cittadino afroamericano, commentando l’accaduto, usa parole forti, dichiarando come un tale comportamento [dei poliziotti] se messo in atto da un cittadino nero nei confronti di un cane, si sarebbe concluso con il suo arresto e incarcerazione, mentre i quattro poliziotti colpevoli di aver picchiato un uomo quasi a morte, ora potevano girare tranquillamente per la città:

“If I went and beat your dog the way they beat this man, I’d be in jail” (da LA 92 The Riots, 42:41-42:20)

Venne intervistato anche John Singleton, autore del film *Boyz n the Hood*, proiettato nelle sale a distanza di qualche mese dal pestaggio di Rodney King, che alla lettura del giudizio finale dei poliziotti come non colpevoli, disse:

Singleton: “They’re making it bad for all the good cops. If they’re gonna let dirty cops off, how’s that make a guy who’s trying to do his job feel” (da LA 92 The Riots, 41:12-41:19)

Come ci ricorda Guerrero, il verdetto di Rodney King fu solo la goccia che fece traboccare il vaso, le frustrazioni di queste persone private dei propri diritti, scaturita da una lunga serie di crudeltà ed ingiustizie, trova il suo climax con il verdetto della sentenza di Rodney King ed esplose nella primavera del 1992 nella peggior ribellione civile che la nazione avesse mai vissuto in quel secolo (Guerrero, 162). A distanza di sole poche ore dal verdetto, a Los Angeles iniziarono una serie di proteste, principalmente nella zona di South Central Los Angeles, che degenerarono in poco tempo e presero d’assalto l’intera area metropolitana della città. Saccheggi, assalti, incendi e omicidi durarono dal 29 Aprile al 4 Maggio del 1992. Ciò che iniziò come una protesta nei confronti di una giurisdizione considerata imparziale e un’assenza di giustizia di fronte ad un’evidenza innegabile, si tramutò in uno sfogo legato all’oppressione, all’insofferenza ed odio razziale non solo tra bianchi e neri ma anche tra afroamericani e coreani, i quali convivevano a fatica e da tempo negli stessi quartieri. Prima della sentenza King, le tensioni tra comunità afroamericana e coreana erano già state compromesse dal caso di Sonn Ja Du, proprietaria di un negozio, che sparò ed uccise una giovane quindicenne, Latasha Harlins, il 16 marzo 1991 accusandola di aver rubato dal suo negozio. Anche Soon Ja Du, inizialmente condannata a sedici anni di carcere per omicidio colposo, venne successivamente

condannata a cinque anni di libertà vigilata, quattrocento ore di lavoro civile ed una multa di \$500. Indubbiamente il malcontento della comunità afroamericana ed i rapporti con la minoranza etnica coreana peggiorarono visibilmente e, di conseguenza, il risultato del processo, il giorno 29 Aprile 1991, provocò un tumulto generale che, nelle giornate successive, trovò sfogo anche nei confronti della comunità coreana in particolare nella zona di South Central Los Angeles e vide negozi e proprietà distrutte da incendi dolosi. Anche nei confronti della popolazione bianca di Los Angeles gli atti di violenza furono brutali, la rabbia della comunità afroamericana li tramutò come in giustizieri, giustificati a sfogare la propria frustrazione in qualsiasi modo fosse ritenuto corretto, violenza compresa. Persone anche solo di passaggio per il quartiere di South Central vennero rimosse a forza dai loro veicoli, picchiate e lasciati agonizzanti in strada. Un uomo, come si può vedere nel documentario *LA 92 The Riots*, venne rimosso dal suo camion, picchiato e preso a calci per poi essere imbrattato di vernice nera su volto e corpo. La gravità della situazione costrinse la Presidenza Bush ad imporre un coprifuoco nella città, controlli della polizia con tanto di supporto aereo ed in ultimo l'impiego delle forze militari. Dopo sei giorni di ferro e fuoco, le vittime furono 63, i feriti oltre duemila, il numero degli arresti superò i dodicimila ed i danni apportati alle proprietà private ed attività superarono il miliardo di dollari. Fa quasi paura ripensare al film del 1989 di Spike Lee *Fa' la cosa giusta* e vedere le somiglianze tra finzione e realtà, la funzione quasi premonitrice di una pellicola tale: i problemi di convivenza tra minoranze; il costante gioco di potere tra polizia e la gente del quartiere; la rissa finale tra Radio Raheem e Sal che si conclude con la morte di Raheem per mano della polizia; il dolore e la rabbia racchiuso nel gesto di Mookie (Spike Lee) nel lanciare il bidone della spazzatura contro il locale di Sal; l'inizio di una rivolta tra minoranze che appicca il fuoco alla pizzeria; lo sfogo della rabbia che vuole trasferirsi dal locale italoamericano all'attività della coppia coreana.

Un'altra notizia che andò ad influenzare la tranquillità nazionale fu il caso O. J. Simpson, ex-giocatore di football accusato, e successivamente assolto, per l'omicidio dell'ex-moglie Nicole Brown Simpson e l'amico Ronald Goldman. Un processo, anticipato da un inseguimento trasmesso in diretta nazionale e l'arresto, tra i più pubblicizzati della storia americana, durò undici mesi (9 Novembre 1994 – 3 Ottobre 1995) ed il timore che potessero ripetersi a distanza di due anni le rivolte del '92 era elevato. Alla lettura del verdetto che assolveva O. J. Simpson, fu controversa e la risposta della popolazione fu nettamente spaccata: la maggior parte della popolazione afroamericana era convinta che giustizia fosse stata fatta, mentre la controparte bianca era in disaccordo con il verdetto oltre che convinta dello "sfruttamento" della carta

razziale come piano d'azione da parte della difesa. Secondo le parole di Keith M. Harris, il caso O. J. Simpson provocò un gran senso di tradimento culturale, questo perché la persona di Simpson era un modello esemplare di ethos democratico; un modello dell'ideale atletico maschile; un esempio d'integrazione e armonia razziale grazie anche al suo matrimonio con Nicole Simpson; il processo fece crollare tutte queste credenze, spogliandolo della sua celebrità e riportandolo allo status di nero criminale, brutto, violento; violentatore e pericoloso per la femminilità bianca e per la civiltà. La sua assoluzione lo rese un simbolo della giustizia nera, ma al tempo stesso divenne l'immagine dell'ingiustizia per i bianchi, valorizzando così il sistema di giustizia americano ma screditando il sogno americano e l'ideale di integrazione (Harris, 62). Questa momentanea fine e decostruzione del personaggio quale era O. J. Simpson passò anche attraverso i media della stampa ed un caso particolare, quello del 27 giugno del 1994 quando il *TIME* pubblicò la sua copertina relativa al caso, intitolandola "An American Tragedy" ma ciò che fece scalpore fu la foto utilizzata per la copertina: O. J. Simpson appare visibilmente "più negro," come riporta Michele Smargiassi, rispetto alla stessa foto stampata su altre riviste, creando così uno scandalo mediatico. I giornalisti vennero accusati di aver fatto questa scelta di proposito, di aver scurito l'immagine di O. J. Simpson per farlo apparire più minaccioso, cattivo e pericoloso, cercando così di renderlo colpevole, a seguito ovviamente tale accentuazione fu letta immediatamente come "un atto di sapore discriminatorio, oltre che sinistro e colpevolizzante, che scatena le furiose proteste delle associazioni antirazziste, convinte che la rivista abbia volutamente pubblicato una sorta di 'editoriale mascherato.'" La scusa e giustificazione fu che la foto-illustrazione di Matt Mahurin avrebbe voluto sottolineare il "momento psicologico oscuro" ma, il direttore di *TIME* si scusò comunque nel numero successivo (Smargiassi, 43).

Questo contrasto tra il personaggio famoso [O. J. Simpson] e la persona comune [Rodney King] di fronte ad un destino comune quale un processo, andò a ridefinire l'immagine della mascolinità nera e vi fu una chiara diffidenza ed indifferenza nei confronti dei film e rappresentazioni che sarebbero state fatte di lì a poco della comunità nera principalmente al cinema. Hollywood traccia un percorso intricato nel corso di questi anni irrequieti e tesi sotto un punto di vista razziale (Guerrero, 162). Il 1991 in particolare è un anno focale e di svolta che porta sul grande schermo una quantità significativa e varia di partecipazioni nere nei film con titoli come *A Rage in Harlem* (Bill Duke), *Boyz N the Hood* (John Singleton), *The Five Heartbeats* (Robert Townsend) e *Chameleon Street* (Wendell B. Harris); gli anni Novanta vedono materializzarsi una rinascita cinematografica a causa di una frustrazione costante nei

confronti di condizioni economiche e sociali terribili; i centri urbani abitati dagli afroamericani vedevano un peggioramento ed abbandono continuo. Si può vedere uno stimolo nella rinascita simile a quello degli anni Settanta, che portò alla *Blaxploitation*, ma di natura opposta; se gli anni Settanta erano esplosivi, positivi, animati da lotte, proteste, cortei per la rivendicazione dei diritti civili, gli anni Ottanta e Novanta sono governati da un diffondersi di violenza, spaccio di droga e stupefacenti ormai incontrollabile, in una spirale di autodistruzione che si sommano a condizioni difficili già in partenza. Difficoltà e malcontento dovuto ad una crescita degli standard di vita della comunità afroamericana e i rapporti tra razze che con gli sforzi fatti alla fine degli anni Sessanta erano parzialmente migliorati (Guerrero, 159-160). Ancora prima del cinema però questa rabbia e frustrazione si manifesta nella musica e se negli anni Settanta è la musica funk a fare da sottofondo, dalla seconda metà degli anni Ottanta saranno i testi delle canzoni rap ad esprimere l'irrequietezza che aleggia nelle comunità afro, artisti come Public Enemy, Ice-T, Souljah saranno solo alcuni dei nomi noti nel mondo del rap ed hip hop di questo decennio; già *Fa' la cosa giusta* di Spike Lee vede Public Enemy con "Fight the Power" nei titoli di testa del film. La musica non è solo un sottofondo, essa diviene un mezzo di protesta ed un modo per poter esprimere il proprio rancore e la rabbia per le situazioni vissute, in particolare come spiega Cendrine Robinson nel suo articolo "Dreams & Nightmares" si viene a creare una vera e propria *hip hop therapy*.

"We have to do with the past only as we can make it useful to the present and the future"

–Friedrick Douglass, 1852. Cit da LA92

Boyz N The Hood (1991) – John Singleton

Se gli anni Ottanta si concludono con una pellicola estremamente simbolica quale è stata *Fa' la cosa giusta* di Spike Lee nel 1989, gli anni Novanta vengono inaugurati nel 1991 da un film altrettanto rappresentativo, quasi il giusto seguito della pellicola di Spike Lee: *Boyz N the Hood – Strade violente* diretto dall'allora ventiquattrenne John Singleton. Mettendo a confronto le due produzioni, si può vedere come le tematiche affrontate non siano poi così lontane. Spike Lee ci ha regalato una pellicola in grado di proiettare sul grande schermo le difficoltà affrontate da una comunità afroamericana in un quartiere di Brooklyn abitato anche da altre minoranze e la difficile convivenza tra queste oltre ad una visione premonitrice degli anni che l'avrebbero seguita. John Singleton spinge all'estremo questa difficoltà tra comunità e minoranze

affrontando il problema della singola collettività afroamericana nel quartiere di South Central Los Angeles, governato da giovani gang e uno giro di spaccio tra droga e stupefacenti.

Boyz segue la vita di tre giovani ragazzi, Tre, Doughboy e Ricky nella loro crescita difficile nel quartiere di South Central Los Angeles, focalizzandosi principalmente sul personaggio di Tre Styles (interpretato da Cuba Gooding Jr. e da Desi Arnez Hines), un ragazzo di dieci anni dalla natura un po' irrequieta che vive con la madre Reva (Angela Bassett). Alla sua ennesima rissa scolastica e conseguente sospensione, Reva decide di affidarlo al padre, Furious Styles (Laurence Fishburne), nella speranza che possa imparare un po' di disciplina; con il suo trasferimento a Crenshaw, Tre Styles entra in contatto con la realtà del Ghetto: una comunità particolarmente violenta, dove lo spaccio di stupefacenti e droghe, la lotta fra gang, sparatorie e violenza sono l'apparente normalità e sembrerebbe non esserci alcun vero interesse a crescere i più giovani. Questa contestualizzazione che vede i giovani all'interno di un ambiente fatiscante, governato dalla criminalità e dalla violenza senza alcuna protezione, è ben visibile in alcune scene in particolare: la prima apre il film e vede un gruppo di ragazzi, tra cui un giovane Tre Styles, che mentre si dirigono verso scuola, fanno una deviazione per vedere una scena del crimine dove la sera prima è avvenuta una sparatoria; la seconda vede Tre passeggiare con Doughboy e Ricky verso una direzione non meglio nota, mentre vengono fermati da un amico che li invita ad andare vedere un cadavere abbandonato tra dei cespugli. Vengono successivamente approcciati e bullizzati da una gang di giovani adulti e, nel tentativo di farsi restituire il pallone da football, Doughboy viene preso a calci e pugni dal capo della banda.





In una delle ultime scene che ancora li ritrae ragazzini, assistiamo a Doughboy mentre viene portato via dalla polizia insieme all'amico dopo aver commesso un furto, la prima di tante azioni di delinquenza che porterà il giovane verso la strada del *ganging*. La pellicola prosegue con i tre protagonisti ora giovani adulti: per primo rivediamo Ricky (Morris Chestnut), nel frattempo diventato padre, impegnato alla griglia per preparare il barbecue della festa di bentornato per Doughboy (Ice Cube) appena rilasciato dal carcere; Doughboy, fratellastro di Ricky, è seduto ad un tavolo con i componenti della sua gang, qui apprendiamo che non ha proseguito gli studi ed è semplicemente coinvolto nella vita del quartiere, nella sua faccia criminale; per ultimo appare Tre (Gooding) che si presenta come un ragazzo per bene, cresciuto con dei valori solidi ed impegnato negli studi per poter entrare al college. Il film ci racconta la vita adolescenziale di questi tre ragazzi tra ragazze, vita familiare, scuola, problemi e convivenza in un quartiere come Crenshaw. Nella recensione fatta di Roger Ebert sulla presentazione del film a Cannes, cita John Singleton che dice come il suo intento fosse quello di proporre al pubblico una storia che parlasse di un ragazzino nero brillante che, crescendo a South Central Los Angeles, in mezzo a violenza, gang ed altri tipici problemi del ghetto, è circondato da possibilità infinite di intraprendere la strada sbagliata ma, sotto la guida del padre cerca di diventare un uomo responsabile (Ebert).

Le tematiche affrontate da Singleton in questo film sono tante, alcune vengono trattate tramite la caratterizzazione di personaggi specifici ed altre come sottofondo, creando situazioni ad hoc: si parla delle sfide economiche e sociali e del degrado che pervade le comunità nere svantaggiate; vigilanza inefficace nelle comunità nere; la linea diretta scuola-prigione per gli studenti di colore; la scarsità di beni di prima necessità; l'importanza della presenza genitoriale nello sviluppo dei giovani (Le Shorn, 107). Quest'ultima tematica viene indicata dallo stesso

regista come la principale nel tentativo di dare un chiaro messaggio: gli uomini Afroamericani devono essere responsabili della crescita dei figli, in particolare dei ragazzi (Harris, 58). Questo pensiero è racchiuso nel personaggio di Furious Styles, padre di Tre, interpretato da un giovane Morpheus Laurence Fishburne: Furious diventa improvvisamente tutore di Tre per esplicita richiesta della madre Reva, nella speranza che la sua serietà e disciplina possano essere fonte d'ispirazione e guida per il figlio, circondato da cattivi esempi e fattori esterni pronti a portarlo sulla cattiva strada. Furious si presenta come un padre amorevole ma rigoroso, non ci viene data l'idea che sia stato un padre assente nella vita del figlio, ma come a seguire un rituale di passaggio, Tre diventa il testimone che dalla madre passa al padre, ritenuto più consono come tutore in un contesto pericoloso con Crenshaw ed in un'età delicata come l'adolescenza per un giovane ragazzo nero, concetto ribadito dalla stessa madre che, prima di ripartire verso casa, chiede al padre di prendere la questione seriamente. Furious Styles è un personaggio plasmato sull'impronta del padre del regista: un assicuratore nel quartiere di Crenshaw e così come con il figlio Tre, anche il padre di John Singleton l'ha aiutato ad indirizzarlo nella vita verso un'istruzione e lontano dai problemi di South Central Los Angeles. Furious personifica la figura del mentore, rispettato dallo stesso figlio, con cui vi è un bel rapporto ma che impone delle regole precise non solo all'interno delle mura domestiche, ma anche nel suo percorso di vita, lasciandogli sì lo spazio per poter evolvere e fare le proprie scelte, anche sbagliate, purché queste non coinvolgano violenza o droga. Questo comportamento di guida si riflette per l'intero film, in diverse scene posizionate in modo strategico ed a cadenza quasi regolare. La prima scena si rivede già all'inizio del film, quando la prima notte di permanenza nel nuovo quartiere, vede Furious sparare due colpi alla porta nel tentativo di impedire ad un ladro di entrare in casa. Mentre attendono entrambi l'arrivo della polizia fuori casa, avviene una conversazione riguardante il ladro ed all'esclamazione di Tre che "avrebbe dovuto fargli saltare la testa", Furious lo riprende ammonendolo di non parlare così, che uccidendolo avrebbe solamente contribuito alla morte di un altro fratello. Una scena particolarmente intima ed istruttiva è rappresentata nel momento in cui padre e figlio vanno a pesca assieme; Furious chiede al figlio se vuole essere un leader o un follower, alla risposta di Tre di voler essere un leader, Furious gli domanda quali sono e se ricorda le "tre regole nella vita:"

“Guardare la persona negli occhi, se lo fai ti rispetteranno di più; mai aver paura di chiedere le cose, non è necessario rubare; non rispettare mai nessuno che non rispetta te.” (25:00-25:37)

Furious non ha timore di vivere in un quartiere danneggiato e problematico, anzi cerca di dare il buon esempio con il suo lavoro e le sue capacità di navigare senza problemi in un ambiente difficile. Non viene mai specificato il percorso di studi fatto da Furious ma sappiamo della sua attività di assicuratore e dell'importanza che egli dà allo studio ed alla capacità di pensare con la propria testa dei ragazzi. Questi suoi ideali diventano il momento fondamentale del film quasi a donare un po' di speranza ai giovani; durante una gita fuoriporta a Compton di Furious con il figlio e l'amico Rick, questi si intrattengono a parlare all'angolo di una strada, di fronte ad un cartellone pubblicitario. I ragazzi sono visibilmente preoccupati dall'ambiente circostante: davanti a loro, dal lato opposto della strada una gang di ragazzi, e nel viso dei giovani un visibile disagio. Furious li esorta ad ascoltarlo senza dar importanza al resto e la scena evolve in una lezione e confronto ad aria aperta tra diverse generazioni e pensieri. Furious parla con i ragazzi della gentrificazione⁵⁴, spiegando loro come si cerchi di abbassare il valore di un terreno svalutandone il suo contesto abitabile, così da poterlo acquistare nel mercato a prezzi stracciati, bonificarlo e rivenderlo guadagnandoci. Tutto ciò per portare l'attenzione dei giovani al *come* e *perché* la zona di Compton ed il quartiere di Crenshaw siano ghetti così difficili in cui vivere sottolineando però come “sono gli anni Novanta. Non possiamo più permetterci di aver paura della nostra terra” continuando poi di come i loro quartieri siano costellati di negozi di liquori ed armi oltre che da uno spaccio di droga diffusosi a macchia d'olio, quando l'anziano signore presente sulla scena accusa proprio i giovani delle gang di essere il motivo per cui i quartieri vengono considerati pericolosi, Furious lo incalza precisando che è proprio ciò che vogliono i potenti “vogliono che ci ammazziamo tra noi [...] il modo migliore di distruggere un popolo è togliere alle persone la capacità di riprodursi” (1:05:55) quindi riferendosi ai giovani in ascolto, fa loro capire come stiano giocando al gioco dei potenti, uccidendosi in strada e vendicandosi l'uno con l'altro per spacci e violenza, come uccidendosi fra loro vanno a portare a termine proprio questa teoria di eliminazione, concludendo il discorso ribadendo l'importanza di “pensare al tuo futuro.”

Furious è un personaggio che, al di fuori della trama principale, diventa un soggetto importantissimo per la gioventù, un personaggio che cerca in tutti i modi di crescere il figlio in condizioni di anarchia sociale sorvegliata, oscillando in perfetta armonia in un'ambivalenza tra

⁵⁴ Termine tradotto dall'inglese “gentrification” derivante da *gentry* ossia la piccola nobiltà inglese ed in seguito la borghesia o classe media. Indica l'insieme dei cambiamenti urbanistici e socioculturali di un'area urbana, popolare o comunque abitata dalla classe operaia, risultanti dall'acquisto di immobili da parte di popolazione benestante: “un processo complesso, o un insieme di processi, che comporta il miglioramento fisico del patrimonio immobiliare, il cambiamento della gestione abitativa da affitto a proprietà, l'ascesa dei prezzi e l'allontanamento o sostituzione della popolazione operaia esistente da parte delle classi medie.”

la coscienza e la fratellanza della comunità ma anche una realtà sociale che plasma l'individuo afroamericano. Nonostante queste condizioni sfavorevoli, Furious riesce ugualmente ad istruire il figlio insegnandogli il rispetto per la comunità, richiamandolo se necessario e ricordandogli come non tutti abbiano la fortuna di avere non solo un padre amorevole, ma dei genitori interessati al bene ed al futuro dei propri figli: "the privilege of a young boy learning to face life under the shadow of fatherly love and discipline," uno stimolo ed un messaggio quello che vuole dare Singleton tramite Furious, di come può uomini neri debbano essere responsabili e presenti nella vita quotidiana dei figli per insegnar loro come diventare adulti, ma ciò non deve essere necessariamente tradotto nel fallimento degli stessi giovani nel caso dell'assenza del padre, questo perché non sempre la presenza dei genitori è vincolata ad una personale volontà di esserci o meno, spesso sono fattori esterni ad influenzare le scelte e la disponibilità dell'esserci come genitori o meno, ecco che la frase usata da Michael Dyson "only black men can rear healthy black males" come spiega quest'ultimo va analizzata e studiata poiché la presenza e/o assenza non è l'unico fattore vincolare della crescita e sviluppo in adulti responsabili dei giovani afroamericani (Dyson, 130, 133). Il padre diventa anche un filtro per le decisioni di Tre, quando queste coinvolgono potenziali scelte sbagliate: dopo la morte di Ricky per mano di una gang, in segno di vendetta, Tre sconvolto si precipita a casa nel tentativo di recuperare la pistola del padre e vendicarsi personalmente per la morte del migliore amico, il padre interviene: "Fai il pistolero? [...] Devi sparare a qualcuno, bene eccomi qua. Sei arrabbiato [...] Adesso tu mi dai quella pistola" ricordandogli di volergli bene. Quest'ultimo consegna la pistola ed evita di commettere un'azione di cui si sarebbe sicuramente pentito in futuro.

La figura del padre è strutturata da Singleton come fondamentale per la crescita del giovane Tre, sicuramente centrale all'interno del film essendo l'unica figura paterna presente in tutta la storia e viene contrapposta non solo all'assenza della stessa nella vita di altri giovani, ma anche alla figura della madre nei personaggi di Reva Styles; la madre di Doughboy e Ricky, Brenda Baker (Tyra Ferrell); la madre tossicodipendente e le fidanzate di Ricky e di Tre, Brandi (Nia Long). Reva è la prima persona adulta che ci viene presentata e la prima con cui si interfaccia Tre al rientro da scuola; Reva è al telefono con un'insegnante che inizia a fare supposizioni al riguardo della situazione familiare in cui vive Tre, come giustificazione del suo comportamento irrequieto, oltre che all'occupazione della madre ed è proprio qui che veniamo a conoscenza che il padre ricopre un ruolo importante nella vita di Tre e che Reva si sta dedicando agli studi universitari. Brenda, madre dei due fratelli, è una madre single e questo già si contrappone alla presenza costante ed amorevole di Furious con un'assenza paterna per Ricky e Doughboy.

Apprendiamo che i due giovani hanno padri diversi e di conseguenza l'assenza paterna si raddoppia poiché nessuno dei due padri è apparentemente presente o coinvolto con la vita dei figli. Brenda però, al contrario di Rava, non sembra nutrire lo stesso amore materno per entrambi i giovani, non nasconde in alcun modo la predilezione che nutre nei confronti di Ricky, sia da un punto di vista di elogi nei suoi confronti e costante supporto, ma soprattutto denigrando e facendo sentire costantemente inferiore il fratello. Quasi a riporre sul figlio le colpe del padre, Brenda non perde occasione per far notare a Doughboy come sia uguale al padre, un buono a nulla ed incapace e, come scrive Michael Eric Dyson nel suo saggio "Doughboy learns to see himself through his mother's eyes, her words ironically re-creating Doughboy in the image of his invisible father. "You ain't s**t" she says. "You just like yo' Daddy. You don't do s**t, and you never gonna amount to s**t." Brenda è intrappolata in un paradosso di genitorialità la vede rinforzare le qualità gradevoli nel figlio "buono" ed ubbidiente, mentre ricava un senso di frustrazione dal figlio "cattivo" facendolo sentire inferiore e meno meritevole. Dyson parla quindi di un sacrificio della madre di "salvare" un figlio a discapito dell'altro (Dyson, 131). La predilezione di Brenda nei confronti del figlio è visibile non solo nel suo palese orgoglio all'incontro di Ricky con lo scout universitario per una possibile borsa di studio, anche alla festa di bentornato per Doughboy dove, parlando con Tre, lo invita a parlare con il figlio e convincerlo a comportarsi bene:

"Fammi un favore, parla con Doughboy ti prego. Parlaci seriamente capito? Tre non ne posso più di vederlo entrare e uscire di prigione [...] Cerca di attaccare un po' delle tue buone qualità." (32:56)

Le donne di Singleton non sono protagoniste della storia, ma di certo non sono confinate ai margini della narrazione e nemmeno vengono rappresentate in quanto vittime silenziose della sfrontatezza maschile. Al tempo stesso però, nonostante sia presente la figura materna, il regista le rende presenze assenti: Reva non appare di certo come una cattiva madre agli occhi dello spettatore ma, dal momento in cui Tre scenderà dall'auto per stare con il padre, della figura materna non avremo più notizie se non alcune telefonate ed un'accesa discussione con Furious al ristorante. Quest'ultima scena in particolare diviene simbolica per la fermezza con cui Reva affronta il compagno, un segno forte della capacità femminile di tenere testa ad un uomo: durante una discussione riguardo il futuro di Tre e le scelte che vuole fare, tra le quale andare a convivere con la fidanzata una volta iniziato il college, Reva si trova in forte disaccordo con il compagno, sottolineando come sia una cattiva idea la convivenza di Tre, ma Furious ribadisce che ormai il figlio ha raggiunto un'età in cui può prendere le proprie decisioni in autonomia e

che la madre dovrebbe avere più fiducia in lui e lasciarlo libero di agire piuttosto che imporre le proprie scelte; viene quindi liquidata con un secco “quel tempo è passato tesoro, e te lo sei perso” (1:19:40), Reva ammonisce Furious:

“No, tu non te la cavi così. Metti giù le chiappe. Sei sordo? Ti ho detto rimetti giù le chiappe prima che alzi la voce e ci mettano alla porta [...] Adesso tocca a me parlare. Certo tu hai vissuto con *mio figlio*, con nostro figlio e gli hai insegnato come diventare uomo, questo te lo concedo perché *la maggior parte degli uomini non sarebbero stati capaci*, ma questo non ti dà il diritto, sentimi bene, non ti dà il diritto di dirmi che non posso fare più da madre a mio figlio. *Quello che hai fatto tu non è diverso da quello che le madri hanno sempre fatto per il mondo*. È un peccato che tutti i maschietti neri non facciano altrettanto. Ma tu non sei speciale. Sarai pure carino ma non sei speciale. Bevi il tuo caffè au lait, te lo pago io.” (1:20:53)⁵⁵

In questo caso, *in medio stat virtus*, la verità sta nel mezzo: da un lato Reva (Angela Bassett) ha perfettamente ragione nel precisare come non vi sia nulla di eccezionale o straordinario nel gesto fatto da Furious di allevare e crescere il figlio, poiché è un atto d’amore fatto dalle madri “fin dall’alba dei tempi” ma in questo caso specifico bisogna riconoscere anche l’altra ragione della discussione perché, come illustrato da Singleton, non è scontata la presenza amorevole e costante di un padre nella vita dei giovani afroamericani, siano essi maschi o femmine, ed è quindi da elogiare ugualmente la figura paterna quale quella incarnata in Furious Styles. Riassumendo, la figura femminile non si limita alle due madri ma viene portata sul grande schermo con una varietà davvero diversificata di donne e condizioni familiari e sociali, assicurandosi come ci ricorda Michael Eric Dyson, di non rappresentarle né in maniera comica, né sdolcinata: una tossicodipendente che sacrifica tutto, casa, dignità e figli per la sua dipendenza; una madre single che fatica a crescere i figli; le fidanzate e ragazze afroamericane che frequentano i ragazzi delle gang; la ragazza di Tre, Brandi, cattolica, che vuole essere padrona della propria verginità aspettando la persona ed il momento giusto; Brenda Styles, madre di Tre, che decide di rinunciare al figlio affidandolo al padre piuttosto che abbandonarlo

⁵⁵ “I said, sit your ass down before I rise my voice and make a fool out of both of us. Now it’s my time to talk. Of course, you took in your son, my son, our son. And you taught him what he needed to be a man, I’ll give you that, cause most man ain’t man enough to do what you did *but* that gives you no reason, do you hear me, no reason to tell me I can’t be a mother to my son. What you did is no different from what mothers have been doing from the beginning of time. It’s just too bad more brothers won’t do the same. But don’t think you’re special, you may be cute, but not special. Drink your caffè au lait, it’s on me.”

a se stesso e vederlo risucchiato dall'ambiente circostante pericoloso e malavitoso (Dyson, 132-133).





Tutti questi personaggi, presentati da John Singleton, si muovono e si incastrano perfettamente in un susseguirsi di eventi e situazioni a cui fa da cornice un quartiere difficile, ed oltre agli abitanti di Crenshaw diventano importanti anche le caratteristiche ed avvenimenti dello stesso ghetto; non sono solo le persone a portare sul grande schermo una realtà nuova di rappresentazione afroamericana, non è solo la persona in quanto tale e libera da stereotipi e vincoli a decretare la novità sul grande schermo, ma anche le situazioni affrontate da questi ultimi, le condizioni di vita al quale sono sottoposti, le tematiche spesso ignorate o semplicemente volontariamente omesse per non rendere le trame portatrici di messaggi sociali o politici. Rispetto alla pellicola analizzata nel capitolo precedente di Spike Lee del 1989, *Fa' la cosa giusta*, qui non viene analizzato il rapporto di una comunità multietnica in un quartiere, ma la specifica situazione vissuta dalla comunità afroamericana costretta in un contesto di degrado ed emarginazione, Le Shorn Benjamin nel suo articolo *Boyz n the Hood and the Marginalization of Black Adolescent Males* spiega come sia chiaro il modo in cui il film metta in rilievo diverse teorie di giustizia sociale e come la comunità presa in considerazione dallo stesso sia carente di un livello di giustizia tale da garantire un benessere sociale moralmente accettabile dai suoi cittadini e come si affidi eccessivamente a principi vendicativi come tecnica

di giustizia. Aggiunge inoltre come, osservando il tutto da una prospettiva di giustizia, una società possa considerarsi giusta, se beni e servizi sono allocati in modo equo tra tutti gli individui, e qui ci si ricollega alle parole di Furious sul metodo per far morire una comunità. Le fondamenta del sistema distributivo in *Boyz* sono al collasso e non solo dal punto di vista dei beni materiali ma anche da sotto un'ottica di servizi di protezione: la polizia non opera nello stesso modo nei confronti della popolazione di Crenshaw o Comptom come farebbe in altri quartieri contraddistinti da una popolazione più agiata, questo lo vediamo non solo nella scena della tentata rapina a casa di Furious, ma anche nel maltrattamento psicologico da parte del poliziotto stesso quando Tre e Ricky vengono fermati dalla pattuglia (Le Shorn, 107-108). Nella prima scena, dopo oltre un'ora di attesa fuori casa, all'arrivo della polizia per l'avviso di tentata rapina, i poliziotti si presentano armati di caffè e brioches senza preoccuparsi del ritardo fatto nonostante la situazione di pericolo. In aggiunta all'indifferenza per la situazione, uno dei poliziotti si sbilancia in commenti riguardanti il ladro:

“Peccato che non l’hai beccato, sarebbe stato un negro di meno a romperci le palle” (16:52)

Una chiara manifestazione di come la protezione tra diverse tipologie di quartieri avvenga con livelli di priorità differenti oltre che di disprezzo verso una determinata fascia di cittadini, quella afroamericana del ghetto. La scena che invece vedrà Tre confrontarsi direttamente con un poliziotto sarà ancora più significativa perché rivelerà la disparità di trattamento riservato in questo caso specifico ai giovani afroamericani: dopo aver accostato l'auto ed essere scesi, vengono avvicinati dai poliziotti della volante che domandano immediatamente se possiedono della droga o armi con sé, alla risposta negativa di Tre ed alla specifica di non aver fatto nulla di male, il poliziotto perde le staffe, quasi fosse stato offeso ed estraendo la sua pistola, la punta alla gola di Tre “Hai paura eh? Io ci godo. Per questo faccio questo lavoro. Voi negri non valete un cazzo”⁵⁶ (1:12:54).

Il comportamento del poliziotto nero assume diversi significati: (1) scegliendo di minacciare il giovane Tre, palesemente impaurito e nervoso oltre che innocente, fa trasparire una propria necessità personale di far valere un'autorità superiore, indipendentemente che essa sia per un gusto personale di sentirti migliore rispetto alle persone che si hanno sotto scacco o sia per mostrarsi agli occhi del collega come un'autorità valida in grado di tenere in riga ed impaurire

⁵⁶ “You think you’re tough, huh? You scared now, eh? I like that. This why I took this job, I hate little motherfuckers like you, little niggers you ain’t shit. Think you tough? I could blow your head off, and you couldn’t do shit.”

persone della stessa comunità ma ritenute dei criminali; (2) traspare una rappresentazione ed un'idea, ancora una volta, stereotipata delle persone appartenenti ad un quartiere malfamato o comunque di cattiva fama, identificandole tutte come violenti, coinvolti nello spaccio di droga e irresponsabili; si fa così di un'erba un fascio, colpevoli fino a prova contraria, nonostante Tre e Ricky siano due ragazzi responsabili, con progetti per il futuro e completamente esterni al giro di violenza e droga del quartiere di Crenshaw; (3) entrambi i punti precedenti rafforzano quindi una distribuzione di giustizia e protezione imparziale. A questo comportamento ed alla mancanza di un sistema di giustizia imparziale, si contrappone la costante presenza degli elicotteri come sottofondo sonoro al quartiere, segno di costante controllo della comunità, ma il tipo di controllo riservato ai criminali. Pochi minuti racchiudono tematiche delicatissime: la questione della *police brutality*, un problema ancora oggi, paradossalmente, persistente, l'ultima notizia proprio a fine maggio 2020 con la morte di George Floyd; lo stereotipo che tutti i ragazzi provenienti da quartieri e situazioni difficili siano indubbiamente criminali, buoni a nulla o spinti da cattive intenzioni.



Dopo l'accaduto Tre, visibilmente scosso, si recherà dalla fidanzata Brandi che vedendolo in una condizione simile si preoccuperà e gli chiederà cosa sia successo da sconvolgerlo a tal punto. Qui si apre un momento davvero intimo e dolce dove, nonostante la lacrima versata durante le minacce del poliziotto, Tre scoppierà in un pianto liberatorio ma anche di frustrazione, esternando la sua voglia di andarsene da quel quartiere e dalle situazioni che porta con sé. Un momento dove la virilità e il *machismo* di Tre crolla, viene dimostrata la possibilità di un ragazzo e uomo afroamericano di essere impaurito e di non avere timore di dimostrarlo alla propria fidanzata.



