

Visualità e (anti)razzismo

a cura di InteRRace



Titolo originale
Visualità & (anti)razzismo

a cura di Elisa AG Arfini, Valeria Deplano, Annalisa Frisina, Gaia Giuliani, Mackda Ghebremariam Tesfaù, Vincenza Perilli, Alessandro Pes, Tatiana Petrovich Njegosh, Gabriele Proglione, Daniele Salerno e Alessio Surian per InteRGRace

Prima edizione 2018, Padova University Press

Progetto grafico di copertina
Padova University Press

Immagine di copertina
© Malala Andrialavidrazana
www.andrialavidrazana.com

© 2018 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

ISBN 978-88-6938-120-1

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.
All rights reserved.

Visualità & (anti)razzismo

A cura di InteRGRace

Padova University Press, marzo 2018 (libro digitale, open access)

Introduzione. “Razza”, (anti)razzismo e (contro)visualità

Annalisa Frisina e InteRGRace, p. 3

Parte I

Razzismo e visualità: immagini ed estetiche che riproducono gerarchie razziali

1. Chiara Giubilaro, *Lo spettacolo del naufragio. Migrazioni, luoghi visuali e politica delle emozioni*, p. 10
2. Goffredo Polizzi, *Alle frontiere del sud: rappresentazioni di razza, genere e sessualità in Terraferma di Emanuele Crialesi*, p. 24
3. Eleonora Meo, *I codici estetici della cittadinanza. Visualità e razzismo nel dispositivo europeo della cittadinanza*, p. 35

Parte II

(Dis)fare la “razza”

4. Anna Scacchi, *Mettere in scena la razza. Visualità, autenticità e performance razziale*, p. 47
5. Monia Dal Checco, *In piedi in una stanza distorta: le donne afroamericane e la politica della rispettabilità*, p. 60
6. Mackda Ghebremariam Tesfaù, *How to get away with stereotypes: Angry Black Women e crossover nella produzione di Shonda Rhimes*, p. 71
7. Giulia Grechi, *“L’inferno è vuoto! Tutti i demoni sono qui!”*. *I Motus Nella tempesta dei nostri immaginari (post)coloniali*, p. 83

Parte III

Anti-razzismo e contro-visualità: immagini ed estetiche che sfidano gerarchie razziali

8. Morena La Barba, *Cinema, migrazioni e antirazzismo: un percorso nella Svizzera dei Trenta Gloriosi*, p. 94
9. Barbara Giovanna Bello e Sabrina Tosi Cambini, *“Io sono rom”*. *Note sul cinema di Laura Halilovic*, p. 111
10. Annalisa Frisina, *Disimparare il razzismo attraverso il cinema? Dialogando con Dagmawi Yimer*, p. 127
11. Monica Macchi, *Migrazioni e contro-visualità: i film da vedere*, p. 142
12. Alessandra Ferrini, *Negotiating Amnesia: forme di attivazione e traduzione dell'archivio fotografico coloniale italiano*, p. 146

Nota a piè di libro

Leonardo De Franceschi, *Cartoline dal deserto*, p. 159

4. Mettere in scena la razza. Visualità, autenticità e performance razziale Che cosa vediamo, quando vediamo la razza?

Anna Scacchi

Università degli Studi di Padova

Frantz Fanon, in *Pelle nera, maschere bianche* (1952) narra un aneddoto – forse autobiografico, forse un’invenzione in grado di esemplificare in un solo episodio l’esperienza ripetuta dell’iscrizione di significato sulla pelle nera – in cui mentre passeggia per le strade di Lione viene intrappolato in una dimensione epidermica, che distrugge il suo senso di sé come individuo, dallo sguardo di un bambino bianco. Il passo è molto noto e negli studi che negli ultimi decenni hanno incrociato razza e visualità è divenuto emblematico del potere dello sguardo egemone di alienare il corpo del soggetto nero e imprigionarlo in una nerezza simulacro:

«Toh, un negro!» era uno stimolo esteriore che mi colpiva secco e leggero in mezzo alla fronte mentre passavo. Abbozzavo un sorriso.

«Guarda, un negro!» era vero. Mi divertivo.

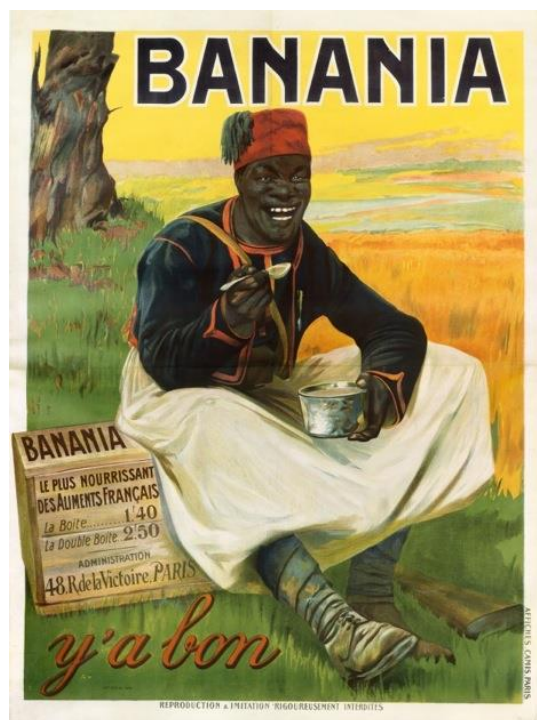
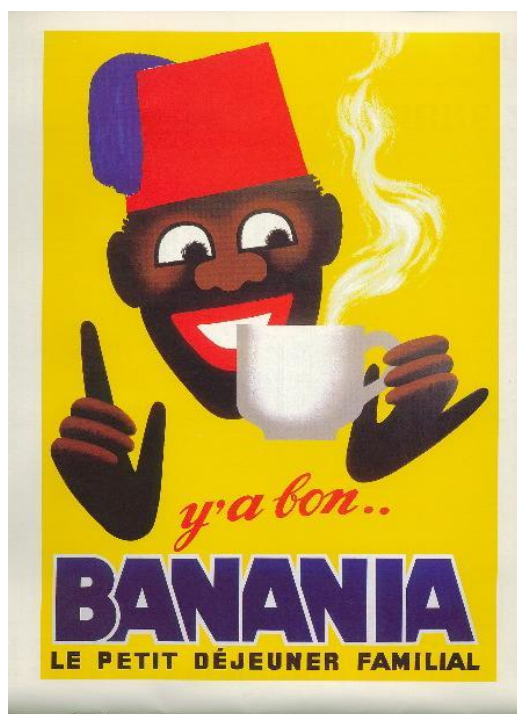
«Guarda, un negro!» A poco a poco il cerchio si stringeva. Mi divertivo apertamente.