L'insieme di tutti questi elementi fino ad ora analizzati, viene inserito all'interno di una comunità dove i tasselli si incastrano perfettamente, le trame personali trovano con grande fluidità il loro percorso e sviluppo. Una comunità che si presenta comunque unita, nonostante le difficoltà economiche e sociali; nonostante la guerriglia interna tra gang e la criminalità che ne occupa le strade, quest'ultima rappresentata in particolare dalla figura di Doughboy. È chiaro come Singleton esplori tre percorsi ideologici possibili per i giovani ragazzi neri, rappresentati come ci dice Ed Guerrero nei tre protagonisti, tre possibilità di vita e futuro differenti: Ricky rappresenta il docile ragazzo che sceglie la possibilità di avere un futuro tramite la sua carriera sportiva come via di fuga, nella speranza di ottenere una borsa di studio per frequentare l'Università; Tre insieme alla sua ragazza Brandi, rappresentano il ragazzo studioso, dedito ad una carriera scolastica che punti sul puro apprendimento per potersi guadagnare la possibilità di frequentare l'università ed andarsene da Crenshaw, sposarsi e farsi una famiglia. Doughboy è la figura che incorpora la vita del ghetto, il percorso che Furious si impegna affinché Tre non intraprenda, la via della criminalità. Ma non è solo questo, è chiaro come la figura di Doughboy rappresenti il personaggio perso, miserabile, alienato, allontanato dalla madre, imponente ma

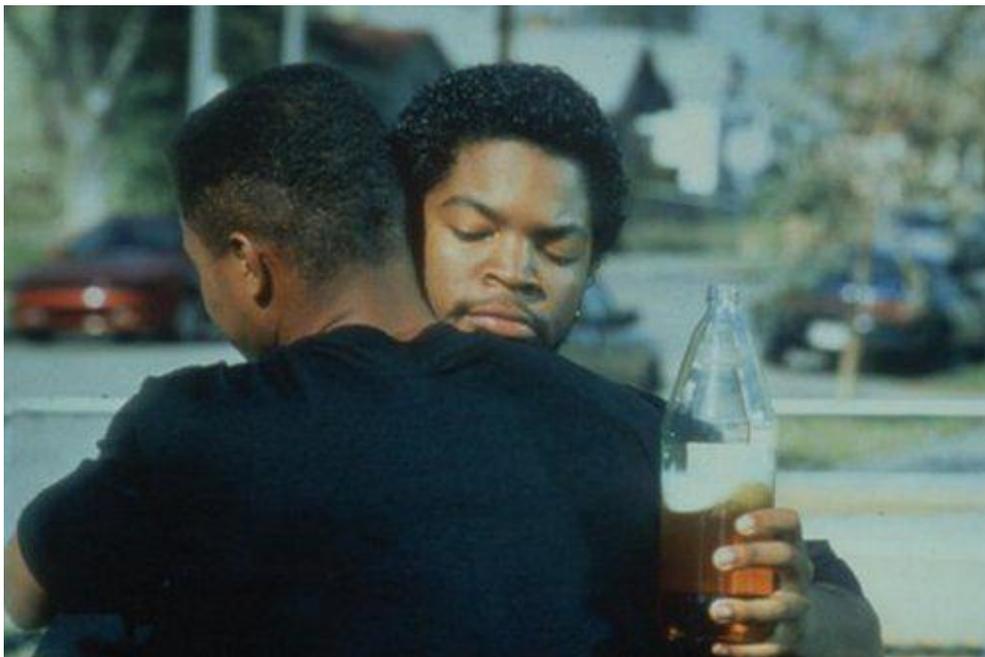
non esplosivo. Un uomo coinvolto nella descrizione di Singleton riguardo alle tipologie di mascolinità ma non esaltato per ciò che è, non ciò che Singleton auspica per i giovani ragazzi afroamericani. La narrazione di Doughboy lo pone come la mela marcia, lo sfavorito nell'aver successo nella vita, disoccupato e criminale, l'esatto opposto del fratello Ricky. Sicuramente per la scelta di vita di Doughboy, viene puntato il dito verso la madre, quasi a sottolineare come la mancanza di supporto nei suoi confronti e l'impossibilità di poter ottenere ciò che il fratello sembra avere già in pugno, l'abbiano portato ad una scelta inevitabile, quello di unirsi ad una *gang* ed entrare nel giro della criminalità (Guerrero, 184; Harris, 59). La fine del film vedrà una scena molto intima fraterna tra Doughboy e Tre: dopo la morte di Ricky per mano di una gang avversaria, Doughboy vorrà vendicare a tutti i costi il fratello, dando la caccia ai responsabili ed uccidendoli. In questa caccia serale anche Tre si unirà inizialmente, ma non troverà la forza di proseguire, in parte anche grazie alle parole del padre che l'aveva implorato di lasciar stare, di non cercare una vendetta personale perché se ne sarebbe solo pentito in futuro. In questo ultimo scambio di parole tra Tre e l'amico, Doughboy gli confesserà di aver capito la sua scelta di scendere dall'auto e non proseguire verso la strada della vendetta ma che per lui ormai è tardi per tirarsi indietro da quel mondo criminale. Tre gli confiderà che, nonostante la morte di Ricky, gli è rimasto ancora un fratello, facendo riferimento a sé. L'abbraccio fra i due sarà puro e pieno d'affetto, legati da una tragedia come la perdita del fratello ed amico. La conclusione del film vedrà Doughboy allontanarsi verso casa e lentamente svanire nel nulla, finché una scritta non annuncerà agli spettatori che la sua morte avverrà poche settimane dopo, mentre Tre riuscirà a raggiungere l'obiettivo di andare al college insieme alla fidanzata.

Questa frase finale, che annuncia la morte di Doughboy va a chiudere un cerchio che si era aperto ad inizio del film con un *disclaimer* da parte del regista:

“One out of every 21 black American males will be murdered in their lifetime.
Most will die at hands of another black male.”

Non solo quindi una conferma di tale affermazione si rivedrà nella morte dei due fratelli per mano delle gang, ma diverranno realtà le parole di Furious nel suo discorso di come fossero sempre e solo i giovani a rimetterci la vita in quartieri difficili come Crenshaw e Compton.

“They want us to kill ourselves.”



Gli anni Novanta vedono sicuramente come protagonista il boom degli hood drama come *Boyz* di John Singleton ma anche altri titoli: nel 1991 a fare concorrenza a Singleton ci sarà Mario Van Peebles con il suo *New Jack City* un noir moderno ambientato durante l'invasione del crack a New York che incentrerà la storia sulle vicende di un gruppo di spacciatori; sempre di Singleton nel 1993 esce *Poetic Justice* che osserva il mondo di Los Angeles dagli occhi di una ragazza, Justice (interpretata da Janet Jackson); sempre nel 1993 verrà proiettato *Nella giungla di cemento – Menace II Society* di Albert e Allen Hughes che osserverà la vita difficile nel ghetto di un giovane Caine che vede sia il padre (Samuel L. Jackson) morire per mano del commercio di droga e la madre per overdose, provocando nel giovane sentimenti contrastanti tra rancore ed il valore della vita. Così come per la Blaxploitation degli anni Settanta, anche in questo decennio svolge un ruolo importantissimo se non fondamentale l'utilizzo della musica da parte dei film ma anche come mezzo di protesta indipendente. Il genere predominante sarà sicuramente il rap oltre che la musica R&B ed Hip Hop. Tutte le pellicole appena nominate fanno una scelta importante nel loro casting, scegliendo tra gli attori anche personaggi del mondo della musica: *Boyz* ha Ice Cube; *Poetic Justice* ha Janet Jackson e Tupac; *New Jack City* vede nel casting Ice-T. Un modo di sottolineare in alcuni casi la rabbia e la sofferenza, in altri un modo di avvicinare la pellicola ad un mondo giovane ed attivo come quello del rap ed hip hop che, così come per alcuni brani ormai intramontabili del periodo blax, anche qui vedono quasi sempre un successo a sé.

Le tematiche affrontate dalle pellicole degli anni Novanta dai registi afroamericani indipendenti però non si concentreranno esclusivamente sulle tematiche sociali ed economiche di difficoltà della propria comunità, non verranno prodotte pellicole esclusivamente con lo scopo di denuncia, sebbene molte abbiano assunto questo valore successivamente e non necessariamente come scopo principe della loro produzione. Un esempio di regista instancabile anche in questo decennio è proprio Spike Lee che continua a proporre al suo amato e fedele pubblico una serie di produzioni avvincenti, profonde e che vanno a toccare tematiche spesso molto intime. Una di queste sarà *Crooklyn*, un film estremamente personale e diverso dagli hood dramas e vari blockbusters tipici del decennio.

Crooklyn (1994) – Spike Lee

Crooklyn è una pellicola diversa rispetto a quelle fino ad ora analizzate di Spike Lee, in primis poiché è una pellicola semi-autobiografica e malinconica. Spike Lee è come sempre produttore e regista della pellicola ma per questo film si pone in secondo piano non solo in quanto attore, comparando sporadicamente nel ruolo di uno sniffatore di colla di nome Snuffy, ma anche come sceneggiatore. La sceneggiatura è stata scritta dalla sorella del regista, Joie Susannah Lee, e racconta la sua storia come ripete più volte la stessa, ribadendo come il film sia di fatto uno sforzo collettivo, ma la storia raccontata è la sua, da qui la scelta di avere come protagonista una giovane ragazzina. Una pellicola comedy-drama che riprende a tratti l'ambientazione della classica black sit-com ponendo al centro della narrazione la famiglia Carmichael composta da madre, padre e cinque figli: la femmina Troy ed i fratelli Clinton, Wendell, Nate e Joseph. Vengono abbandonati momentaneamente le tematiche sociali del razzismo, dell'emancipazione, del malumore generale e della droga per concentrarsi su temi più sentimentali e profondi: i classici problemi economici di una famiglia, la fatica nel mantenere e crescere cinque figli, i problemi di coppia e il lutto di una perdita.

Come accennato in precedenza, la protagonista è una bambina, Troy Carmichael, e la storia ci racconta la sua estate del 1973 in un quartiere di Brooklyn, un periodo che Roger Ebert ricorda come un'età d'oro prima del crack, delle pistole e del dominio delle gang (Ebert). Joie voleva celebrare i ricordi suoi e dei fratelli come ragazzi di strada oltre che onorare la morte della madre che li lasciò quando lei aveva solo 14 anni. Troy, interpretata da Zelda Harris, è la protagonista e attraverso i suoi occhi viviamo la storia di una ragazzina, circondata in famiglia da quattro fratelli turbolenti, un padre amorevole e musicista in difficoltà, una madre insegnante impegnata a crescere i figli e mantenere la famiglia. Troy è una ragazzina spigliata ed a modo suo sbarazzina che cerca di non essere bistrattata dai fratelli; sempre pronta a difendersi e farsi rispettare. La sua caratteristica più appariscente sono i capelli, raccolti in piccole e fitte trecce con delle conchiglie attaccate alla fine, una pettinatura estremamente eccentrica ma che rispecchia la tradizione e cultura afroamericana portata con orgoglio anche dalla madre che invece ha tante piccole trecce ricoperte di perline. La storia di Troy si articola tra diverse situazioni familiari e di quartiere. Il film inizia con una serie di inquadrature del quartiere, con i giovani che si divertono con giochi di quel tempo quali le trottole, salto con la corda ed i gessetti; ci vengono presentati alcuni dei personaggi più folkloristici del quartiere: Tony Eyes, il vicino della famiglia Carmichael con cui i ragazzi hanno una costante discussione aperta perché gli lanciano i rifiuti nel cortile per poi accusarlo di dire il falso; Snuffy (Spike Lee) e Right Hand Man, due giovani adulti che passano le giornate per il quartiere a sniffare colla e

cercare di prendere qualche soldo ai ragazzi più giovani; Vic, un veterano di guerra per cui hanno tutti rispetto, anche i fratelli di Troy, che abita al piano di sopra della casa dei Carmichael. Le avventure della famiglia Carmichael sono le classiche discussioni e situazioni familiari che potrebbero ritrovarsi in una qualsiasi famiglia, indipendentemente dal colore della pelle; si discute per il cibo in tavola che non piace ai più piccole ed in piena notte avviene una discussione madre-figli per non aver pulito la cucina; la madre Carolyn (Alfre Woodard) li sveglia e li fa scendere tutti in cucina affinché mantengano la parola data e puliscano, come promesso, stanza e stoviglie:

Carolyn: “Get your butt in here [...] all you little peanuts at attention! Get up, boy! Now! [...] I’m sick of this shit! [...] Stop it! You’ll get your butt up... Get up now! What did I tell you to do? What did I say at the table? [...] Boy, I’ll slap the black off you. This is no hotel! I will slap... I’ll knock them teeth into tomorrow. You’re gonna start cookin’ too. Get downstairs now. Go! Get outta my face. Get outta my face right now! [...] I am not crazy. You are gonna be crazy once I beat your brains outta your head. I’m crazy cause I got five of y’all that have run me stark raving mad!”

“This ain’t no plantation”

Carolyn: “I know it ain’t!”

“I’m not a slave”

Carolyn: “Nobody said you was. And I’ll tell you one damn thing: I certainly am not a plaything” (11:16 – 13:41)

Una rappresentazione apparentemente dura e severa, con parole pesanti, ma l’atmosfera fa trasparire un’idea di famiglia dove tali parole non portano un peso eccessivo se non quello del rimprovero. Un modo affettuoso ma al tempo stesso duro per mettere in riga i figli disobbedienti. Altra situazione estremamente normale della vita di tutti i giorni di una famiglia americana sarà la discussione tra Carolyn ed il marito Woody (Delroy Lindo) riguardo la mancanza di denaro per poter mantenere la famiglia, una discussione alquanto accesa che farà alzare la voce ad entrambi e si concluderà con l’allontanamento momentaneo del padre dalla casa. La preoccupazione di Carolyn vedendo che il lavoro di musicista del marito non sta dando i frutti di una volta e di conseguenza il solo stipendio da insegnante di lei non potrà bastare a

lungo: “I’m interested in putting food on the table and keepin’ a roof over our kids’ heads” (36:00) a cui il marito risponde che non ha certo bisogno di una paternale, perfettamente consapevole di queste difficoltà.

Woody: “I don't need no lecture... about how to conduct myself in this house.”

Carolyn: “I am asking you... to help me conduct the business affairs of this family!”

Woody: “What the hell... do you think I'm tryin' to do?”

Carolyn: “I don't know what you're doin'.”

Woody: “Well, let me tell you. I got to be like a thief in the night in this house... every time I want some privacy to do my work.”

Carolyn: You selfish child! Don't tell me about privacy.”

[...]

Woody: “You a big saint around and I ain't sh*t.” (36:00-37:10)

Il litigio si sposta al piano di sopra, dove Carolyn s’infuria con i figli che hanno ancora la televisione accesa e la situazione degenera con tutti i membri della famiglia che urlano, sbraitano e si strattonano. Un caos infernale che si conclude con l’intera famiglia sfinita sulle scale e Carolyn che invita Woody ad andarsene nonostante la richiesta del marito di rispetto nei confronti del suo lavoro e delle difficoltà che sta vivendo: “What I want is some respect for my work...in this house.”(40:30). La scena successiva lo vedrà ritornare momentaneamente a casa dai figli e scambiare due parole con Troy sulla scalinata fuori casa, spiegandole come non fosse di certo sua intenzione alzare la voce ed urlare, non voleva litigare con la mamma ma semplicemente suonare la sua musica e ricordandole, nel darle una rosa, di quanto le voglia bene.



La convivenza con quattro fratelli non sarà facile per una bimba, ma Troy riesce comunque a ricavarsi dei momenti per sé, stando sola o con le amiche. Cercherà, mandata a far la spesa dalla madre, di rubare del cibo dal supermercato perché si vergogna a pagare con i buoni pasto; guardandosi allo specchio a casa si riempirà la canotta con la carta igienica per vedere come starebbe con il seno e di nuovo durante il soggiorno in Virginia dagli zii Song e Clem, si chiuderà in bagno per controllare se sia cresciuto un po' il seno.

Un ritratto familiare toccante e generoso; uno dei lavori più calorosi di Lee, in un'atmosfera rilassata che si alterna tra momenti intimi in famiglia e momenti più spensierati vissuti dai giovani ragazzi in strada, tra giochi, pettegolezzi e dispetti (Clark). Una classica rappresentazione del quartiere dove tutti si conoscono, un quartiere che a modo suo ha problemi e piccoli battibecchi tra vicini ma che a modo suo ha una sua vita ed un flusso d'amore. Certo non mancheranno delle piccole e brevi simbologie riguardo a temi più importanti: la difficile convivenza tra minoranze, portata sullo schermo anche dalla difficile amicizia tra i più giovani; uno dei simboli più importanti che non verrà però messo in primo piano, sarà quello dei capelli, inquadrati nell'atto di venire spazzolati nella sequenza iniziale; argomento e motivo di scherno tra le giovani che in una scena in particolare si prendono in giro per le acconciature per poi puntare l'amica portoricana e per concludere la discussione iniziando a saltare la corda:

“[Laughs] It look funny.

“It looks stupid.

“So? Look at yours.”

“At least mine don't look all funny like yours.”

“At least mine isn't standing on my head sticking straight out looking all like Topsy.”

“I don't know who Topsy is, but it looks stupid, and I can't stand it.

“I can't stand you either.

“Why don't you sit down with your ol' black self?”

“I'm black and I'm proud.

“She got good hair.

“She got "Peter" Rican hair.

“Ay, dejame. Stop touching me, ugly.”

“Don't be callin' my sister ugly 'cause I'll slap you into next week.”

“You're not gonna slap nobody into next week, stupid.”

“Minnie, get off my stoop.

“You think you're so pretty.

“You think you're so cute. So? Later for you.

You think you so cute.

“Who wants to jump rope?

“I do.”

Motivo di discussione tra Troy e zia Song che deciderà di scioglierle tutte le trecce durante la permanenza nel sud nonostante fosse ormai parte integrante del personaggio di Troy avere i capelli raccolti in trecce con perle e conchiglie; lo spot alla televisione di “Afro Sheen”⁵⁷ elogia la bellezza del capello naturale afroamericano:

“[TV Announcer] So great was the beauty of this magnificent black woman, it has become legendary. And now, out of the mist of 3,000 years, emerges today's beautiful black queen. Naturally beautiful. Radiant. She is Black Essence. And her beautiful, natural hair is her crowning glory. Afro Sheen. Beautiful products for a beautiful people.

[Troy Sings Commercial Jingle]: Beautiful people use Afro Sheen”

A conclusione, quasi a dare il senso del cambiamento, l’acconciatura finale, afro, portata da una Troy ormai responsabile della sua famiglia, dopo la morte della madre.

Un'altra tematica è rappresentata dalla scena che vede Vic, il veterano di guerra, venire arrestato dopo una discussione Tony Eyes che, indisposto dal suo comportamento per avergli detto di stare zitto ed averlo colpito con un pugno in pieno volto, minaccia di denunciarlo e far rapporto alla polizia. Noi, come spettatori, assistiamo impotenti tramite gli occhi di Troy che rientra dal negozio di alimentari con in mano una busta di caramelle mentre in sottofondo suona Jimi Hendrix “Hey Joe” intonando “Where you goin’ with that gun in your hand.”

⁵⁷ Questa inserzione pubblicitaria si incastra perfettamente nella trama e va a valorizzare una bellezza che, come abbiamo visto nel capitolo riguardante gli anni Settanta, in questo decennio grazie ai film della blaxploitation ed alle eroine nere (oltre che alle figure del femminismo nero) vi è un slancio verso una valutazione nuova di bellezza.



Sicuramente però la tematica centrale della pellicola di Spike Lee è la crescita di Troy e la forza di superare un lutto importante e disastroso come quello della madre. Al rientro dalla sua permanenza in Virginia, Troy viene prelevata dagli zii all'aeroporto ed accompagnata all'ospedale dove trova la madre ricoverata. Non viene subito spiegato il motivo del ricovero, ma lo spettatore può intuire che si tratti di un cancro e che nonostante il tentativo di Troy di far star meglio la madre dicendole che lavora troppo e che inizierà ad aiutarla a cucinare e pulire per alleviarla dai lavori pesanti, nonostante lo sforzo della madre di tranquillizzare la figlia, alle sue parole "I need you to watch out for Joseph, your little brother. He's your responsibility. You promise me?" capiamo che non sarà un lieto fine quello che ci aspetterà all'uscita dell'ospedale, nonostante la sua volontà di tornare a casa chiedendo al marito di andare a prendere la macchina per rientrare. Le scene successive vedono una Troy apparentemente apatica mentre guarda la televisione, che trasmette la pubblicità di Afro Sheen, un prodotto per capelli; l'ingresso di zia Maxine con un vestito da indossare al funerale che Troy si rifiuta di indossare poiché la madre odiava il poliestere e non glielo avrebbe mai fatto mettere; fino a quel momento non si era ricevuto alcun chiaro segnale della morte di mamma Carolyn. Un'atmosfera di tristezza e vicinanza nella famiglia pervade lo schermo, Troy si rifiuta di partecipare al funerale esclamando che li odia i funerali:

"I hate funerals. I'm not going" "I hate funerals too" (1:40:00-1:41:25)

In questi momenti che trasmettono il dolore e la tristezza, più dei dialoghi parlano le canzoni in sottofondo: verso la fine del film risuoneranno le parole "Ooh child, things are gonna get easier, Ooh child, thing will get brighter" del gruppo The Five Stairsteps; in sottofondo alle parole del padre "Mommy is gone" (1:45:50) si sentiranno le parole "ain't no sunshine when

she's gone / and this house just ain't no home / anytime she goes away" di Bill Withers mentre Troy scoppierà in un pianto isterico. La pellicola si conclude in modo malinconico ma con un senso di serenità con le parole di Carolyn mentre parla alla figlia in una lettera per il suo decimo compleanno, in cui le dice quanto le manchi e come sia orgogliosa della sua crescita nonostante sia stata circondata e cresciuta in una casa di maschi, di "rusty-butt boys" mentre una Troy con fare materno ammonisce Joseph di non allontanarsi troppo mentre gioca in strada.

Le musiche utilizzate da Spike Lee, in tutte le sue pellicole, acquistano un ruolo quasi di narratore, in sostituzione degli attori. Il mix scelto dal regista comprende non solo musiche composte apposta per il film, ma anche pezzi simbolo degli anni Settanta come "Pusherman" di Curtis Mayfield direttamente dalla pellicola *Super Fly* (1972) e la hit "ABC" dei The Jackson 5, musiche che, come afferma lo stesso Lee in un'intervista per *Vulture*, compongono la colonna sonora della sua infanzia e che sceglie personalmente, con assoluta cura (Clark). Motivo per cui va tenuto in considerazione la scelta di coinvolgere anche sound latini, con il gruppo di Joe Cuba e la canzone "El Pito (I'll Never Go Back To Georgia)" che risuona nel locale portoricano dove va a fare una piccola spesa Troy prima dell'arresto di Vic, canzone che accompagna un balletto estremamente sensuale ed impacciato tra RuPaul, una drag queen, ed un anziano signore.

In conclusione, è possibile vedere in questo film una nuova rappresentazione di famiglia, diversa addirittura da quella rappresentata al tempo dalle serie tv e sit-com, che non si basa esclusivamente sulla comicità ma che vive in modo normale ed umano, affrontando problemi, difficoltà, lutti e momenti di gioia. La capacità di Spike Lee di catturare sia l'amore che il dolore della perdita della famiglia Carmichael rappresenta gli stadi che qualsiasi essere umano deve affrontare in una situazione simile, come la comunità afroamericana che spesso viene ritenuta diversa e inferiore anche sotto certi aspetti intimi, vedi ad esempio la famiglia e le relazioni interpersonali (Cadet). La rappresentazione della realtà piuttosto che della diversità è ciò che colpisce.

Gli anni Novanta ci portano quindi una varietà di novità sia sul campo di film più attinenti a temi sociali e di protesta, sebbene spesso si tenda a negare l'utilizzo del cinema come mezzo di propaganda e protesta sociale, ma anche pellicole più sentimentali. Sotto questo aspetto merita una citazione particolare la pellicola di Julie Dash del 1991 *Daughters of the Dust*, letteralmente Figlie della polvere, questo perché in un mondo cinematografico dove a fatica riescono a farsi spazio i registi e gli attori afroamericani (ma anche di altre minoranze), e nonostante la presenza sempre più frequente di attrici protagoniste e narrazioni con tematiche femminili, nell'ambito della regia le donne afroamericane si ritrovano a faticare il triplo. Come

spiega Ed Guerrero, se la situazione per i registi neri indipendenti si era dimostrata difficile, le donne afroamericane dovevano confrontarsi con una discriminazione in primo luogo di sesso, perché donne; in secondo luogo una discriminazione razziale, perché afroamericane; ed infine sotto un punto di vista contrattuale e la loro visione come registe indipendenti (Guerrero, 174).

“ [...] of the more than 450 commercial films released in 1991, white women directed 5 percent, or approximately 23 of them. Black men produced more black films in 1991 than in the entire 1980s, while black women produced no films whatsoever.” (175)

Daughters Of The Dust (1990) – Julie Dash

Daughters of the Dust, scritto, prodotto e diretto nel 1990 da Julie Dash fu l'unico ad opporsi minimamente come alternativa a queste difficoltà femminili nel mondo della regia ed all'egemonia maschile nel settore. Oltre ad essere la creazione di una donna afroamericana, la pellicola ruota intorno alla storia delle donne della famiglia Peazant, donne nere discendenti da schiavi venduti ad Ibo Landing, St. Simons Island, in Georgia ed ambientata in un lungo giorno d'estate del 1902, il 18 Agosto (175). *Daughters* nasce nella mente di Julie Dash già nel 1975 come cortometraggio muto ed evolve poi in un film ipnotico e pieno d'amore, composto da riprese dalle texture varie e brillanti. Un elogio alle lingue tra cui non solo il dialetto Gullah ma anche il linguaggio dei gesti, un elogio alle tradizioni, ai rituali, ed alle preghiere poste fra loro in contrapposizione: la preghiera dell'Islam e del Cristianesimo di Viola opposta alla magia della matriarca Nana, alla fiducia riposta negli amuleti e nelle tradizioni spirituali. La particolarità di questa pellicola risiede in una narrazione peculiare, scandita da un parallelo tra la descrizione fatta dalla figlia ancora non nata dei due protagonisti Eli (Adisa Anderson) ed Eula (Alva Rogers), e dalla voce di Nana (Cora Lee Day) la matriarca ottantottenne della famiglia Peazant. A ciò si somma un approccio cinematografico, affidato ad Arthur Jafa, che risulta un capolavoro di luci ed inquadrature, vestiti bianchi vittoriani spiccano su di uno sfondo governato dalla sabbia, dal mare e dal cielo. Inquadrature che sembrano dipinti, incorniciando queste donne in un contesto che vanno abbandonando, tra le luci della vegetazione, le mani immerse nelle vasche di blu indaco.

La storia pone come avvenimento centrale un picnic sulla spiaggia organizzato dalla famiglia Peazant prima dell'addio alle terre di Ibo Landing per raggiungere la terraferma ed un viaggio verso nord, nel tentativo di iniziare una nuova vita come Free Negroes. Seguiamo

l'evolversi della giornata che precede il picnic, conoscendo la famiglia Peazant nei suoi componenti, nelle sue difficoltà, nei suoi piccoli segreti. Vengono così affrontate diverse tematiche scomode, sebbene in spazi ristretti e per pochi minuti: lo stupro viene raccontato seguendo la vicenda di Eula la quale ha subito da parte di un uomo bianco, racchiude in sé tutti gli stupri subiti durante la schiavitù, diviene un simbolo mentre al tempo stesso racconta la vergogna di dover nascondere al marito Eli la gravidanza che ne è conseguita, sebbene lui sappia. Viene quindi affrontata anche la difficoltà di accettare una gravidanza da parte dell'uomo che si teme incapace di amare una creatura nata da un atto tanto terribile. Nella stessa scena di confronto tra Eula e Yellow Mary, entrambe nipoti di Nana, si racconta il dolore della perdita di un figlio, subita da Yellow Mary (Barbara-O). Ma vengono affrontate anche le emozioni positive dell'amore e del legame familiare, il potere della sopravvivenza che muove questa pellicola, la resistenza nei confronti della persecuzione, l'orgoglio di portare senza timore le proprie cicatrici.

La pellicola apre con un'inquadratura delle mani di Nana, mentre lavora il blu indaco, per poi sfumare alla sua figura ormai anziana. Nana è la matriarca della famiglia, la figura principale che racchiude in sé la saggezza, la storia e la forza dell'intera famiglia Peazant, e quasi a raffigurare questa differenza nei confronti delle restanti figure, in uno scenario governato da vestiti bianchi, Nana è l'unica ad indossare un abito completamente scuro. Nana apre il racconto con un monologo e con delle parole che verranno poi riprese verso la fine del film, come a chiudere un ciclo:

“I am the first and the last.

I am the honored one and the scorned.

I am the whore and the holy one.

I am the wife and the virgin.

I am the barren one and many are my daughters.”

Il legame tra Nana e le figlie e nipoti viene spesso sottolineato, ricordando come il suo amore nei loro confronti sia inevitabile poiché sono sue figlie e nipoti, viene analizzata l'intimità del rapporto nipoti-nonna come un legame profondo, personale e dolce. Termini come “*bond*” legame, “*fruit of an ancient tree*” frutto di un antico albero, “*keep the family together*” tenere la famiglia unita, ricorrono e danno un senso oltre che vita ad un legame che trascende il film, proiettandosi sugli spettatori che fanno proprio tale sentimento. In un momento molto intimo mentre Nana è seduta nel cimitero di Ibo Landing, Scambia con Eli un discorso molto toccante e profondo sul portare con sé i valori di un tempo e degli antenati nel viaggio che andranno a percorrere verso Nord una volta arrivati sulla terra ferma:

“I’m trying to give you something to take north with you, along with all your great big dreams. Call on those old African, Eli. They’ll come to you when you least expect them. They’ll hug you up quick and soft as the warm sweet wind. Let them old souls come into your heart, Eli. Let them touch you with the hands of time. Let them feed your head with wisdom that ain’t from this day and time. Because when you leave this island, Eli Peazant, you ain’t going to no land of milk and honey [...] I’m putting my trust in you to keep the family together up North. That’s the challenge facing all you free Negroes. Celebrate our ways.”
(Nana, 23:50)

Nonostante questo dialogo toccante tra Nana ed Eli, gli uomini di questa narrazione non sono altro che un semplice contorno nei confronti delle vere protagoniste, le donne della famiglia Peazant. Le donne della famiglia di Ibo Landing bisticciano e commentano fra di loro coloro che sono rientrate, Viola e Yellow Mary, definendole diverse, definendo Mary una “a new kind of woman” poiché non è una donna da famiglia. Ci saranno discussioni contrastanti fra chi vuole partire verso Nord, nella speranza di trovare una nuova possibilità di vita, più dignitosa, più libera e moderna, e chi invece chiede di restare o comunque di non dimenticare le proprie origini. Nana chiede alla famiglia di non dimenticarsi del proprio passato, ricordando prima ad Eli “It’s up to the living to keep in touch with the dead, Eli [...] Never forget who we is and how far we done come. Do you believe that those hundreds of hundreds of Africans brought here on this other side would forget everything they once knew?” successivamente, in un ultimo rituale che coinvolge tutta la famiglia prima di partire, Nana preparerà una serie di amuleti affinché siano tutti protetti durante il viaggio dando seguito così ad un rituale magico ed antico e ribadendo la necessità della presenza di un legame. Una richiesta da parte di nana di assicurare la sopravvivenza delle tradizioni mistiche africane

Riguardo la presenza maschile come contorno, non sono solo le immagini a parlare – venendo raramente inquadrati, rimanendo spesso in silenzio– ma anche le affermazioni fatte dagli stessi uomini e donne della famiglia Peazant. Quando parlano gli uomini fanno spesso riferimento alle donne, un esempio ne è Bilal quando parla con il fotografo:

“Women are the sweetness of life. They are sweet to the eye because they’re beautiful. They are sweet to the ears because of their lovely voice and the way they sing. Women is the sweetness of life and that’s what I remember.” (Bilal, 1:31:35)

In una scena antecedente sarà invece Yellow Mary ad esprimersi riguardo agli uomini, confidando ad Eula come gli uomini siano, a suo parere, una piacevole compagnia ma non un qualcosa da cui dover e voler dipendere. Una richiesta d'indipendenza da parte di queste donne che non desiderano avere al loro fianco un uomo per la pura necessità o convenzione data della presenza maschile, ma semplicemente come compagnia, quando necessario, una novità quindi, un'affermazione sul grande schermo dell'essenza di essere una donna nuova.



La scena finale, durante il picnic, racchiude in sé un insieme di sentimenti, un misto tra frustrazione e dolore nella figura di Eula, oltre ad essere una scena che funziona come sintesi delle varie tradizioni religiose Afroamericane: l'immagine rappresentativa dell'Ultima Cena Cristiana; il ciondolo di San Cristoforo indossato da Yellow Mary come protettore dei viaggiatori; la Bibbia rinchiusa in un nastro avvolto da Nana come rappresentazione della sua religione africana. Non si oppongono solo queste due religioni, ma anche la presenza dell'Islam racchiusa nella figura di Bilal e la sua tradizione importata dalle colonie Francesi africane. Vanno così ad incastrarsi in un'immagine finale e complessiva tutte quelle figure da noi conosciute separatamente o quasi fino a quel momento, in un unico ritratto finale (Paquet-Deyris, 9-10). La sofferenza finale di Eula, sfogata nei confronti dei familiari, per il trattamento riservato a Yellow Mary, la porta ad uno sfogo finale:

“We live expecting the worse cause we believe we don't deserve better [...] If you love yourself then love Yellow Mary, because she's a part of you, just like we are part of our mothers [...] We are all good women [...] We carry too many scars from the past. Our past owns us. We wear our scars like armour for protection, thick, hard, ugly scars that no one can pass through to ever hurt us again. Let's live our life, without living in the fold of old wounds.” (Eula, *Daughters* 1:34:30-1:38:30)

Il film porta con sé anche la voglia di ripartire, di ricominciare con le figure delle nipoti Viola (Cheryl Lynn Bruce) che rientra ad Ibo Landing con il fotografo Mr. Snead, e Yellow Mary. Quest'ultima, in contrasto con tutta la famiglia pronta a partire, riscoprirà la voglia di restare con Nana nella loro isola natale, una trasformazione, un'epifania data dal soggiorno sull'isola, accompagnata dai ritmi del mare e delle maree oltre che dai legami con gli antenati e con la terra (Francke). È possibile vedere come il film sia inizialmente nato come film muto nella potenza spirituale ed estetica conferita alle inquadrature, con un significato che va oltre l'immagine ed i colori; mentre i dialoghi, inseriti come successivamente e sebbene contenuti, racchiudono un significato ben più profondo della semplice conversazione. Così anche le tematiche affrontate dal film sono la chiuse in piccole parole e gesti: La gravità dello stupro è racchiuso nella gravidanza di Eula; l'aborto e la perdita di un figlio è racchiuso nella perdita dello stesso da parte di Yellow Mary; la schiavitù e l'importanza di non dimenticare il proprio passato è custodito nelle parole di Nana, nei suoi rituali, nelle sue preghiere; E così anche le religioni rappresentate in questo film non si limitano alla sola religione cristiana e al folklore delle religioni africane, ma coinvolgono anche gesti della lingua dei segni e rituali della religione islamica. Si presenta così ai nostri occhi una pellicola dalle mille sfaccettature; una novità dal punto di vista della rappresentazione femminile che mette momentaneamente da parte la figura dell'uomo; un'esaltazione dei colori, delle scene e della bellezza di una popolazione africana condannata alla schiavitù ma chi spera in un futuro migliore e più dignitoso, senza dimenticare le proprie tradizioni, sottolineando la possibilità di essere liberi e di come ora sia "il momento per tutti." un film che racchiude i messaggi nelle immagini, nello sforzo di comunicare su un livello nuovo, intimo e personale.

"I am the first and the last... I am the silence that you cannot understand. I am the utterance of my name" (Nana)





CAPITOLO V: IL NUOVO MILLENNIO DEL BLACK CINEMA

L'ingresso in un nuovo decennio sommato all'arrivo di un nuovo millennio è un momento di attesa travolgente a livello mondiale, le speranze riposte in un futuro migliore che, come per magia allo scoccare della mezzanotte, cambia e diventa perfetto. Questo è quello che ci aspetta costantemente alla vigilia dell'anno nuovo ma se oggi diamo un'occhiata a quel decennio, ci rendiamo conto di come, insieme ad indubbi momenti felici, sia stato definito da altrettanti momenti difficili e disastrosi. Una cosa è certa, quando c'è la necessità di farsi un'idea generale, sia economica che sociale, sull'andamento di un determinato periodo storico, nella storia contemporanea e moderna si tende a guardare al colosso degli Stati Uniti, *the land of the free*, la terra del sogno americano che ci viene servito ormai quotidianamente su di un piatto d'argento qual è la televisione ed il cinema, decantato come la terra delle possibilità e del successo. Purtroppo, gli anni Duemila mettono in ginocchio l'intero pianeta, o quasi; *in primis* gli States che, nel 2001 vengono distrutti dall'attentato alle Torri Gemelle dell'11 Settembre. Una data indelebile non solo nella memoria americana, ma anche nella memoria dell'intera popolazione mondiale, dove la mia generazione, allora bambini di otto anni, si vede il programma pomeridiano interrotto da un collegamento in diretta del telegiornale ed un filmato shock del crollo di questo simbolo americano. E questo è stato solo il primo di tanti, tanti avvenimenti che hanno influenzato l'economia ed i cambiamenti globali: la guerra in Iraq ha coinvolto non solo gli Stati Uniti e la storia moderna la si conosce molto bene. Guardando gli Stati Uniti ci rendiamo conto di come i momenti di svolta, positivi e negativi, che hanno scandito il tempo e l'evoluzione mondiale sono tanti: le due crisi economiche mondiali hanno avuto origine lì, quella del 2008 in particolare con la *housing bubble* a causa del fallimento di Lehman Brothers, e quella scaturita post attacco terroristico del 2001. Nell'Agosto del 2005 il disastro dell'uragano Katrina, un ciclone tropicale di categoria 5, colpisce la città di New Orleans provocando oltre 800 morti e \$108 miliardi di danni, venendo così classificato uno degli uragani più mortali di sempre. Certo fu il polverone mediatico che si sollevò riguardo i cambiamenti climatici, considerati sicuramente colpevoli di un tale disastro ambientale ed umano. Certo gli anni Duemila furono anche la culla di nuove scoperte e creazioni, in particolare nel campo tecnologico: internet ha un balzo grandioso e diventa motore pulsante per nuove creazioni come i Social Network tra cui Facebook, Twitter e MySpace, oltre che il passaggio dal telefono cellulare allo *smartphone* con il monopolio di Apple. Anche il reparto del *gaming* e delle consolle in questi anni vede la nascita di Xbox, Playstation e Wii in un

percorso di avanzamento tecnologico costante ed a tratti spaventoso per le somiglianze verosimili di queste realtà virtuali.