«Mamma, guarda il negro, ho paura!» Paura? Paura? Si mettevano ad aver paura di me. Volli divertirmi fino a soffocare, ma mi era diventato impossibile.

Non potevo più poiché già sapevo che esistevano leggende, storie, la storia, e soprattutto la *storicità* che mi aveva insegnato Jaspers. Allora lo schema corporale, attaccato da più parti, crollò cedendo il posto a uno schema parziale ed epidermico. [...]

Ero insieme responsabile del mio corpo, della mia razza, dei miei antenati. Mi percorrevo con uno sguardo oggettivo, scoprivo la mia nerezza, i miei caratteri etnici, e avevo i timpani perforati dall’antropofagia, l’arretratezza mentale, il feticismo, le tare razziali, i negrieri, e soprattutto, soprattutto «Y-a-bon banania» (Fanon 1952, 99-100).

L’epidermizzazione della differenza trasforma l’individuo in tipo: Fanon è costretto a guardare sé stesso attraverso l’archivio delle immagini degradanti del nero costruite dallo sguardo bianco. «Y-a-bon banania» rimanda alla pubblicità razzista di una bevanda a base di farina di banane e cacao, in cui la faccia sorridente del nero, passata nel corso degli anni da una rappresentazione verosimile di un soldato coloniale senegalese a una immagine simbolica, ricorda i personaggi caricaturali degli spettacoli in *blackface*.



[Fig. 1 e Fig. 2] Pubblicità Banania

La perdita dell'individualità significa caricarsi di quel «fardello della rappresentazione» di cui scrivono Ella Shohat e Robert Stam (1994) in *Unthinking Eurocentrism*, e che Albert Memmi ha chiamato «il marchio del plurale», per cui il colonizzato viene privato del diritto all'unicità e trasformato in un'occorrenza del limitato repertorio di immagini che costituiscono la razza (Memmi 1957, 85). Lo sguardo del bianco priva il corpo nero della sua esistenza fenomenologica, rendendolo non più incorporazione (*embodiment*) ma mera superficie, veicolo di proiezioni altrui, immagine dell'alterità. È per questo che vedere un nero significa sì creare *il nero*, ma allo stesso tempo vuol dire creare anche il bianco. Come sottolinea Shawn Michelle Smith, infatti, vedere la razza è un atto performativo che razzializza contemporaneamente il soggetto e l'oggetto dello sguardo: «subjects adopt racial positions as they learn to look [...] looking itself constitutes a performance of race [...] and] produces racialized viewers, not simply racialized objects of view» (Smith 2014, 2).

Nei secoli la visualità della razza ha costituito un archivio di immagini legate tra loro da una relazione intertestuale, attraverso cui ciascuna rimanda, per somiglianza o differenza, ad altre rappresentazioni. Ogni immagine dell'Altro, cioè, non appare in un vuoto semiotico, ma è sempre accompagnata da quell'archivio ombra – un repertorio di possibilità rappresentative che invisibilmente struttura la nostra percezione – dal quale, secondo Allan Sekula, essa acquisisce significato¹⁴. È un archivio, quello della razza, in qualche misura autonomo dalla sfera verbale del discorso e a essa complementare, dove ciò che viene messo in discussione, adattato, negoziato o censurato nella lingua pubblica e privata può sopravvivere, riaffiorare ed essere riassembleto in forme

¹⁴ Alan Sekula (1986), analizzando la doppia funzione che la fotografia assume sin dalle origini, di creazione del tipo rappresentativo e della devianza, ha introdotto il concetto di 'archivio ombra': ogni ritratto borghese ha il suo contrario nella foto segnaletica dell'archivio poliziesco; ogni immagine rimanda a un repertorio storico, a una cultura visuale che rende possibile e culturalmente comprensibile qualunque immagine.

inedite, o anche citato in modo subliminale, senza che ci sia piena consapevolezza, da parte di chi vede, della storia razziale delle immagini. È una memoria del passato che, come ha scritto Jill Lane, è spesso in rapporto contrastivo con le narrazioni ufficiali della storia nazionale: «material and visual culture may capture and transmit ways of knowing the past that sit in tension with the narrative strategies that underwrite so many political, literary and historical “narrations of the nation”» (Lane 2010, 13-14). Ciò che viene rimosso o risolto a livello verbale dalla storia ufficiale – la schiavitù, il colonialismo, il razzismo istituzionale – continua a sopravvivere nelle immagini e a organizzare tanto il vivere quotidiano della nazione, quanto le sue pratiche culturali, politiche e legislative.

La visualità della razza è centrale nell’opera di molti artisti contemporanei che esplorano questioni identitarie, come Adrian Piper e Glenn Ligon. Piper, artista concettuale che nel 2015 ha ricevuto il Leone d’Oro alla Biennale di Venezia, ha spesso indagato il conflitto tra apparenza fisica e autoidentificazione che, in quanto nera dalla pelle chiara e i tratti genericamente esotici, ha più volte sperimentato in prima persona. In un autoritratto intitolato *Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features* (1981), Piper disegna il suo volto, posizionato frontalmente come in una foto segnaletica, rendendo visibile fisicamente, attraverso i capelli, il naso e le labbra, la *nerezza* con cui si identifica e che non risulta evidente agli osservatori. In un autoritratto successivo, intitolato *Self-Portrait as a Nice White Lady* (1995), Piper utilizza una fotografia con lo sfondo colorato di rosso, cui ha aggiunto una nuvoletta bianca con la frase «WHUT CHOO LOOKIN AT, MOFO», che tradotto dallo slang afroamericano in inglese standard significa «What Are You Looking At, Motherfucker». La *nerezza*, nell’autoritratto più recente, è divenuta *blackness*¹⁵, ossia non un segno fisico ma una posizione culturale, caratterizzata dall’antagonismo e dal sovvertimento di stereotipi razziali e di genere. La frase, incongrua rispetto alla “nice white lady” che la pronuncia, interpella violentemente chi guarda costruendo un dialogo con la bianchezza della pelle e con l’aspetto non marcato razzialmente del soggetto ritratto che costringe l’osservatore a rivedere il proprio sapere razziale. Se nel primo autoritratto sembra trasparire, nella rivisibilizzazione di una *nerezza* fisica non percepibile, un concetto biologico di razza, nel secondo la connessione tra corpo e razza viene interrotta mostrando l’artificialità della visualità della razza.

L’autoritratto doppio di Glenn Ligon, *Self-Portrait Exaggerating My Black Features / Self-Portrait Exaggerating My White Features* (1998), ispirato alle opere di Piper, è una critica ancor più radicale della visualità della razza. Gli autoritratti di Piper, infatti, rimangono all’interno di un paradigma oppositivo visibile/invisibile situato più che in chi guarda in ciò che viene guardato. Il raddoppiamento da parte di Ligon di un ritratto fotografico, e dunque connotato come rappresentazione oggettiva della realtà, con l’invito a leggerlo una volta come immagine del “nero” e poi come l’immagine del “bianco”, costringe chi guarda a interrogarsi sul perché nella prima vediamo la *nerezza* del soggetto birazziale che vi è ritratto e nella seconda non riusciamo a vederne la bianchezza. In tal modo il vedere la razza viene spostato dall’oggetto al soggetto dello sguardo: il corpo di Ligon non è leggibile come bianco, mentre siamo addestrati a riconoscere la *nerezza* come

¹⁵ Uso *blackness*, invece di *nerezza*, per riferirmi non alla dimensione fisica, reale, della pelle scura ma alla costruzione simbolica del nero come segno di differenza dalla norma, che in quanto tale può provocare sia repulsione, sia attrazione e adozione per la sua valenza contro culturale. In merito vedi: Scacchi 2017.

un segno trasparente e inequivocabile. Ligon, giustapponendo due immagini identiche di sé, e chiedendoci di vederle *al di fuori* del regime scopico della razza, apre una frattura nel campo del visuale che ne mette in luce il funzionamento e di conseguenza interroga i codici che ci permettono di vedere o non vedere la razza.

Il visuale, dunque, oltre a costruire la visibilità della razza può offrire anche strategie che ne permettono la denaturalizzazione. Portare alla luce il contenuto razzista delle rappresentazioni visuali della differenza è stato e continua ad essere un lavoro necessario, però spesso ci si è fermati alla denuncia degli stereotipi e della manipolazione delle immagini. Occorre invece mettere in evidenza attraverso l'indagine critica i modi in cui è la visualità stessa a costruire la razza, interrogandosi sulla problematicità della nozione di autenticità che informa gran parte della conversazione sui social media riguardo alla visibilità della razza e al *blackface*, che tale visibilità conferma e allo stesso tempo interroga, e, attraverso la pratica artistica, ipotizzare nuovi modi di vedere.

Non solo è importante indagare la visualità come «scena punitiva» (Fleetwood 2011, 13), ossia come luogo in cui il cosiddetto “altro” viene fissato attraverso il colore della pelle in un'identità oppositiva e sottomessa attraverso la ripetizione di stereotipi razziali, ma soprattutto farne emergere le potenzialità come “luogo di resistenza”. In altre parole, mettere in luce le strategie visuali attraverso cui il concetto di razza come qualcosa che è possibile percepire attraverso la vista – l'idea, cioè, che si tratti di un aspetto profondo dell'identità che si manifesta nel corpo e in particolare nel colore della pelle – viene scardinato, portando alla luce quanto vedere la razza sia in realtà, nelle parole di Nicole Fleetwood, non un atto trasparente ma in sé «a doing», un fare (Fleetwood 2011, 6). Vedere la razza è un atto performativo con il quale, mediante «stereotypes, caricatures, classificatory figures, search images, mappings of the visible body, of the social spaces in which it appears», come osserva uno dei maggiori studiosi della visualità, W.J.T. Mitchell, viene costruita l'immagine dell'Altro (Mitchell 2002, 175). Fare antirazzismo significa, dunque, non solo denunciare la falsità delle immagini dell'Altro che circolano nella nostra cultura, che ha spesso portato per converso alla produzione e validazione di problematiche immagini “autentiche”¹⁶, ma rendere visibile il repertorio di «cognitive and conceptual filters through which forms of human otherness are mediated» (Mitchell 2012, XII).