Sicuramente però, il panorama allora sotto la presidenza Bush era difficile e travagliato, non solo per le difficoltà internazionali che andavano affrontate, ma anche sul fronte interno. Grazie al documentario *13TH* uscito tramite Netflix nel 2017 di Ava DuVernay, conosciamo oggi in modo esaustivo le difficoltà e i malcontenti che la comunità afroamericana viveva non solo nel rapporto con la polizia, la discriminazione ed il razzismo, ma anche con il problema incontrollabile ed irrecuperabile del sovraffollamento delle carceri, un argomento estremamente delicato per le condizioni in cui vengono tenuti i detenuti ed un argomento che ha estremamente a cuore la stessa comunità afroamericana, e le altre minoranze, essendo proprio loro a rappresentare la percentuale più elevata dei carcerati. La Presidenza Bush, che copre il periodo da Gennaio 2001 a Gennaio 2009, si presenta come un periodo complicato che vede nell'anno 2000 il numero di detenuti in America sfiorare i 2 milioni e, di questi in data 2001, 878'400 sono persone afroamericane.

5.1 La nascita dei franchise ed il Blockbusters

Il Duemila ci porta però anche traguardi nuovi ed emozionanti come l'elezione a Presidente di Barack Obama nel 2008 che, oltre ad essere un evento senza precedenti, va ad influenzare tutti i settori americani, compreso quello dello spettacolo dando una spinta immensa a registi e produzioni afroamericane sul grande schermo, sul piccolo schermo e sulle piattaforme di streaming online che prenderanno piede verso la fine del decennio; ma dovremmo aspettare il 2008. Ci siamo lasciati alle spalle un decennio, quello degli anni Novanta, che per molti rientra a pieno titolo nella categoria "nostalgia" e gli anni Duemila fanno subito seguito a questo sentimento, perpetuandolo per una nuova generazione di giovani adulti, un sentimento inevitabile nonostante le problematiche sopracitate, gli anni Duemila sono costellati da grandi produzioni ed avvenimenti nuovi all'interno del mondo dello spettacolo e dell'intrattenimento: il dominio cinematografico è travolto da una nuova ondata di grandi saghe; questi sono gli anni di *Harry Potter*, *Il Signore degli Anelli*, *Avatar*, *Fast and Furious*, *Pirati dei Caraibi*, *Transformers*, *Matrix* e *Star Wars*. Questa tipologia di film va a racchiudere in sé due dei termini più utilizzati nel mondo del cinema: *franchise* e *blockbuster*. La differenza tra questi due termini è estremamente semplice, mentre con "blockbuster" si fa riferimento principalmente ad un film di grande successo commerciale, (Treccani, Cambridge Dictionary); con il termine "franchise, franchising" si fa riferimento ad una serie di film dallo stesso titolo,

o titolo simile, ma riguardanti gli stessi personaggi spesso coinvolti in trame ed avventure differenti. Le cosiddette saghe che trovano un successo straordinario negli anni Duemila, vanno ad inglobare entrambi i termini divenendo una serie di film riguardanti lo stesso cast di personaggi con un successo eccezionale al botteghino.

Questo *genere* caro ad Hollywood però comprende a fatica, anche nel periodo post-2000, nel suo cast protagonisti o personaggi interpretati da attori/Attrici afroamericani. Ancora più difficile diviene affidare a registi afroamericani un qualsiasi volume o capitolo di questo blockbuster franchise. È interessante, ma al tempo stesso deludente, osservare come la maggior parte di queste saghe sia inserita all'interno della categoria della fantascienza e sci-fi (Star Wars, Star Trek) o del fantasy (Harry Potter, Il Signore degli Anelli, Transformers); questi generi, come annota Maryann Erigha nel suo articolo *Do African Americans Direct Science Fiction or Blockbuster Franchise Movies?* sono con più probabilità affidati a registi bianchi piuttosto che a registi afroamericani, che spesso vengono relegati nel settore del cinema indipendente con pellicole a temi *hood dramas* oppure *buppy love*, aree e generi marginali piuttosto che redditizi: Ed Guerrero li chiama “genere ghettos” e vengono definite vere e proprie trappole per i registi che si ritrovano a produrre narrazioni superficiali comprese nel genere comico o d'azione. Tipologie che vengono finanziate senza discussioni, una trama contenente humor, violenza, azione e qualche personaggio del ghetto viene considerata una formula vincente per Hollywood da affidare a registi neri; i Blockbuster e la loro influenza mediatica decisamente più pregnante sulla cultura ed audiences non solo americana ma globale; vengono invece affidati a registi di successo o con, alle spalle, già incassi stellari: “Black Hollywood directors are vastly underrepresented in the sci-fi genre and on blockbuster franchise films” (Erigha, 553). Una difficoltà ulteriore per i registi, a cui già avevamo accennato, rispetto alla già complicata vita e successo professionale degli attori afroamericani. In una tabella meravigliosamente stilata dalla stessa Maryann Erigha (Erigha, 558) è possibile vedere alcuni dei titoli Hollywoodiani diretti da registi afroamericani nel periodo 2000-2011 e comprendere come esistano sempre delle eccezioni all'interno di un qualsiasi contesto più generalizzato: tra i franchise più noti, spiccano sicuramente alcuni casi isolati di registi afroamericani a cui è stata affidata la direzione di uno o più episodi dello stesso; spiccano sicuramente i primi due episodi della serie di commedie *Scary Movie*, dirette da Keenen Ivory Wayans rispettivamente nel 2000 e 2001 e che sicuramente rientrano nel genere comico e parodistico spesso affidato a registi neri; nel 2003 spicca il nome di John Singleton alla regia del secondo episodio della saga *Fast and Furious 2* *Fast 2 Furious* che da un budget di \$76 milioni, ha incassato oltre \$236 milioni di dollari; altro nome interessante che però si appropria del genere sci-fi e supereroi è quello di Tim Story, alla

regia dei due capitoli *I Fantastici 4* (2005) e *I Fantastici 4 e Silver Surfer* (2007) che introducono la regia afroamericana nell'universo Marvel e dei supereroi. Altri titoli interessanti sono *Honey* diretto da Billie Woodruff nel 2003, che seguirà anche la direzione del sequel *Honey 2 – Lotta ad ogni passo* nel 2011; *La bottega del barbiere - Barbershop* (2002) e *La bottega del barbiere 2 – Barbershop 2* (2004) diretti rispettivamente da Tim Story e Kevin Rodney Sullivan. Nel panorama sci-fi, che domina nella categoria blockbuster franchise, vede i registi afroamericani in una situazione di marginalizzazione: di circa 1600 film prodotti tra il 2000 e 2011, i registi afroamericani sono quasi del tutto assenti sia nel genere fantasy che sci-fi con una percentuale inferiore al 2%; mentre nel mondo del cinema che comprende i generi nella loro totalità, vanno ad occupare un misero 7% rispetto all'88% dei registi bianchi. Il mondo *sci-fi* oltre ad essere un "marquee product," un prodotto da prima pagina per Hollywood ed estremamente produttivo, che grazie anche al miglioramento della tecnologia ha permesso di sperimentare con gli effetti speciali, creando dei film con ambientazioni incredibilmente realistiche e facendo guadagnare milioni allo stesso (Erigha, 556, 560). Nonostante la regia di alcuni titoli più noti sia stata affidata a registi neri, nella classifica dei film dai maggiori incassi nel periodo 2000-2011 nessuno di questi è stato affidato alla direzione di afroamericani. Per quanto riguarda la rappresentazione nel cast di questa classifica, spiccano sicuramente alcune partecipazioni di nomi più o meno importanti, tra cui: la presenza dell'attrice Zoe Saldana come protagonista in *Avatar*, film che occupa la prima posizione; Morgan Freeman nel ruolo di Lucius Fox nel colossale di Christopher Nolan parte della serie dedicata a Batman *Il cavaliere oscuro* del 2008; Octavia Spencer rilegata ad una comparsa nel film del 2002 di *Spiderman* di Sam Raimi.

Ci sono però delle eccezioni, e tra queste spicca sicuramente la presenza incontrastata di alcuni attori, che divengono in questi anni vere e proprie icone del cinema, certezze per Hollywood che fonda la sua attività sul profitto e gli incassi elevati. Tra queste figure si distingue inevitabilmente la figura di Will Smith che prende in possesso il timone di questo decennio comparando in ben undici film nell'arco di dieci anni. Maryann Erigha nel suo articolo spiega come, non solo per i registi ma anche per gli attori afroamericani sia estremamente complicato essere parte del mondo sci-fi di Hollywood ed è importante ribadire come questo genere sia fondamentale nella nostra analisi perché diviene la gallina dalle uova d'oro per le entrate economiche delle diverse case di produzione, ma diviene anche un biglietto da visita estremamente importante anche per gli attori che dalla presenza in determinate pellicole appartenenti al genere sci-fi e grandi blockbuster, riescono a farsi strada creandosi un nome nel mondo del cinema. Purtroppo, risulta difficile in questi anni per attori afroamericani, salvo

alcune eccezioni come sopracitato, venire ingaggiati in grandi saghe e serie cinematografiche ed è qui che si nota l'eccezionalità di Will Smith che partecipa come protagonista in ben quattro film a tema sci-fi/post-apocalittico: il secondo episodio di *Men in Black II* del 2002, regia di Barry Sonnenfeld; *Io, Robot* del 2004, regia di Alex Proyas; *Io sono leggenda* del 2007 di Francis Lawrence e Hancock del 2008 regia di Peter Berg. Inoltre, in due di questi film (*Io sono leggenda* e *Io, Robot*) partecipa come casa di produzione con la sua *Overbrook Film*.

Le produzioni afroamericane sono sempre state, se paragonate ai grandi titoli di Hollywood, confinate nel settore indipendente e spesso risultate in grossi fallimenti al botteghino se non sostenute da case di produzione importanti. Il sostegno proviene spesso da una necessità economica, come abbiamo visto per la Blaxploitation, e negli anni Duemila con la ripresa dei franchise, vi è una perdita di interesse per pellicole dalle tematiche più affini al vissuto della comunità nera, questo perché i grandi numeri collezionati da pellicole come *Avatar*, *Il Signore degli Anelli*, *Harry Potter* e *Star Wars* portano il pubblico più vario al cinema senza la necessità di creare narrazioni e film specifiche per determinate fasce di audience. Vi è una forte richiesta di partecipazione nel mondo sci-fi da parte di registi ed attori di tutte le minoranze etniche⁵⁸ che però si manifesta in un disinteresse da parte della stessa Hollywood nel coinvolgere registi di etnie e razze diverse da quella caucasica, Erigha spiega che questa presa di posizione è dovuta ad un timore, infondato, che l'ingaggio di registi neri possa:

“[...] dismantle ideologies that are perpetuated in the most popular franchise films and genres. With so much at stake in the influence that Hollywood movies assume in shaping popular national and global discourses around substantial topics, it is possible that Black directors' inclusion into popular franchise films would undermine movies' underlying ideological support of a White-dominated power structure” (Erigha, 562).

Di conseguenza, l'esclusione di registi afroamericani dalla regia di film con più probabilità di successo avviene spesso per scelte intenzionali piuttosto che per errore casuale, una pura mancanza di interesse da parte del monopolio stesso piuttosto che dei diretti interessati; attori, registi e professionisti afroamericani in generale che vengono invece relegati nella realizzazione di generi come la meglio nota commedia, sit-com oppure *hood dramas*. Ovviamente questa scelta non si palesa come una vera e propria barriera razziale oltre che lavorativa per le persone inserite nel mondo del cinema, ma dimostra come vi sia ancora un'integrazione incompleta nel

⁵⁸ È inoltre da ricordare come, in una saga importante e d'impatto come *Star Wars* l'assenza di attori di qualsiasi minoranza ma nel nostro studio specifico quella afroamericana, sia compensata dalla presenza delle creature più disparate e bizzarre.

mondo dello spettacolo nei confronti dei professionisti neri del settore. Per una questione puramente di sicurezza economica, si tende ad affidare grandi progetti a registi bianchi: Erigha ci propone come esempi sia Christopher Nolan, regista e sceneggiatore di *Batman*, che Peter Jackson. Entrambi si vedono affidare progetti relativi al mondo fantasy/sci-fi e da lì vedono la propria carriera decollare; Nolan, dopo aver gestito la regia della trilogia di Batman, si pone dietro alla macchina da presa per altri titoli importanti e da budget spaziali come *Inception* (2010), *Interstellar* (2014) e *Dunkirk* (2017); Peter Jackson invece, dopo il colossal del *Signore degli anelli*, prenderà le redini per la regia della seconda trilogia di Tolkien, *Lo Hobbit* (2012, 2013, 2014) oltre che altre pellicole meglio note come *King Kong* (2005) ed *Amabili Resti* (2009). Un network che concede diverse possibilità lavorative soprattutto dopo la partecipazione, attiva o meno, in progetti di grande successo; un trampolino di lancio per la propria carriera e per un guadagno economico consistente.

Tralasciando per un momento i grandi colossal, il decennio che si presenta è un decennio dove al cinema e in televisione, sempre per motivi puramente economici, si inizia a guardare al passato e ci si affida ai remake o sequel di vecchi film e serie televisive che hanno trovato successo negli anni Settanta ed Ottanta. Gli anni Duemila, accompagnati da una partenza ricca e positiva grazie alle influenze della fine degli anni Novanta e ad un susseguirsi di problematiche sociali, portano ad un insieme di sentimenti molto forti. Nel concludere il suo lavoro *Framing Blackness* nel 1993, Ed Guerrero propone una serie di considerazioni ipotizzando ed auspicando cosa possa tenere in serbo il futuro per il cinema e la rappresentazione della comunità afroamericana e delle minoranze, non solo a livello cinematografico ma anche umano. Sotto un punto di vista artistico, l'autore afferma che indubbiamente negli anni Novanta c'è stato uno slancio in avanti del cinema afroamericano e della rappresentazione di questi ultimi, ma non è motivo di adagiarsi sugli allori poiché Hollywood ed il mondo cinematografico sono estremamente sensibili ai flussi economici e ciò potrebbe indubbiamente andare a determinare una ricaduta di tale successo, venendo accostato per generi o tematiche più di successo, “[...] much like the Blaxploitation period, a boom that has had an expensive upside can easily be reversed by a combination of forces that are largely uninfluenced by black aspiration.” Ed è vero, poiché come abbiamo appena affermato, molte scelte relative alla produzione, realizzazione e ideazione sono nelle mani di un gruppo ristretto di Hollywood, ancora restio ad integrare al 100% la regia afroamericana su tutti i generi filmici. (Guerrero, 2005). Ed Guerrero si affretta a spiegare come la differenza fondamentale che distingue la Blaxploitation degli anni Settanta all'ondata degli anni Novanta trovi le basi nella

novità della fruizione del cinema e della televisione ma anche nell'avvento e miglioramento tecnologico che ha modificato il sistema di consumo

“At present, there is room in black cinema for maneuvering and a sense of guarded optimism, for cultural consumption is always in flux, continually shifting. One factor that distinguishes the 1990s black movie boom from its Blaxploitation predecessor is that new delivery system and technologies have reshaped culture and consumption” (Guerrero, 206).

Ed è un fattore che, come abbiamo precedentemente spiegato, ha fortemente influenzato anche gli anni Duemila, in particolare il miglioramento tecnologico che ha permesso delle novità non solo in campo cinematografico come l'introduzione del CGI (Computer-generated Imagery) ed il 3D. Quello che si lascia alle spalle l'autore è un momento storico difficile: gli avvenimenti del 1992 hanno completamente stravolto il sentimento e l'orgoglio americano a causa del pestaggio disumano di Rodney King e le conseguenti proteste di Los Angeles. Accompagnati però da momenti di grande successo cinematografico con le megahits *Boyz n the Hood*, *Boomerang*, *Straight out of Brooklyn*; *Malcolm X* e *Menace II Society* oltre a titoli che hanno portato al raggiungimento di traguardi nuovi per registe come Julie Dash e *Daughters of the Dust* che fanno da apripista. Grandi aspettative vengono quindi affidate al movimento cinematografico ed ai suoi progetti futuri, a nuove piattaforme e modalità di fruizione. Todd Boyd spiega con parole estremamente semplici come in questi anni ci si vada ad affidare alla scelta di recuperare vecchie pellicole e serie di successo da riproporre al pubblico in chiave moderna o apportando modifiche strutturali: “*if it's true that the past is prologue, then it's also fair to say that we live now in an age of remix, remakes and reboots*” (Boyd 2018) e lo stesso dice Simon Reynolds, come riportato da Maryann Erigha, che spiega come l'inizio del 21esimo secolo sia stato dominato “by the *re-* prefix: *revivals, reissues, remakes, re-enactments*” (Erigha, 560). Ciò non coinvolge solo la vasta moltitudine di film e serie tv white-based che hanno trovato successo negli anni Settanta e Ottanta, ma anche quelle pellicole e produzioni televisive indipendenti che caratterizzarono la storia della comunità afroamericana.



Tra questi titoli è doveroso citare *Black Dynamite* diretta da Scott Sanders nel 2009, una pellicola che riprende lo stile puro della Blaxploitation e le sue musiche, lotte con mosse di karate ed ambientazioni, tanto da essere categorizzata come “Blaxploitation movie” del nuovo millennio: ambientata nel 1970, la storia ha come protagonista Black Dynamite (Michael Jai White), un veterano della guerra del Vietnam ed ex-agente della CIA che giura di ripulire le strade della sua città da spacciatori e gangster dopo la morte del fratello per mano di un’organizzazione losca/sospetta sulla quale stava indagando. Durante le sue ricerche viene però a conoscenza non solo del coinvolgimento del governo con il cartello della droga, ma anche di come tale organizzazione approfitti degli orfanotrofi per mettere in atto lo spaccio. Scoperto il progetto segreto “Code Kansas,” Black Dynamite inizia ad indagare e in un magazzino abbandonato scopre come il nome dell’organizzazione faccia di fatto riferimento ad un carico di liquore, composto da una miscela segreta, che dovrebbe servire a rendere impotenti gli uomini afroamericani, andando a rimpicciolire il loro sesso maschile. Dopo una serie di rocambolesche avventure, incontri e lotte, Black Dynamite si dirige alla Casa Bianca per il face-off finale a suon di mosse di kung-fu con il Presidente Richard Nixon, il quale aveva dato ordini fin dall’inizio. Seguendo il genere blaxploitation anche Mario Van Peebles dedicherà al padre la sua versione dell’intramontabile *Sweet Sweetback Badasssss’ Song* con una versione intitolata *Baadasssss!* nel 2003. Non meno importante, nella stessa categoria di remake, nella sua moderna versione declinata per il nuovo Millennio, la new entry nella saga di *Shaft* che vede alla regia il già a noto John Singleton (*Boyz n the Hood*).

5.2 Shaft (2000) – John Singleton

La nuova versione di Shaft, diretta da John Singleton, trasporta l'omonimo personaggio di John Shaft in un'ambientazione moderna, gli anni Duemila. La trama è estremamente semplice e si sviluppa su una chiave leggermente più comica rispetto alla versione originale del 1971. In questa versione John Shaft non è un detective privato ma un membro a tutti gli effetti della polizia; interpretato da Samuel L. Jackson, Shaft si ritrova sulla scena del crimine dove un afroamericano di nome Trey è stato colpito con un tubo d'acciaio alla testa ed è agonizzante a terra.



Il caratterino di John Shaft come autoritario e tagliente viene messo subito in chiaro con uno scambio di battute con un collega dove, quest'ultimo indispettito dalle domande sulla scena del crime esclama “So fare il mio lavoro!” e John risponde “Ehy...anche io so fare il mio” come per togliere immediatamente il dubbio della sua presunta incapacità d'azione sul lavoro. La scena si sposta poi all'interno del locale dove Shaft inizia a fare qualche domanda ai presenti: la cameriera, la ragazza di Trey ed un giovane sporco di sangue, Walter Wade Jr. (interpretato da Christian Bale) il quale afferma di essersi solamente difeso dall'attacco del giovane nero. La versione raccontata dalla ragazza di Trey però, una ragazza bianca interpretata da Elizabeth Banks, descrive una situazione diametralmente opposta: i due giovani entrano nel locale e Trey viene subito preso di mira dal miliardario Wade che lo stuzzica con frasi ed affermazioni razziste:

“Qui non servono piscio di gatto. Niente piscio di gatto, non ci si fa le canne. E nessun acido, d'accordo? [...] Non mi rispondi? Ci senti, Tupac?”

“They don't serve malt liquor here. No malt liquor, all right? [...] No 40s, no chronic. And no indo. All right? Hey, dog. Is you deaf? You got that, Tupac?”

La discussione sembra concludersi come nulla di grave, senza screzi o reazioni da parte di Trey, questo fino a che, all'ennesima affermazione razzista di Walter decide di reagire in modo "simbolico," prendendo la salvietta dal tavolo, incidendoci due buchi e andando a posarla sul viso di Walter, emulando così il famoso ed inconfondibile cappuccio simbolo del KKK, Ku Klux Klan. La situazione da lì degenera, anche se noi così come Shaft, siamo ancora ignari di come si sia svolta esattamente la faccenda: Trey esce dal locale e viene colpito da Walter. Nel frattempo, l'ispettore Shaft aveva cercato di carpire qualche informazione dalla cameriera, Diane Palmieri (Toni Colette), la quale aveva indicato Walter come responsabile dell'aggressione. Scopriamo che il giovane afroamericano in realtà non è morto, ma nel momento in cui sta per essere caricato sull'ambulanza viene colpito da un attacco epilettico e muore, facendo così evolvere la scena del crimine in un vero e proprio omicidio; durante l'attacco epilettico Walter Wade non si tratterrà dall'ennesima esclamazione razzista, commentando "Quel nero ha il ritmo nel sangue!⁵⁹" che gli farà meritare un pugno in pieno volto da un John Shaft visibilmente irritato. Al processo per l'omicidio di Trey, l'imputato viene dichiarato colpevole con una cauzione fissata a 200'000 dollari che Walter Wade Jr. paga immediatamente e ciò lo rende un uomo libero.⁶⁰

Il susseguirsi degli eventi successivi non ci è ben chiaro: gli eventi accadono nel presente degli anni 2000, due anni dopo l'omicidio, e sembrerebbe che Shaft, a causa dell'aggressione nei confronti di Walter Wade, sia stato spostato alla divisione narcotici. Dopo una missione con dei nuovi compagni di squadra, Shaft incontra lo "squalo del quartiere" Peoples Hernandez (Jeffrey Wright), responsabile dello spaccio della droga, che riesce a portare in prigione per alcune ore accusandolo di aggressione a pubblico ufficiale. Tra i due avviene uno scambio di battute molto piccanti in cui Hernandez accusa John Shaft di essere una "patetica gallina negra," nella versione originale "you pathetic kentucky fried nigger [...] I got some chicken wings for you," un chiaro riferimento allo stereotipo della comunità afroamericana di essere ghiotti di pollo fritto. Arrivato al dipartimento di polizia, riceve la soffiata che il miliardario Walter Wade Jr. sarebbe di rientro dalla Svizzera, dove si stava trattenendo per evitare la cattura ed un nuovo processo; prontamente Shaft si dirige con un escamotage a prelevare all'aeroporto e portarlo in carcere, nell'attesa di un nuovo processo, venendo accolto da applausi e cori d'incitazione dei colleghi. Al secondo processo viene nuovamente giudicato colpevole, viene costretto a

⁵⁹ "Homeboy's got rythm." (*Shaft*, 2000. 10:10-10:16)

⁶⁰ Viene in parte confermata la condizione per cui il sovraffollamento delle carceri è dato dalla povertà assoluta di alcuni detenuti di non poter pagare la cauzione fissata per i loro reati, mentre i ricchi hanno la possibilità di pagare le cifre più elevate nonostante siano colpevoli.

consegnare il suo passaporto e la cauzione fissata a un milione di dollari che, nuovamente, viene pagata immediatamente. Shaft, sconvolto, scaraventa il suo distintivo che si incastra come uno shuriken ninja sul pannello in legno accanto al giudice. A questo punto John Shaft ha perso completamente la fiducia nel sistema giuridico e di giustizia, e lo spiega apertamente in una discussione con lo zio, interpretato da Richard Roundtree colui che aveva portato sul grande schermo la figura originale di John Shaft nel 1971:

“Quando ho iniziato a fare il poliziotto pensavo di poter combattere per le giuste cause e tu mi facevi l’elenco di tutti i problemi. La storia del colore: troppo nero per l’uniforme e troppo blu per i fratelli. Di come la giustizia rimane intrappolata nella burocrazia o di come viene comprata con i soldi. Avevi ragione, vaffanculo il lavoro. Vaffanculo il distintivo. Prenderò quel viziato miliardario e ce la vedremo a modo mio, senza avvocati, senza politica, senza regole, senza legge.” (*Shaft*, 2000. 36:55-37:02)

“I took the job thinking I could fight the good fight from the inside, and you told me about all the problems. That colour thing. Too black for the uniform, too blue for the brothers. About how justice gets tangled up in red tape or bought off by the green. You were right. Fuck the job. Fuck the badge. I’ll get that silver spoon motherfucker my own way. No lawyers, no politics, no rules, no regulations.” (*Shaft*, 2000. 36:55-37:02)

È interessante qui analizzare sia la traduzione italiana che il testo originale poiché spesso, nella traduzione, vengono perse alcune sfumature scelte appositamente. Rispetto alla versione originale, la traduzione fatta in italiano assume una sfumatura estremamente volgare ed offensiva, utilizzando parolacce quando, nella versione inglese, il lessico utilizzato è “*cornbread*” termine utilizzato in particolare nello *slang* piuttosto che nel comune dialogo e che fa riferimento ad un “*cornbread cracker*”: una persona dalla pelle apparentemente chiara, di razza caucasica, ma cresciuta da “*corn-bread eating, jive-talking, chicken lickin’ African American.*”⁶¹ Sicuramente non è un vezzeggiativo, anzi va comunque considerato come termine spregiativo, ma è interessante capire anche, a livello lessicale, come si perdano sicuramente alcuni dettagli e soprattutto alcuni stereotipi racchiusi non solo nelle immagini ma anche nelle parole. Sarebbe stato sicuramente impossibile capire il senso del discorso utilizzando la traduzione letterale italiana “pane di mais.”

⁶¹ Significato tratto dal sito “Urban Dictionary”

Allo stesso modo, l'ammonimento che Luger fa riguardo lo scegliere un colore tra blu e nero, nei confronti di Shaft è più interpretabile come "scegli da che parte stare;" un classico grattacapo con cui devono sempre confrontarsi i personaggi afroamericani impegnati in campo poliziesco: l'abbiamo visto nella Blaxploitation con *Pupe Calde* e anche con *Shaft* e *Cleopatra Jones*, e così anche in questo terzo episodio di Shaft, viene sollevata la problematica del "troppo nero per l'uniforme e troppo blu per i fratelli." John Shaft II viene rappresentato come un uomo che si riesce comunque ad integrare nella sua comunità nonostante questa difficoltà dovuta al lavoro; nel momento in cui decide di svolgere le sue indagini e ricerche a "modo suo," John Shaft si reca nel quartiere di Terry (Lanette Ware), una collega di Diane Palmieri, la cameriera di cui è alla disperata ricerca per poter incastrare Wade. Arrivato al quartiere, dopo aver scambiato due parole con Terry sulla collega, quest'ultima gli domanda un favore in cambio di qualche informazione sulla giovane cameriera, gli chiede di aiutarla con il figlio Tony di dodici anni, già coinvolto nel giro delle gang del quartiere. Il detective non perde l'occasione di parlare immediatamente, a modo suo, con il giovane capo della gang, Malik: si avvicina al gruppo di ragazzi intimandoli con la pistola per poi focalizzarsi su Malik e colpendolo al volto con la stessa.

SHAFT: "C'è un ragazzo che vive qui. Ha 12 anni e si chiama Tony, lo consoci?"

MALIK: "Sì."

SHAFT: "Risposta sbagliata. C'è un ragazzo che vive qui, ha 12 anni e si chiama Tony, lo conosci?"

MALIK: "Non lo conosco. Non lo conosco."

SHAFT: "Questo ragazzo che non conosci, se per caso lo incontri di nuovo ti costerà la tua vita, hai capito? Che facciamo? Ci vogliamo rivedere?"

(*Shaft*, 2000. 42:00-42:15)

SHAFT: "There's a kid up the block about 12 years old, Tony. You know him?"

MALIK: "Yeah."

SHAFT: "Wrong answer. There's a kid up the block about 12 years old, Tony. Do you know him?"

MALIK: "I don't know that kid. I don't know that nigger no more."

SHAFT: "This kid. You see him, you run for your motherfucking life. You got that? Do you ever want to see me again? Do you ever want to see me again?!"

(*Shaft*, 2000. 42:00-42:15)

Nel mentre, una volante della polizia perlustra la zona e, vedendo Shaft alle prese con il giovane Malik, si limita ad uno scambio di sguardi ed un cenno di assenso; una specie di lasciapassare a gestire quei giovani come preferisce poiché poliziotto. Questo interesse per la propria comunità è comunque visibile anche in altre scene dove John Shaft parla con alcuni amici, coinvolti nella criminalità ma con la fedina penale pulita, e che di conseguenza gli devono dei favori poiché in debito.

Sicuramente il tono di questo ampliamento della serie Shaft è diverso rispetto alle precedenti: il tono sessuale comunemente utilizzato nella formula blaxploitation viene abbandonato, lasciandone solo un lieve accenno nella “sigla” iniziale che alterna i nomi del cast con scene di un presunto momento intimo tra Shaft e la propria ragazza. Al contrario però, vengono mantenute le musiche funk quasi per l’intero film ed in particolare il *beat* inconfondibile che ritorna spesso nei momenti di silenzio della pellicola, oltre alla famosissima canzone d’apertura ed “Theme from Shaft” di Isaac Hayes. Quest’ultimo è presente nella pellicola nel ruolo di un certo Mister P, un signore che Shaft incontra la sera del suo compleanno nel locale in cui andrà a festeggiare; un omaggio alla persona che ha dato un suono e ritmo alla saga, se così vogliamo chiamarla, del detective Shaft.

Sicuramente Shaft in questa versione diretta da John Singleton, si presenta come una pellicola estremamente leggera ed a tratti comica, meno socialmente impegnata rispetto alla megahit *Boyz N the Hood*; ma non sarebbe comunque corretto ignorare la scelta di riproporre un personaggio come il detective Shaft in chiave moderna, così da poter proporre al pubblico del nuovo millennio una narrazione che ha influenzato lo stesso regista che in un’intervista con *The Guardian* afferma come, dopo aver visto il film all’età di tre anni, abbia sempre desiderato essere proprio come lui, “I wanted to dress cool, and get all the ladies. It was always like one day I would make a Shaft movie.” Per John Singleton lavorare al remake di Shaft significava far realizzare il sogno d’infanzia quindi alla prima occasione prese la palla al balzo. Le problematiche che vennero suscitate in un secondo momento riguardarono sempre la rappresentazione di una minoranza, ma non quella afroamericana, bensì quella latina; criticando il personaggio di Peoples Hernandez ed in generale della presenza latino-americana come esclusivamente spacciatori di droga e stupefacenti. Una pellicola che invece si concentra in particolare sulla rappresentazione della comunità afroamericana sarà la prima pellicola del nuovo millennio di Spike Lee, *Bamboozled*.

5.3 Bamboozled (2000) – Spike Lee

L'inizio del nuovo millennio ci dà il benvenuto con una nuova produzione Spike Lee Joint: Bamboozled, un film drama-comedy satirico estremamente controverso ma ampiamente istruttivo. La trama è molto semplice: il protagonista Pierre Delacroix, il cui vero nome è Peerless Dothan (interpretato da Damon Wayans) è un uomo afroamericano apparentemente di successo che lavora per la stazione televisiva CNS, una delle più importanti del paese, la quale puntualmente però scarta tutte le sue proposte per serie televisive e programmi originali da lui pensati per un pubblico afroamericano. Conosciamo Pierre Delacroix ad apertura del film: mentre si sveglia nel suo appartamento e si prepara per la giornata di lavoro, ci propone un monologo in prima persona sul significato e l'uso della satira. Monologo estremamente importante per noi spettatori, perché ci prepara all'evolversi della storia, quasi un avvertimento a vivere gli avvenimenti successivi a livello satirico.



Nel momento in cui Pierre raggiunge il posto di lavoro, scopre di essere in ritardo per una riunione importante e rimprovera così la sua segretaria Sloan Hopkins, interpretata da Jada Pinkett Smith, per non averlo informato. Al termine della riunione Pierre verrà invitato dal suo datore di lavoro a recarsi nel suo ufficio nel quale si svolgerà una conversazione paradossale: inizialmente Thomas Dunwitty (interpretato da Michael Rapaport) toccherà la problematica del ritardo, domandando a Pierre se è a conoscenza del significato di “C. P. Time” acronimo di Colored People’s Time, il tempo della gente di colore, in riferimento al suo ritardo alla riunione.

“C. P. Time is Colored People’s Time. The stereotypical belief that Negroes are always late. That Negroes have no sense of time – time except when it comes to music or dance.”

L'idea stereotipata che l'unico senso del tempo e del ritmo in possesso delle persone di razza afroamericana sia quello correlato alla musica ed al ballo. La spiegazione della sigla "C. P. Time" ci viene data dallo stesso Pierre, con un tono inquietante e robotico, quasi stesse leggendo da un dizionario, per poi sdrammatizzare la scena con una risata di entrambi, Delacroix e Dunwitty, altrettanto imbarazzante. La conversazione poi si sposta sull'ambito più professionale e sulle produzioni televisive del canale CNS e la conversazione raggiunge un livello che ha ancor più dell'incredibile: Delacroix si lamenta di come tutte le sue idee siano state costantemente e puntualmente scartate, idee che a suo dire sembrano innovative, con personaggi nuovi rispetto al classico show fatto per ingaggiare attori afroamericani; Dunwitty però, elencando tutte le idee proposte da Pierre, gli fa notare come siano tutte pessime. È a questo punto che il datore di lavoro sfoggia la propria presunta intelligenza e superiorità esclamando come esso sia certo al cento per cento di ciò che la gente nera vuole dal suo Network televisivo poiché, essendo sposato con una donna nera ed avendo avuto con lei tre figli, questo lo renda non solo nero quanto Pierre, ma lo autorizzi ad utilizzare la famigerata parola "nigger" aggiungendo come Delacroix ragioni come un bianco e che nessuno né tra i neri, né tra i bianchi sia interessato davvero a vedere i suoi lavori:

"I understand Black people. I grew up around black people all my life. If the truth be told I probably know "niggers" better than you, Monsieur Delacroix. Please don't get offended by my use of the quote-unquote N word. I got a black wife and three bi-racial children, so I feel I have a right to use that word. I don't give a damn what Spike says, Tarantino is right. Nigger is just a word. If Dirty Ole Bastards can use it every other word so can I."

La reazione di Delacroix è solo la sua fantasia, un desiderio sfrenato di prendere il suo datore di lavoro a schiaffi e pugni per le parole appena dette e considerate assurde dallo stesso Pierre. Ciò però avviene solo nella sua mente, lo sfogo è tutto frutto della sua immaginazione poiché, nella realtà dei fatti, rimane seduto composto ad ascoltare Dunwitty che rincara la dose facendogli notare, quasi come fosse un'offesa, che la sua educazione accademica, la sua laurea ad Harvard ed i suoi modi di fare "Buppie" sono solo un ostacolo al giusto ragionamento su ciò che realmente vuole la gente afroamericana. A tali affermazioni, Delacroix risponde domandando se ciò lo renda quindi un traditore ed un venduto solo perché non ha il desiderio di produrre show televisivi incentrati su "maggior-domi alla Casa Bianca" o per il suo rifiutarsi di scrivere spettacoli cosiddetti "per negri" e la risposta di Dunwitty non è altro che un terrificante assenso a ciò che è stato appena affermato da Pierre poiché "you and I know

“niggers” set the trend, set the styles.” La richiesta di Dunwitty è di uno show che faccia parlare, faccia incassi e tenga la gente incollata al televisore; Delacroix, perplesso, domanda ironicamente se il desiderio sia quello di uno show ante-guerra, su temi come le piantagioni e la vita tra gang e spaccio. La risposta che riceve è positiva.

Pierre, sconsolato, vorrebbe così licenziarsi dal network televisivo, sconvolto da questo desiderio di tornare a tematiche discriminatorie e stereotipate della comunità afroamericana, senza dare la possibilità ad autori neri di esprimere il desiderio di novità e di progetti freschi, innovativi, che diano slancio alla comunità afroamericana piuttosto che confinarla all'interno di un quadro la cui cornice è composta da canoni standard. Non potendo licenziarsi senza pagare una mora piuttosto salata, la sua idea lo porta ad ideare uno show talmente provocativo ed inaccettabile da costringere l'azienda a licenziarlo, un insulto per la comunità afroamericana sul piccolo schermo, un ritorno al passato. Per mettere in atto il suo progetto, Pierre decide di ingaggiare due personaggi che ci vengono presentati ad inizio film, nel suo percorso verso l'ufficio: Manray (Savion Glover) e Womack (Tommy Davidson), due artisti di strada che cercano di guadagnarsi da vivere ballando e facendo spettacolo, più correttamente con le abilità di ballerina di tip tap di Manray. L'idea di creare uno show così offensivo e razzista da poter dimostrare di aver ragione riguardo al desiderio di Dunwitty e del comitato televisivo bianco di voler persone di colore in televisione esclusivamente nel ruolo di buffoni e, di conseguenza, gli proporrà un pacchetto fatto su misura per lui, seguendo i loro desideri e portandoli all'estremo, rendendoli inaccettabili tanto che perfino Sloan lo giudica pazzo per l'idea avuta, un'idea pericolosa.