4.1 Il *blackface*: pelle bianca, pelle nera e nerofumo

«Does blackface make everyone who puts it on white?»

Sander Gilman, *The Jew's Body*, 1991

In questo saggio intendo riflettere, dalla prospettiva degli studi visuali sulla razza, sulla pratica performativa del *blackface*, che in quanto appropriazione *temporanea* e visibilmente *antimimetica*, non realistica, di un'identità nera attraverso l'annerimento della pelle del volto fa indubbiamente parte del repertorio di filtri cognitivi che mediano l'alterità di cui scrive Mitchell. Di che nero è indice il nero assoluto del *blackface*?

Sembra che la maschera comica del nero, ossia il *blackface* nella sua forma moderna, sia emersa per la prima volta in Inghilterra nella seconda metà del Settecento, con il personaggio di una

¹⁶ Sui limiti di questo approccio, che ha prodotto lo stereotipo dell'immagine positiva, fondato su una nozione problematica di autenticità e del rapporto tra il segno e il referente, cfr. Shohat & Stam 1994.

commedia musicale, un servo africano di nome Mungo, che incontrò un successo tale da essere interpretato persino da Ira Aldridge, il grande attore afroamericano famoso per il suo ruolo di Otello (Miller 2009, 73). A fine Settecento debuttò sulle scene americane il primo vero e proprio progenitore delle caricature in *blackface* che diverranno popolari nella prima metà dell'Ottocento: lo schiavo Sambo, protagonista della commedia *The Triumphs of Love* (1795). Sambo parla in dialetto, è pigro, vanitoso e sempre pronto a cantare e ballare; la sua più grande aspirazione è assomigliare al padrone e, una volta liberato, si dimostra incapace di comportarsi da adulto (Van Deburg 1984, 22).

Negli Stati Uniti il *blackface* si diffonde in una forma di intrattenimento popolare, il *minstrel show*, che nell'Ottocento è stato in gran voga in tutte le classi sociali¹⁷. La parte principale del *minstrel show* era costituita da sketch in cui attori bianchi, maschi, con la faccia annerita dal nerofumo, parrucche, vestiti consunti e una larga bocca dipinta di bianco o di rosso, mettevano in scena in un'atmosfera carnevalesca caricature dei neri che dimostravano la loro distanza dalle norme e dai requisiti della cittadinanza. Il *minstrel show*, sempre più spesso incentrato sulla rappresentazione della *blackness*, divenne la culla della cultura performativa americana. Già prima della fine della Guerra Civile iniziarono a esibirsi attori neri, anche essi con la faccia dipinta di nero. Presto si sono formate compagnie dirette e composte da soli afroamericani – la prima, i *Georgia Minstrels*, fu fondata nel 1865 da Charles Hicks – che spesso si pubblicizzavano come “negri autentici” per distinguersi dagli attori di *minstrel* bianchi. Nonostante la rivendicazione di autenticità, il repertorio era lo stesso, così come la maschera del nero, perché il pubblico non voleva vedere rappresentazioni realistiche della schiavitù nella piantagione o della vita dei neri liberi, ma la *blackness* eccessiva e grottesca creata dal *minstrel show*.

Quando il *minstrel show* ha perso la sua popolarità, il suo repertorio di figure della *blackness* è passato al cinema, alla televisione, alla pubblicità. Figure della *blackness* ma anche, per opposizione, della bianchezza, perché, come sottolinea Manthia Diawara, «inherent in the Blackface myth is a white fantasy which posits whiteness as the norm» (1999, 7). Dopo gli anni Sessanta, con le lotte per i diritti civili degli afroamericani e la denuncia della storia razzista della performance in *blackface*, è diventato raro vederne manifestazioni pubbliche negli Stati Uniti, ma, come scrive Stephen Johnson, in realtà non è mai scomparso (2012, 2) e con la diffusione dei social media è divenuto palese quanto continui a essere diffuso nella vita privata.

Nella sua genealogia statunitense, quindi, il *blackface* è strettamente legato alla piantagione schiavista e alla produzione di immagini di controllo ed esclusione dalla cittadinanza degli afroamericani. È stato il repertorio visuale attraverso cui gli americani hanno imparato a vedere i neri, e quindi la razza. È una pratica razzista, di dominio e inferiorizzazione, che mira a rappresentare la linea del colore come un confine naturale e impermeabile. Ha diffuso in forma capillare gli stereotipi di rappresentazione e ha costruito conoscenze razziali e tecniche di addestramento al “vedere la razza” che sono diventate il capitale simbolico e culturale della bianchezza negli Stati Uniti, distribuendosi in modo ubiquo nelle pratiche quotidiane, dal linguaggio alle vignette, alle illustrazioni dei libri per

¹⁷ L'adozione di un'identità nera attraverso l'annerimento della pelle è una pratica presente anche in altri paesi, dai Morris Dancers inglesi al personaggio di Zwarte Piet del folklore olandese. Per un'introduzione alla storia transnazionale del *blackface*, si veda: De Franceschi 2015.

bambini, agli oggetti di uso quotidiano. Tuttavia, la sua manifesta eccessività, che indica l'attrazione, tanto da parte degli attori quanto da parte del pubblico, non per la rappresentazione "autentica" della vita dei neri ma per la messa in scena di una *blackness* iperbolica e grottesca, non può non mettere l'accento sulla teatralità della razza, sul suo essere artificio e performance.

La qualità performativa della *blackness* messa in scena nel *minstrel show*, e nella tradizione visuale che ne è derivata, è ancor più evidente nella tradizione nera del *blackface*. Il *minstrel show* ha svolto un ruolo centrale nella cultura performativa nera, poiché ha offerto uno spazio dove i performer afroamericani hanno potuto sopravvivere professionalmente ed esercitare la propria creatività, per quanto all'interno di confini rigidi, e ha avuto un notevole successo anche presso il pubblico afroamericano. La sua storia interna alla comunità afroamericana non è stata solo né in modo predominante di rifiuto, non perché ci si identificasse con la rappresentazione denigratoria messa in scena dal *minstrel show* ma, al contrario, proprio perché nel *black blackface* era possibile distanziarsene riconoscendovi uno stereotipo bianco di cui prendersi gioco. Nel raddoppiamento razziale presentato dagli attori neri in *blackface*, infatti, la maschera si separa nettamente dalla nerezza incarnata che vi sottostà. Come scrive Grace Elizabeth Hale,

blacked-up black men demonstrated the theatrical and thus illusory nature of white American understandings of race. Double blackness, black paint on black skin, paradoxically lightened these black musicians, giving them the freedom to make money playing with white fantasies of blackness in ways that would literally get them lynched off the stage. [...] Blacked-up black men highlighted the complicated and shifting relationship between "playing" black and "being" black (Hale 2014, 56).

La storia controversa del *blackface* è estremamente interessante dal punto di vista della visualità della razza proprio per la sua multivocalità, la capacità di mettere in scena uno spettro di posizioni rispetto al rapporto tra corpo e identità. La visualizzazione della razza nel *blackface*, infatti, attua una serie di possibilità che vanno dall'impersonazione del nero a scopo inferiorizzante, tesa a confermare l'esistenza di una linea del colore impermeabile e la superiorità della bianchezza, all'adozione della maschera del nero attuata da artisti e comici neri, con l'inevitabile conseguenza di attirare l'attenzione sulla teatralità del "fare la razza", alla metariflessione ironica, che intende mettere in evidenza il repertorio visuale attraverso cui la razza viene costruita.

Altrettanto controversa è la storia della sua ricezione. Mentre intellettuali come Frederick Douglass e Martin Delany lo condannavano come rappresentazione degradante della cultura nera, altri afroamericani apprezzavano il virtuosismo performativo del *black blackface*. Se molti abolizionisti combattevano la battaglia contro la schiavitù diffondendo immagini dei neri che si opponevano alle caricature del *minstrel*, c'era però una discreta contiguità tra gli argomenti del movimento abolizionista e i temi degli spettacoli in *blackface*, oltre a un'analogia mercificazione del corpo maschile nero (Gilmore 2001, 41). Scrittori come Mark Twain e Walt Whitman lo consideravano una forma di intrattenimento autenticamente americana, e i primi studiosi della comicità americana, come Constance Rourke, ne celebrarono la capacità di funzionare come spazio per la costruzione di una cultura nazionale indipendente dagli influssi europei. A metà del Novecento, però, era diventato impossibile ignorare la funzione inferiorizzante del *blackface*, che ha prevalso

negli studi critici, oscurandone l'originaria polisemia in seguito messa in luce da W. T. Lhamon (1998) e Dale Cockrell (1997).

Per vari decenni gli studi sul *blackface* sono stati dominati da un approccio monolitico alla questione dell'identità, che si è focalizzato sulla repulsione per l'altro e ha trascurato di indagare la complessità, precarietà e dinamicità della bianchezza e in generale delle identificazioni razziali, con la paradossale conseguenza di convalidare l'invalidità della linea del colore e l'esistenza di razze separate e distinte. L'interpretazione esclusivamente in termini di dominio ha prodotto un ritratto statico del *blackface*, che non ha dato rilievo all'iniziale fluidità della maschera nera, simbolo allo stesso tempo di inferiorità e ribellione alla norma dominante, alla sua valenza contro culturale e al suo successivo congelamento in una rappresentazione marcatamente denigratoria. Negli anni Novanta gli studiosi hanno iniziato a indagarne la complessità in maniera più sistematica. In *Wages of Whiteness* (1991) David Roediger, se da un lato continua a vedere nel *blackface* solo uno strumento di controllo, dall'altro sottolinea la performatività delle identificazioni razziali mostrando come la *blackness* costruita nel *minstrel show* sia stata utilizzata dalla classe operaia per rafforzare la propria partecipazione in una bianchezza altrettanto costruita e teatralizzata. Michael Rogin, analizzando la famosa interpretazione in *blackface* di Al Jolson in *The Jazz Singer* (1927), in un saggio del 1992 che ha aperto la strada a letture più complesse di questo fenomeno, ha indagato il ruolo della maschera nera come dispositivo di assimilazione e la sua funzione di addestramento all'etica capitalista del lavoro: indossando una *blackness* temporanea immigrati dall'identità etnica precaria come gli irlandesi e gli ebrei diventavano bianchi. Eric Lott ha definito il *blackface* il primo riconoscimento pubblico da parte dei bianchi dell'esistenza di una cultura nera e ipotizzato che, essendo una pratica performativa basata sull'intimità dell'identificazione, non segni affatto la distanza tra bianchi e neri ma sia piuttosto il luogo in cui questioni di razza, classe e nazione profondamente irrisolte trovano una composizione, sia pure temporanea: «The very form of blackface acts – an investiture in black bodies – seems a manifestation of the particular desire to try on the accents of “blackness” and demonstrates the permeability of the color line» (1993, 6).