“Dunwitty wants a Coon show. And that's what I'm going to give him, it's going to be so racist, so negative, he won't have the balls to put it on the air. Hence I'll prove my point.”

Quello che decide di fare Pierre Delacroix è di ideare e proporre per la tv un *minstrel show* del nuovo millennio, che intitola “Mantan: Millennium Minstrel Show.”

È d'obbligo una piccola parentesi per riprendere e spiegare brevemente alcune controversie che hanno afflitto e affliggono tuttora la comunità afroamericana. Abbiamo già analizzato in precedenza le caratteristiche e le motivazioni dietro ai famigerati minstrel show, spettacoli ideati per farsi gioco e beffarsi delle usanze afroamericane come musiche, canti e balli ma che al tempo stesso divengono una fonte di guadagno certa per l'industria dello spettacolo, generando un grande successo tra la popolazione bianca caucasica che ne ricava un piacevole intrattenimento. Riprendendo così le parole di Dunwitty nel film, riguardo a come “i neri

facciano tendenza e dettino la moda,” è da notare come questa affermazione racchiude in sé un concetto estremamente più importante e complesso che ancora oggi sta alla base di molte discussioni e polemiche: la concezione che lo stile di vita, le tradizioni, i costumi, le musiche e i balli diventino tendenza è una condizione che, abbiamo visto, impregna qualsiasi decennio. Fin dagli albori, le usanze, le musiche ed i balli afroamericani sono sempre stati apprezzati ed amati, spesso anche sotto un aspetto di sfruttamento comico e di intrattenimento come, per l'appunto, con i famosi minstrel show. L'idea, soprattutto nelle fasce d'età di adolescenti e giovani adulti, che ci si voglia spesso atteggiare come neri, nel vestirsi, nel parlare, nell'acconciarsi e nella musica che si ascolta, ma che non si voglia essere neri. Ciò si tramuta nella temuta appropriazione culturale –che non avviene esclusivamente nei confronti delle tradizioni afroamericane– utilizzando simboli culturali come moda: uno degli esempi principali avviene con l'utilizzo di acconciatura che per la comunità afroamericana ha un significato estremamente importante; essendo sempre stati discriminati per una capigliatura estremamente folta ed in apparenza poco curata, gli schiavi africani hanno iniziato ad indossare acconciature diverse. Oggi è divenuto motivo di forte discussione la problematica dell'utilizzo di una particolare tipologia di trecce che, più nello specifico in ambito musicale e stilistico, vede la tecnica del *briading* apportata anche a persone di etnia caucasica. Questa tipologia di trecce però ha un valore e significato specifico per la comunità afroamericana che, nelle tribù, le utilizzava non solo come riconoscimento sociale—a ciascuno stile corrispondeva un ruolo specifico—ma soprattutto sono identificative di riti di passaggio ben più articolati della semplice acconciatura:

“Getting braids—single plaits, cornrows or any style that weaves together three strands of hair—is a rite of passage for many Black women in America.” (Siraad Dirshe)

Ecco quindi che se nell'antichità si riconosceva ad una specifica acconciatura un determinato stato sociale, appartenenza tribale o età, il significato assunto nel periodo della schiavitù muta. Le chiome delle donne africane venivano completamente rasate prima di essere caricate sulle navi che le avrebbero portate in America, nel tentativo di privarle della propria identità, umanità e tradizioni. Lo stile poi cambiò poiché, costrette al lavoro forzato ed ininterrotto nelle piantagioni, il tempo a loro disposizione non era più lo stesso e di conseguenza lo stile e la complessità delle acconciature trovò una via di esprimersi in modo più semplice e rapido. Questo rituale non era solo un modo per restare connessi alla tradizione passata, ma divenne anche un modo di comunicare:

“Braids also served another purpose: They became a secret messaging system for slaves to communicate with one another underneath their masters’ noses [...] people would use braids as a map to freedom.” (Lori L. Tharps in Siraad Dirashe per Essence)

Il tutto, in tempi moderni, viene tramutato in un semplice accessorio di moda e commerciale, sfoggiato da artisti di Hip-Hop ed R&B diviene un vero e proprio stile che, insieme all’abbigliamento, viene spesso e volentieri copiato, venendo così privato del suo valore culturale derivato da una lunga e sofferta tradizione. Ovviamente questa è una postilla riguardante le acconciature che spesso non vengono valorizzate come di dovere ma considerate solo come tali; ma purtroppo l’appropriazione culturale si espande e va ben oltre il solo capello, passando anche per la musica, resa commerciale ed accessibile a tutti; l’abbigliamento; lo slang ed i modi di atteggiarsi.

La narrazione prosegue con Pierre Delacroix, Sloan, Dunwitty, Manray e Womack nell’ufficio di Dunwitty mentre discutono la proposta per il nuovo show televisivo che, dopo essersi precedentemente confrontato con i due giovani artisti di strada per avere il loro consenso, rinomina “Mantan: The New Millennium Minstrel Show” invece che Manray. Uno show incentrato sulla vita di due bifolchi (*coons*) in una coltivazione di angurie: Delacroix spiega al suo capo come, dopo diverse ricerche abbia capito come avesse ragione, e come tutte le sue proposte precedenti fossero superficiali e di poco credito, come la questione della razza sia un argomento delicato e quindi vada spinto ulteriormente:

“I’ve done a lot of soul searching and once again you are right. In my previous work it’s been all surface, superficial. I have never really dug deep. Not anymore. As Mark Twain fully understood satire is the way. Race has always been a hot button in this country’s history, and it needs to be pushed harder. If we are ever to live side by side in peace and harmony. It’s about promoting racial healing. [...] I know you’re familiar with minstrel shows. They came about at the turn of the 19th century. It was a variety show in which the talent was in blackface - singing, dancing, telling jokes, doing skits. Dunwitty, I ask you when was the last time there was a good variety show on the air. Carol Burnett? HeeHaw? [...] So let’s take this great form, this very American tradition of entertainment into the 21st century, into the new millennium. MILLENNIUM MINSTREL SHOW.”

Con grande sorpresa, invece di veder rifiutato questo progetto assurdo, razzista ed offensivo, Pierre si ritrova davanti un Dunwitty estremamente emozionato dall'idea, eccitato a tal punto da accettare istantaneamente la proposta: Mantan insieme Mangia e Dormi, nuovo nomignolo di Wormack, diventeranno un appuntamento fisso settimanale che avrebbe tenuto incollato allo schermo tutti i telespettatori interessati alle loro tribolazioni. Alla domanda di Dunwitty riguardo le peculiarità dei due personaggi, Delacroix li descrive come "ignorant, dullwitted, lazy, and unlucky," due ignoranti, duri di comprendonio, sfaticati e sfortunati. Mantan viene descritto come un nero illetterato che preso da slanci di pura stupidità trasforma i piani della propria giornata in pazzi fuori controllo, mentre Mangia e Dormi (Eat n Sleep) sarà il suo partner comico. L'emozione è così grande che lo show viene descritto come avente un potenziale di successo maggiore di "Amos n Andy," un vero e proprio show basato sugli stereotipi afroamericani costruiti ed inventati nel periodo della schiavitù il tutto culmina con i nomi scelti per i restanti personaggi: Honeycutt, Snowflake, Rastus, Nigger Jim, Sambo, Jungle Bunny e l'immancabile Aunt Jemima, tutti personaggi con "nomignoli da negri." Quando viene fatto notare che lo show potrebbe effettivamente far arrabbiare una buona porzione del pubblico, quello afroamericano, a causa dei contenuti politicamente scorretti e razzisti, Dunwitty con fare strafottente, risponde ad una sconvolta Sloan che se dovesse accadere, farà una donazione all'NAACP poiché nel bene e nel male l'importante è che se ne parli. Tutto ciò che circonda questa pazza idea è stereotipato, dai personaggi, all'ambientazione, ai nomi e alla narrazione che coinvolge numeri di ballo, canto e battute apparentemente esilaranti sulle caratteristiche delle persone afroamericane ma soprattutto, nella scelta di far recitare i due artisti principali con il rituale *blackface*.





Il tutto si conclude con Thomas Dunwitty che, dopo aver assistito ad un assaggio del tip tap di Manray, si precipita ai piani alti per presentare l'emozionante proposta. Il nuovo programma televisivo ha inizio e vede i due protagonisti in blackface recitare davanti ad un pubblico dal vivo inizialmente perplesso ma che di puntata in puntata trova la trasmissione sempre più esilarante e divertente facendole guadagnare un successo incredibile. Viene mostrato il procedimento di preparazione dei due protagonisti mentre si dipingono il viso con del carbone nero e le labbra con un rossetto rosso, mentre in sottofondo una Sloan con voce sicura, dà loro indicazioni su come eseguire alla perfezione il rito del dipingersi il viso come una volta, affinché anche nella preparazione lo show mantenga una certa relazione con l'autenticità storica.





Il successo dello show sembra impossibile, un Pierre Delacroix incredulo oscilla tra sensazioni d'orgoglio per aver dato vita ad una trasmissione tanto di successo ed al tempo stesso rabbia per non essere riuscito nel suo intento di farsi licenziare ed andarsene dalla sede televisiva. In parallelo però, una parte della popolazione inizia a nutrire un sentito malcontento nei confronti di un programma così offensivo, e tra questi vi è un gruppo di individui particolare, i Mau-Mau. Questo gruppo di artisti, di cui fa parte il fratello di Sloan, Julius, è un gruppo che compone canzoni dai testi rivoluzionari e che auspica ad una liberazione della popolazione afroamericana ritenendo come il cervello della gente sia "andato in pappa." Big Black Africa, nome scelto dal fratello di Sloan, insieme al suo gruppo rivoluzionario Mau-Mau sarà autore del cambio di tono del film, saranno loro ad esternare il malcontento e malessere provocato dallo show e mettere in atto una vera e propria sentenza mediatica. Dopo una serie di puntate, quando ormai è visibile il coinvolgimento totale dello stesso Manray nel suo personaggio e nello show, questi verrà rapito dal gruppo rivoluzionario e relegato in un luogo ignoto; fino a che i ragazzi del Mau-Mau non affermeranno ufficialmente e pubblicamente tramite internet il loro intento di

giustiziare, a fine simbolico, il giovane Manray. A questo punto ci troviamo, noi spettatori, di fronte ad un momento di grande instabilità, poiché abbiamo assistito a diverse fluttuazioni del film che da un intento iniziale di protesta nei confronti della rete televisiva, diviene una fonte di successo ed orgoglio per Pierre Delacroix che sembra piano piano accettare la sua stessa creatura televisiva come ammissibile, calandosi sempre più nei panni di un vero e proprio uomo bianco, investendosi delle stesse ideologie e caratteristiche tanto disprezzate nei suoi superiori, visibile in una scena in cui, dopo essersi addormentato sulla scrivania del suo ufficio di fronte ad un vecchio salvadanaio fatto a forma di negretto, *Jolly Nigger Bank*, si risveglia con il viso ricoperto di tinta nera, come a simboleggiare la sua trasformazione in ciò che egli stessa ha ricreato per la televisione, circondato inoltre da oggettistica e piccoli modellini di prodotti creati come merchandising sia nel presente per lo spettacolo di Mantan, ma anche da pezzi d'antiquariato rappresentanti i classici personaggi dei minstrel show oltre che creazioni commerciali che sfruttano la cultura afroamericana.

Così anche Manray diviene coinvolto nello show televisivo che gli sta permettendo di vivere una vita dignitosa ed agiata, dalla scelta di partecipare esclusivamente per avere una paga che gli conceda di sopravvivere, Manray diviene nella vita reale Mantan, venendo risucchiato nella realizzazione e produzione dei numeri di ballo, arrabbiandosi con il cast ritenuto poco professionale e chiamandoli con il nome dei loro personaggi di scena piuttosto che con i loro veri nomi e privandoli di conseguenza della loro identità; allontanerà addirittura il suo migliore amico e collega Wormack dopo una discussione in cui quest'ultimo cerca di farlo ragionare e tornare in sé. Nella versione originale del film, questa trasformazione di Manray è visibile non solo nella scena in cui, vedendo il prototipo della sigla e la versione animata di Mantan e Eat n Sleep, chiede quasi sconvolto come mai il "suo" naso sia così grande, come se ciò che effettivamente vedesse nella versione a cartone di Mantan, fosse la sua immagine (Laski, 1103); ma anche in una frase in particolare "I'm not playing myself no more. I won't do it anymore. [...] I'm sick and tired of being a nigger and I'm not gonna take it anymore" che in italiano verrà tradotta "non mi dipingerò più la faccia di nero, mai più. Io sono stufo di essere un negro e non ho più intenzione di sopportarlo" (*Bamboozled*, 1:46:25) e che fa perdere il senso d'appropriazione del personaggio da parte di Manray, che ora è diventato ufficialmente Mantan e nel realizzare come le risate inizialmente pensate non come scherno del personaggio, ora affliggono lui come persona nera. Viene così travolto da una figura che inizialmente doveva solo rappresentare, immedesimandosene a tal punto da rendere il suo presente una confusa reincarnazione del passato e nel ricercare una propria identità passata ed apparentemente persa:

“I’m not playing myself no more.” Manray’s comment here at once holds out two meanings. In one sense, the phrase signifies that Manray will not fool himself anymore, that he will not dupe himself or be “bamboozled” by way of his performance in blackface. Yet the more literal meaning of the line is also crucial, for in declaring that he will not “play himself” Manray suggests some realization—belated and incomplete as it is—that what he has been doing all along is playing himself, that is, portraying in blackface his identity as a minstrel.”(Laski, 1103)

Paradossalmente è proprio nel momento in cui Manray perde la veste di Mantan per tornare ad essere se stesso, che il gruppo di rapper rivoluzionari Mau-Mau subentra per renderlo un pubblico martire di una propria campagna di protesta contro lo show e l’oppressione bianca; privandolo della possibilità di tornare libero. La sua esecuzione in diretta diviene a sua volta uno spettacolo: verrà costretto a ballare il tip tap per un’ultima volta mentre gli appartenenti al gruppo rivoluzionario gli spariranno ai piedi, costringendolo a ballare per evitare i proiettili, fino a che un colpo non lo farà accasciare a terra ed un ultimo colpo metterà fine alla sua vita (Laski, 1105). Al termine di questa esecuzione, assistita da tutti in diretta, compresi Pierre Delacroix e Sloan, responsabili del suo ingaggio, vediamo una Sloan distrutta emotivamente. Fra i due si era infatti venuto a creare un rapporto molto intimo, tanto che le era stato intimato di interrompere questa relazione da parte di Delacroix, preoccupato che ciò potesse interferire con lo spettacolo. La sua disperazione nel vedere Manray giustiziato pubblicamente è accentuata anche dal fatto che una delle ultime conversazioni avute con il giovane fosse stata con toni abbastanza pesanti: quest’ultimo aveva messo in discussione la sua fedeltà e professionalità dopo aver saputo di una sua passata relazione con il capo Delacroix; questo aveva visibilmente ferito Sloan sia emotivamente che professionalmente, sentendosi categorizzata come un mero oggetto sessuale oltre che mettendo in dubbio le sue capacità di essere professionalmente capace e meritevole.



Il personaggio di Sloan è un personaggio particolare e complesso a sua volta. La vediamo dubbia fin dall'ideazione e nascita del progetto del *New Millennium Minstrel Show* di Delacroix; Piehowski nel suo elaborato "*Business as Usual*" *Sex, Race, and Work in Spike Lee's Bamboozled*" espone come il ruolo di Sloan Hopkins sembri rappresentare una specie di coscienza storica che ricorda costantemente ai protagonisti, ma anche al pubblico, le conseguenze che potrebbe provocare un tale progetto, creando quasi un paradossale fenomeno d'istruzione esternando costantemente il suo dissenso e giustificandolo con argomentazioni storiche (Piehowski, 1). Questa sua disapprovazione diviene sempre più un coinvolgimento educativo, venendole affidato il compito di fare ricerca: ogni qualvolta che Sloan parla dello spettacolo o presenta dei prodotti ai protagonisti, questi sono accompagnati da spiegazioni storiche dettagliate, sia nel motivare la sua critica nel produrre un tale spettacolo spiegando come uno show simile quale "Amos n Andy" abbia raccolto infinite critiche; nella spiegazione che accompagna la scena del trucco di Manray e Wormack, in cui Sloan spiega tutti i passaggi

ai protagonisti così come anche agli spettatori; il racconto della storia del salvadanaio regalato a Delacroix. Viene però declassata ad oggetto sessuale nel momento in cui, nella scelta narrativa di Spike Lee viene data l'informazione che la giovane donna ha intrattenuto una relazione sia con il suo capo, che con il protagonista dello show; facendole apparentemente perdere tutto il credito "guadagnato" fino ad ora nella sua lotta, sebbene impotente, nei confronti dello show. Non solo Pierre Delacroix e Manray però agiscono nei confronti della giovane affidandole ruoli e caratteristiche ben precise, ma anche il fratello in una scena ambientata nell'appartamento di lei, va a paragonarla come una "house nigga," una "serva negra di casa" che fa tutto ciò che gli dice il padrone ma che non vuole condividere i suoi privilegi con chi ha meno; un chiaro riferimento al periodo della schiavitù dove le donne afroamericane a cui era affidato il lavoro domestico ma anche quelle a cui era concessa la semplice compagnia ed il lusso della casa, venivano considerate già più fortunate e con un privilegio in più rispetto ai lavoratori delle piantagioni; alla decisione di Sloan di non presentare il fratello ed il suo gruppo di rapper rivoluzionari a Delacroix nella speranza di poter sfondare nel mondo dello spettacolo, per paura di giocarsi la carriera provando ad inserire Julius, il fratello le risponde:

JULIUS. "There is a name, a term for your kind, the likes of you. Back in slavery days, you would be classified as a house nigga."

SLOAN. "If you think I'm a house nigga then that's your prerogative. You got your ways to affect change, I have mine. And I would appreciate it very much if you took ya field nigga ass out my house."

Il personaggio di Sloan creato da Lee per tutta la durata del film crolla negli istanti finali. Dopo aver assistito in diretta all'uccisione di Manray da parte del Mau-Mau, gruppo di suo fratello, viene a sapere che questi ultimi sono stati sterminati—con l'eccezione di un membro dalla pelle estremamente chiara—per mano della polizia, nel tentativo di salvare il giovane Manray. Disperata, si reca armata di pistola nell'ufficio di Delacroix che si era trattenuto nonostante il tardo orario, incolpandolo della morte di entrambi i suoi cari, Manray e Julius, a causa dello spettacolo ideato per un suo desiderio di venire licenziato e dimostrare l'amore incontrastato della popolazione bianca a capo della rete televisiva per personaggi afroamericani stereotipati. Gli chiede ripetutamente se è consapevole di cosa ha fatto, del danno creato, fino a che, in una situazione non meglio chiara, sembra sparargli per sbaglio. Abbandona la scena, lasciandolo agonizzante nell'ufficio mentre la televisione trasmette una videocassetta da lei regalatagli con tutti spezzoni di minstrel show e piccoli sketch comici sugli afroamericani che accompagnano la fine di Pierre Delacroix e del film, concludendo con un'esclamazione di come si debba

sempre far sorridere lo spettatore mentre un'immagine di un Manray/Mantan sorridente ed in blackface osserva la telecamera e le parole di Malcolm X. Sicuramente il personaggio di Sloan si conclude con le classiche caratteristiche della donna nera arrabbiata, come scrive Piehowski, il suo inevitabile breakdown finale la declassa agli occhi degli spettatori ad una semplice donna arrabbiata ed isterica, che non ha più controllo sulle sue azioni così come lo era invece all'inizio, tanto da sparare presumibilmente per sbaglio a Pierre Delacroix. Ma l'umiliazione che subisce Sloan alla fine è semplicemente la culminazione di un "percorso" perpetrato durante la pellicola dove, oltre alle accuse mosse da Manray sul suo rapporto con Pierre e l'appellativo di "house nigga" datole del fratello, Sloan viene spesso interpellata e chiamata con nomignoli che vanno a sminuirne le caratteristiche di donna indipendente e capace: "black princess," "little lamb," "the help," "opportunist." Termini che degradano il suo status rendendola una pedina secondaria nello svolgimento del film (Piehowski, 2).



“You've been had. You've been took.
You've been led astray. Run amok. You've been bamboozled.”
–Malcolm X



Una pellicola sicuramente forte e d'impatto, soprattutto nel presentare una tipologia di intrattenimento utilizzata e sfruttata nel passato che colpisce lo spettatore nel mostrare in che condizioni di umiliazione psicologica fossero sottoposti gli afroamericani quando si trovavano messi a confronti con gli stereotipi creati da questi e per questi spettacoli.

Secondo Simone Ciaruffoli, se paragonata a Shaft di John Singleton, anche questa del 2000, potrebbe essere possibile trovare una similitudine tra John Shaft Jr. e Pierre Delacroix. A suo dire, John Shaft di Singleton non sarebbe più un personaggio puro poiché influenzato da una società che, rispetto al 1971, è cambiata ed è stata contaminata da eccessi e privilegi. Ma se per un certo verso Shaft (2000) ripropone un genere che si pensava ormai accantonato e Bamboozled si presenta come una satira, è possibile notare come ciò che denuncia Spike Lee, venga esaltato dal personaggio in chiave moderna di John Singleton: quest'ultimo regala un personaggio ad una nuova generazione un personaggio che a sua volta ha influenzato la sua infanzia ma, di concreto, eccezion fatta per alcuni dialoghi non vi sono temi innovativi o particolarmente delicati analizzati più in profondità; al contrario invece Spike Lee, come suo solito, ci propone un film che con un classico finale quasi a sorpresa e destabilizzante, ci lascia riflettere e pensare a come effettivamente funzioni il mondo dello spettacolo nel suo selezionare ciò che è meritevole d'esser visto e trasmesso.

5.4 I restanti anni Duemila: una panoramica

È chiaro come questi due film abbiano semplicemente aperto le danze del nuovo millennio che verrà costellato da produzioni sempre maggiori che a fatica attori e professionisti afroamericani del settore andranno guadagnandosi. Abbiamo visto il successo di Will Smith che si impone sulla scena cinematografica passando dal piccolo al grande schermo, quasi come un nuovo Eddie Murphy, ma riuscendo ad incastrarsi anche in produzioni più pesanti e drammatiche. Alcuni esempi sono entrambe le pellicole di Gabriele Muccino che lo sceglie come protagonista sia nel 2006 con *Alla ricerca della felicità* e nel 2008 con *Sette Anime*. Ma tra i titoli che spiccano in questo primo decennio degli anni Duemila, vediamo anche titoli come *Dreamgirls* (2006) dove Bill Condon dirige attori del calibro di Beyoncé Knowles, Eddie Murphy, Jamie Foxx e Danny Glover; *Precious* (2009) di Lee Daniels; *Ray* (2004) di Taylor Hackford e *George Washington* (2000) di David Gordon Green. Sebbene il nostro studio stia indagando le produzioni cinematografiche in particolare, è giusto annotare la presenza di alcuni traguardi fatti non solo nel mondo delle serie tv ma anche dell'animazione: negli anni Duemila Disney non solo spinge le produzioni nel suo canale televisivo d'intrattenimento per ragazzi, Disney Channel, ma produce il suo primo film d'animazione con una protagonista nera *La Principessa ed il ranocchio* (2009). A livello televisivo, tramite il canale Disney Channel nascono alcune produzioni molto interessanti, la serie *That's So Raven* nasce nel gennaio del 2003 ed andrà in onda per quattro stagioni fin al 2007: ambientata in quel di San Francisco vede come protagonista Raven Baxter, interpretata da Raven-Symoné, una ragazza con il dono della preveggenza che cercherà di sopravvivere nella vita scolastica e familiare di tutti i giorni, accompagnata non solo dalla sua famiglia composta dalla madre Tanya Baxter (T'Keyah Crystal Keymah), dal papà Victor Baxter (Rondell Sheridan) ed il fratello Cory Baxter (Kyle Massey) ma anche dagli amici di fiducia Eddie, interpretato da Orlando Brown, e Chelsea, interpretata da Anneliese van der Pol. Accanto alla produzione di *That's So Raven*, che proseguirà con uno spin-off dedicato al fratello *Cody alla Casa Bianca*, vengono prodotti una serie di film incentrati su un gruppo di quattro cantanti, le *Cheetah Girls* che in questo decennio vede ben tre produzioni rispettivamente nel 2003, 2006 e 2008. Altra produzione filmica di casa Disney sarà *Twitches – Gemelle Streghe* del 2005 in occasione del periodo di Halloween che vedrà nel cast le gemelle Mowry, Tia e Tamera.

A livello di produzioni d'animazione, si guadagna un ruolo di predominante importanza il 49esimo classico Disney *La principessa e il ranocchio* prodotta nel 2009 con alla regia Ron Clements e John Musker basata sul racconto di E. D. Baker "The Frog Princess" del 2002 a sua volta liberamente ispirata all'omonima fiaba dei fratelli Grimm "Il principe ranocchio" ma

che si focalizza sulla storia della giovane Tiana che nel 1912 vive a New Orleans. La colonna sonora, affidata a Randy Newmann, richiama e ricorda i ritmi del jazz ed in particolare il genere Dixieland, il particolarissimo modo di fare jazz di New Orleans. La novità e l'attesa creazione di un film d'animazione con una "principessa" afroamericana e con musiche che richiamano un genere nato dalla stessa comunità afroamericana ripagano sia a livello di botteghino che di ricezione critica: Betsy Sharkey scrive, per il Los Angeles Times "with *The Princess and the Frog* they've gotten just about everything right. The dialogue is fresh-prince clever, the themes are ageless, the rhythms are riotous and the return to a primal animation style is beautifully executed." Una storia che racchiude non solo le musiche rappresentative di una New Orleans afroamericana, ma anche la parte più folkloristica della magia e credenze tribali oltre che valori importanti come la famiglia, l'amore e la forza di volontà di una giovane donna nel voler realizzare il suo sogno di aprire una propria attività. Sempre nel reparto animazione, dal 2001 al 2005, andrà in onda il cartone *La famiglia Proud* che segue le avventure di una famiglia afroamericana formata dalla protagonista Penny Proud, mamma Trudy e papà Oscar insieme alla nonna Suga Mama ed i fratellini BeBe e CeCe.

Sicuramente la spinta data anche da produzioni non Hollywoodiane come quelle in casa Disney sia sul grande che piccolo schermo, hanno aiutato a raggiungere una fascia d'età nuova con l'intrattenimento e la rappresentazione della comunità afroamericana e certamente l'elezione di Barack Obama a presidente degli Stati Uniti nel 2009 ha dato un impulso non indifferente agli ultimi anni del primo decennio del Duemila per quanto riguarda l'integrazione e rappresentazione di professionisti afroamericani non solo nel settore cinematografico ma in tutte le strutture degli States, essendo questo un traguardo incredibile non solo per la comunità nera americana ma per gli Stati Uniti complessivamente. Si apre con il finire del 2009 una nuova stagione, ottimista e piena di possibilità nel cinema e nella televisione per una comunità che, con un presidente che finalmente riesce a rappresentarli, si sente pronta a sfidare il mondo intero e riuscire ad imporre la propria presenza senza dover lottare quotidianamente per qualche briciola lasciata da una società a predominanza bianca e così sarà per buona parte del decennio successivo che vedrà un vero e proprio *boom* cinematografico caratterizzato da alcuni step fondamentali per la storia afroamericana nel cinema oltre che per la storia della comunità nera negli States. Ci lasciamo alle spalle un decennio che ha caricato il cinema e la televisione di possibilità, regalando al mondo dello spettacolo innumerevoli nuovi volti e personalità; si è cercato di esplorare nuovi orizzonti con remake direttamente dal passato in chiave moderna ma con trame nuove, innovative ed istruttive. Anche questo decennio Spike Lee non ci ha lasciato

soli, ed oltre a *Bamboozled* ha continuato a produrre per l'intero decennio con altri ben otto titoli in tasca entro il 2010.

A livello di riconoscimenti, gli Academy Awards ci regalano qualche soddisfazione in più rispetto agli anni Novanta che avevano visto solo Whoopi Goldberg vincere nel 1990 come “migliore attrice non protagonista” per *Ghost* e Cuba Gooding Jr. nel 1996 per *Jerry McGuire* sempre come “miglior attore non protagonista.” Negli anni Duemila vediamo Denzel Washington vincere l'oscar come “miglior attore” per il film *Training Day* e nello stesso anno Halle Berry per *Monster's Ball* come “migliore attrice;” nel 2004 gli uomini fanno piazza pulita dei premi “miglior attore” e “miglior attore non protagonista” con rispettivamente Jamie Foxx (*Ray*) e Morgan Freeman (*Million Dollar Baby*); storia che si ripete nel 2006 con Forest Whitaker come miglior attore per *L'ultimo re di Scozia* e con Jennifer Hudson in *Dreamgirls* come migliore attrice non protagonista. Conclude il decennio nel 2009 Mo'Nique nel ruolo di Mary Johnson in *Precious* come migliore attrice non protagonista.



CAPITOLO VI: BLACK PANTHER, LA RIVINCITA E LE PROTESTE SOCIALI

Sono trascorsi ormai più di sei decenni di Diritti Civili da quel 28 Agosto 1955 quando il quattordicenne Emmett Till venne brutalmente assassinato nel Mississippi per aver presumibilmente fatto un apprezzamento ad una donna bianca; sessant'anni da quando lo stesso anno, il primo dicembre 1955, Rosa Parks si rifiutò di cedere il suo posto sull'autobus ad un uomo bianco a Montgomery, nell'Alabama. Sono trascorsi più di cinquant'anni da quando il 28 Agosto 1963, Martin Luther King stravolge il mondo con il suo celebre discorso "I Have a Dream" al Lincoln Memorial; dall'assassinio di Malcolm X il 21 Febbraio 1965, dall'assassinio dello stesso Martin Luther King Jr. nel giorno del 4 Aprile 1968 e dalla protesta "I Am a Man!" a Memphis; e nonostante alcuni miglioramenti siano innegabili e assolutamente visibili all'occhio di qualsiasi osservatore, lo stato in cui vive quotidianamente la comunità afroamericana può essere descritto senza ombra di dubbio come ancora inadeguato e complesso; il che è paradossale se si osserva la linea temporale percorsa da quegli anni Cinquanta e Sessanta, e se ne evidenziano tutti quei momenti di possibile svolta decisiva e definitiva che si sono resi disponibili alla comunità Statunitense ma che hanno portato sempre ad un risultato parziale.



Ciò che si conclude nel 2019 è un decennio dove gli afroamericani, in prima linea, sono riusciti finalmente ad avere un “loro” presidente e, tramite un voto per cui hanno lottato con le unghie e con i denti, sono riusciti a sentirsi davvero rappresentati nella figura di Barack Obama. Le comunità afroamericane rimangono però visibilmente più povere e continuano ad essere considerate pericolose o indirizzate in modo negativo. Facendo un momentaneo salto in avanti, verso la fine del decennio, troviamo una produzione Netflix a cura di Chelsea Handler, *Hello, Privilege. It's Me, Chelsea* da non ignorare. Una pellicola che fa ragionare particolarmente su un particolare che va ad influenzare non solo il quotidiano di una comunità considerata come minoranza, ma anche la struttura artistica e del mondo dello spettacolo: *white privilege*, il privilegio bianco. Chelsea Handler è una comica, scrittrice ed attrice statunitense, un personaggio del mondo dello spettacolo che indubbiamente, e come lei stessa ammette, ha abbondantemente beneficiato di questo privilegio bianco. In questo documentario vengono analizzati diversi punti che possono aiutarci a capire ulteriormente come il processo artistico viaggi tuttora su binari diversi ma paralleli per artisti bianchi e neri: il docu-film apre con Handler mentre si confronta con due nomi oggi estremamente noti nel mondo dello spettacolo, della stand-up comedy e del cinema comico: Tiffany Haddish e Kevin Hart. La domanda posta dall'attrice è apparentemente banale, perché in realtà già ne conosciamo la risposta; chiede ai due attori se il percorso nel mondo dello spettacolo sia stato, a loro parere, diverso e più difficile rispetto a quello di un qualsiasi altro collega bianco, attore comico o no. La risposta che ci si aspetta, e che prontamente si riceve è ovvia: assolutamente sì.

KEVIN HART. “I think that there’s different version of the “white privilege.” But we’re talking about white people in general, so, I would say that you have some white people in entertainment that are oblivious to certain opportunities that are easier for them to obtain. Your audition process is a lot easier [...] I had to network and get myself in a position where everybody vouched.” (*Hello, Privilege. It's Me, Chelsea*. 2:40)

“Penso ci siano diverse versioni di “privilegio bianco.” Ma stiamo parlando di persone bianche in generale, quindi, mi sento di dire che alcune persone bianche nell'industria dell'intrattenimento sono inconsapevoli di come alcune opportunità siano più semplici da ottenere per loro. Il vostro processo di audizione è più semplice [...] Ho dovuto crearmi un network e mettermi nella posizione dove tutti garantivano per me.

Questa affermazione da parte di Kevin Hart rende noto come sia indispensabile e fondamentale per professionisti neri del settore crearsi una cerchia di conoscenze che gli possano consentire la sicurezza e la tranquillità vedendo la loro professionalità e le proprie competenze confermate dalle parole di un'altra persona, apparentemente più credibile. La produzione continua poi con la partecipazione di Chelsea ad una "open-mic night" tipica negli Stati Uniti, una modalità di conversazione messa spesso in atto nelle università ma non solo, che permette ai giovani di confrontarsi ed esprimersi liberamente ed in qualsiasi modo ritengano appropriato: utilizzando la musica, il ballo, la poesia o semplicemente mettendo in atto una discussione con i propri compagni. Ciò che emerge dalla discussione promossa da Chelsea Handler con i giovani è un fardello pesante che verrà poi approfondito nel suo dialogo con lo scrittore ed attivista Tim Wise: la popolazione afroamericana è stanca di venire interrogata costantemente su come risolvere i problemi dei bianchi, perché fondamentalmente il "white privilege" è una problematica bianca che affligge la popolazione nera, ma che non viene riconosciuta ed affrontata come tale.

"It is a white problem that has consequences for people of color. I mean, it becomes a problem for black and brown folk, because we don't deal with it [...] you can't solve a problem that you won't name or that you won't even recognize is real. If you ever heard the metaphor of the fish in water who doesn't know what water is and you were to point it out, they wouldn't know what you were talking about [...] The way I think people need to think about it, that we don't, is understanding that privilege is just the flip side of oppression or discrimination." (*Hello, Privilege. It's Me, Chelsea*. Tim Wise 12:33-16:00)

Tim Wise aggiunge come, negli ultimi vent'anni, vi sia stata una presa di coscienza non indifferente nei confronti di questo privilegio ed i tentativi di sfidarlo ed abbatterlo sono diventati sicuramente un fenomeno più comune, un *fil rouge* che percorre in particolare il sentimento della comunità statunitense in questo nuovo Millennio. Ma è importante far notare, e le parole del comico W. Kamau Bell sono estremamente appropriate, come il razzismo che deriva da questo privilegio non sia un sentimento passeggero, che influenza un periodo più di un altro, non è un fenomeno fortuito:

"Racism is not a feeling, is not an emotion. It's a measurable force that you can see through the history of this country, to this moment right now, and to the moment right after that and after that." (*Hello, Privilege*. W. Kamau Bell 33:19)

È bensì uno strumento utilizzato e creato con il semplice scopo di rendere e mantenere una comunità inferiore discriminandola sotto profili socioeconomici che l'hanno portata ai margini della società, privandola dell'educazione, dell'assistenza medica, della protezione e del giusto ed equo accesso a qualsiasi altro tipo di servizio. Ecco che le difficoltà che, nel quotidiano, vengono riscontrate ed affrontate nell'ambito lavorativo, coinvolgono anche il settore cinematografico e televisivo. Manuel Peruzzo, in un articolo per *Il Foglio* del 2016, spiega come non sia il razzismo a soppesare la presenza e le quote etniche nei film di Hollywood, ma il mercato. In questo caso però l'autore si mette in opposizione alla richiesta del *The Guardian* di ritrovare nelle produzioni Hollywoodiane una percentuale afroamericana fissa e minima in ogni film prodotto da Hollywood, poiché dando credito esclusivamente alle quote del mercato, fa intendere come sia l'economia a scegliere chi partecipa e chi no al "minutaggio etnico" seguendo la sola ed unica "legge dei soldi." Purtroppo, questo in parte è vero ed estremamente visibile nel periodo dei franchise e delle saghe blockbuster dove l'interesse potrebbe categorizzarsi come esclusivamente economico, al fine di mantenere il flusso di denaro in entrata in costante crescita; ma come non ci si può affidare esclusivamente al "senso di colpa americano nei confronti delle minoranze," non ci si può nemmeno affidare al semplice incasso del botteghino per capire cosa sia giusto o sbagliato a livello di partecipazione e rappresentazione. È naturale che una macchina come Hollywood si basi principalmente su di un aspetto economico per prendere le decisioni produttive, ma ciò non significa che non possa avvenire un cambiamento; cambiamento che è già in atto. Cambiamento che già con l'inizio del millennio ha portato sul grande schermo diverse icone oltre ad una serie di novità in ambito della regia per la rappresentazione afroamericana, gli anni Duemila potrebbero essere considerati come gli anni delle Black Icons, come suggerisce Kimberly Fain nel suo testo *Black Hollywood* e come abbiamo visto precedentemente con il successo eccezionale di Will Smith e di una serie di film di discreto successo.