Se da un lato il *blackface* postula la razza come una differenza biologica visibile, che può essere imitata ma non riprodotta fedelmente, allo stesso tempo, paradossalmente, ne sottolinea la qualità performativa. In ciò offre un esempio illuminante del potere della visualità non solo di costruire e addestrare al “vedere la razza”, ma anche di portare alla luce i meccanismi di funzionamento del suo regime scopico. Grazie alla potenzialità di illuminare l'insieme di sistemi visuali costruiti da apparati culturali, tecnologici e politici, mediante il quale percepiamo la diversità in termini razziali, il *blackface* è al centro dell'opera di molti artisti contemporanei che lavorano sulla visibilità della razza. David Levinthal, per esempio, in una serie di fotografie di *black memorabilia* (oggetti di uso quotidiano che riproducono le caricature della *blackness* derivate dalla tradizione *minstrel*) ha messo in evidenza la qualità materica, la “cosità” della pelle nera rappresentata dal *blackface*. Mark Steven Greenfield, invece, invita lo spettatore a non distogliere lo sguardo dalla propria storia razzista, costringendolo a guardare vecchie fotografie di attori in *blackface* sulla cui superficie iscrive frasi o parole di brani hip hop in modo che ricordino tavole optometriche. Per fare un ulteriore esempio, Hank Willis Thomas e Sanford Biggers hanno collaborato, il primo come fotografo, il secondo come

soggetto fotografato, in una performance ispirata dall'immagine di fine Ottocento di un artista afroamericano, vestito in frac e cilindro, con il lato destro del viso e del corpo dipinto di bianco e il lato sinistro di nero. L'abito e le pose di Biggers richiamano la stilizzazione razziale del *blackface*, ma rimandano anche alla coabitazione nello stesso corpo di bianco e nero. La pellicola di un materiale speciale chiamato Lumisty di cui sono rivestite le fotografie per l'esposizione, che modifica le immagini da nitide a sfocate con il cambiare dell'angolo della visione, trasforma la netta separazione tra bianco e nero in un indistinto continuum e quindi rende letteralmente visibile la porosità della linea del colore (Wolff 2012).

4.2 Sentirsi neri

«If somebody asked me how I identify, I identify as black. Nothing about whiteness describes who I am».
Rachel Dolezal, intervista, 2015

Il *blackface* è, dunque, una pratica razzista cui i razzializzati hanno risposto nei tre modi nei quali, come ha sottolineato Stuart Hall, ci si può rapportare alla cultura egemone, ossia attraverso l'accettazione, la negoziazione o l'appropriazione ironica. Tuttavia, come in altri rovesciamenti dello stereotipo attraverso l'ironia, si tratta di atti problematici, che comportano sempre il rischio di essere decodificati dal pubblico diversamente dalle intenzioni dell'autore. Il caso del rapper italo-ghanese Bello FiGo, i cui testi provocatori e trash gli hanno attirato invettive e minacce da parte di gruppi di estrema destra, ma anche critiche severe da parte di attivisti antirazzisti, è emblematico. La sua interpretazione dello stereotipo dell'immigrato nero, un vero e proprio *blackface* senza il nerofumo, fa irritare chi la prende alla lettera, perché crede che effettivamente gli immigrati siano qui in vacanza in alberghi stellati. Ma infastidisce anche chi lo accusa di rafforzare gli stereotipi, ritenendo che i neri, avendo su di sé il «marchio del plurale», debbano dare sempre rappresentazioni positive e inappuntabili di sé e non abbiano accesso a modalità espressive che non siano il realismo.

La relazione conflittuale dei performer neri con il *blackface* ha una lunga storia, spesso culminata con la rinuncia a mettere in scena rivisitazioni ironiche degli stereotipi razziali. Come scrive Alessandra Raengo, «Wearing the minstrel mask is cause for profound anxiety. The black performer fears that the mask will adhere so tightly to his face that he will be unable to take it off» (2016, 76). Il comico Dave Chappelle, per esempio, nel 2004 ha chiuso all'improvviso il suo show disturbato dalle sonore risate di un membro bianco dello staff alla sua interpretazione del *Nigger Pixie*, un'incarnazione delle caricature razziste della *blackness* nelle vesti di un classico personaggio del *minstrel*. L'ambivalenza semiotica della riappropriazione ironica del *blackface* è il tema del film *Bamboozled* (2000) di Spike Lee. A Pierre Delacroix, intellettuale afroamericano laureato a Harvard e scrittore per la tv, viene richiesto dal suo capo – un bianco che, per il fatto di avere una moglie nera e figli birazziali, si sente autorizzato a chiamarlo *brother*, a usare uno slang nero e a criticare la sua *blackness* borghese alla Bill Cosby – di produrre uno spettacolo provocatorio per far aumentare l'audience. Delacroix decide di combattere il degrado indotto dalla ricerca priva di scrupoli del successo mettendo in scena una riedizione del *minstrel show*. Si aspetta una reazione oltraggiata da parte del pubblico, ma gli spettatori, bianchi e neri, ne sono invece entusiasti e iniziano a presentarsi allo spettacolo in *blackface*. Paradossalmente, sebbene Lee sottolinei il pericolo che l'ironia finisca

per confermare lo stereotipo e sia ferocemente critico nei confronti degli artisti neri che diffondono immagini controverse della *blackness*, il film è stato criticato per aver contribuito alla circolazione e in qualche misura alla legittimazione del *blackface*.