Per ogni decennio di estremo successo, ne precede uno di preparazione. Sicuramente i primi dieci anni del nuovo millennio hanno scaldato i motori per il 2010, spinti anche dalla storica elezione del primo Presidente afroamericano degli Stati Uniti, Barack Obama, con una proposta filmica non indifferente e assai più vasta rispetto agli anni e decenni precedenti. Guardando il decennio appena conclusosi, che copre il periodo dal 2010 al 2019, ci rendiamo conto di come sia sicuramente da considerarsi quale una nuova alba per il Black Cinema che riesce a raggiungere nuove vette e riconoscimenti come mai prima d'ora. Certo questo è un processo altalenante che ha trovato un promettente inizio già negli anni Settanta, con il fenomeno

Blaxploitation che ha proposto a modo suo una nuova esperienza afroamericana formata da “Pimps, Pushers and Players,” seguita da un periodo dove la commedia ha fatto da sovrana, racchiuso nel nome di Eddie Murphy come protagonista indiscusso degli anni Ottanta, per poi recuperare con un nuovo picco e nuove narrazioni negli anni Novanta grazie al fenomeno Spike Lee e il boom cinematografico degli *hood dramas* i quali hanno concesso al cinema indipendente afroamericano di elevare nuovi nomi alla regia come John Singleton (*Boyz n the Hood*), Allen ed Albert Hughes (*Menace II Society*), Charles Burnett (*The Glass Shield*) con tematiche relative ai sobborghi ed alla criminalità ma anche capolavori al femminile come *Daughters of the Dust* (1991) di Julie Dash che non ricevette il dovuto riconoscimento e venne facilmente abbandonato nel dimenticatoio. A capo di questa lista nemmeno il celebre Spike Lee è riuscito a strappare un Oscar con i suoi lavori, nonostante le due nomination con *Fa' la cosa giusta* (1989) e *4 Little Girls* (1997) e gli anni Duemila che seguono, nonostante alcune pellicole di successo ed altre di relativa importanza, solo *Ray* nel 2004 riesce ad intrufolarsi nella categoria Miglior Film agli Oscar con il suo cast a predominanza nera ma un “creative team” principalmente bianco. Sono spesso gli Oscar lo specchio o la lente tramite cui osservare il flusso cinematografico perché particolarmente in questo decennio, appesantito dalla dimensione social, eventi così importanti per la rappresentazione di razza e genere divengono un palcoscenico non indifferente.

6.1 La rappresentazione attraverso gli Academy Awards: *The Help* e l'immagine del *magical negro* (2011)

Nel 2009 viene proposto al pubblico *Precious* diretto da Lee Daniels che trova un posto tra le nominations del 2010 come miglior film, nominations raddoppiate proprio in questo anno che quindi passano da cinque film a dieci nel vano tentativo di riuscire ad includere una quantità più vasta e variegata di pellicole, integrando così trame e performances che verrebbero altrimenti non considerate. Il premio come Miglior Film non viene vinto da *Precious* nel 2010 ma da *The Hurt Locker*, di Kathryn Bigelow, ma si aggiudica non solo il premio come Miglior Sceneggiatura non originale, ma con l'attrice Mo'Nique vince la categoria Miglior Attrice non protagonista.

Il momento di svolta per questo decennio si ha nel biennio 2011-2012 con una pellicola particolarmente controversa ma che, agli Academy Awards, si porrà in una situazione molto simile a quella di *Precious*. Il film in questione è *The Help*, regia di Tate Taylor e basato sull'omonimo romanzo di Kathryn Stockett, una comedy-drama che segue la storia di Skeeter, una ragazza bianca con l'obiettivo di realizzarsi in ambito lavorativo al contrario delle sue coetanee, tutte felici nelle loro case e con le rispettive famiglie. Il tutto è ambientato in quel di Jackson, Mississippi negli anni Sessanta, dove l'atmosfera sociale è caratterizzata dalla segregazione e discriminazione razziale; la figura di Eugenia Phelan, detta Skeeter, interpretata da Emma Stone, è accompagnata dai personaggi delle domestiche Minny (Octavia Spencer) e Aibileen (Viola Davis). Al riguardo di questa pellicola ed il suo incontrastato successo, si è esposta la figura di Roxane Gay, voce inconfondibile quando si entra nell'ambito del femminismo nero, la quale ha espresso un'aspra critica nei confronti della pellicola: in primo luogo afferma come sia ormai stanca di vedere sfruttata l'esperienza nera, o l'interpretazione bianca dell'esperienza nera, nell'ambito dei film storici:

“The moment I saw the first maid’s uniform grace the screen, I knew I was going to be upset. By the end of the trailer, which contained all the familiar, reductive elements of a movie about the segregated South, I had worked myself into a nice, forthright rage.” (Gay, 208-209)

Ciò che difficilmente riesce ad accettare in questa pellicola Roxane Gay non è soltanto il classico contesto visto e rivisto della segregazione, tematica che in particolar modo negli anni Dieci del Duemila verrà sfruttata abbondantemente, ma come *The Help* sia stato promosso come “inspirational, charming, and heartwarming” una serie di caratteristiche che sicuramente non rappresentano al meglio la realtà dei fatti quanto, un contesto come quello degli anni Sessanta, viene estirpato dal contesto del romanzo. La figura che più innervosisce è l'immagine del *magical negro*, qui interpretato dalle domestiche che, con le loro testimonianze, aiutano Skeeter nel realizzare un testo che raccolga tutte le dichiarazioni delle domestiche afroamericane, le loro avventure e disavventure nelle famiglie in cui lavorano, la propria condizione sociale ed economica, i malcontenti. Per quanto apparentemente questa narrazione possieda una nota positiva, per il volere di Skeeter di pubblicare queste testimonianze in modo da condividere il proprio disagio lavorativo, subentra il problema della rappresentazione secondaria di queste donne. Vengono relegate anche nella narrazione ad un semplice “aiuto” e spinta per il successo della vera protagonista, Skeeter;

“Both Viola Davis and Octavia Spencer received Oscar nominations because they do excellent work in the movie and Hollywood loves to reward black women for playing magical negroes [...] Davis, who is always sublime, brings intelligence, gravitas, and heart to the role of Aibileen Clark [...] Aibileen’s magical power is making young white children feel good about *thyselves*. ”

Il termine “the help” a cui fa riferimento il titolo del romanzo e del film, è l’aiuto che fornivano le donne afroamericane assunte come domestiche nelle case delle famiglie più ricche. Questa loro condizione nel film viene sicuramente descritta prendendo in considerazione anche delle realtà più scomode, prima sulla lista l’oggi umiliante condizione per cui queste donne erano costrette ad usufruire di servizi igienici creati appositamente per loro e solitamente in posizioni scomode e confinate nel retro della casa, in modo da non dover utilizzare il bagno padronale condiviso con la famiglia: una prima scena vede le amiche della signora Elizabeth Leefolt (Ahna O’Reilly), capeggiate da Hilly Holbrook (Bryce Dallas Howard), comunicarle come sia necessario che faccia costruire un bagno esterno alla casa per uso esclusivo della domestica, perché è inaccettabile che questa stia ancora usufruendo dei servizi della famiglia Leefolt; una seconda scena Minny, la domestica della signora Holbrook, decide sfrontatamente di utilizzare il bagno di casa poiché impossibilitata a raggiungere i servizi esterni a causa di un fortissimo temporale, questo manda su tutte le furie Hilly che solo all’idea che la domestica possa aver utilizzato il bagno per gli ospiti la porta prontamente a licenziarla.

La storia prosegue con l’aiuto da parte dell’amica Aibileen nella ricerca di un nuovo lavoro per Minny, lavoro che viene trovato sempre nel ruolo di domestica presso la dimora e piantagione di Celia Foote (Jessica Chastain), una giovane donna ingenua, apparentemente svampita ed impacciata, isolata da parte delle altre donne del quartiere poiché diventata da poco la nuova moglie dell’ex fidanzato di Hilly Holbrook. In questa nuova casa, Minny verrà trattata con rispetto da Celia, che dal considerarla come una cara confidente ne diverrà amica; Minny andrà così a rivestire i panni del *magical negro* in parallelo sia per Skeeter, con le sue esperienze lavorative, ma anche nei confronti di Celia: prenderà particolarmente a cuore la sua situazione di donna infelice per il suo non saper far nulla, nemmeno cucinare un buono piatto al marito, deciderà quindi di aiutarla ed insegnarle a cucinare uno dei suoi piatti più golosi (oltre ed un classico stereotipo della cucina afroamericana): il pollo fritto.

Questo sub-plot fa infuriare ulteriormente Roxane Gay, che già valutava con estrema pochezza il film: la figura di Minny, una donna dai modi di fare forti, burberi e spesso impertinenti ma vittima di violenza da parte del marito; quando Minny inizia a lavorare per

Celia “Minnie uses her mystical negritude to help Celia cope with several miscarriages and learn how to cook, and at the end of the movie, the narrative leads you to believe that Celia indirectly empowers Minny to leave her abusive husband, as if a woman of Minny’s strenght and character couldn’t do that on her own.” Non è convinta della narrazione affidata al personaggio di Minny, la cui forza interiore dovrebbe bastarle per imporsi sul marito così come fa sul lavoro, ma ciò che peggiora la situazione riguarda il finale pensato per il nucleo familiare Foote. Quando Celia decide di cucinare una cena speciale per ringraziare Minny di tutto ciò che ha fatto per lei ed il marito, quest’ultima esordisce chiedendo se ciò significa che non perderà il lavoro: “Celia’s husband says, “You have a job here for the rest of your life.” Minny, of course, beams greatfully because a lifetime of servitude to a white family, doing backbreaking work for terrible pay, is like winning the lottery and the best a black woman could hope for in the alternate science fiction universe of *The Help*” (Gay, 212). L’ironia di Roxane Gay è tutto fuorché sottile in questa critica, poiché ritiene il film come un prodotto manipolativo che propone una versione sterile, oltre che sfaccettature comiche per indorare la pillola rispetto al vero vivere del Sud dei primi anni Sessanta.



Quando avviene la visione di un film doppiato in una lingua straniera, come è stato spiegato in più passaggi, si perdono alcune sfaccettature linguistiche che spesso non trovano una traduzione equivalente ma, al tempo stesso non trasmetterebbero comunque lo stesso significato ad un pubblico che non ha vissuto e non vive tutt’ora le condizioni raccontate dalla narrazione in questione; si perdono però anche alcune esagerazioni linguistiche dei dialoghi come gli accenti e dialetti. Questo è ciò che avviene anche in *The Help* e che uno spettatore straniero, nel nostro caso italiano, non ha la possibilità di notare: l’esagerazione del dialetto parlato dalle

cameriere, altro dettaglio che va ad aggiungersi al già spiacevole quadro del *magical negro*, personaggio che si aggiunge sicuramente alla lista dei più noti stereotipi identificati da Bogle.



Lauren Arnold spiega come le tematiche affrontate in *The Help* siano certamente temi appartenenti alla comunità nera ma che vengono trattati, e soprattutto pubblicizzati, in una modalità tale da attrarre il pubblico bianco. A tal proposito, sempre Roxane Gay, fa notare come il film venga quasi “svuotato” delle realtà effettive vissute in particolar modo dalle donne afroamericane in quel periodo, soprattutto a livello sessuale vedendole vittime di molestie ed abusi; tematiche quali il linciaggio non vengono menzionate mai; il contesto familiare di Minny ed Aibileen viene appena accennato rendendoli quasi luoghi di passaggio, dove semplicemente alloggiano la notte quando non dedicano la vita alle famiglie bianche.

Sebbene *The Help* sia una pellicola con tematiche nere ed un cast che vede partecipazioni nere, va ricordato come il regista sia un uomo bianco, e lo sia anche l'autrice dell'omonimo

romanzo, ecco che la declinazione quasi romanzata di queste tematiche assume un aspetto diverso, quasi di intrattenimento; ed è qui che in parte si racchiude la rabbia di molti studiosi ed attivisti, nella leggerezza utilizzata. Leggerezza che porta il film a vincere nella categoria di Miglior Attrice non protagonista proprio con Octavia Spencer, evento che nella felicità di vedere consegnato il primo Oscar ad un attore afroamericano nel nuovo decennio, al tempo stesso rattrista poiché viene premiata una performance per il ruolo di domestica, un personaggio sicuramente stereotipato e dal quale si sta cercando di allontanarsi già dalla premiazione di Hattie McDaniel nel ruolo della Mammy nel 1940.

6.2 La storia si ripete e fa incassi: *Django Unchained* e *12 anni schiavo* – 2012/2013

L'anno successivo, nel 2012, è il turno di una nuova pellicola: *Django Unchained* con alla regia il colossale Quentin Tarantino che guadagna la nomination come Miglior Film ma non la vittoria. Deve quindi accontentarsi dei premi come Miglior Sceneggiatura originale e Miglior Attore non protagonista con il ruolo del Dr. King Schultz interpretato da Christoph Waltz. Quentin Tarantino fa man bassa di attori celebri: nel casto viene inserito Leonardo di Caprio, Franco Nero, Jamie Foxx nel ruolo di protagonista, Kerry Washington e Samuel L. Jackson. Nonostante la partecipazione di *pezzi da novanta* nel settore degli attori afroamericani, nessuno di loro riesce ad ottenere alcun riconoscimento ed altrettante nominations.

Django Unchained (2012) – Quentin Tarantino

La trama di *Django Unchained* è ambientata in quel del Texas nel 1858 e si focalizza sulla storia di uno schiavo, Django (Jamie Foxx) che viene rintracciato ed acquistato dal dottor King Schultz, cacciatore di taglie (Christoph Waltz) dopo uno scontro a fuoco tra quest'ultimo ed i proprietari di Django. L'interesse del dottor Schultz per lo schiavo nasce dalla necessità di rintracciare i fratelli Brittle, fuorilegge ed ex-proprietari dello stesso Django al quale viene garantita la libertà ed una percentuale sulla taglia dei fratelli in cambio del suo aiuto. La pellicola apre proprio con questa compravendita dove, una volta recuperato il soggetto d'interesse, il dottor Schultz serve agli altri schiavi che accompagnavano Django la possibilità

di essere liberi ma a quest'ultimo non concede la possibilità di scelta, dovrà aiutarlo indipendentemente dalla sua volontà.

DR. SCHULTZ. "On one hand, I despise slavery. On the other hand, I need your help, and if you're not in a position to refuse, all the better. So, for the time being, I'm going to make this slave malarkey work to my benefit. Still...having said that ... I feel guilty. So...I'd like the two of us to enter into an agreement."

DR. SCHULTZ. "Da un lato, io disprezzo la schiavitù. Ma dall'altro, mi serve il tuo aiuto e se non sei nella posizione di rifiutare tanto meglio. Quindi permetterò che questa pagliacciata della schiavitù vada a mio beneficio. Però, chiarito questo, mi sento in colpa. Quindi mi piacerebbe che trovassimo un accordo tra gentiluomini."

Quando i due protagonisti arrivano nella città di Daughtrey, gli sguardi sospetti nei confronti di un Django a cavallo sono istantanei, lo stesso copione annuncia:

"As the citizens of Daughtrey wake up, Django and Dr.Schultz ride Fritz and Tony through the main street of town. Daughtrey looks like a million western towns we've seen before in movies. But to the TOWNSPEOPLE of Daughtrey, Django and the German don't look like a million other visitors." (Django Unchained Script, 9)

Sarà lo stesso Django a dover spiegare al dottore il motivo degli sguardi, il che apparentemente appare come paradossale, il dottor Scultz sembra essere a conoscenza della compravendita di schiavi e del loro utilizzo delle piantagioni ma appare poi come completamente spaesato ed ignaro delle differenze sociali, tanto da dover chiedere cosa vi sia di così strano e, nel copione, chiede quali altre cose siano loro vietate "So what other archaic rituals are you people verboten to take part in?" e da qui la decisione di entrare nel saloon dove i due stringeranno l'accordo di girare tutte le piantagioni alla ricerca dei tre fratelli Brittle e della moglie di Django, Broomhilda. Il dottor Schultz dà la possibilità a Django di scegliere il suo abbigliamento prima della partenza, e questo sembra davvero l'ennesimo gesto di cordiale concessione da parte di un uomo che non crede nella schiavitù ma la usa a suo favore, e Django sceglie un completo appariscente, nel copione viene descritto come "dressed in a Powder Blue Satin Little Lord Fauntleroy outfit, that wouldn't be out of place in the Court of Marie Antoinette at Versailles" ma la tinta del vestito assomiglia più ad un blu ciano molto acceso con il quale si presenta alla piantagione di proprietà di Bennett Manor a Gatlinburg, Tennessee, attirando l'attenzione non

solo del padrone della piantagione, ma di tutti gli schiavi che interrompono il lavoro al suo passaggio.



Subito dopo il loro arrivo, nel dialogare con Spencer Bennett, è proprio il dottor Schultz a contraddirsi, poiché nel rispondere al disaccordo di Bennett nel vedere Django a cavallo, affermerà come egli sia un uomo libero ma ciò è puramente falso, o perlomeno non lo è ancora.

BENNETT. “It’s against the law for niggers to ride horses in this territory.”

DR. SCHULTZ. “This is my valet, and my valet doesn’t walk.”

B. “I said niggers –”

S. “His name is Django, he’s a free man, and he can ride what he pleases.”

BENNETT. “E’ contro la legge per i negri andare a cavallo in questo territorio”

DR. SCHULTZ. “Questo è il mio valletto. Il mio valletto non va a piedi”

B. “Ho detto negri a cavallo”

S. “Il suo nome è Django, ed è un uomo libero, cavalca quello che gli pare”

Allo stesso modo, il dialogo che segue, vedrà il signor Bennett rivolgersi ad una delle sue ragazze di colore di cui è proprietario spiegandole come Django vada trattato da uomo libero e

non “come tutti gli altri negri qui intorno, perché non è come gli altri negri” ma alla domanda se vada quindi trattato come un uomo bianco, il dissenso di Bennett è immediato. I due protagonisti individuano i tre fratelli ricercati nella piantagione di Spencer Bennett e procedono a giustiziarlo, sparando a due seduta stante ed al terzo frustandolo per poi finirlo con un colpo di pistola. Il documento che li attesta come “cacciatori di taglie” riuscirà a farli uscire per la seconda volta da una situazione spiacevole e di imminente pericolo quando, sentiti gli spari, il proprietario della piantagione si presenta armato e con a seguito un gruppo di scagnozzi. Nonostante il documento legale però non demorde e tende un agguato nella notte a Schultz e Spencer che però, previdentemente, hanno piazzato della dinamite nella carrozza del dottore che viene fatta esplodere e costringe Bennett ed i suoi seguaci a rientrare alla piantagione. Durante la ritirata verrà però colpito da una pallottola sparata da Django, nascosto su di un albero insieme a Schultz.

Il rapporto tra i due inizia a crescere e diventare quasi un’amicizia tanto che lo stesso Schultz si sentirà responsabile di Django, ora una persona ufficialmente libera, e tale responsabilità lo porta a proporgli di diventare soci nella loro caccia ai fuorilegge. Proposta che Django accetta, apparentemente entusiasta di poter guadagnare dei soldi sparando ai bianchi. Segui quindi un montaggio di Django “getting his cool “DJANGO OUTFIT” pronto per la sua nuova avventura al fianco di King Schultz ed una serie di inquadrature panoramiche dei loro spostamenti, ricerche dei fuorilegge e violente sparatorie. Quando finalmente riescono a raggiungere Greenville ed individuare dagli archivi delle vendite dove è situata Broomhilda, si dirigono alla nuova destinazione, la proprietà di Calvin Candie (Leonardo DiCaprio). Una volta giusti al cospetto di Calvin Candie e conquistato il suo interesse, Django si ritrova a comportarsi in modo sempre più protettivo nei propri confronti, quasi a dover indossare una maschera e recitare un ruolo, come richiesto da Schultz. Questo però lo porta ad approcciarsi anche con gli altri schiavi con un atteggiamento di superiorità, tanto da intimarli poiché è “peggio di qualsiasi altro bianco” (*Django Unchained*, 1:16:25). Diventa palese la sua sfrontatezza nei confronti dello stesso Candie e la sua personalità va non solo in contrasto con quella di Schultz, ma la supera, occupando la scena da unico protagonista: quando Calvin Candie, nel parlare con uno dei suoi lottatori, D’Artagnan, scappato dalla proprietà nonostante un contratto di cinque lotte, Calvin domanda chi potrebbe mai rimborsarlo dei cinquecento dollari spesi per il suo acquisto, rivolgendosi ai suoi accompagnatori in modo retorico, King Schultz però si propone di rimborsarlo di questi cinquecento dollari nella speranza di risparmiare la vita al pover uomo ma sarà lo stesso Django a dissentire, commentando che non pagherebbe assolutamente

cinquecento dollari per quell'uomo e dando così il suo lasciapassare per l'uccisione di quest'ultimo. L'atteggiamento strafottente di Django prosegue anche una volta giunti alla piantagione di Calvin Candie dove viene presentato il personaggio interpretato da Samuel L. Jackson, Stephen, un uomo di colore dai modi burberi, meschini e cattivi che si occupa della piantagione in assenza del padrone Candie. La reazione di Stephen alla vista di Django a cavallo è di totale shock; incredulo si avvicina al giovane Django ignorando completamente il suo padrone.

DJANGO. "Hey Snowball. If you wanna know who I am, or the name of my horse, you ask me."

STEPHEN. "Just who the hell you callin' Snowball, horse boy? I'll yank your ass off that goddamn nag, so goddamn fast – in the mud."

CANDIE. "Whoa, whoa, whoa Stephen, let's keep it funny. Django's a Freeman [...] Django, this is another cheeky black bugger like yourself, Stephen. Stephen, this is Django." (1:28:10-1:29:17)

DJANGO. "Hey palla di neve. Se vuoi sapere il mio nome, o quello del cavallo, lo chiedi a me"

STEPHEN. "E tu chi chiami palla di neve, stalliere. Adesso ti smonto da quel ronzino e pianto il tuo muso nero nel fango."

CANDIE. "Whoa, whoa, whoa, Stephen. Prendila sul ridere. Django è un uomo libero [...] Django questo è un altro stronzetto impertinente come te, Stephen. Stephen, questo è Django."

Django, come spiega nel suo articolo *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, Jarrod Dunham citando Tyler Perry, va ad incarnare perfettamente il ruolo affidatogli del protagonista di uno "spaghetti western," solitamente bianco, ma così facendo fa proprie delle caratteristiche che sovrastano il personaggio facendogli perdere quelle sfaccettature che dovrebbero riflettere l'aspetto reale e storico delle circostanze rappresentate.

Finalmente avviene l'incontro tanto atteso tra Django e l'amata Broomhilda, sempre grazie all'aiuto del dottor Schultz ed i suoi piani, ma vengono intralciati nelle loro operazioni di recupero dell'amata dall'intervento di Stephen che, avendo intuito come ci sia qualche altra intenzione non meglio rivelata oltre al semplice acquisto di uno degli schiavi di Calvin Candie per le lotte di mandingo, avvisa il suo padrone. La discussione degenera drasticamente, tra

Candie ed i due protagonisti che sono ormai stati svelati nelle loro intenzioni ed apparentemente le acque sembrano poi placarsi portando addirittura alla vendita di Broomhilda come sperato dai due protagonisti, ma sarà una calma fasulla poiché, conclusa la trattativa, una stretta di mano negata farà scoppiare una sparatoria a tradimento che ucciderà prima Calvin Candie, morente tra le braccia del fedele Stephen, successivamente il dottor King Schultz ed i restanti presenti per mano di Django: Butch Pooch e tutti gli scagnozzi presenti nella villa. Viene catturato e venduto nuovamente come schiavo, ma una volta nelle mani dei mercanti riesce a convincerli a tornare indietro a Candyland con la scusa di catturare dei banditi; dopo aver trovato conferma delle sue storie e datogli fiducia, vengono uccisi dallo stesso Django che parte in solitaria alla volta della piantagione per salvare la sua amata Broomhilda sulle note di “Un Monumento” di Ennio Morricone. Con un nuovo outfit spara ai restanti membri della piantagione per poi accendere un candelotto di dinamite ed uscire dalla villa, si porta verso Broomhilda che lo attende a cavallo e sulle note di “Trinity” di Annibale ed i Cantori Moderni, un chiaro omaggio a *Lo chiamavano Trinità* di Enzo Barboni, Django osserva la villa esplodere per poi allontanarsi a cavallo con Broomhilda.

Un finale sanguinolento e decisamente esplosivo, tipico della regia di Tarantino che non riesce mai a rinunciare all’aspetto brutale ed a tratti *splatter*, ma così come il personaggio di Django rimane incastrato all’interno di una struttura che lo vuole impertinente e speculare della figura bianca del tipico *spaghetti western*, così la violenza esagerata e le budella esplosive di Tarantino fanno perdere di valore all’aspetto storico quale dovrebbe essere il tema principale: la schiavitù e la sofferenza del razzismo; perdita che avviene anche a causa di personaggi neri che sono completamente svincolati dalle loro identità razziali:

“[...] by subordinating the African American characters of *Django Unchained* to spaghetti Western archetypal referents, Tarantino strips them of the subjective experience—the personal and communal histories of humiliation and brutalization that would register not only in the physical but also in *psychological* and *social* realms—that are shared by those who have been victims of slavery and state-sponsored racism” (Dunham, 405).

Tarantino alterna delle scene apparentemente comiche o che comunque cercano di rilassare il pubblico con dialoghi più semplici e quasi impacciati, come quello tra Bennett e la sua schiava Betina, a momenti sicuramente più seri e che cercano di affrontare il dolore e la sofferenza vissuta dagli schiavi, visibile nelle punizioni e frustate subite da più personaggi. Sicuramente vi è racchiusa un’elevata dose di vendetta e rivincita nella scena in cui, dopo aver trovato i

fratelli Brittle alla piantagione Bennett, Django riesce a ricambiare il dolore subito da lui e dalla moglie Broomhilda sparando ad uno e prendendo a frustate il secondo, un gesto senz'altro simbolico. Ma questo purtroppo non compensa la quantità di violenza sproporzionata, tipica certamente dello stile di Tarantino, che porta particolarmente all'estremo non tanto gli orrori di quel tempo ma l'aspetto tipicamente western delle sparatorie, rendendo l'ambientazione parzialmente surreale.

Come spiega un'ormai frustrata Roxane Gay, *Django Unchained* si presenta come un'idea strettamente bianca di vendetta nei confronti della schiavitù: "Django is allowed to regain his dignity because he is freed by a white man. He reunites with his wife, again, with the help of a white man. Django Unchained isn't about black man reclaiming his freedom. It's about a white man working through his own racial demons and white guilt." (Gay, 225) Un risultato che aliena, altera o tralascia le tematiche stesse che desidera invece affrontare, problematica dovuta in parte alla struttura del genere da cui a preso ispirazione Quentin Tarantino; lo spaghetti western, lanciato da Sergio Leone con *Per un pugno di dollari* nel 1966, aveva come protagonista Clint Eastwood che diviene l'ispirazione ed il punto di riferimento per il protagonista standard del genere, un eroe che lotta per la giustizia sociale ma che fondamentale è emotivamente vuoto, caratteristiche che sono difficilmente associabili ad una narrazione dove il protagonista è un afroamericano liberato dalla schiavitù poiché il bagaglio emotivo di un soggetto come Django non può essere annullato, ma piuttosto dovrebbe venire esaltato (Dunham). Il tentativo che Tarantino cerca di portare a termine con questa pellicola è quello di integrare l'orribile passato americano della schiavitù con la narrazione *spaghetti western*, risulta un tentativo audace che sicuramente soddisfa i fedelissimi di Tarantino, ma ciò che fuoriesce da questo calderone è un film controverso, che solleva una quantità eguale di critiche ed elogi, divenendo un argomento di discussione scottante. Tra le critiche spicca quella di Spike Lee che addirittura si rifiuta di vedere il film, ritenendolo una "mancanza di rispetto nei confronti dei suoi antenati:"



Un tentativo che delizia sicuramente l'aspetto visivo e fotografico, premiato agli Academy Awards, ma che fallisce nella sua narrazione storica e nella caratterizzazione completa di un personaggio afroamericano ai tempi della schiavitù. Certo, come suggerisce Roxane Gay, c'è forse da aspettarselo dal momento che Quentin Tarantino ha semplicemente seguito il suo personale genere cinematografico nella creazione di *Django*, ma è inevitabile avere sempre quel minimo di speranza che un regista bianco possa portare sul grande schermo una pellicola riguardante temi della comunità nera, ma senza cadere nella trappola dello stereotipo o creando un prodotto su misura per il pubblico bianco.

Gli anni Dieci del Duemila vedono una sfilata di film⁶², incentrati su storie vere di personaggi di rilievo afroamericani ma soprattutto sulle sofferenze afroamericane nel periodo della schiavitù e segregazione, non solo in pellicole quali *The Help* (2011) e *Django Unchained* (2012). Nel 2013 esce un'altra pellicola incentrata sulla schiavitù e questa volta alla regia troviamo l'afroamericano Steve McQueen che porta sul grande schermo la storia vera di Solomon Northup in *12 anni schiavo*.

⁶² Red Tails (2012); 42 – La vera storia di una leggenda americana (2013); 1982 (2013); The Butler – Un maggiordomo alla Casa Bianca (2013); Prossima fermata Fruitvale Station (2013)



12 Years a Slave (2013) – Steve McQueen

12 anni schiavo racconta la storia di Solomon Northup, interpretato da un magistrale Chiwetel Ejiofor, un uomo libero residente nello stato di New York, a Saratoga Springs, con la moglie ed i due figli dove lavora come violinista. Dopo la partenza della moglie insieme ai bambini, Solomon viene approcciato durante una passeggiata al parco da un conoscente che lo presenta ad una coppia di signori, Brown ed Hamilton, che con la scusa di coinvolgerlo nella loro attività circense, lo portano fuori a cena durante la quale verrà drogato e ceduto ad un mercante di schiavi di nome Burch. Solomon tenterà più volte di proclamare la propria libertà ma non verrà mai ascoltato, verrà sempre trattato come uno schiavo dalle doti straordinarie. La direzione del traffico di schiavi viaggia verso New Orleans dove l'identità di Solomon viene abbandonata, divenendo "Platt" un fuggitivo dalla Georgia; mentre la sua proprietà passa sotto le grinfie di Theophilus Freeman (Paul Giamatti) un uomo che si occupa della compravendita di schiavi, esibendoli nella sua casa come fosse un negozio. A New Orleans, Solomon/Platt verrà acquistato da William Ford (Benedict Cumberbatch), proprietario di una piantagione insieme ad una donna separata dai suoi figli. William Ford si presenta subito agli occhi degli spettatori come un uomo ragionevole: il suo desiderio di tenere unita la famiglia di Eliza, la schiava acquistata da Theophilus; la lettura del vangelo ai suoi schiavi; facendolo suonare il suo amato violino; il dare credito a Solomon nei suoi suggerimenti sui lavori da fare per il trasporto del legname. Sono proprio questi ultimi che mettono in cattiva luce la persona di Solomon nei confronti di John Tibbats (Paul Dano), capocantiere di Ford, che sente una

competizione crescente con il nero, inaccettabile ed addirittura degradante come situazione. La situazione di tensione tra Solomon e Tibbeats degenera, il capocantiere nel tentativo di punire Solomon vedrà quest'ultimo reagire e picchiarlo, nel tentativo di avere la sua vendetta verrà aiutato da due uomini nell'impiccarlo ma verrà prontamente fermato. William Ford sarà costretto ad allontanare Solomon dalla piantagione al fine di proteggerlo, decidendo così di cederlo ad un altro proprietario, Edwin Epps (Michael Fassbender).



Edwin Epps, al contrario del signor Ford, è un uomo estremamente rigido, brutale e violento, caratteristiche che non nasconde ai suoi schiavi ma che pubblicamente usa per creare un regime di terrore e paura nella sua piantagione. Durante la prima giornata di raccolta del cotone nella piantagione Epps, Solomon conosce la giovane Patsey (Lupita Nyong'o), schiava per cui Edwin Epps ha una devozione particolare, quasi ossessiva che sfocia in abusi sessuali costanti; al contrario, la moglie Mary Epps (Sarah Paulson) nutre un odio particolare per la giovane schiava a causa della gelosia che la logora ed invece che sfogarla con il marito, si sfoga sulla stessa Patsey umiliandola quando possibile, condizione che porta la povera Patsey ad implorare Solomon di ucciderla, di mettere fine alla sua infelice condizione. Sicuramente la figura della moglie del colono interpretata da Sarah Paulson, fa capire come nella storia anche le donne bianche avessero un ruolo fondamentale nella sottomissione degli schiavi, un ruolo di complici piuttosto che di semplici spettatrici di tale atrocità.

La quotidianità di Solomon trascorre tra la raccolta del cotone, alcune mansioni per la padrona Epps e l'umore altalenante ed irascibile del padrone Epps. Umore che raggiunge un nuovo livello di insofferenza quando la sua piantagione di cotone viene colpita da un parassita, rovinando l'intera coltivazione. Una rovina per la quale criminalizza i suoi stessi schiavi. Non avendo così alcuna mansione per i suoi schiavi, li lascia in prestito al Giudice Turner (Bryan Batt) lasciandoli però con una minaccia: "[...] non portategli piaghe bibliche, capito? O ve le faccio venire io" (1:19:26).

Si ritorna così alla scena iniziale, che vede Solomon in una piantagione di canne che ora sappiamo essere del Giudice Turner mentre cerca disperatamente di ricavare dell'inchiostro dal succo dei mirtili, così da poter scrivere una lettera. Lettera che chiederà di imbucare ad un giovane arrivato da poco nella piantagione di Epps, Armsby (Garret Dillahunt), al quale darà il compenso guadagnato suonando il violino per una festa durante il soggiorno nella piantagione Turner in cambio del suo aiuto. Armsby accetterà, essendo d'alloggio solo permanente nella piantagione, prendendo il compenso da Solomon per poi tradirlo, spifferando le sue intenzioni ad Edwin Epps. Edwin preleverà nella notte Solomon per punirlo, minacciandolo con un coltello allo stomaco, ma questi giurerà che è tutto falso, che Armsby sta mentendo. Solomon viene messo a lavoro come bracciante nella costruzione di un gazebo insieme ad un operaio canadese, Samuel Bass (Brad Pitt) il quale si pone, fin dal primo dialogo con Edwin Epps, in netto contrasto con il pensiero e il sistema schiavistico statunitense cercando di farlo ragionare, di fargli capire l'assurdità di questa condizione e delle leggi che lo permettono.

BASS. "You ask so, I will tell you plainly. What amused me just then was your concern for my wellbeing in this heat when, quite frankly, the condition of your laborers, it is horrid."

EPPS. "They ain't hired help. They're my property."

BASS. "You say that with pride."

EPPS. "I say it as fact."

BASS. "If this conversation concerns what is factual and what is not, then it must be said that there is no justice nor righteousness in their slavery. But you do open up an interesting question. What right have you to your niggers, when you come down to the point?"

EPPS. "What right? I bought 'em. I paid for them."

BASS. "Visto che me lo chiede apertamente, le rispondo apertamente. Quello che mi ha fatto ridere poco fa, era la sua preoccupazione che sentissi caldo quando francamente le condizioni dei suoi braccianti sono orrende. È tutto sbagliato, tutto sbagliato signor Epps."

EPPS. "Loro non sono pagati, sono di mia proprietà."

BASS. "Lo dice con orgoglio"

EPPS. "È un dato di fatto."

BASS. "Se stiamo parlando di cosa è un dato di fatto e cosa non lo è, allora bisogna dire che non c'è niente di giusto né virtuoso nella loro schiavitù. Mi viene spontanea una domanda, che diritti ha sui suoi negri? A pensarci bene"

EPPS. "Che diritti ho? Li ho comprati, Ho pagato per averli."

BASS. “Well, of course you did, and the law says you have the right to hold a nigger. But begging the law's pardon, it lies. Suppose they pass a law taking away your liberty, making you a slave. Suppose. [...] Laws change, Epps. Universal truths are constant. It is a fact, a plain and simple fact, that what is true and right is true and right for all. White and black alike. [...] Listen, Epps, these niggers are human beings. If they are allowed to climb no higher than brute animals, you and men like you will have to answer for it. There is an ill, Mr. Epps. A fearful ill resting upon this nation. And there will be a day of reckoning yet.”

BASS. “Ma certo, e la legge le dà il diritto di possedere un negro. Ma per me è sbagliata la legge. Immagini se approvassero una legge che le togliesse la libertà e la rendesse schiavo [...] Le leggi cambiano Epps, le verità universali restano. È un dato di fatto. E la pura e semplice verità è che ciò che è vero e giusto, è vero e giusto per tutti. Sia per i bianchi che per i neri [...] Senta Epps, questi negri sono esseri umani, se non possono avere una vita migliore di una bestia, lei e quelli come lei dovranno risponderne. C'è una malattia signor Epps, un morbo terribile che aleggia su questo paese. Ed arriverà il giorno del giudizio”



Questo dialogo sarà seguito da una delle scene più cruente del film che vedrà la povera Patsey punita al palo, a suon di frustate ed in fin di vita, per essersi recata alla piantagione vicina in cerca di un pezzo di sapone per potersi lavare. Edwin Epps in preda alla collera chiede a Solomon/Platt di frustare Patsey, ma incitato dalla moglie che brama veder soffrire la povera schiava, prenderà in mano la frusta e la colpirà fino a renderla in fin di vita. Solomon riesce finalmente, in un momento di solitudine con il canadese Bass, a raccontargli della sua esperienza

e di come sia finito a lavorare nelle piantagioni del sud ed in quella di Epps in particolare. In uno slancio di disperazione, chiede per l'ennesima volta aiuto, implorando Bass di far giungere parola ai suoi amici di dove si trova, in modo da potergli procurare i documenti che attestino la sua identità di uomo libero. Bass accetta, ritenendolo un suo dovere, sebbene spaventato. Solomon viene raggiunto alla piantagione da un ufficiale e Mr Parker, che lo rimuovono prontamente dalla piantagione e dalle grinfie di Edwin Epps per poter far ritorno a casa, dalla sua famiglia dopo dodici anni di schiavitù.