Interessante, dalla prospettiva della visualità della razza, è il *blackface* di Rachel Dolezal, che nel giugno 2015 è stata accusata dai genitori di aver falsificato la propria identità. Il caso ha monopolizzato l'attenzione dei media e la discussione che ha suscitato, sia negli Stati Uniti sia a livello transnazionale, si offre come una sorta di palinsesto dei discorsi sulla razza, ossia come un testo stratificato dalle cui cancellature, correzioni e sovrapposizioni si delinea un panorama diacronico e sincronico della visualità della *blackness*. La conversazione sulla razza che questo caso ha acceso attraversa e mette in dialogo tutte le posizioni, dall'essenzialismo di stampo ottocentesco, ossia dall'idea della "razza" come destino e della pelle nera come significante di differenza, come marcatore visuale che rimanda senza ambiguità a un'identità, referente trasparente e diretto di un'essenza nera, fino alla *post-blackness*, ossia a un'idea performativa, fluida e antiessenzialista della *blackness*, che non "è" ma si "fa" in innumerevoli modi diversi.

Dolezal, nata in una famiglia di cristiani fondamentalisti, per diversi anni ha fatto credere di essere afroamericana, non solo esibendo padri e figli dalla pelle scura o tacendo sulla propria biografia, ma anche utilizzando un linguaggio ambivalente e manipolando il proprio aspetto fisico. Un caso, apparentemente, di vero e proprio *blackface*, in quanto Dolezal ha scurito la propria pelle e adottato stili afroamericani per i capelli, dalla capigliatura cosiddetta "afro" a elaborate acconciature di trecchine.



[Fig. 3] Rachel Dolezal adulta (destra) e Rachel Dolezal adolescente (sinistra)

La reazione predominante nei social media è stata di decisa stigmatizzazione. Nei siti conservatori e razzisti Dolezal è stata dipinta come una mitomane, affetta da un caso estremo di *nigger love*, perché un bianco che voglia rinunciare al privilegio della bianchezza non può che essere psichicamente instabile. La maggior parte dei siti antirazzisti ha invece giudicato la sua adozione di un'identità afroamericana un atto opportunistico di *blackface*, un'appropriazione di una *blackness* sulla quale

non vanta alcun diritto.

L'uso del termine *blackface* in questo caso è, per molti versi, improprio dalla prospettiva fin qui adottata perché il suo annerimento è stato *mimetico*, ossia tendente a una imitazione realistica di una donna in parte afroamericana, e *permanente*, almeno nelle intenzioni. In ciò è più simile a un *passing*, se non fosse che la simulazione identitaria cui si riferisce il *passing* è quasi sempre un movimento da un gruppo subalterno a quello egemone per ottenere l'accesso a diritti e privilegi negati, e solo in rari casi, per ricerche sociologiche o inchieste giornalistiche, è avvenuto in direzione inversa. Ma l'uso metaforico del termine *blackface* per riferirsi all'appropriazione opportunistica della cultura nera da parte dei bianchi è molto diffuso e certamente nel caso di Dolezal l'associazione è stata rafforzata dalla sua marcata trasformazione fisica da ragazzina bionda pallida e lentiginosa a donna dalla pelle color ambra scura e i capelli ricci. Tuttavia Dolezal non è così estranea alla cultura nera come sembrerebbe dalle invettive che ha ricevuto sui social media: è stata sposata con un afroamericano da cui ha avuto un figlio, ha adottato e cresciuto due suoi fratelli adottivi afroamericani, si è occupata come docente a contratto di cultura della diaspora nera ed è stata attiva nel movimento Black Lives Matter. Insomma, ha una posizionalità interna alla cultura afroamericana. Diversamente dai *wiggers* derisi dalla nota battuta di Paul Mooney – «Everybody wants to be a nigga, but nobody wants to be a nigga» – Dolezal ha adottato non soltanto gli aspetti *cool* ma l'intero pacchetto della *blackness*. Forse, come ha scritto Damon Sajnani, «Reducing Rachel's "performance" to Black-face minstrelsy does ourselves the disservice of failing to recognize and grapple with the novelty of this case. [...] The reason Dolezal broke the internet and flooded our timelines is because she does not fit what we "know" about race» (Sajnani 2015).

Davanti alle richieste dei giornalisti di definire la propria identità, Rachel Dolezal ha inizialmente evitato di rispondere, replicando di non capire la domanda (l'imitazione esilarante che ne ha fatto Maya Rudolph al *Late Night Show* è diventata virale sulla rete), ma in seguito, man mano che il suo caso diventava una discussione nazionale su razza e identità, ha utilizzato i rari argomenti a suo favore che emergevano nella rete, affermando di identificarsi come nera, non come afroamericana, cioè distinguendo tra l'adesione culturale e l'esperienza storica di un gruppo. Ha anche paragonato la sua adozione di un'identità nera alla transizione di genere dell'atleta e personaggio televisivo Bruce Jenner, apparso recentemente sulla copertina di *Vanity Fair* come Caitlyn Jenner, rivendicando per la questione della razza la libertà che viene riconosciuta alle persone transgender di assumere l'identità che sentono come propria indipendentemente dagli accidenti del corpo. In altre parole, ha utilizzato in propria difesa discorsi contemporanei sulla costruzione sociale della razza e sulla qualità performativa dell'identità, presentando le condanne della sua identificazione con la *blackness* come ingenuità adesioni a un'interpretazione essenzialista della razza.

È un fatto che in molte condanne di Dolezal emergano in modo problematico accenti essenzialisti, che negano l'idea ormai accettata dai più che la razza sia un costrutto sociale. Quando viene accusata di non avere antenati neri e di aver fabbricato una falsa apparenza fisica, non si sta forse parlando di sangue e di biologia? In una nazione in cui la *one drop rule* è stata per secoli la norma, in alcuni stati anche legale, in base alla quale veniva assegnata la razza, sia il fenotipo sia la genealogia sono marcatori palesemente artificiali. Jelani Cobb ha appropriatamente sottolineato sul *New Yorker* che

«Dolezal has been dressed precisely as we all are, in a fictive garb of race whose determinations are as arbitrary as they are damaging. This doesn't mean that Dolezal *wasn't* lying about who she is. It means that she was lying about a lie».