Quello che propone la pellicola di Steve McQueen non è nulla di nuovo nei confronti di un argomento qual è la schiavitù considerato ormai una fase storica affrontata più e più volte. La caratteristica autobiografica è però un tocco innovativo, perché finalmente viene proposta la visione di una storia vera, realmente accaduta e non solamente basata ed inserita in un contesto di sofferenza meglio noto. Viene portato sul grande schermo la vera esperienza di Solomon Northup che da un uomo libero è divenuto schiavo ed è riuscito a sopravvivere le atrocità della schiavitù e ritornare dalla sua famiglia, conclusione che ben pochi schiavi hanno avuto la fortuna di vivere. Ovviamente le tematiche affrontate seguono la formula del tipico film storico: la punizione di venir frustati e picchiati è una costante che ci accompagna dall'inizio del film fino alla fine, la prima scena vede un Solomon tramortito dopo il suo rapimento subire una serie di percosse e frustate solo per aver cercato di affermare la propria identità di uomo libero; gli schiavi verranno spesso picchiati al palo per una serie di insignificanti infrazioni oppure per non aver raccolto abbastanza cotone; Patsy verrà frustata per essere andata alla ricerca di un pezzo di sapone. Roxane Gay sottolinea però il particolare modo di raccontare questa sofferenza, certo stiamo parlando di un lavoro trasposto sul grande schermo seguendo la storia vera autobiografica di Solomon Northup, ma come il regista decide di affrontare l'impatto punitivo è particolare: la sofferenza subita dalle donne, sia nella storyline di Patsy, sia in quella appena accennata di Eliza e la sua separazione dai figli, sembra servire ad esaltare una figura già sofferente di Solomon; un'esaltazione della storia di un uomo. Solomon non reagisce in alcun modo per aiutare le sofferenze di una madre allontanata dai figli, la implora anzi di non pensarci più; Patsy si rivolge a lui per chiedergli di ucciderla e mettere fine alla sua misera vita, ma Solomon rifiuta; durante la scena in cui Solomon è costretto a frustare Patsy, la scena sembra studiata per amplificare il suo dolore come se fosse lui la figura tragica della situazione e non Patsy (Gay, 229-231).

Oltre alla condizione di costante umiliazione e sofferenza degli schiavi che, in qualsivoglia modo venga trattata non può essere omessa dalla narrazione, *12 anni schiavo* inserisce tramite dialoghi altre problematiche e caratteristiche tipiche di quel periodo infelice. In una scena

durante la permanenza degli schiavi di proprietà di Epps presso la piantagione del Giudice Turner, un ragazzo nero è intento a spazzare il portico della villa coloniale e prontamente ammonisce Solomon di allontanarsi dalla scala che porta al portico poiché non è posto per lui; questo va a sottolineare la costante differenza tra gli schiavi il cui lavoro era la pura mansione manovale nei campi e gli schiavi a cui venivano invece affidate le mansioni domestiche. Questa differenza, spesso basata sul colore della pelle si può individuare già nella prima parte del film quando i figli di Eliza vengono venduti separatamente dalla madre, in particolare la ragazzina che–nata dalla relazione di Eliza con il suo padrone– ha una pelle mulatta.

La colonna sonora racchiude una delle tradizioni meglio note e che racchiude una sofferenza particolare, quella del canto. Ogni qualvolta l'inquadratura si sofferma sui lavori nella piantagione, il sottofondo musicale sono i tipici canti che gli schiavi utilizzavano per scandire il tempo del lavoro oltre che come momento spirituale che li distraesse dal caldo e dalla fatica, canzoni ricche di quei queste *plantation tunes* andranno poi ad influenzare i generi musicali del jazz e blues, a cui però si alternano momenti in cui il silenzio fa da sovrano e che sembrano interminabili. Sicuramente vengono entrambi utilizzati per far sentire allo spettatore la pesantezza di certi momenti sia tramite la musica che con l'assenza di quest'ultima, ma a volte sembrano non avere fine e rendono decisamente estenuanti alcune scene.

La fotografia e le scenografie di questo film rimangono qualcosa di superlativo, osservando *12 anni schiavo* al di fuori della sua trama ed infatti agli Academy Awards del 2014 trova viene nominato e vince nella categoria Miglior Film, Miglior Attrice non protagonista con Lupita Nyong'o e Miglior Sceneggiatura non originale con John Ridley. Verrà invece semplicemente nominato nelle categorie: Miglior Attore protagonista; Miglior attore non protagonista; Miglior scenografia; Miglior montaggio e Miglior costumi.



È una nuova alba per il cinema afroamericano, rispettato ed amato dalla critica, che cerca di scalare le classifiche e le vette più alte, conquistando riconoscimenti nuovi e fino ad ora impensabili. Verrà momentaneamente messa da parte il periodo della segregazione negli anni a seguire ma, come un ciclo, ritornerà sui grandi schermi nel 2015 con il film *The Birth of a Nation* che vede alla regia e tra gli attori Nate Parker, e nel 2019 con una straordinaria Cynthia Erivo nei panni della colossale figura di Harriet Tubman, una dei nomi più noti del sistema intricato di vie di fuga verso il nord meglio noto come *Underground Railroad*, nell'omonimo film *Harriet* (2019).

6.3 La rinascita degli *hood dramas*, social movies e #OscarsSoWhite

A partire dal 2014 viene ripescato dal grande cesto dei generi inutilizzati un altro classico a cui Hollywood si era particolarmente affezionato, gli *hood drama* e le tematiche sociali contemporanee. Il 2014, in particolare, ci fa due regali non indifferenti racchiusi in un'unica personalità: Ava DuVernay che propone un nuovo successo dopo il premiato *Middle of Nowhere* al 2012 Sundance Film Festival. Questa volta torna al cinema con un potente film sul diritto al voto e l'impegno sociale di Martin Luther King in *Selma – La strada per la libertà*. Un film straordinario che racconta la marcia della primavera 1965 partita da Selma, in Alabama e guidata dal reverendo Martin Luther King fino a Montgomery al fine di manifestare pacificamente contro gli ostacoli posti ai cittadini afroamericani nell'esercizio del proprio diritto al voto.

Selma (2014) – Ava DuVernay

L'inizio del film ci presenta un elegante Martin Luther King, interpretato da un magistrale David Oyelowo, ad Oslo con la moglie Coretta, mentre si prepara per la cerimonia del Premio Nobel, dovrà ritirare il Premio Nobel per la Pace. Durante il suo discorso di accettazione di tale riconoscimento, l'immagine ci riporta alla terribile esplosione di una bomba in una chiesa battista di Birmingham, Alabama, che provocò la morte di quattro ragazzine afroamericane: Denise McNair, Cynthia Wesley, Addie Mae Collins e Carole Robertson⁶³. King accetta il Premio Nobel dedicandolo alle persone scomparse, ai 22 milioni di neri determinati a lottare e che non temono il rischio ed il pericolo. Ci spostiamo poi a Selma, ad osservare una donna: Annie Lee Cooper (Ophra Winfrey) è il nome che compare sul documento che tiene in mano.

⁶³ Questa strage venne trattata già nel 1997 da Spike Lee nel suo documentario "4 Little Girls" per il quale fu nominato all'Oscar nel 1998.

Il documento è una richiesta di registrazione per poter votare, Annie Lee Cooper apparentemente soddisfatta, avvisa l'addetto al banco che questa volta "è tutto a posto" ma proprio questa frase irrita il segretario che, con sdegno, le pone alcune domande riguardo la Costituzione ed il numero di giudici dell'Alabama, domande a cui Annie Lee risponde correttamente ma, alla richiesta di elencare tutti e sessantasette i nomi dei giudici a cui non sa rispondere, la sua richiesta per poter votare viene rifiutata.

Selma prosegue portandoci alla Casa Bianca dove il Presidente Johnson (Tom Wilkinson) sta aspettando il reverendo Martin Luther King per discutere di cosa fare ora che è stata messa fine alla segregazione con l'Atto del 1964 e come preferisca avere al suo fianco una personalità come quella di King piuttosto che un militante quale Malcolm X. King, senza tanti giri di parole, confessa al Presidente che, altrettanto soddisfatto del Civil Rights Act, vorrebbe porre l'attenzione su di un secondo problema: la negazione ai neri di un diritto fondamentale per i cittadini americani qual è il diritto di voto. Il dissenso al riguardo del Presidente è immediato, secondo lui è impensabile "accantonare" la battaglia contro la segregazione, ancora in atto in alcuni paesi del Sud, per passare ad una richiesta quale il diritto di voto; per lui una priorità di maggior rilievo è la "Lotta alla povertà"

KING. "To that end, Mr. President, I'm here to speak specifically about the denial of a basic American right for the Negro citizen. The right to vote."

JOHNSON. "Well, Martin, technically..."

KING. "...we already have it. Yes, Mr. President. But we both know that in the South, black voters are kept off the rolls and out of the voting booth by fear and intimidation. And, that – is a national disgrace. I'm pleased you agree, Mr. President. You asked how you can help. We want Federal legislation granting Negroes the right to vote – unencumbered. We want Federal protocol to eliminate the decades-long dismissal, intimidation and illegal denial of blacks seeking to vote, by local registrars who seek to withhold this right. And...we want robust enforcement of that."

JOHNSON. "Well, Martin. That's just fine but most of the South is still not even desegregatin'. First, let's concentrate on getting the '64 act up and runnin'. Folks are fatigued. Folks need an intermission. We need to heal some wounds first. Don't let's start the next battle before we've won the first. And you know what that next battle should be? The eradication of poverty! Poor people too busy survivin' to participate in the democratic process. I'm putting together the most ambitious program of welfare reforms this country's ever seen. Callin' it "The War on Poverty. The votin' has to wait."

La protesta pacifica organizzata a Selma ha inizio ed un gruppo di afroamericani si dirige a piedi verso l'ufficio del tribunale dove cercheranno di richiedere l'ingresso pacificamente. Lo Sceriffo Clark è appostato fuori dal tribunale, in loro attesa ma alla loro richiesta d'ingresso perde la pazienza e, facendosi spazio tra la folla per raggiungere King, se scaglia contro un anziano signore presente alla protesta con la figlia e nipote. Lo sceriffo inizia ad intimare il giovane Jimmie provocandolo con il manganello, questo atteggiamento di superiorità e strafottenza fa perdere le staffe ad Annie Lee Cooper che colpisce l'uomo alla testa e venendo conseguentemente arrestata insieme a King ed Ralph Abernathy (Colman Domingo) che iniziano a discutere se sia davvero efficace quello che stanno facendo. L'arrivo di Malcolm X in aiuto di un King incarcerato sembra destabilizzare la situazione ulteriormente piuttosto che risollevarla, in particolare nel rapporto tra King e la moglie che gli riferisce la notizia del possibile aiuto di Malcolm X. Si percepisce qui un forte dissenso di Martin Luther King nei confronti di Malcolm e della sua modalità di agire predicando la lotta violenta al contrario della sua lotta pacifica.



Diviene palese fin da subito come Martin Luther King sia costantemente controllato, e ne sia pienamente consapevole, da fonti ignote e probabilmente vicine alla sua persona, in grado di riferire a chi di dovere le intenzioni ed i programmi del movimento pacifico di King. Mentre il Governatore George Wallace ed il colonnello Al Lingo discutono nell'ufficio del governatore, Lingo fa sapere che sono venuti a conoscenza di una marcia notturna organizzata a Selma la sera successiva, in protesta. Sapendo che King deve però allontanarsi dalla città per recarsi ad una raccolta fondi, concludono che non vi saranno telecamere a controllare lo svolgimento della marcia, supposizione che fa intendere l'intenzione di voler utilizzare la forza per spezzare la forza di volontà dei manifestanti e fargli capire cos'è la paura. Ecco che, come da progetto la

polizia, senza alcun motivo che giustifichi l'atto, inizia a picchiare e prendere a manganellate i manifestanti presenti in strada. Alla marcia è presente anche il giovane Jimmie (Lakeith Stanfield) insieme al nonno e la madre, quando la situazione degenera cerca di mettersi in salvo insieme ai due amati portandoli dentro ad una tavola calda, cercando di mimetizzarsi insieme ai clienti. Vengono però individuati immediatamente dai due poliziotti che irrompono nel locale iniziando a prendere a bastonate il nonno e sparando a Jimmie quando quest'ultimo cerca di allontanarli e proteggere il nonno.



Il reverendo King raggiunge il prima possibile il signor Lee, nonno di Jimmie, non appena saputa la notizia della sua morte ed il dialogo che ne segue è molto intimo e toccante: un anziano signore di ottantadue anni, racconta a Martin Luther King come il nipote, pieno di speranza, gli avesse promesso che [il nonno] sarebbe riuscito a votare prima di morire:

CAGER. "I got 82 years. 1883. Jimmie born '38. He an Army man. Was an army man. In the Army for a spell. Say, "Pa, you gonna vote before you done." That's what Jimmie say. We been tryin' to register 'fore you came. Five times before. I studied it. He took me. A good boy. Always good. The man just shot him right here like this. Two times. Right like this here. Then, Jimmie gone. He gone.

La commozione per la buona volontà di Jimmie è palpabile ed entrambi, Cager Lee e Martin Luther King si consolano con le lacrime agli occhi mentre, sullo sfondo, appare la salma di Jimmie Lee Jackson. La rabbia di Martin Luther King si rende pubblicamente visibile durante una sua celebrazione dove accusa non solo il poliziotto che ha personalmente sparato ed ucciso il giovane Jimmie, ma tutte le mani che insieme a lui hanno premuto quel grilletto: i governatori,

i politici, i sacerdoti bianchi che predicano ma non agiscono ma anche i neri che non si uniscono alla lotta della comunità afroamericana vittima di brutalità e discriminazioni. Conclude poi ribadendo l'assurdità di un governo che spende miliardi per supportare e proteggere le vite dei suoi soldati in una guerra come quella del Vietnam in nome della libertà, ma negando questa stessa libertà al suo popolo in terra americana.

Il 7 Marzo 1965 la marcia ha inizio e sulle note di "Bloody Sunday" di Jason Moran, nome con cui verrà ricordata questa giornata sanguinolenta, un gruppo di 525 neri lascia la Brown Chapel per dare il via alla camminata verso Montgomery; dall'altra parte del ponte la polizia armata, civili volontari con in pugno mazze chiodate e spettatori bianchi li attendono. Dopo un ultimatum di due minuti concesso dalla polizia e l'ignorata richiesta di poter parlare con il sindaco, le forze armate vengono scagliate contro i manifestanti disarmati, picchiandoli con manganelli, fruste, pugni e calci. L'impatto delle immagini trasmesse in diretta nazionale e le parole del reverendo King che esorta chiunque abbia cuore di partecipare e stare al loro fianco in questa battaglia pacifica, fanno mobilitare un numero elevato di persone in direzione di Selma, soprattutto bianchi e religiosi di varie fedi: "In migliaia verso sud per una crociata morale."

Il 9 Marzo, due giorni dopo, King marcia nuovamente, contro gli ordini di Wallace, questa volta al fianco di duemila persone; molti volti nuovi, bianchi, il reverendo James Reeb, l'arcivescovo della chiesa ortodossa greca Iakovos oltre a molti dei feriti di pochi giorni prima determinati a riproporre la propria volontà. Feriti, impauriti ma determinati. Al lasciapassare della polizia, che prontamente si sposta sui lati della strada, la marcia si inginocchia, in senso di ringraziamento per poi tornare sui propri passi e rientrare. Questa decisione gli si ritorce contro quando, due dei volontari tra cui il Reverendo James Reeb di Boston, vengono picchiati a sangue e lasciati morenti sulla strada da due razzisti bianchi, accusandoli di essere due "negri bianchi." La notizia fa telefonare Martin immediatamente al Presidente chiedendogli di agire il prima possibile, smettendo di promettere una legge e lasciare un popolo in attesa.



Ricevuto il via libera dal tribunale e dal giudice federale Frank Minis Johnson di poter marciare; dopo le parole del presidente di fronte alla Joint Session of Congress richiedendo che la legge per eliminare le restrizioni al voto venga approvata il prima possibile, la marcia di cinque giorni verso Montgomery ha inizio e sulle note di “Yesterday Was Hard On All Of Us” di Fink, le immagini del film si alternano alle reali riprese di quel giorno. Arrivati a Montgomery, Martin Luther King prende posto di fronte all’edificio della capitale di stato ed a fare da sfondo alle parole del reverendo, le immagini dei personaggi che hanno accompagnato la storia.

“We take it piece by piece. Like we been doin’. We build the path as we can. Rock by rock.”





Un film forte, avvincente, che narra una storia già nota con suspense, emozione ed angoscia e che riporta sullo schermo l'impegno sociale e la rivendicazione dei diritti acquisiti con fatica e

che ancora oggi trovano difficoltà nel venire esercitati⁶⁴. Si riporta sul grande schermo la politica e l'attenzione esercitata dal reverendo King per il bene comune della sua comunità, la sua tenacia nel riuscire a resistere con la protesta non violenta anche alle umiliazioni ed attacchi più violenti; il suo istinto e lungimiranza. La formula utilizzata da Ava DuVernay porta ad un risultato che riesce ad amalgamare la parte documentaristica della narrazione con quella più intima e personale, riuscendo ad inserire momenti più toccanti e familiari tra i vari personaggi che riescono a dare una forma ancora più articolata e toccante al film. Paola Casella, nella sua recensione del film, parla delle capacità cinematografiche di Ava DuVernay come “una capacità muscolare di attaccare frontalmente un mito, e una vicenda spartiacque, senza alcun timore reverenziale e con un profondo rispetto della complessità degli eventi e delle persone, senza lasciarsi spaventare dall'ampiezza dell'arazzo ma senza nemmeno perdere di vista la precisione del dettaglio.” E questa descrizione è perfettamente corretta, poiché le piccole sfaccettature utilizzate per raccontare un evento così pesante nella storia della comunità afroamericana contemporanea, riescono a creare un'immagine più nitida, un quadro complessivamente completo che sicuramente lasciano gli spettatori con un sapore amaro in bocca, consapevoli che il *patriarcato bianco* ha permesso che accadessero gli avvenimenti del Bloody Sunday e tutto ciò che circonda la lotta per il diritto al voto.

Selma conquista un posto nelle nomination degli Academy Awards 2015 come Miglior Film e Miglior Canzone con “Glory” e vince solo in quest'ultima categoria. La presenza di *Selma* come unico film a rappresentazione afroamericana e l'assenza sia di David Oyelowo nella categoria Miglior Attore protagonista, sia di Ava DuVernay nella categoria Miglior Regista sollevò una protesta non indifferente nel 2015 che però trovò rilievo sociale l'anno successivo quando alcuni dei film favoriti dell'anno precedente in rappresentazione della comunità afroamericana, non trovarono nemmeno lo spazio di una nomination (*Creed*; *Chi-Raq*; *Straight Outta Compton* e *Beasts of no Nation*). L'hashtag #OscarSoWhite tappezzava le testate pubblicitarie delle maggiori riviste statunitensi ed April Reign voce principale non che ideatrice del movimento. Questa protesta porta indubbiamente ad un risveglio sociale non indifferente, che maturerà sempre più anche negli anni successivi a livello cinematografico. Si può così definire il biennio 2015/2016 come un biennio di svolta per il cinema afroamericano,

⁶⁴ Diritto ancora oggi oggetto di gravi discriminazioni. Ciò è visibile nel documentario di Chelsea Handler dove racconta come alcuni anziani aderenti all'iniziativa “Black Voters Matter” siano stati costretti a scendere dal pullman che li stava accompagnando al seggio elettorale per votare nell'Ottobre 2018.

Ciò che ne segue è la creazione di un test sulla falsa riga del meglio noto Bechdel Test. Ma cos'è esattamente il Bechdel-Wallace Test? Un metodo empirico ideato nel 1985 da Alison Bechdel all'interno del fumetto "The Rule" ed utilizzato con l'obiettivo di misurare la rappresentazione delle donne nelle opere e trame di finzione. Per superare il test, un fumetto, romanzo o film deve superare dei parametri specifici: devono esserci almeno due donne (con nome, non ignoti); queste due donne devono parlare fra loro; l'argomento di discussione deve essere qualsiasi cosa ma non un uomo. Nel 2016 la critica Manohla Dargi del *New York Times* mette a punto il DuVernay Test, al fine di portare in superficie la scarsa rappresentazione delle POC (People of Color) nei film di Hollywood, Nadia e Leila Latif (*The Guardian*) propongono cinque domande a cui deve rispondere un film affinché possa ritenere di aver superato il test:

1. Ci sono almeno due personaggi di colore (con nome)?
2. Dialogano tra loro?
3. Non sono coinvolti romanticamente fra loro?
4. Hanno un dialogo che non coinvolga il consolare o supportare un personaggio bianco?
5. Uno di loro è decisamente non un *magical negro*?

Il balzo subito dal cinema Hollywoodiano è importante, la narrazione storica di eventi realmente accaduti diviene una formula apprezzata ma anche un modo per poter raccontare tramite le storie di persone realmente vissute ciò che vive sul quotidiano la comunità afroamericana e ciò su cui ha costruito le proprie vite, le fondamenta di una comunità spezzata, umiliata e disprezzata; ritenuti *subhuman*, nemmeno classificabili come esseri umani. Altre pellicole degne di nota che verranno proiettate in questi anni vedono tematiche come la vita nel ghetto, la *police brutality*, storie di donne geniali, la vita nelle carceri.

Il tema della vita nel ghetto tipica degli *hood dramas* verrà ripresa dalla pellicola autobiografica *Straight Outta Compton*, diretta da F. Gary Gray (regista di *Ci vediamo venerdì*) nel 2015 e che narra la storia di cinque ragazzi realmente esistiti residenti a Compton, California, che cercano di ribellarsi contro gli abusi della polizia utilizzando l'unica arma a loro disposizione, la musica ed i testi hip hop. Ice Cube, Dr. Dre e Eazy-E decidono di fondare una casa discografica, la Ruthless Records, con cui producono il pezzo "Boyz n the Hood" ed il loro disco del 1988 "Straight Outta Compton." *Compton* è uno dei film privati della nomination agli Oscar, venendo semplicemente nominato come Miglior Sceneggiatura Originale.

L'anno successivo, nel 2016, è ufficialmente l'hanno dei White Academy Awards con solo *Straight Outta Compton* come nomination appartenente al mondo afroamericano, e per di più nella categoria sceneggiatura. Ma il mondo del cinema non demorde e nel 2016 la

rappresentazione afroamericana troverà una produzione rigogliosa con alcuni titoli superlativi: *Barriere (Fences)* diretto ed interpretato da Denzel Washington; *Il diritto di contare (Hidden Figures)*⁶⁵ di Theodore Melfi, con attrici del calibro di Taraji P Henson, Janelle Monàe e Octavia Spencer; il documentario *I Am Not Your Negro* di Raoul Peck; *Queen of Katwe* di Mira Nair con Lupita Nyong'o; *The Birth of a Nation* di Nate Parker e per ultimo, ma non per importanza l'immenso *Moonlight* di Barry Jenkins vincitore del premio Oscar come miglior film nel 2017.

Moonlight (2016) – Barry Jenkins

Moonlight è un film drammatico che rientra nel genere “coming-of-age,” segue infatti i vari stadi di crescita di Chiron, un giovane ragazzo afroamericano che vive a Liberty City, a Miami. La narrazione si divide in tre atti, riprende infatti l'opera teatrale “Moonlight Black Boys Look Blue” di Tarell Alvin McCraney, seguendo l'infanzia, adolescenza ed età adulta di Chiron, interpretato da Alex Hibbert nella sua infanzia, Ashton Sanders nell'adolescenza e Trevane Rhodes nell'età adulta. Figlio di una madre single, Paula, vive in un ambiente segnato dallo spaccio di droga e violenza; droga che si è impossessata anche della madre che non riesce ad essere in questo modo pienamente responsabile del figlio. Durante la fuga da un gruppo di ragazzini che lo inseguono, Chiron si imbatte in Juan (Mahershala Ali), uno spacciatore che prenderà particolarmente a cuore il ragazzino cercando di fargli da mentore ed aiutarlo nei momenti difficili, in particolare dopo aver scoperto che la madre non riesce a smettere di abusare delle stesse droghe vendute da lui. Juan e la sua ragazza Teresa aprono la loro casa a Chiron, nella speranza di fornirgli un porto sicuro dove poter affrontare tranquillamente i suoi problemi e difficoltà senza dover subire il peso in completa solitudine; lo porta al mare nella speranza di alleggerirlo della tristezza e gli insegna a nuotare, Chiron scopre l'amore per il mare e diverrà un luogo dove abbandonarsi e dimenticare i problemi. Iniziamo a capire che Chiron ha dei dubbi sulla sua sessualità nel momento in cui domanda a Juan cosa sia un “frocio” e alla spiegazione di quest'ultimo di come sia un termine per offendere le persone di una sessualità diversa, attratti da persone dello stesso sesso, Chiron chiede se anche lui sia omosessuale. Con tono amorevole e calmo, Juan gli spiega che, anche fosse interessato a persone dello stesso sesso, quel termine non andrebbe utilizzato perché offensivo e che riuscirà con il tempo a capire il suo orientamento sessuale.

⁶⁵ Tre nominations agli Academy Awards: Miglior Film, Miglior Sceneggiatura non originale; Migliore Attrice non protagonista.



Il secondo atto, *Chiron*, vede un giovane adolescente affrontare le stesse difficoltà della sua fase infantile: prese in giro a scuola da parte dei compagni per la sua apparente sessualità e difficoltà a casa con una madre sempre più fuori controllo nel suo abuso delle droghe. Trova però sempre riparo tra le braccia di Teresa che lo accoglie in casa sua come un figlio, cercando di avvicinarsi il più possibile e far breccia oltre l'armatura protettiva di Chiron ricordandogli come debba tenere la testa alta e non aver paura: "Solo amore e solo orgoglio in questa casa." In una scena particolarmente dolce, mentre i due fanno il letto per la notte, una frase di Teresa ci fa sospettare che sia successo qualcosa a Juan e subito lo sguardo di Chiron diventa cupo e scopriamo successivamente, mentre parla con la madre, che Juan non c'è più ma non ci sono chiare le circostanze. Al suo rientro a casa viene accolto da una discussione con la madre, visibilmente instabile e che gli chiede dei soldi per procurarsi qualche dose di droga. Nemmeno a scuola trova però pace, venendo costantemente preso di mira da alcuni compagni che prima lo istigano e, alla sua reazione, lo ammoniscono di stare al suo posto. Chiron torna a al mare per riflettere e prendere una boccata d'aria da tutti le difficoltà che lo appesantiscono, qui incontra l'amico Kevin (Jharrel Jerome) con cui dialoga a lungo parlando delle proprie insicurezze e debolezze; alla domanda di Kevin se e per cosa pianga, Chiron ammette: "A volte piango talmente tanto che penso di diventare tutto lacrime/I cry so much sometimes I think one

day I'm gone just turn into drops" la conversazione si intensifica ed i due si ritrovano a scambiarsi un bacio forse atteso da sempre, una novità per entrambi, acque inesplorate, un rapporto nuovo tra i due che si lasciano andare in qualcosa di profondo. Come per uno strano scherzo del destino, Chiron si ritrova in una situazione paradossale in cui Kevin, incitato dai bulli che solitamente lo importunano, viene spinto a picchiare Chiron. Ferito sia fisicamente che psicologicamente, cerca la sua "vendetta" personale tornando a scuola e ferendo a sua volta il bullo, Terrell.



Il passaggio dal secondo al terzo atto, *Black*, vede Chiron uscire dalla scuola, scortato dalla polizia –probabilmente in direzione riformatorio– e risvegliarsi poi adulto, muscoloso e coinvolto nello spaccio di droga. La telefonata inaspettata in tarda serata di Kevin, dopo molti anni, stravolge la nuova normalità di Chiron lasciandolo turbato. Turbamento che lo porterà dalla madre, ricoverata in un centro recupero per tossicodipendenti, i due si scambieranno finalmente delle parole tenere, d'amore; Paula, la madre, si scuserà per non esserci stata e non avergli dato l'amore che avrebbe meritato da bambino ed entrambi piangono. Chiron decide di recarsi a sorpresa da Kevin, al locale in cui ora lavora come cuoco ed anche con lui si innesca un lungo dialogo: si aggiornano a vicenda sulle loro vite, tanti sono gli anni passati dall'ultimo incontro, la famiglia, il lavoro per poi rientrare a casa di Kevin e, senza bisogno di atti sessuali

o nudo, Chiron dichiara il suo affetto per Kevin dicendogli come più nessuno dopo di lui l'avesse mai toccato e come lui non avesse più toccato altri uomini. Il momento intimo dei due diventa un'esclusiva personale, una connessione che nessuno dei due avrebbe comunque mai negato, passano gli anni ma il sentimento rimane, sebbene più leggero ed a tratti invisibile. La pellicola si conclude con un'inquadratura ravvicinata dei due, Chiron con la sua testa china sulla spalla di Kevin, in silenzio e poi un ragazzino di notte, di fronte al mare, imbevuto nel blu del chiaro di luna, Chiron.

Moonlight ci regala un momento nuovo, un racconto intimo senza la necessità di scene esplicite e di nudo, un'intimità che supera l'interesse fisico e carnale e va ben oltre, toccando un piano invisibile agli occhi. La storia di un ragazzo raccontata attraverso tre momenti fondamentali della sua vita vissuti nelle tre fasi dell'infanzia, adolescenza ed età adulta; la storia di un possibile amore omosessuale tra due ragazzi e poi uomini afroamericani in un contesto difficile, che richiama la vita del ghetto tipica degli *hood dramas* ma non va ad interferire nella storia in modo preponderante, gli fa più da sfondo per caratterizzare il contesto ed i personaggi piuttosto che influenzandone tragicamente il futuro come abbiamo visto in *Boyz n the Hood*. L'attività di spaccio di Juan non influenza la sua capacità di essere come un padre per Chiron e fornirgli riparo, protezione e assistenza quando bisognoso, un'immagine che va in netto contrasto con l'immagine classica dello spacciatore nero; contesto, quello dello spaccio, che genera comunque delle difficoltà a Chiron nella sua crescita non rendendolo pienamente libero di esprimere la propria sessualità se non in contesti segreti ed intimi. L'infanzia di Chiron è raccontata quasi interamente attraverso altre figure presenti nella sua vita (Juan, Teresa, la madre Paula) perché raramente lo sentiamo parlare; si esprime attraverso silenzi dolorosi. Silenzio che prosegue nella sua adolescenza: Chiron ha parzialmente preso coscienza della sua sessualità e di come sia costretto a nascondere la sua identità nel contesto sociale di Liberty City, i dialoghi sono pochi e rapidi, eccezione fatta per il momento di libertà e quasi confessione con Kevin. Le cose cambiano ma solo parzialmente nell'età adulta, tanto che lo stesso Kevin gli farà notare come non sia per nulla cambiato nonostante gli anni passati "There go that damn noddin', you ain't changed a bit, still can't say more than three words at a time, huh?"

Ma sono proprio i silenzi, le poche parole, le canzoni e le inquadrature che ci aiutano, grazie alle scelte del regista Barry Jenkins, ad immedesimarci nel ruolo, nelle emozioni e sofferenze di Chiron. Nella scena in cui Juan lo porta a nuotare la telecamera si sposta in acqua insieme a loro mantenendo un'inquadratura soggettiva per metà sommersa nell'oceano, facendoci sembrare dei veri spettatori che rubano un momento intimo e quasi d'amore paterno ad un padre e figlio, come fossimo nascosti sott'acqua curiosi di seguire i due. Altra caratteristica particolare

del film sono le inquadrature, lo schema cromatico e il taglio in asse (jump-cuts) rendono lo stile di ripresa estremamente formale ed alterando il nostro modo di percepire la scena, tecnica utilizzata in particolare per momenti dal valore particolarmente simbolico della narrazione: veniamo spesso sostituiti a Chiron, diventando protagonisti al posto suo, e vedendo la realtà alterata come succede a lui, la madre che urla ma lui non sente, la preside della scuola che cerca di consolarlo ma la sua voce non emette alcun suono. Scene che si alternano a riprese classiche informali e più realistiche che ci riportano ad una narrazione fluida.

Il film porta a casa ben tre Oscar, come miglior film, miglior attore non protagonista e miglior sceneggiatura non originale, ma le nominations che guadagna sono ben otto in totale. Il DuVernay test lo supera a pieni voti e, come ci spiega Micheal Aranda di *Crash Course* “l’argomento fresco e nuovo, la struttura unica e la produzione ben realizzata, l’ha reso uno dei film maggiormente celebrati del 2016.” (Aranda, *Crash Course: Moonlight*) Importanza non solo sociale per un film così spettacolare, ma anche politica: il film viene proiettato nell’anno 2016, durante la campagna elettorale per il nuovo Presidente degli Stati Uniti e vince l’Oscar nel febbraio 2017, dopo l’elezione di Trump o meglio, nell’era post-Obama: Kannan, Hall e Hughey nel loro articolo “Watching Moonlight in the Twilight of Obama” affermano come un film con questo impatto non sarebbe mai stato possibile se non fosse stato preceduto da otto anni impattanti quali quelli della Presidenza Obama che si è battuto per i diritti della comunità LGBTQ+ in quella che chiamano “realms of sexual politics, gender identity performances, rainbowed representational media regimes” (Kannan et al. 289)





Sul genere *hood drama* e similari va sicuramente ricordato anche *The Hate U Give* tradotto in italiano *Il coraggio della verità*, un film del 2018 diretto da George Tillman Jr. basato sull'omonimo romanzo di Angie Thomas del 2017. Angie Thomas nel suo romanzo racconta la storia della sedicenne afroamericana Starr Carter la quale vive nel quartiere povero di Garden Heights con la sua famiglia, ma frequenta la scuola privata Williamson Prep. Un weekend decide di accompagnare la sorellastra ad una festa dove ritrova il suo migliore amico Khalil, alla festa scoppia una rissa seguita da alcuni spari ed i due abbandonano di corsa la festa decidendo di rincasare insieme. Sulla strada verso casa vengono fermati da una pattuglia della polizia che fa scendere Khalil dall'auto e, quando questi si sporge dentro l'auto per controllare l'amica, viene freddato da tre colpi di pistola. La storia prosegue poi affrontando tutti quelli che sono i temi più critici della comunità nera sia nei rapporti interni alla comunità –viene affrontata la problematica dello spaccio della droga, del coinvolgimento di giovani adolescenti nel circolo della violenza, il rapporto tra persone coinvolte nella comunità e persone che frequentano ambienti “bianchi”– sia nei loro rapporti con la polizia ed i media, l'insegnamento del padre nell'approcciarsi alla polizia, i pregiudizi dei compagni di scuola verso Khalil, catalogato solo come “spacciatore.” Amandla Stenberg porta sul grande schermo una Starr Carter forte ma anche debole: pronta a mettersi in prima linea nel richiedere giustizia per la morte di Khalil ma anche vulnerabile nel portare con sé un peso quale la perdita di un amico innocente ed indifeso.



Il cambio che avviene in questi anni nella fruizione del cinema e dei film è incredibile; le piattaforme di streaming digitale iniziano ad avere un successo strepitoso, dandosi alla produzione originale di titoli e serie tv, ed ecco che alcune delle occasioni cinematografiche più importanti e meritevoli di riconoscimento verranno fornite da queste piattaforme tra cui Netflix in pole position. Ed è proprio Netflix che ci regala, facendo un salto indietro nel 2016, una spettacolare Ava DuVernay con un documentario straordinario ma al tempo stesso impressionante, *XIII emendamento (13TH)* un documentario che spazia dall'incarcerazione di massa e le condizioni umilianti in cui vivono i carcerati, la proporzione che caratterizza la quantità di carcerati bianchi ed afroamericani e la *police brutality* che, imperterrita, agisce sia dentro le carceri che nei quartieri neri. Un documentario duro e difficile che mette a contatto con una realtà spesso ignorata ma che caratterizza non solo il sistema penitenziario americano davvero problematico, ma anche un aspetto economico apparentemente invisibile.

13TH (2016) – Ava DuVernay



Ava DuVernay ci dona un approfondimento da non trascurare, *XIII Emendamento*, arricchito da esperti, ex-carcerati, autori, attivisti e persone di rilievo nel panorama politico: Angela Davis, William Jelani Cobb, Michelle Alexander, Kevin Gannon e molti altri. Ciò che impariamo da questo documentario sono nozioni che si danno per scontate, ma che colpiscono come un pugno nello stomaco quando ci vengono consegnate come fatti. Il documentario si pone come punto di partenza l'inevitabile questione della fine della schiavitù, la successiva segregazione e l'ondata di incarcerazioni di massa avviata intorno agli anni Settanta. Viene spiegato come l'abolizione della schiavitù non fosse solo una necessità di priorità assoluta a livello umano ma come questa abbia comportato un collasso parziale dell'economia poiché gli schiavi erano "merce" creando di conseguenza una problematica economica; dopo la Guerra Civile avvenne la prima incarcerazione di massa, un tentativo di recuperare parte della popolazione afroamericana ora libera per poterla trattenere in lavori forzati destinati ai carcerati: "They were arrested for extremely minor crimes, like loitering or vagrancy. And they had to provide labor to rebuild the economy of the South after the Civil War." Per poter incarcerare, anche se per motivazioni futili, i cittadini afroamericani, c'era la necessità di costruire un'immagine tale che giustificasse tale azione, ecco che in particolare nei confronti degli uomini si inizia a incalzare sull'idea di "menacing Negro, male evil" rendendolo una creatura quasi animalesca, pericolosa, uno stupratore seriale, un criminale. Diventa quasi una guerra a sé, la paura di venire arrestati per crimini minori o motivazioni futili e quella che era una curva abbastanza piatta della popolazione nelle carceri, intorno al 1970 ebbe una crescita drastica passando da 357,292 a 513,900 nel 1980. A sentire i discorsi di oggi, 2020, di Trump riguardo la sua persona come

rappresentante di un governo “Law and Order” sembra di fare un salto nel passato, quando lo stesso slogan fu di “proprietà” di Reagan con la sua lotta al crimine ed allo spaccio di droga che portò la popolazione delle carceri a crescere ulteriormente *raddoppiando* nel 1990 (1,179,200). Gli intervistati da Ava DuVernay enfatizzano come la creazione di questa figura criminale, pericolosa e malvagia stia alla base delle tensioni, paure e pregiudizi nei confronti della popolazione afroamericana, il tutto per cercare delle giustificazioni valide a mantenerli in prigione. La legge Californiana “three strikes and you’re out,”⁶⁶ l’ossessione per la distruzione del movimento delle Pantere Nere come se queste potessero far crollare una nazione democratica, la stessa ossessione per l’incarcerazione di Angela Davis che semplicemente lottava per le donne e le condizioni disumane delle carceri, l’uccisione di un indifeso Trevor Martin e l’assoluzione di George Zimmerman grazie alla legge “Stand Your Ground,”⁶⁷ la struttura economica che sostiene le carceri e le proposte di legge qual è ALEC e ultima, ma non per importanza, la questione *police brutality*:

“Throughout American history, African Americans have repeatedly been controlled through systems of racial and social control that appear to die, but then are reborn in new form, tailored to the needs and constraints of the time. After the collapse of slavery, a new system was born convict leasing, which was a new form of slavery. And once convict leasing faded away, a new system was born, a Jim Crow system, that relegated African Americans to a permanent second-class status. And here we are, decades after the collapse of the old Jim Crow, and a new system has been born again in America. A system of mass incarceration that, once again, strips millions of poor people, overwhelmingly poor people of color, of the very rights supposedly won in the civil rights movement [...] From Rodney King, to the Detroit riot in 1967, the Newark riot in 1967, Harlem riot in 1965. Every single one of those riots was a result of police brutality. That is the common thread [...] This is the product of a centuries-long historical process. And to not reckon with that is to shut off

⁶⁶ “Three Strikes And You Are Out” racchiude in sé la modalità di incarcerazione secondo cui, alla terza infrazione commessa dall’indagato, la sentenza sarebbe stata il carcere a vita. Nessuna possibilità di riscatto, cauzione o processo.

⁶⁷ Questa legge, emanata nello stato della Florida, permette ad una persona colpevole di omicidio, di venire assolta se viene dimostrato che la reazione violenta è stata scaturita da una sensazione di pericolo, se viene dimostrato che la persona aveva timore per la propria incolumità. La protesta ed indignazione nel caso di Trevor Martin, fu scaturita dall’utilizzo di questa legge per assolvere George Zimmermann che, allertata la polizia di un ragazzino sospetto, invece di non agire come richiesto dalla polizia, seguì il giovane e, sentendosi minacciato, gli sparò.

solutions. [...] Police violence, that isn't a problem in and of itself. It's reflection of a much larger, brutal system of racial and social control known as mass incarceration, which authorizes this kind of police violence.”

La pellicola si conclude con una carrellata imbarazzante di tutte le azioni di *police brutality* riprese dalle vittime o dai loro amici. La violenza di un colpo d'arma da fuoco sparato solo per una svista o per timore di sentirti in pericolo di fronte ad un individuo che, probabilmente, non avrebbe reagito, che a sua volta si sentiva in pericolo. Imbarazzante perché dovrebbe essere inconcepibile la quantità di morti che avvengono per mano della polizia. Oggi, 2020, è in corso nel bel mezzo di una pandemia mondiale, la più recente protesta dopo gli ennesimi omicidi di persone afroamericane per mano della polizia. George Floyd il nome che il 25 maggio 2020 ha scosso il pianeta. “I can't breathe.” Ma nulla è cambiato da Oscar Grant nel 2009, Eric Garner nel 2014. Quest'ultimo caso in particolare venne ripreso dall'amico di Garner, impotente, ed ha dato il via ad un movimento, diventato poi una docu-serie Netflix, i *Copwatchers*: persone che si mettono a disposizione delle persone in difficoltà, coinvolte in litigi con la polizia filmandoli, così da poter testimoniare nel caso in cui la situazione dovesse peggiorare.

6.4 Il fenomeno *Black Panther* a la nascita di un culto

Ciò che possiamo dedurre osservando il decennio del 2010 è che vada considerato come un periodo estremamente esuberante per il cinema afroamericano ed è estremamente difficile restringere il campo di studio a solo alcuni dei film, se non addirittura ad una sola pellicola, che vada in rappresentanza di dieci anni. Dieci anni apparentemente non sono tanti, ma gli eventi che li hanno caratterizzati sono stati tanti; sia da un punto di vista sociale, carico di mobilitazioni collettive, proteste, avvenimenti storici e traguardi importanti, sia da un punto di vista cinematografico che, dal 2015 ha visto un crescendo esponenziale di titoli, generi, personaggi, caratterizzazioni e rappresentazioni sul grande ma anche sul piccolo schermo. I titoli che hanno affrontato il tema dell'autodeterminazione, della famiglia, della lotta alla discriminazione sono innumerevoli, soprattutto tra il 2016 e 2017, anni che ci circondano di film a matrice nera: thriller come *Get Out* (2017) ed *Us* (2019) di Jordan Peele; il meraviglioso racconto del pianista afroamericano Don Shirley raccontato in *Green Book* (2018) di Peter Farrelly; il sequel di Rocky Balboa con protagonista Michael B. Jordan in *Creed* (2015) e *Creed II* (2018); *Fruitvale Station* (2013) che racconta la storia della sparatoria a Oscar Grant; *Se la strada potesse parlare - If Bale Street Could Talk* (2019) di Barry Jenkins; *Dope - Follia e riscatto* (2015) di Rick Famuyiwa; il ritorno di Eddie Murphy nella commedia *Dolomite Is My Name* (2019); i capolavori di Spike Lee *Chi-Raq* (2015), il più recente per Netflix *Da 5 Bloods - Come fratelli*

(2020) e *BlacKkKlansman* (2018) con il quale riceve ben sei candidature all'Oscar e porta a casa l'Oscar come Miglior sceneggiatura non originale; *Sleight* (2016); *Burning Sands* (2017); *Kidnap* (2017); *Barry* (2016) di Vikram Gandhi sulla vita di un giovane Barack Obama; *Roxanne Roxanne* (2017); *Juanita* (2019); *Beats* (2019); il film di fantascienza diretto da Stefon Bristol *See You Yesterday* (2019) con alla produzione Spike Lee; *Shaft* (2019) con alla direzione Tim Story.

Diviene impossibile scegliere, ma soprattutto sarebbe ingiusto nei confronti di tutte queste pellicole che hanno aiutato a demolire stereotipi e barriere apparentemente invalicabili. Una cosa però è certa, in un momento storico importantissimo per i movimenti Black Lives Matter, OscarSoWhite ed ora SayTheirNames un film in particolare si è posto sia come momento di successo cinematografico ma anche, come celebrazione assoluta della cultura e del popolo afroamericano: *Black Panther*.

Black Panther (2018) – Ryan Coogler

Black Panther, diretto da Ryan Coogler nel 2018, è il diciottesimo film nell'universo Marvel ma è il primo a trattare in un film interamente dedicato un supereroe nero, personaggio già esistente su carta, con l'omonimo fumetto, dal 1966. I tentativi di dar vita alla produzione del personaggio di Black Panther erano stati avviati già nel 1992 da parte di Wesley Snipes, in potenziale collaborazione con Mario Van Peebles e John Singleton, consapevole dell'insufficiente rappresentazione ad Hollywood del panorama africano ma, apparentemente, il progetto non proseguì a causa del malcontento dell'autore Stan Lee riguardo il copione; affermando successivamente come coloro non familiari alla storia del fumetto, avrebbero erroneamente scambiato il personaggio e la storia come un esclusivo racconto riguardante le Pantere Nere. Bisogna aspettare quindi il 2014 per l'annuncio di inizio produzione e successiva distribuzione nel 2017/2018. Kevin Feige, produttore e direttore dei Marvel Studios dal 2007, fece sapere come tra le proposte alla regia fosse stata presa in considerazione anche Ava DuVernay, F. Gary Gray, Ryan Coogler che però decisero di rinunciare al progetto. Venne così proposto a Joe Robert Cole, membro degli scrittori Marvel per la sceneggiatura, ma poi le trattative con Coogler vennero riaperte e confermato nel gennaio 2016 dopo il successo di *Creed*.

Black Panther parla di una comunità africana, formata da cinque tribù, la cui particolarità risiede nell'essere state colpite da un meteorite contenete vibranio, una sostanza che non solo influenzò la flora ma che concesse loro la possibilità di diventare tribù tecnologicamente avanzate, motivo per cui si nascosero dalla vista dell'uomo, divenendo una città segreta:

Wakanda. L'influenza del metallo sulla flora creò un frutto –L'Erba a Forma di Cuore– che, se ingerito, dona forza straordinaria e poteri sovraumani, queste doti vennero concesse al capo della tribù governante Wakanda, facendolo diventare la Pantera Nera. La storia segue le vicende di un trafficante d'armi, Ulysses Klaue (Andy Serkis), interessato al ritrovamento e commercio del vibranio per il suo commercio illegale e, per fare ciò, si appoggia all'aiuto di Erik "Killmonger" Steven (Michael B. Jordan) con cui riesce ad individuare e rubare un attrezzo composto da questo materiale ad un museo di Londra. Inizierà una ricerca di Klaue da parte di T'Challa (Chadwick Boseman), ora re di Wakanda, con l'aiuto di Nakia (Lupita Nyong'o) ed Okoye (Danai Gurira) per poterlo portare e processare a Wakanda per i crimini commessi. Oltre a loro, la ricerca e cattura di Klaue, è messa in atto anche dalla CIA, con il controllo dell'agente Everett Ross (Martin Freeman) che si ritroverà a collaborare con il gruppo da Wakanda. L'arrivo di Killmonger a Wakanda con il cadavere di Klaue renderà la situazione più complicata poiché verrà svelata la sua discendenza da Wakanda, essendo figlio di N'Jobu, fratello del defunto re di Wakanda T'Chaka, padre di T'Challa. La situazione evolve, Killmonger pretende il trono e sfida il cugino al rituale duello per decretare il nuovo re di Wakanda, T'Challa viene ferito mortalmente ed il corpo gettato nella cascata alla cima della quale stavano lottando. La prima decisione presa da Killmonger sarà quella di organizzare la distribuzione delle armi e della tecnologia di Wakanda in tutto il mondo, decisione con cui contrasteranno tutti i membri della famiglia di T'Challa che si appoggeranno alla tribù dei Jabari come ultima speranza. M'Baku, re dei Jabari, mette a conoscenza la madre e sorella di T'Challa di come quest'ultimo sia vivo, ma apparentemente in coma, riaccendendo così la speranza nei loro occhi. Il duello finale tra le due Pantere Nere vedrà vittorioso T'Challa che proporrà al cugino di salvarlo da morte certa, ma questi rifiuterà preferendo morire da uomo libero. La scena alla fine dei titoli di coda, un classico della formula Marvel, vedrà T'Challa alle Nazioni Unite, rendendo noto al mondo la vera natura di Wakanda ed il suo potenziale tecnologico ed ingegneristico.





Black Panther rientra a tutti gli effetti nel genere fantascientifico, un repertorio cinematografico da cui vennero spesso esclusi attori e professionisti afroamericani, e questo diviene già un traguardo non indifferente; certo non va considerata come una scelta innovativa ed originale dal momento che si basa su di un personaggio preesistente nei fumetti Marvel e non su di un personaggio creato appositamente. Certo è che si guadagna l'Oscar nel 2019 come Miglior scenografia, miglior costumi e soprattutto miglior colonna sonora, composta da Ludwig Göransson. La musica, come sappiamo, è un tassello chiave fondamentale della cultura afroamericana, dai *plantation tunes* al jazz, soul e funk; le musiche di Dixieland, le musiche soft del soul e RnB; i testi di denuncia e rabbia del mondo hip-hop e rap. Come spesso accade oggi per film che catturano un'audience più mainstream, vengono realizzate due colonne sonore separate: una affidata ad un compositore che accompagnerà il film, il regno meglio noto di Ennio Morricone, Hans Zimmer, Steve Jablonsky, Alexander Desplat, Danny Elfman, ecc. ed a questo ruolo viene relegato Göransson; poi vi è una seconda colonna sonora, quella "ispirata" al film che spesso vede voci del panorama musicale pop o rock⁶⁸, nel caso di *Black Panther* la produzione dell'album "from and inspired by" viene affidata a Kendrick Lamar nome noto del panorama rap che si fa affiancare da altrettanti nomi noti: The Weeknd, SZA, Future, Travis Scott, Jorja Smith ed altri.

⁶⁸ È possibile vederne alcuni esempi nel 2012 dove la colonna sonora ispirata ad Avengers venne affidata ad una serie di gruppi rock; l'ultima stagione del Trono di Spade ha pubblicato un album di musiche ispirate alla serie tv con alcuni dei nomi più noti del panorama musicale. Spesso la tattica è utilizzata da film di animazione o film di fantascienza/comics piuttosto che da romanzi classici che tendono ad affidare la canzone dei titoli di coda ad un gruppo/artista con brani originali o no. Alcuni esempi: Flashdance con "Flashdance -- What a Feeling" di Irene Cara; Donnie Darko con "Mad World" di Gary Jules; *Selma* con "Glory" di John Legend e Common; Il Laureato con "The Sound of Silence" di Simon and Granfunkel; Transformers con i Linkin Park.

L'eccitazione per questa produzione è stata straordinaria, il marketing in preparazione della sua uscita nelle sale ha creato un'anticipazione altissima paragonabile all'attesa prima di salire sulle montagne russe, in trepidante attesa di quell'ebrezza ed emozione che, in confronto dura un istante. Questo è stato per *Black Panther*, nonostante l'esistenza di altri personaggi nel mondo dei supereroi che non hanno però ricevuto la stessa attenzione mediatica, una pubblicità eccezionale che ha creato un mito ancor prima della sua presentazione ufficiale al pubblico. Una cosa è ormai chiara, arrivati alla fine di questo studio, che eccezione fatta per questi ultimi anni del 2010 (2015-2019) è sempre stato estremamente complicato se non addirittura impossibile per la comunità afroamericana sentirsi e vedersi rappresentati sul grande schermo, certo non stiamo ora dicendo che esista una pantera nera dotata di superpoteri in una zona remota dell'Africa offesa da questa assenza di rappresentazione, ma la proporzione neri-bianchi con i vengono creati i supereroi, e la loro conseguente trasposizione sul grande schermo, è altamente sbilanciata. Inoltre, l'affetto ed emozione che si prova verso un film d'animazione o di fantascienza, è innegabilmente superiore rispetto ad un qualsiasi documentario su fatti realmente accaduti o una storia drammatica.

Certo *Black Panther* riesce ad inserire all'interno di una trama utopica una serie di sentimenti e temi appartenenti al pianeta terra, come spiega Délice Williams in "Three Theses about *Black Panther*" è una celebrazione della famiglia nera e dell'amore nero; il ritratto di donne forti, intelligenti e passionali; un racconto ammaliante di una versione dell'Africa libera dalla schiavitù e dal colonialismo (Williams). Certo vi è però da ricordare il fattore fantastico della storia: è certo scorretto considerare la prosperità di una civiltà quale Wakanda come un reale possibile futuro alternativo riservato alla popolazione africana in assenza dei colonizzatori e della schiavitù; semplicemente perché nel racconto, Wakanda ha la possibilità di rendersi indipendente dal resto dell'umanità grazie ad un meteorite contenente un metallo inesistente. È certo però che il modo in cui la libertà di un popolo descritto da questa storia, possa essere una metafora ideale per far capire la reale possibilità di una popolazione di avere successo e poter trionfare in assenza del razzismo, discriminazioni, segregazioni e ingiustizie; la creazione di una terra promessa sempre immaginata dalla popolazione afroamericana (Wallace). Tutto ciò viene portato sul grande schermo accompagnato da un'esuberanza nei colori e nei costumi, per l'appunto meritevoli del premio Oscar, un mix tra tecnologie futuristiche e caratteristiche tradizionali della cultura africana, colori e fantasie. Ma ciò che ha creato un vero e proprio culto è stata la creazione di un gesto, un saluto. Un saluto con cui T'Challa porta le braccia al petto incrociandole, un gesto che è divenuto un simbolo per la comunità afroamericana che l'ha riproposto sul quotidiano.



Una cosa che affascina in questo film è la massiccia presenza delle donne che circondano un personaggio potente come T'Challa/Black Panther, la madre Ramonda, interpretata da una meravigliosa Angela Bassett; la sorella Shuri, Letitia Wright; l'adorata Nakia, Lupita Nyong'o; ma soprattutto Dora Milaje (Danaï Gurira), capo dell'esercito di Wakanda a protezione del re, formato da sole donne. Sono donne forti, intelligenti, ingegnose, autosufficienti, che si prendono un po' gioco dell'uomo quasi ritenuto più debole: il modo in cui Dora Milaje e Shuri scherzano l'incapacità di rimanere freddo e composto del proprio re al cospetto dell'amata Nakia; la forza di sapersi imporre di Dora sul compagno, pronta a sacrificare un rapporto d'amore per proteggere e salvare il suo re e paese; una sorella a cui è affidato l'intero reparto tecnologico ed ingegneristico di Wakanda. T'Challa è un uomo circondato da donne che lo sostengono, proteggono, consigliano, salvano ed eleggono a re. Donne di Wakanda. Un'immagine nuova e poi non così fantasiosa, una giusta trasposizione di altrettante donne che lottano quotidianamente e che sostengono le proprie famiglie e relazioni senza essere ritenute deboli ma dotate di un'indistruttibile forza di volontà e determinazione.

E se le donne vengono esaltate, la presenza bianca di Klaue e dell'agente Ross vengono quasi relegate ad una versione opposta di "racial buddy" divenendo aiutanti dei protagonisti principali. Certo Klaue sembrerebbe porsi come il cattivo principale, ma in realtà diviene una semplice distrazione dal momento che l'antagonista reale si rivelerà essere Killmonger. Allo stesso modo l'agente Ross sarà la controparte comica di Shuri e T'Challa risultando estremamente impacciato ed imbarazzato nel ritrovarsi a Wakanda ed a dover collaborare con i nostri supereroi. Una versione nuova del classico "racial buddy" che stravolge la formula classica, posizionando le presenze bianche a puro e semplice supporto, quando necessario.

Black Panther deve sicuramente parte del suo successo alla tecnologia, un settore in costante evoluzione e crescita, che è letteralmente impazzito già alla pubblicazione del *teaser* trailer nel

2017. Una gettata di alcool su di un fuoco già ardente. E questo successo nasce anche dal fatto che non vi sono i classici temi amati da Hollywood quando si tratta di film afroamericani, non si tratta del dolore dei neri, né della loro sofferenza e povertà, ma piuttosto si propone un'immagine di "ciò che potrebbe essere ed esser stato." L'unica percezione e sottile presenza della condizione afroamericana viene presentata ad apertura del film, in una Oakland del 1992, quando il vecchio re T'Chaka fa una visita a sorpresa al fratello; a conclusione del film quando T'Challa e Shuri tornano ad Oakland, guardando dei giovani giocare a pallacanestro; ma soprattutto nella figura di Killmonger, l'unico apparentemente cosciente del passato afroamericano; l'unico che, durante la visita al museo, sottolinea come i reperti posseduti dal museo fossero venuti in loro possesso poiché rubati al popolo africano e non di certo pagandoli una dovuta somma di denaro. Una coscienza storica ed una consapevolezza che apparentemente è assente nei personaggi di Wakanda. (Williams).



Williams però annota come la mancata "redenzione" di Killmonger l'abbia fatto cadere sotto il classico stereotipo gangster, una persona accecata dalla rabbia e dalla necessità di una personale vendetta che lo portano ad uccidere Klaue e pretendere un posto a Wakanda. Posto che non riceve, redenzione che non gli viene concessa "he wants vengeance against all colonizers, and their allies, and their children. Sadly, all notions of Blackness as community, history, or creative energy are absorbed into the void of his own ego and personal pain."

Ci sono, come in qualsiasi progetto, delle imperfezioni, ma *Black Panther* resta comunque un momento di celebrazione e festa per la comunità afroamericana che finalmente, si vede coinvolta in storie d'azione che hanno sempre ricevuto il loro pieno supporto economico. L'importanza di questo film è fondamentale, un momento di svolta spettacolare per la rappresentazione nell'universo dei supereroi ed un fenomeno mondiale che ha conquistato e spiazzato, meritevole della nomination come Miglior Film, che non vince; ma di questo ci rattristiamo relativamente poco perché, sebbene nelle mani di un regista bianco, l'Oscar a

miglior film nel 2019 viene vinto da *Green Book* altro film strabiliante nella narrazione di un uomo afroamericano e delle difficoltà affrontate nella figura di Don Shirley.

Abbiamo analizzato una quantità non indifferente di film, e sicuramente ce ne sono molti altri che meritano di essere nominati, analizzati e premiati, ma ora merita la nostra attenzione per un breve istante la sorella minore del cinema, la televisione ed in particolare oggi lo *streaming on demand*. Questo perché le produzioni a puntate proposte da queste piattaforme online quali Netflix, Amazon Prime, Hulu e tante altre, hanno prodotto altrettante produzioni meritevoli di riconoscimenti e meriti. Prima fra tutte il remake in chiave moderna di *She's Gotta Have It* di Spike Lee, una visione in chiave moderna del suo famoso film del 1986. Altro nome importante è quello del regista Kenya Barris, autore di una manciata di serie tv di successo, incentrate tutte esclusivamente sulla famiglia e vita afroamericana: *Black-ish*; *Mixed-ish*; *Grown-ish* e l'ultimo arrivato nella famiglia *#BlackAF* una specie di esilarante reality show che segue la sua vita quotidiana in quanto regista, padre e uomo afroamericano nel settore cinematografico. In particolare, *black-ish*, il più anziano della famiglia Barris, ha conquistato una serie di premi e riconoscimenti non indifferenti tra cui uno spettacolare Golden Globe a Tracy Ellis Ross, figlia di Diana Ross, come miglior attrice in una serie commedia o musicale; oltre che una serie di premi agli NAACP Image Award fin dal 2015. Sempre nella sezione serie tv, con soli quattro episodi, troviamo Ava DuVernay con l'incredibile racconto degli Exonerated Five: Kevin Richardson, Antron McCray, Yusef Salaam, Raymond Santana, Korey Wise. Quest'ultimo interpretato da Jharrel Jerome nel ruolo che gli conferirà la vittoria agli Emmy's Award 2019.





6.5 Una partenza a rilento: il 2020 e le difficoltà pandemiche

A partire dal 2014, L'Università di Los Angeles inizia a pubblicare i *Diversity Report* con l'obiettivo di analizzare l'annata precedente in quanto film e serie tv, per raccontare tramite dati veri ed attendibili come si evolve la rappresentazione di razza e genere nelle piattaforme d'intrattenimento. Questo perché in questo millennio più che mai, la televisione, il cinema e l'intrattenimento in generale sono diventati un mezzo fondamentale per capire ed interpretare la società; e se da una parte stiamo lottando contro l'utilizzo e sfruttamento di stereotipi nella rappresentazione di alcune categorie di individui, dall'altra si lotta per un'equa, bilanciata e giusta rappresentazione delle diverse etnie, razze, genere, orientamento sessuale e religioni. L'utilizzo di stereotipi purtroppo è una formula utilizzata non solo al cinema, ma che si trasferisce *anche* al cinema, perché nella vita di tutti i giorni per comprendere la quotidianità noi utilizziamo queste categorizzazioni in modo inconscio. Questo perché l'utilizzo di stereotipi è un modo che ha l'essere umano di comprendere il mondo circostante, categorizzando gli individui in gruppi e tipologie specifiche, siano queste basate su caratteristiche fisiche e biologiche (sesso, colore della pelle, capelli, ecc.) oppure su caratteristiche appartenenti al sociale (orientamento sessuale, religione, pensieri politici, preferenze musicali, ecc). Un modo che l'individuo ha di semplificare il contesto a lui circostante, che agisce in modo intenzionale o inconsciamente. La categorizzazione in stereotipi non deve per forza essere interpretata come negativa, ma lo diventa nel momento in cui la classificazione in categorie, prevede la privazione a queste di diritti fondamentali oltre che l'impossibilità di accedere a vari servizi in modo equo, in particolare quando sono inseriti in categorie nate da costrutti sociali e che non possono più essere ritenute categorie biologiche. Accade quindi che lo stereotipo vada a rendere la persona meno umana, non venendo più vista come individuo, come un essere umano complesso ma piuttosto come uno stereotipo estremamente semplicistico e schematico. Si agisce così in negativo, si va a creare disinformazione e polarizzazione, creando categorie opposte tra chi può e chi non può, basandoci su pensieri dannosi e razzisti. E quando il tutto viene traslato sul grande schermo, ufficializzando alcune credenze e scorrette valutazioni di determinati individui, il danno che si va a creare diviene ancora più grande, viene amplificato (Dwight, Hébert).

Questi stereotipi sono andati solidificandosi come concetti base nelle diverse culture, provocando danni a livello sociale e lavorativo. Come abbiamo visto, Hollywood era restia dall'ingaggiare attori neri nei propri film, e se la pellicola avesse richiesto un personaggio afroamericano, sarebbe stata utilizzata la tecnica *blackface*. Ma questa tecnica, di rimpiazzare attori neri con persone bianche ricoperte di tintura nera, non è una tecnica riservata solo alla

popolazione afroamericana, ma anche alla minoranza asiatica, con la *yellowface* visibile nella pellicola *Colazione da Tiffany* del 1961, dove il personaggio del singor Yunioshi viene interpretato da un americano al 100% quale Mickey Rooney. Quasi paradossalmente, per ogni stereotipo che viene abbandonato, sembrano accentuarsene degli altri, e come spiega Deutsche Welle (DW):

“as Hollywood has featured more black characters and cast more black actors, it has also emphasized other stereotypes. To this day, black men are often portrayed as scary or angry and black women as loudmouthed and sassy. If a movie features one token black character, it's likely to be the black best friend.”

Il primo *Hollywood Diversity Report* presentato della UCLA analizza l'anno 2010-2011 e andrà preso come riferimento per l'analisi più recente, quella 2020, riguardante il 2019. Ciò che fornisce allo studio sulla rappresentazione, tramite dati empirici, è come nel 2010-11 la rappresentazione di genere, di razza ed etnica nei film fosse piuttosto scarsa, limitando l'accesso a donne e minoranze:

- più della metà dei film vedono un cast composto da minoranze per un valore inferiore del 10 per cento;
- le minoranze sono sottorappresentate con una proporzione di 3:1 non solo nei film ma anche nel reparto “regia;”
- a livello televisivo, le minoranze sono sottorappresentate con una proporzione di 7:1 nei ruoli da protagonista in commedie e *drama*;
- Oscars: nel 2011 nessun film diretto da registi appartenenti a minoranze ha ricevuto riconoscimenti; dei film vincitori, nessun film ha come protagonista un attore appartenente ad una minoranza;

Viene quindi constatato un apparente *tradeoff* tra la diversità e l'eccellenza che ha attivato lo status quo dell'industria, e quando viene fatto notare il terribile rappresentazione della diversità con numeri alla mano, viene spesso fatto riferimento alla scarsità di talenti in quella “small pool” (Diversity Report 2014, 28).

Blackface has decreased, but black characters still die first in Hollywood

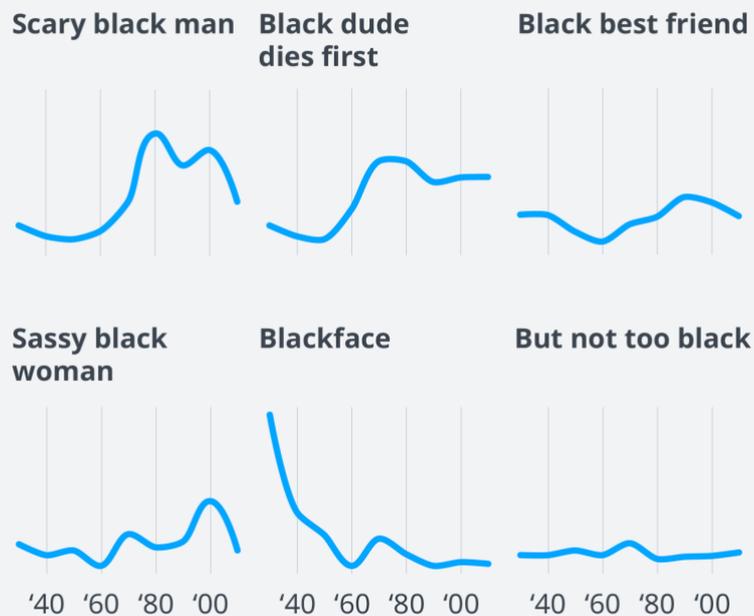


Chart shows the relative frequency of tropes over time

Source: see github.com/dw-data/movie-tropes © DW

Facciamo un salto al 2014, le minoranze ora rappresentano il 40% della popolazione americana e diventeranno la maggioranza in qualche decennio, ma a livello d'intrattenimento hanno perso territorio in sei categorie delle undici analizzate (leads, directors, writers, broadcast scripted leads, cable scripted leads, broadcast reality & other leads, cable reality & other leads, digital scripted leads, creators of broadcast/cable/digital scripted shows) ma rimangono sottorappresentati su ogni fronte:

- I cast vedono una diminuzione generale della "diversità" ad un valore inferiore del 30 per cento;
- le minoranze rimangono sottorappresentate con una proporzione di 3:1 nei film e nel reparto "regia;"
- a livello televisivo, le minoranze guadagnano rispetto all'anno precedente un 8.1 per cento nei ruoli da protagonisti, e del 6.5 rispetto all'annata 2012-13;
- Oscars: nel 2014 solo *Selma* e *Birdman* si guadagnano la nomination agli Oscar, vedendo così una composizione del solo 16.7 per cento, diminuendo dal 25 per cento dell'anno precedente.

Si nota come i film aventi un casto vario continuino comunque ad eccellere al box office sia in termini di guadagno (box office) che di ritorno sull'investimento fatto (return of investment). I dieci film con il maggior numero d'incassi dell'anno 2014 vedono una percentuale pari al 59 per cento dell'audience composta da minoranze. Una cosa che sottolinea il Diversity Report è come Hollywood, nell'annata 2014, continui ad essere cieca e ed abbia perso di vista l'aumento costante della diversità in America e come, nonostante il successo della stessa diversità al cinema, non sia in grado di entrare nell'ottica di equilibrare le proporzioni. È interessante ora vedere come la seconda metà degli anni dieci del Duemila si sono comportati a livello di dati, dal momento che abbiamo visto come vi sia stata un'escalation di produzione e partecipazioni dopo il 2016 e gli OscarSoWhite:

- La partecipazione delle minoranze nei ruoli di protagonista ha subito una crescita non indifferente nel 2017, divenendo il 19.8 per cento per una proporzione di 2 ogni 10; a livello di serie tv la percentuale è maggiore, 21.5 per cento, con 2.2 attori di colore ogni 10;
- Il percorso verso una diversità nei cast sta proseguendo a passo lento ma costante, titoli con un cast composto per più del 50 per cento da minoranze è aumentato, mantenendo però le donne e le persone di colore come categorie sottorappresentate con un abbondante 77 per cento di partecipazioni bianche e 9 per cento di persone di colore nei film (5.2 latino, 3.4 asiatiche, 5 misto, 0.4 nativi); numero che però cresce a 20.6 per cento nella tv via cavo,
- Nel settore regia, 1.3 su 10 è un regista di colore, valore mantenuto stabile rispetto ai reports precedenti e valore che resta invariato, sempre 1.3, nei confronti della rappresentazione femminile.
- Riconoscimenti ed Oscar vedono una crescita da un valore di 0 per cento nel 2011 ad un 25 per cento nel 2013 ad un costante 20 per cento tra 2015-2017.

Si conclude un decennio incredibile a livello economico, con gli ultimi anni, 2017-18, che vedono la soglia di incassi al botteghino superare i \$40 miliardi con una predilezione per film d'azione e comici (Diversity Report 2020); una new entry nel panorama di Hollywood analizzato dall'Hollywood Report vede i "film executives" che continuano ad essere di predominanza maschile 80 per cento e bianca, 80-90 per cento:

- A livello di protagonisti principali, "Hollywood executives have apparently gotten the memo that diversity on screen sells," ed I numeri del 2018 vedono una proporzione che guadagna quasi un punto, 27.6 per cento, ingaggiando 3 attori di colore ogni 10 bianchi.

- La divisione dei ruoli vede un aumento al 14.9 per cento –rispetto al 9 dell’anno precedente– di persone afroamericane nei film.
- La regia perde colpi, scendendo al 15.1 per cento dal quasi 20 dell’anno precedente, mentre le donne raddoppiano (da 7.1 a 15.1);
- Reparto sceneggiatori, va in crescita, passando da un 10.4 per cento quasi al 14 per cento;
- Anche i riconoscimenti [Oscars] vedono i valori schizzare alle stelle, passando nel settore regia da 20 per cento a 36.4 e per gli attori dal 20 per cento al 45 per cento;

“Not only did global box office peak in 2018 and 2019 for films with relatively diverse casts, but people of color — constituting more than 40 percent of the U.S. population in 2019 — had become the most important domestic market segment for the top 10 films” (Diversity Report 2020).

6.6 Qualche riflessione finale

Siamo sulla giusta strada, questi ultimi anni del 2010 ci hanno regalato diverse soddisfazioni ma non abbastanza. Guardando al passato, tornando indietro oltre gli anni Sessanta, possiamo notare un netto miglioramento nella rappresentazione della popolazione afroamericana nei film, sono stati raggiunti obiettivi che sarebbero stati impensabili fino a qualche decennio fa. Dagli stereotipi base descritti da Donald Bogle, dalla *blackface* dei minstrel show siamo passati alla Blaxploitation con la creazione di una nuova immagine di uomo e donna afroamericani, sia in positivo –forti, indipendenti, alla moda, senza paura– ma anche in negativo, in particolare per l’uomo –coinvolti spesso nel traffico di droga o nel giro della prostituzione. Abbiamo visto un periodo di apparente calma negli anni Ottanta che però ci ha regalato alcuni registi eccezionali e l’inizio della scalata verso il successo di Spike Lee, con personaggi e narrazioni nuove, fresche e contemporanee. Gli anni Novanta ci hanno portato ulteriori novità: *hood dramas* con tematiche sociali proposte quasi a livello istruttivo, non solo per coinvolgere il pubblico afroamericano che non si sente ancora completamente rappresentato, ma anche per risvegliare le coscienze bianche della situazione vissuta nei quartieri e nelle famiglie nere; a controbattere la serietà degli *hood drama* vi è il boom delle sit-com televisive con attori comici e trame d’intrattenimento; gli anni Duemila ci portano storie sempre più articolate e sperimentali, accompagnandoci al decennio 2010-2019 con quello che potrebbe venir considerato un nuovo Black Renaissance, titoli su titoli, supportati da piattaforme di streaming e non. Certo va ricordato che la rappresentazione fatta al cinema, e da noi analizzata, riprende sempre e comunque la comunità *americana* della popolazione nera. Non si potrà mai pienamente considerare la rappresentazione fatta da queste pellicole come una narrazione *universale* della storia del popolo africano disseminato nei vari continenti. È però da considerarsi come un

ragionamento *ovvio* la necessità di espandere questa rappresentazione a livello mediatico, d'intrattenimento e cinematografico su tutti gli spazi d'intrattenimento globali, non solo americani; non è una problematica esclusivamente statunitense. Vi è anche da fare una considerazione che, nonostante sia solito scindere l'intrattenimento dalla politica, è anche vero che spesso questi due mondi si influenzano a vicenda, in modo sottile e spesso invisibile all'occhio nudo dello spettatore, e spesso invece in modo chiaro e palese. Michael Shulman per il *The New Yorker* se lo domanda e risponde in modo estremamente semplice, come potrebbe influenzare gli Oscars, nel 2016, l'elezione di Trump: se la cultura cinematografica riflette ciò che sia, cosa siamo? Il tutto accade dopo un'annata estremamente pesante dopo la protesta degli Academy Awards del 2016⁶⁹ che permettevano già dei cambiamenti nell'anno 2017 scossi anche dalle proteste di nomi, oggi di estremo rilievo, quali Spike Lee e Jada Pinkett Smith, decisi a boicottare la cerimonia degli Oscars in segno di protesta (Shulman 2016; Shulman 2017). Di certo un'elezione presidenziale così discussa non poteva non avere peso sulla bilancia dell'equa rappresentazione e discriminazione. Certo è che, come ci ricorda Shulman, i vincitori degli Academy Awards non si possono considerare come i migliori barometri su cui calibrare l'umore nazionale (ibd.). Così anche Richard Brody, altro autore per *The New Yorker*, afferma come i film nominations del 2017 abbiano ricevuto una convalida dal pubblico ancor prima che dall'Academy, vedi *Moonlight* e *Il diritto di contare* e per la fusione non indifferente di generi tra storia e politica della categoria "Documentari" con *13TH* di Ava DuVernay, *I Am Not Your Negro* di Raoul Peck e *O.J.: Made in America* di Ezra Edelman ed auspica addirittura una continuazione in questo percorso di denuncia politica "with ever greater defiance and audacity" (Brody 2017). Ciò che ha travolto l'aspetto più esuberante del cinema con gli Academy Awards nel triennio 2015-2017 ha portato sicuramente dei cambiamenti positivi, grazie anche alla presenza di Boone Isaacs alla presidenza che verso fine 2015 avviò una campagna denominata A2020 con lo scopo di rendere, entro fine decennio, l'esecutivo dell'Academy "twice as diverse" raddoppiando così i membri appartenenti alle minoranze e concedendo il voto solo a professionisti del settore attivi nell'industria cinematografica nei dieci anni precedenti. Il 2020 vede tra le new entry dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences un totale di 819 nuovi membri invitati a partecipare alle votazioni, tra cui Eva Longoria, Awkwafine, Cythia Erivo,

⁶⁹ Academy Awards presieduti nel 2015 da Boone Isaacs, terza presidente donna dell'Academy dopo Bette Davis e Fay Kanin. Si ritrovò a dover vegliare su di un'annata estremamente turbolenta e sperava non dovesse ripetersi la gaffe di "Oscars So White" nell'anno 2016. Cosa che non accadde. Anzi, la beffa vide film con cast a predominanza nera, ricevere nominations per i ruoli di professionisti bianchi (es: Creed vide la sua unica nomination nel nome di Sylvester Stallone, nonostante il protagonista afroamericano Michael B. Jordan ed il regista Steven Caple Jr.)