E inoltre, sono necessari e sufficienti il colore della pelle e/o la genealogia per essere “neri”? Alcuni studiosi afroamericani, tra i quali Melissa Harris-Perry, Michael Eric Dyson, Adolph Reed jr. e Boyce Watkins, hanno sottolineato quanto dal punto di vista della teoria costruttivista della razza sia problematico accusare Dolezal di menzogna e hanno difeso la sua libertà di identificarsi culturalmente come nera, ricordando il suo impegno in difesa dei diritti civili e il suo lavoro in favore della comunità afroamericana. Se “nero” è un significante storico, politico e culturale, e non una realtà biologica, non è possibile applicare un paradigma falso/autentico all'interpretazione del camuffamento di Dolezal senza rischiare di ricadere in una visione genetica della razza. Tuttavia c'è una dimensione fenomenologica, una *blackness* incarnata, che manca o è solo parzialmente presente nell'essere nera di Dolezal, che ha vissuto come afroamericana dalla pelle chiara, resa “autenticamente” nera dal contesto più che dal colore, per qualche anno e non per tutta la vita. Un'esperienza vissuta che autorizzasse la sua identificazione culturale, una base fenomenologica che desse autenticità alla *blackness* di cui sentiva di far parte, è ciò di cui Dolezal provava evidentemente la mancanza. Per tornare alla citazione di Fanon con cui si è aperto il mio saggio, vorrei ricordare che è tratta da un capitolo sul significato dell'identità nera il cui titolo originale, tradotto in inglese come «The Fact of Blackness», è «L'expérience vécue du noire».

Bibliografia

- COBB, J., 2015 (15 giugno), *Black Like Her*, in: «The New Yorker». URL: <http://www.newyorker.com/news/daily-comment/rachel-dolezal-black-like-her>. (20 gennaio 2017).
- COCKRELL, D., 1997, *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and Their World*, Cambridge University Press, New York.
- DE FRANCESCHI, L., 2015, *Spaghetti blackface: pratiche performative al di là della linea del colore*, in: Petrovich Njegosh, T., (a cura di), *La “realtà” transnazionale della razza. Dinamiche di razzializzazione in prospettiva comparata*, in: «Iperstoria», 6.
- DIAWARA, M., 1999, *The Blackface Stereotype*, in *Blackface*, fotografie di David Levinthal, testi di Manthia Diawara, Arena Editions, Santa Fe (NM).
- FANON, F., 1952 [1996], *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, (tr. it.) di Mariagloria Sears, Tropea, Milano.
- FLEETWOOD, N., 2011, *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- GILMORE, P., 2001, *The Genuine Article: Race, Mass Culture, and American Literary Manhood*, Duke University Press, Durham (NC).

- HALE, G., 2014, *A Nation of Outsiders: How the White Middle Class Fell in Love with Rebellion in Postwar America*, Oxford University Press, New York.
- JOHNSON, S., 2012, *The Persistence of Blackface and the Minstrel Tradition*, in: Johnson, S., (a cura di), *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*, University of Massachusetts Press, Amherst.
- LANE, J., 2010, *Smoking Habaneras, or A Cuban Struggle with racial Demons*, in: «Social Text», XXVIII, 3.
- LHAMON JR, W.T., 1998, *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- LOTT, E., 1993, *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford University Press, New York.
- MEMMI, A., 1957 [1991], *The Colonizer and the Colonized*, (transl.) Howard Greenfeld, (intr.) Jean-Paul Sartre, Beacon Press, Boston, MA.
- MILLER, M. L., 2009, *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*, Duke University Press, Durham (NC).
- MITCHELL, W.J.T., 2002, *Showing Seeing*, in: «Journal of Visual Culture», I(2).
- MITCHELL, W.J.T., 2012, *Seeing through Race*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- RAENGO, A., 2016, *Critical Race Theory and Bamboozled*, Bloomsbury, New York.
- ROEDIGER, D., 1991, *Wages of Whiteness: Race and the American Working Class*, Verso, London.
- ROGIN, M., 1992, *Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice*, in: «Critical Inquiry», XVIII(3).
- SAJNANI, D., 2015 (13 giugno), *Rachel/Racial Theory: Reverse Passing in the Curious Case of Rachel Dolezal*, in: «Transition Magazine». URL: <http://hutchinscenter.fas.harvard.edu/news/hutchins/rachelracial-theory-reverse-passing-curious-case-rachel-dolezal>. (20 gennaio 2017).
- SCACCHI, A., 2017, *Vedere la razza. Bianchezza, nerezza, blackness*, in: Bordin, E. & Bosco, S., (a cura di), *A fior di pelle. Razza e visualità*, Ombre corte, Verona.
- SEKULA, A., 1986, *The Body and the Archive*, in: «October», XXXIX.
- SHOHAT, E. & STAM, R., 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York.
- SMITH, S. M., 2014, *Visual Culture and Race*, in «MELUS», XXXIX(2).
- VAN DEBURG, W. L., 1984, *Slavery and Race in American Popular Culture*, University of Wisconsin Press, Madison.

WOLFF, R., 2012 (24 ottobre), *Hank Willis Thomas Stages a Photo-Shoot: How Sanford Biggers Came to Strike a Pose as a Two-Faced Dandy*, in: «ArtNews». URL: <http://www.artnews.com/2012/10/24/hank-willis-thomas-stages-a-photo-shoot>. (20 gennaio 2017).