John David Washington, Constance Wu e la giovanissima Zendaya, per un totale di 36% persone di colore e 45% donne. Il *The Guardian* ci riporta come, nonostante i “voting members” siano ancora a predominanza maschile e bianca, uno studio del 2018 ha dimostrato come i nuovi membri abbiano effettivamente apportato un miglioramento nella rappresentazione di diversità, portando le persone di colore ad una percentuale del 16% rispetto all’8% del 2015. La determinazione sembra esserci da parte dell’Academy per un costante miglioramento, e riportando le parole del CEO Dawn Hudson: “We look forward to continueing to foster and Academy that reflects the world around us in our membership, our programs, our new Museum, and in our awards.” (Wheeler, 2020; Shulman, 2017)

Tornando sul tema della rappresentazione, sono stati parzialmente abbandonati ed a malincuore riproposti sotto nuove figure ed immagini, gli stereotipi meglio noti della *mammy*, *sapphire*, *mulatto*, del *Coon*, *Toms* e *Buck*; ne abbiamo forse a malincuore aggiunti di nuovi al catalogo –racial buddy (anche se non esclusivamente appartenente alla comunità afroamericana), il gangster, il thug, il magical negro– ma sono stati raggiunti anche traguardi indimenticabili, raccontate storie che sarebbe stato impensabile fino a qualche decennio fa, vinti premi pensati irraggiungibili. Certo rimangono ancora alcune amarezze, come quella espressa da Beatrice Loayza, la quale sostiene come sembri estremamente difficile per attrici “non bianche” trovare posto all’interno degli Academy se non grazie a ruoli che stimolino la pietà del pubblico bianco, ruoli di schiavi, tate e domestiche venendo così “only ever recognised for playing slaves and criminals, that their stories are only ever seen as important when they deal with tragedy and suffering” (Loayza 2020). Si fa certamente fatica a darle torto, visti gli ultimi Awards vinti dagli attori afroamericani che li vedono proprio in questi ruoli rappresentanti momenti di pura sofferenza, ultima proprio Cythia Erivo nel ruolo di Harriet Tubman, che ricade in uno schema ormai noto. Non bisogna sminuire le performance di queste attrici che hanno fatto un lavoro straordinario, ma si cerca di sottolineare come resti un po’ d’amaro in bocca nel rendersi conto che altrettante strepitose performance vengono spesso omesse o trascurate non trattando tematiche quali la schiavitù o la povertà nei ghetti pericolosi. Nella loro essenza pura, gli Academy sono l’idealizzazione dell’immagine cinematografica americana, secondo le parole di Richard Brody (2020), ma rispetto all’idea di un tempo, oggi sembra assumere un significato ben diverso rispetto a quello del 1927-29. I membri allora erano trentasei mentre oggi superano i novemila grazie alle ultime iniziative. Si è passati da un’iscrizione a vita ad una partecipazione vincolata all’attività nel settore che però secondo Brody “don’t believe the quality of the nominations and the awards will improve by the sheer

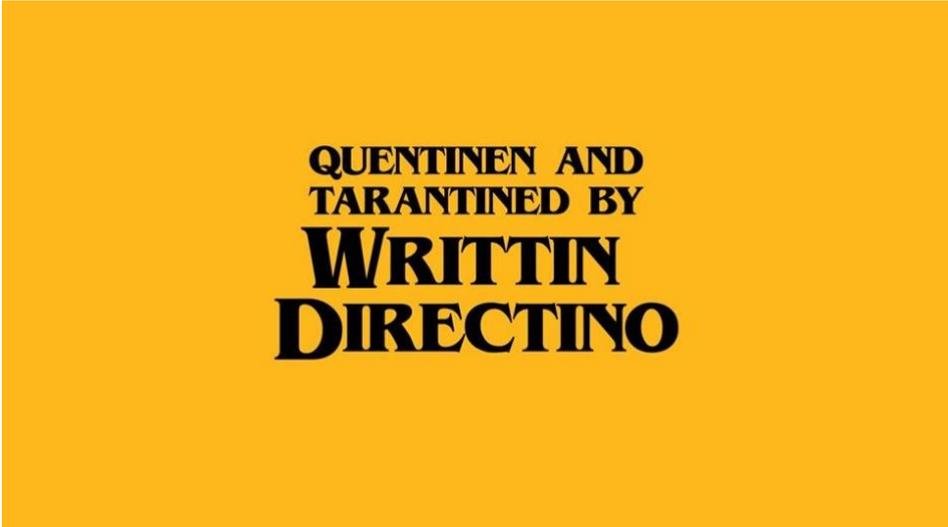
fact of excluding the votes of members who are not working [...] At the moment, the Oscars reflect the Academy, but the Academy reflects nothing but its august name; plausible deniability and the shunning of responsibility are built into the current system” (Brody, 2020).

Va da sé che si debba dar credito, dove credito è dovuto. Gli anni passati ci hanno portato nuovi ruoli, anche femminili, come Lupita Nyong'o nel thriller di Jordan Peele *Us* del 2018, e si spera di poter continuare su questa strada come già, questi primi mesi del 2020 ci hanno dimostrato: la meravigliosa accoppiata Michael B. Jordan e Jamie Foxx in *Il diritto di opporsi – Just Mercy* diretto da Destin Daniel Cretton propone una storia realmente accaduta di Walter McMillan (Jamie Foxx), un uomo ingiustamente condannato alla pena di morte per l'omicidio di Ronda Morrison, soccorso però dall'avvocato Bryan Stevenson (Michael B. Jordan); il ritorno di Will Smith e Martin Lawrence nell'ultimo capitolo di *Bad Boys, Bad Boys for Life*; Tyler Perry alla regia ed attore nel nuovo thriller *La verità di Grace*; Joe Robert Cole con un crime drama che racconta la vita di padre e figlio nei quartieri poveri di Oakland *All Day and a Night*; *Il sommelier – Uncorked* di Prentice Penny un racconto drammatico sulle divergenze tra padre e figlio quando, quest'ultimo non vorrà seguire le orme della famiglia nella ristorazione. A queste uscite si aggiungono quelle per cui siamo in attesa: Ryan Coogler torna insieme a Michael B. Jordan con *Wrong Answer*, Jamie Foxx porterà sul grande schermo il caso degli Zebra Murders, una serie di omicidi spinti da odio razziale, nell'omonimo film *The Zebra Murders*; film incentrati sulla vita delle star e cantanti come *L'assistente della star – The High Note* che vedrà Tracee Ellis Ross nei panni di Grace Davis e *Respect* di Liesl Tommy dove Jennifer Hudson interpreterà l'intramontabile Aretha Franklin al fianco di Mary J. Blige. Torneranno anche alcune produzioni intramontabili, i rumors ci anticipano la possibilità di una nuova produzione con Eddie Murphy, che riprenderà i panni de *Il principe cerca moglie* in quella che dovrebbe essere la pellicola *Coming 2 America*, mentre una nuova generazione sembrerebbe pronta a prendere possesso del mondo dei Looney Tunes in *Space Jam: A New Legacy*. Sono molti altri i film che si preparano a sorprenderci in questo 2020 che però è iniziato con il freno a mano tirato, per motivazioni ben superiori ed incontrollabili dall'industria dello spettacolo. Cosa ci si deve aspettare da questo nuovo decennio del 2020 è quindi piuttosto incerto; in primis per la situazione sanitaria di difficoltà che si sta vivendo dai primi mesi dell'anno e che ha costretto la popolazione e le attività ad un lockdown forzato a livello globale, costringendo di conseguenza le riprese cinematografiche e televisive a venire interrotte, i cinema a chiudere temporaneamente ed a fare completo affidamento sul dono moderno quali sono le piattaforme streaming ed on-demand. E proprio riguardo queste piattaforme, Kenya

Barris ha affermato come siano in prima linea per la sovvenzione di nuove serie televisive e film, in un'intervista per il podcast di Amanda Seals *Small Doses* (puntata del 18 Marzo), il regista delle serie TV *black-ish* e *#blackAF* ha confessato come vengano spesi milioni su milioni di dollari per la realizzazione di soli "pilot" televisivi, utili per poi scegliere quali serie effettivamente sviluppare, ma in tutto ciò, Netflix è pronta a sborsare \$22 miliardi in contenuti mediatici:

"Netflix isn't scared. [...] Netflix is spending \$22 billion dollars in content this year. \$22 billion dollars in television content. They're seeing what works. They're putting stuff out there." (*Small Doses with Amanda Seales*. 39:28-39:45)

Certo è difficile non essere spaventati sia socialmente che economicamente in un momento come questo. Ad accompagnare questa situazione dal taglio post-apocalittico, il caso di George Floyd già nominato più volte nel nostro studio, ha scatenato una serie di manifestazioni, protesta ed attivismi che hanno riportato indietro nel tempo la società americana, agli episodi di Los Angeles 1992 con Rodney King, Oscar Grant 2009 ed Eric Garner nel 2014. E se la triste, straziante ed inaccettabile storia di George Floyd sembra la trasposizione live di *Fa' la cosa giusta* di Spike Lee, questo 2020 sembra esser stato abbandonato nelle mani di Quentin Tarantino.



**QUENTINEN AND
TARANTINED BY
WRITTIN
DIRECTINO**

Filmografia

13TH. Dir. Prod. e Screenplay Ava DuVernay. Netflix, 2016. Film.

12 Years a Slave. Dir. Steve McQueen. Screenplay. John Ridley. Prod. Brad Pitt et al. Fox Searchlight Pictures. 2013.

Baadasssss! Dir. e Prod. Mario Van Peebles. Screenplay. Mario Van Peebles, Dennis Haggerty. Sony Pictures Classics, 2003.

Bamboozled. Dir. Prod e Screenplay. Spike Lee. New Line Cinema, 2000.

BlacKkKlansman. Dir. Spike Lee. Prod. Spike Lee, Jason Blum et al. Screenplay. Spike Lee, Charlie Wachtel et al. Focus Features, 2018.

Black Dynamite. Dir. Scott Sanders. Prod. Jon Steingart, Jenny Wiener Steingart. Screenplay. Michael Jai White, Scott Sanders, Byron Minns. Apparition Destination Films, 2009.

Black Panther. Dir. Ryan Coogler. Prod. Kevin Feige. Screenplay. Ryan Coogler, Joe Robert Cole. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2018.

Boyz N The Hood. Dir. E Screenplay. John Singleton. Prod. Steve Nicolaides. Columbia Pictures, 1991.

Cleopatra Jones. Dir. Jack Starrett. Prod. William “Bill” Tennant, Max Julien. Screenplay. Max Julien. Sheldon Keller. Warner Bros. 1973.

Cleopatra Jones and the Casino of Gold. Dir. Charles Bail. Screenplay. Max Julien. William Tennant. Warner Bros. 1975.

Coffy. Screenplay e Dir. Jack Hill. Prod. Robert Papazian. American International Pictures, 1973.

Cotton Comes to Harlem. Screenplay e Dir. Ossie Davis, Prod. Samuel Goldwyn Jr. Formosa Production, 1970.

Crooklyn. Dir. Prod e Screenplay. Spike Lee. Universal Pictures, 1994.

Da 5 Bloods. Dir. Spike Lee. Prod. Spike Lee, Jon Kilik, Beatriz Levin. Screenplay. Spike Lee, Danny Bilson, Paul De Meo, et al. Netflix, 2020.

Daughters of the Dust. Dir. e Screenplay. Julie Dash. Prod. Lindsay Law, Julie Dash, Arthur Jafa, Steven Jones. Kino International, 1991.

Dear White People. Prod. Justin Simien, Yvette Lee Bowser, Stephanie Allain, Julia Lebedev. Netflix, 2017. Tv Series.

Django Unchained. Dir. e Screenplay Quentin Tarantino. Prod. Stacey Sher, Reginald Hudlin, Pilar Savone. The Weinstein Company, Columbia Pictures, 2012.

Do The Right Thing. Dir. Prod. e Screenplay. Spike Lee. Universal Pictures, 1989.

Fences. Dir. Denzel Washington. Prod. Todd Black, Scott Rudin, Denzel Washington. Screenplay. August Wilson. Paramount Pictures, 2016.

Get Out. Dir. e Screenplay. Jordan Peele. Prod. Sean McKittrick, Jason Blum, Edward H. Hamm Jr. Jordan Peele. Universal Pictures, 2017.

Hidden Figures. Dir. Theodore Melfi. Prod. Donna Gigliotti, Peter Chernin, Jenno Topping, Pharrell Williams, Theodore Melfi. Screenplay. Allison Schroeder, Theodore Melfi. 20th Century Fox, 2016.

LA 92. Dir. Daniel Lindsay, T. J. Martin. Prod. Jonathan Chinn, Simon Chinn, Sarah Gibson. National Geographic Documentary Films, 2017.

Moonlight. Dir. e Screenplay. Barry Jenkins. Prod. Adele Romanski, Dede Gardner, Jeremy Kleiner. A24, 2016.

Selma. Dir. Ava DuVernay. Prod. Christian Colson et al. Screenplay. Paul Webb. Paramount Pictures, 2016.

Seven Pounds. Dir. Gabriele Muccino. Prod. Todd Black, Jason Blumenthal, Will Smith et al. Screenplay. Grant Nieporte. Sony Pictures Releasing, 2008.

Shaft. Dir. Gordon Parks, Screenplay. Ernest Tidyman, John D. F. Black. Prod. Joel Freeman. Metro-Goldwyn-Mayer, 1971.

Shaft. Dir. e Screenplay. John Singleton. Prod. Scott Rudin, John Singleton. Paramount Pictures, 2000.

Shaft. Dir. Tim Story. Prod. John Davis. Screenplay. Kenya Barris, Alex Barnow. Warner Bros. Pictures, 2019.

She's Gotta Have It. Dir. Prod e Screenplay. Spike Lee. Island Pictures, 1986.

Super Fly. Dir. Gordon Parks Jr. Prod. Sig Shore. Screenplay. Phillip Fenty. Warner Bros. Pictures, 1972.

Superfly. Dir. Director X. Prod. Joel Silver, Future. Screenplay. Alex Tse. Sony Pictures Releasing, 2018.

Sweet Sweetback's Baadasssss Song. Screenplay, Prod. e Dir. Melvin Van Peebles. Cinemation Industries, 1971.

The Color Purple. Dir. Steven Spielberg. Prod. Stevem Spielberg et al. Screenplay. Menno Mayjes. Warner Bros. 1985.

The Help. Dir. e Screenplay Tate Taylor. Prod. Chris Columbus, Michael Barnathan, Brunson Green. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2011.

The Hate U Give. Dir. George Tillman Jr. Prod. Marty Bowne, Wyck Godfrey et al. Screenplay. Audrey Wells. 20th Century Fox, 2018.

The Green Book. Dir. Peter Farrelly. Prod. Jim Burke, Brian Hayes Currie, Nick Vallelonga. Screenplay. Nick Vallelonga, Brian Hayes Currie, Peter Farrelly. Universal Pictures, 2018.

The Princess and the Frog. Dir. Ron Clements, John Musker. Prod. Peter Del Vecho. Screenplay. Ron Clements, John Musker, Greg Erb, Jason Oremland. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2009.

The Pursuit of Happyness. Dir. Gabriele Muccino. Prod. Will Smith, Todd Black, Jason Blumenthal et al. Screenplay. Steven Conrad. Sony Pictures Releasing, 2006.

Us. Dir. e Screenplay. Jordan Peele. Prod. Jason Blum, Ian Cooper, Sean McKittrick, Jordan Peele. Universal Pictures, 2019.

When They See Us. Dir. Ava DuVernay. Prod. Jeff Skoll, Ophra Winfrey, Ava DuVernay, Robert De Niro et al. Screenplay. Ava DuVernay, Julian Breece et al. Netflix, 2019.

Bibliografia

- Anderson, Kurt. "The Best Decade Ever? The 1990s, Obviously" *The New York Times* (2015) Online Print.
<https://www.nytimes.com/2015/02/08/opinion/sunday/the-best-decade-ever-the-1990s-obviously.html>
- Artana, Silvia "Il Colore Viola: Trama e Significato di Libro e Film" NoSpoiler.It (2018) Digitale.
<https://nospoiler.it/2018/07/02/il-colore-viola-trama-significato-libro-film/>
- Baker, Houston A. "Spike Lee and the commerce of culture." *Black American Literature Forum*. Vol. 25. No. 2. St. Louis University, 1991.
- Bauder, David. "2020 Oscars Broadcast Hits All-Time Ratings Low With 23.6 Million Viewers" (2020) Time.com
<https://time.com/5781486/2020-oscars-ratings/>
- Beck, Cornell A. "Stereotypes in African-American television sitcoms: A content analysis." (2001).
- Bennett, Lerone Jr. "*The Emancipation Orgasm: Sweetback In Wonderland*" *Ebony* 1971, 106-118. Online print:
<https://books.google.it/books?id=VdwDAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>
- Bogle, Donald. "Toms, Coons, Mammies, Mulattos, and Bucks: an Interpretative History of Blacks in American Films" New York: Viking, 1973.
- Bouteba, P. M. "Narrative Strategies in Black Films: Spike Lee's" *She's Gotta Have It*." *Ufahamu: A Journal of African Studies* 17.3 (1989). Print.
- Boyd, Todd. "*The Return of blaxploitation: why the time is right to bring back Shaft and Foxy Brown*" Gennaio 2018, *The Guardian*
<https://www.theguardian.com/film/2018/jan/11/blaxploitation-shaft-foxy-brown-film>
- Brody, Richard. "The 2017 Oscar Nominations Don't Matter" *The New Yorker*, Gennaio 2017.
—————"How To Make The Oscars Relevant Again" *The New Yorker*, Gennaio 2020.
- Brooks Dwight E. Hérbert, Lisa P. "Gender, Race, and Media Representation" in *Handbook of gender and communication* 16 (2006) pp.297-317
- Butler, Jeremy. "The Social Problem Film." da *Jump Cut*, no. 28, April 1983, pp. 62-63
- Cadet, Danielle. "Spike Lee Directed Crooklyn—Black Women Brought it to Life" *Refinery29* (2019) Online.

- <https://www.refinery29.com/en-us/2019/05/232958/crooklyn-movie-cast-spike-lee-black-legacy>
- Carter, Terry. "These Are The Best Black Movies Released in the 2010s According to Moviegoers" BuzzFeed 2019.
<https://www.buzzfeed.com/terrycarter/best-black-movies-of-the-2010s-decade>
- Cheung, King-Kok. "Don't Tell: Imposed Silences in The Color Purple and the Woman Warrior" PMLA 103(2). 1988. 162-174. Print.
- Chitiga, Miriam. "Black Sitcoms: a Black Perspective." (2003).
- Clark, Alexis. "How the History of Blackface is Rooted in Racism" History.com. (2019)
<https://www.history.com/news/blackface-history-racism-origins>
- Clark, Ashley. "Spike Lee Looks Back on Crooklyn" Vulture, New York (2017)
<https://www.vulture.com/2017/09/spike-lee-looks-back-on-crooklyn.html>
- Coupland, Douglas. "1990s: The Good Decade" History.com (2017)
<https://www.history.com/news/1990s-the-good-decade>
- Deutsche Welle Online, "What Hollywood Movies do to Perpetuate Racial Stereotypes" Data Analysis.
<https://www.dw.com/en/hollywood-movies-stereotypes-prejudice-data-analysis/a-47561660>
- Diawara, Manthia. "Noir by Noirs: Towards a New Realism in Black Cinema" African American Review. Vol.27, No. 4. (1993) 525-537. Print.
- Dirashe, Siraad. "Respect Our Roots: A Brief History of Our Braids" in Essence.com. 2018. Online
<https://www.essence.com/hair/respect-our-roots-brief-history-our-braids-cultural-appropriation/>
- Doherty, Thomas. "Do the Right Thing by Spike Lee." (1989): 35-40.
- Drake, Monica "Overlooked: Oscar Micheaux"
<https://www.nytimes.com/interactive/2019/obituaries/oscar-micheaux-overlooked.html>
- Dunham, Jarrod. "The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained" Journal of Black Studies 47(5). 2016. 402-422
- Dyson, Michael Eric. "Between Apocalypse and Redemption: John Singleton's" Boyz N the Hood"." *Cultural Critique* 21 (1992): 121-141.
- Ebert, Roger "The Color Purple - Review"
<https://www.rogerebert.com/reviews/the-color-purple-1985>

- Ehrmann, Brett. *Black, White, and Watched All Over: The Racialized Meanings in 1990s Sitcoms*. Diss. 2009.
- Epp, Michael H. "Raising Minstrelsy: Humor, Satire and the Stereotype in *The Birth of a Nation* and *Bamboozled*" *Canadian Review of American Studies* 33(1) 2003, 17-35.
- Erbert, Roger. "It's High Tide for Black New Wave" (1991) Online
- Erigha, M. "Do African Americans Direct Science Fiction or Blockbuster Franchise Movies? Race, Genre, and Contemporary Hollywood" in *Journal of Black Studies* 47(6). 2016 pp.550-569.
- Espindola, Elaine. "The use and abuse of subtitling as a practice of cultural representation: *Cidade de Deus* and *Boyz'n the Hood*." (2005).
- Essay, UK. "The Representation Of Black Identity in Films." Novembre 2018.
- Feldman, Dana. "*Oscars 2020: By the Numbers*" (2020) Forbes.com
<https://www.forbes.com/sites/danafeldman/2020/02/04/oscars-2020-by-the-numbers/#6859ced034ef>
- Francke, Lizzie. "Daughters of the Dust review: a transportive, transformative colonial rites-of-passage movie" *Sight&Sound*. (2017). Online
- Franklin, Clyde W. "Black Male - Black Female conflict: Individually caused and culturally nurtured." *Journal of Black Studies* 15.2 (1984): 139-154.
- Garcia, J. *Home of the Brave, Frantz Fanon and cultural pluralism*. (2006) *Comparative American Studies an International Journal*, 4(1), 49-65
- Gay, Roxane. "Bad Feminist" Harper Collins, New York (2014) Print.
- Griffin, Junius "Black Movie Boom—Good or Bad?" *The New York Times*, Dec 17, 1972, Section D, Page 3.
<https://www.nytimes.com/1972/12/17/archives/article-1-no-title-black-movie-boom-good-or-bad.html>
- Goble, Blacke. "Classic Film Review: *Crooklyn* Tackles Growing Up, the Spike Lee Way" *Consequence of Sound* (2019).
<https://consequenceofsound.net/2019/05/classic-film-review-crooklyn/>
- Goode, Kimberly. "*The More Things Change, The More Things Stay the Same...Or do They? Black Media Representation in the Age of Black Panther*" *mediacommons.com*, (2018)
<http://mediacommons.org/fieldguide/question/how-does-increase-manifesting-blackness-through-african-american-representations-televi-1>
- Grosvenor, Edwin S. Toll, Robert C. "*Blackface: the Sad History of Minstrel Shows*" *American Heritage*, Vol. 64(1) 2019

- <https://www.americanheritage.com/blackface-sad-history-minstrel-shows#3>
- Guerrero, Ed. "Framing Blackness: The African American Image in Film" Temple University Press (1993). 69-111; 113-156.
- Harris, Kyle A. "The New Black Face: The Transition of Black One-Dimensional Characters from Film to Video Games" (2016) Research Paper, OpenSIUC Illinois University.
- Harris, Trudier. "On The Color Purple, Stereotypes, and Silence" Black American Literature Forum, 18(4). 1984. 155-161. Print
- Henson, Ukiya C., "The Mammy Reloaded: African American Man Portraying The Updated Caricature In Contemporary Films" (2013) *Research Paper*, Paper 345.
- hooks, bell "Black Looks: Race and Representation" South End Press, Boston. (1992)
- Johnson, Tonya M. "Black Women Are Human Beings, Not Property: A Feminist Perspective Of Spike Lee's 1986 And 2017 Productions Of She's Gotta Have It." Diss. University of Akron, 2019.
- Kannan, M. Hall, R. and Hughey, W. M. "Watching Moonlight in the Twilight of Obama" *Humanity & Society* 41(3), 2017. pp.297-298.
- Kavanagh, Joanne. "What's the difference between the Oscars and the Golden Globes" (2020) *The Sun*
<https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/2589715/oscars-golden-globes-difference-academy-awards-prestigious/>
- Kiernan, John S. "2020 Oscars Facts: 92nd Academy Awards by the Numbers" (2020) *Wallethub.com*
<https://wallethub.com/blog/oscars-facts/19250/>
- Kimble, Julian; Lewis, Alyson. "The 30 Best Black Sitcoms of All Time" (2018) *Complex Magazine*. Online Print.
<https://www.complex.com/pop-culture/best-black-sitcoms/>
- Laski, G. "Falling Back into History: The Uncanny Trauma of Blackface Minstrelsy in Spike Lee's *Bamboozled*" in *Callaloo* 33(4). (2010) pp. 1093-1115.
- Lawrence, Novotny. "Beyond Blaxploitation" Wayne State University Press (2016)
—————"Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre" New York; Routledge (2008)
- Leab, Daniel J. "*From Sambo to Superspade: The Black Film Experience*" Boston, Houghton, 1975.
- Leeper, Caroline. "*The big business behind the Oscars red carpet, from fights for the best dress to million-dollar advertising deals*" (2020) *Telegraph.com*

- <https://www.telegraph.co.uk/fashion/style/big-business-behind-oscars-red-carpet-fights-best-dress-million/>
- Lehti, Helena. "How the Oscars are So White." (2016).
- Lee, Spike, Lisa Jones, and David Lee. *Do the right thing: A Spike Lee joint*. Simon and Schuster, 1989.
- Lee, Spike. *Bamboozled Script*;
- Lennig, Arthur. "Myth and Fact: The Reception of *The Birth of a Nation*" *Film History* Vol.16, pp.117-141 (2004)
- Le Shorn, Benjamin S. "*Boyz n the Hood* and the Marginalization of Black Adolescent Male" *Journal of Underrapresented and Minority Progress*, Vol.2, Issue 1. (2018) 106-111
- Lindner, Katharina. "Why are we so surprised at the Oscars' lack of diversity?" *The Conversation* (2015).
- Loayza, Betraice. "Slaves, Nannies, and Maids: Oscars value women of colour – in subservient roles" *The Guardian Online*, Gennaio 2020.
<https://www.theguardian.com/film/2020/jan/14/slaves-nannies-and-maids-how-oscars-value-female-actors-of-colour>
- Lubiano, Wahneema. "But compared to what?: Reading realism, representation, and essentialism in *School Daze*, *Do the Right Thing*, and the Spike Lee discourse." *Black American Literature Forum*. Vol. 25. No. 2. St. Louis University, 1991.
- Maland, Charles. "The Social Problem Film." *Handbook of American Film Genres*. ed. Wes D. Gehring. Westport, CT: Greenwood, 1988. 305–329.
- Marzano, Nicola. "Third Cinema Theory: New Perspectives." *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media* (2009).
- Massie, Victoria M. "Want to measure a film's diversity? Try the DuVernay Test." *Vox.com*, 2016.
<https://www.vox.com/2016/2/1/10888212/duvernay-test-movie-diversity>
- McDermott, Annette. "Did World War II Launch the Civil Rights Movement?" *History Online*, 2018.
<https://www.history.com/news/did-world-war-ii-launch-the-civil-rights-movement>
- Mcgee III, Henry W. "Black Movies: A New Wave of Exploration"
<https://www.thecrimson.com/article/1972/10/10/black-movies-a-new-wave-of/?page=1>
- McKelly, James C. "The Double Truth, *Ruth*: *Do The Right Thing* and the Culture of Ambiguity" *African American Review* 32(2). (1998) 215-227. Print.

- Moody, David L. "The Complexity and Progression of Black Representation in Film and Television" Lexington Books, New York. (2016).
- Morgan, Donald. "Black Situational Comedies: a Legacy of Stereotypes, Ideology, and Hegemony." *Journal of Culture, Arts, Literature, and Linguistics* 2.2 (2017).
- NAACP History: Oscar Micheaux
<https://www.naacp.org/naacp-history-oscar-micheaux/>
- Nadell, James. "Boyz N the Hood: A colonial analysis." *Journal of Black Studies* 25.4 (1995): 447-464.
- PBS Learning Media. "Music and Films of the Harlem Renaissance, The African Americans"
<https://www.pbslearningmedia.org/resource/mr13.socst.us.harlemjazzfilm/music-and-films-of-the-harlem-renaissance/>
- Petty, Miriam J. "Passing for Horror: Race, Fear, and Elia Kazan's Pinky" 2004
- Phoenix, Joaquin. Acceptance Speech at BAFTA
<http://www.bafta.org/media-centre/transcripts/joaquin-phoenix-winners-acceptance-speech-best-actor-ee-british-academy>
- Phull, Hardeep. "Why Geoffrey was the real star of 'Fresh Prince'" New York Post Online (2015)
<https://nypost.com/2015/09/10/why-geoffrey-was-the-real-star-of-fresh-prince/>
- Piehowski, V. "Business as Usual": Sex, Race and Work in Spike Lee's *Bamboozled*" in *Frontiers: A Journal of Women Studies*. Vol.33(1). (2012) pp.1-23.
- Pilgrim, David. "The Mammy Caricature" Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, 2000.
<https://www.ferris.edu/jimcrow/mammies/>
- "The Tragic Mulatto Myth" Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, 2000.
<https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/mulatto/>
- "The Sapphire Caricature" Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, 2000.
<https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/sapphire.htm>
- Reign, A. "#OscarsSoWhite Creator: With a Mostly White Academy, What Could We Expect?" *Variety*, 2020.
- Robinson, Cendrine. "Dreams & Nightmares: What Hip Hop can teach Us about Black Youth" American Psychological Association. (2014)
<https://www.apa.org/pi/about/newsletter/2014/05/hip-hop>

- Ross, Daniel W. "Celie in the Looking Glass: The Desire for Selfhood in *The Color Purple*"
MFS Modern Fiction Studies, 34(1) 1988. 69-84. Print
- Schäfer, Stefanie. "Marooning James Bond: Cleopatra Jones, Blaxploitation and the Imperial
Mystique" (2017) pp. 221-232
- Searles, Jourdain. "The 2010s: The Decade When Black Films Became Highbrow" Okayplayer.
2020.
<https://www.okayplayer.com/culture/black-movies-2010s.html>
- Sheridan, Earl. "Conservative Implications of the Irrelevance of Racism in Contemporary
African American Cinema" Journal of Black Studies, Vol.37, No.2 (Nov. 2006) 177-
192. Print
- Shulman, Michael. "Is the Era of #OscarsSoWhite Over?" *The New Yorker*, Gennaio 2018.
—————"The Oscars and the Election" *The New Yorker*, Dicembre 2016.
—————"Oscars Dearest" *The New Yorker* "Annals of Entertainment" Febbraio
2017.
- Simmonds, Felly Nkweto. "She's gotta have it: The representation of black female sexuality on
film." *Feminist Review* 29.1 (1988): 10-22. Print
- Sims, Yvonne D. "From Headscarves to Afro: Redefining African-American Femininity and
Empowerment in Selected 1970s Black Action Film" in *Ethnic Media: Taking Control*,
vol. 3 (2005) pp. 213-229. Print
- Singleton, John. *Shaft Script*.
- Smith, Neil. "Why John Singleton's *Boyz n the Hood* made a Noise" BBC News (2019)
Online Print.
<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-48104548>
- Statista
<https://www.statista.com/statistics/187069/north-american-box-office-gross-revenue-since-1980/>
<https://www.statista.com/statistics/187122/movie-releases-in-north-america-since-2001/>
<https://www.statista.com/statistics/264396/frequency-of-going-to-the-movies-in-the-us/>
- Stevens, Brad. "Why Sweet Sweetback's Baadasssss Song is a radical blaxploitation classic"
BFI UK, 2016.
<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/bradlands/sweet-sweetback-s-baadasssss-song>

The Editors of Encyclopedia Britannica. “*Minstrel Show*” Encyclopædia Britannica, inc.
Febbraio 2020

<https://www.britannica.com/art/minstrel-show>

“*Oscar Micheaux*” Encyclopædia Britannica, inc.
Marzo 2020

<https://www.britannica.com/biography/Oscar-Micheaux>

Toll, Robert C. “Behind the Blackface” American Heritage Volume 29(3) April/May 1978

<https://www.americanheritage.com/behind-blackface>

Trenholm, Richard. “How Oscar Micheaux Defied Hollywood to Make the First all-black Feature Film” CNET, Febbraio 2020.

<https://www.cnet.com/news/oscar-micheaux-defied-hollywood-to-make-the-first-all-black-feature-film-100-years-ago/>

UCLA, “Hollywood Diversity Report 2014: Making Sense of the Disconnect” Ralph J. Bunche Center for African American Studies at UCLA, UCLA Social Sciences. California, 2014.

——— “Hollywood Diversity Report 2015: Flipping the Script” Ralph J. Bunche Center for African American Studies at UCLA, UCLA Social Sciences. California, 2015.

——— “Hollywood Diversity Report 2016: Business as Usual?” Ralph J. Bunche Center for African American Studies at UCLA, UCLA Social Sciences. California, 2016.

——— “Hollywood Diversity Report 2017: Setting the Record Straight” Ralph J. Bunche Center for African American Studies at UCLA, UCLA Social Sciences. California, 2017.

——— “Hollywood Diversity Report 2018: Five Years of Progress and Missed Opportunities” Ralph J. Bunche Center for African American Studies at UCLA, California 2018.

——— “Hollywood Diversity Report 2019: Old Story, New Beginning” Ralph J. Bunche Center for African American Studies at UCLA, UCLA Social Sciences. California, 2019.

——— “Hollywood Diversity Report 2020: A Tale of Two Hollywoods” Ralph J. Bunche Center for African American Studies at UCLA, UCLA Social Sciences. California, 2020.

VanDerWerff, Emily. “Friends was a great show— that just happened to ruin TV comedy” Vox magazine (2018) Online paper.

<https://www.vox.com/2014/9/29/6857745/friends-ruined-tv-25th-anniversary>

- “*The lack of diversity among the 2020 Oscar nominees feels disappointingly familiar*” (2020) Vox.com
<https://www.vox.com/culture/2020/1/13/21063505/oscars-2020-nominations-nominees-so-white-oscarssowhite-diversity-greta-gerwig>
- Vaughn, Stephen. “Ronald Reagan and the Struggle for Black Dignity in Cinema, 1937-1953” *The Journal of Negro History*, 77(1) (1992) 1-16. Print.
- Vickers, Jasmine. “Black or Black-ish: Decoding Black-ish and Its Place in the Conversation of Diversity.” (2018).
- Wallace, Carvell “Why “Black Panther” is a Defining Moment for Black America” *The New York Times*, Feb. 2018.
- Walsh, Andrea. “Life Isn’t Yet Over”: Older Heroines in American Popular Cinema of the 1930s and 1970s/80s.” *Qualitative Sociology*, 12(1) Spring (1989) 72-95. Print
- Willmore, A. Jung, E. A. e Jade Bastián, A. “The Oscars? Still So White” *Vulture*, (2020)
- Wilkinson, Alissa. “How John Singleton Changed the World with *Boyz n the Hood*” *Vox* (2019) Online Print.
<https://www.vox.com/culture/2019/4/30/18523861/john-singleton-died-boyz-n-hood>
- Wheeler, André. “Oscars voting body invites 819 members in campaign to diversify the Academy” *The Guardian Online*, Luglio 2020.
<https://www.theguardian.com/film/2020/jun/30/oscars-invites-new-members-diversity-academy>