

Estratto da: CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

<http://www.cinemafrica.org>

Sguardo e rappresentazione della donna afroamericana nel cinema
classico hollywoodiano

Racconti di passaggio: Stahl, Kazan, Sirk



Data di pubblicazione : lunedì 12 luglio 2010

Abstract:

Quale ruolo può essere ricoperto dalla figura femminile nera, intesa sia come spettatrice sia come personaggio sullo schermo, nel cinema classico americano? Le strategie di rappresentazione e le dinamiche di fruizione del film possono essere considerate conformi a quelle di una femminilità bianca? Come si traducono i suddetti concetti all'interno della cifra stilistica di alcuni tra i film più rappresentativi di queste tematiche? È da queste semplici domande che prende avvio questa ricerca. A partire dalla nozione di *sguardo oppositivo* proposta da bell hooks, si analizzeranno in particolare tre film della Hollywood classica: i due *Lo specchio della vita* di Stahl e Sirk e *Pinky* di Kazan.

CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

Lo sguardo è stato ed è un sito di resistenza per i neri colonizzati di tutto il mondo. Nelle relazioni di potere i subordinati imparano dall'esperienza che c'è uno sguardo critico, che "guarda" per documentare, oppositivo. [...] - si impara a guardare in un certo modo per resistere [1]

Quale ruolo può essere ricoperto dalla figura femminile nera, intesa sia come spettatrice sia come personaggio sullo schermo, nel cinema classico americano? Le strategie di rappresentazione e le dinamiche di fruizione del film possono essere considerate conformi a quelle di una femminilità bianca? Come si traducono i suddetti concetti all'interno della cifra stilistica di alcuni tra i film più rappresentativi di queste tematiche? È da queste semplici domande che prende avvio questa ricerca: a partire infatti dal concetto di *sguardo* così come teorizzato dalla Feminist film Theory, e dalla critica ad esso mossa da alcune intellettuali nere appartenenti al movimento femminista americano, verranno analizzati alcuni concetti fondamentali concernenti il ruolo della spettatrice cinematografica nera sviluppando il discorso dalla nozione di *sguardo oppositivo* proposta da bell hooks nonché il ruolo ricoperto dalla donna nera, e da quella mulatta si approfondirà il principio del *passing* all'interno dell'apparato cinematografico e la loro rappresentazione sullo schermo. Si prenderanno come esempi nel corso della trattazione tre film particolarmente significativi nel panorama degli argomenti da trattare, quali le due versioni di *Lo specchio della vita* (*Imitation of Life*) (John M. Stahl, 1934; Douglas Sirk, 1959), entrambe tratte dall'omonimo romanzo di Funnie Hurst (1933), e *Pinky, la negra bianca* (*Pinky*, Elia Kazan, 1949).

Laura Mulvey, nel saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* indaga sul tipo di piacere che il cinema hollywoodiano determina nello spettatore, cioè sull'immaginario che il film produce, teorizzando la centralità dello sguardo nell'esperienza cinematografica, identificato come vettore del funzionamento dell'apparato filmico, del rapporto spettatore/schermo e delle dinamiche diegetiche del testo [2]. La Mulvey, teorizzando una relazione di omogeneità che esisterebbe tra le dinamiche psichiche del soggetto umano, così come esposte dalla psicoanalisi freudiana, e il dispositivo cinematografico, con particolare riferimento alle strutture narrative del film classico, afferma che il piacere di guardare un film narrativo si fonda sull'attivazione di due dinamiche della visione contraddittorie: da una parte il voyeurismo, dinamica erotica secondo la quale un soggetto prova piacere nel guardare un altro oggetto, in genere di sesso femminile; dall'altra il narcisismo, in cui il piacere visivo è dato dal guardare l'immagine di sé stessi.

Il cinema mette dunque in atto queste due dinamiche: lo spettatore guarda la storia che si sviluppa e si identifica nei personaggi. Questo processo non ha però carattere di universalità, né sullo schermo né in sala: «nel film classico questo piacere è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile: la funzione della donna è puramente erotica e si esaurisce nel sostenere il desiderio maschile, motore dell'azione narrativa» [3], secondo il paradigma uomo = azione, donna = puro spettacolo.

Questa differenza, inoltre, non si esaurisce esclusivamente nella rappresentazione filmica, bensì viene estesa all'esperienza cinematografica: il cinema classico è costruito per il solo piacere dello spettatore maschile. Se infatti «conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world» [4], in un mondo ordinato dalla disparità sessuale la donna esibita funziona come oggetto erotico non solo per i personaggi della vicenda che si svolge sullo schermo, ma anche per lo spettatore in sala, con una tensione mutevole fra gli sguardi di un lato e dell'altro dello schermo.

L'uomo assume un ruolo di controllo sulla fantasia filmica e rappresenta il potere, facendo progredire la vicenda, sia all'interno della struttura narrativa, sia come supporto dello sguardo dello spettatore, grazie ai processi messi in moto dalla costruzione del film intorno ad una figura principale, di controllo, con cui lo spettatore può identificarsi. Si prenda come esempio il movimento compiuto dalla macchina da presa nella presentazione del personaggio di Lora nell'*Imitation of Life* di Sirk, che dal basso verso l'alto riprende dapprima le gambe della donna che corrono sul *boardwalk*, senza svelarne l'identità: questo movimento coincide con lo sguardo maschile, sullo schermo quello di Steve Archer, il quale osserva la donna prima ad occhio nudo e successivamente dall'obiettivo della sua macchina fotografica. Identificandosi dunque con il protagonista maschile, lo spettatore proietta il suo sguardo su quello del suo

alter ego, in modo da far coincidere il potere del protagonista sullo schermo con quello attivo del suo sguardo erotico in sala. L'identificazione è resa inoltre possibile dal funzionamento stesso dell'apparato cinematografico, che riattiva nello spettatore le condizioni, quali la sospensione della mobilità e la predominanza della funzione della vista, del cosiddetto *stadio dello specchio*, una scena formativa dell'io che si traduce, nell'esperienza cinematografica, con l'identificazione con ciò che si vede sullo schermo. L'immagine speculare diventa dunque il luogo dell'alienazione dell'io, che fuoriesce da sé stesso in una dialettica di identificazione con l'Altro, che però, presentando solo un carattere speculare, porta all'insoddisfazione di un desiderio inappagato. Lo schermo dunque come lo specchio, e lo specchio come *imitazione della vita*, in quanto il cinema riesce in tal modo a rendere la realtà più reale del reale.

«It is the place of the look that defines cinema, the possibility of varying and exposing it» [5]. E lo sguardo è quello dell'uomo (attivo) sull'immagine della donna come materia grezza (passiva); ma chi è questa donna? Ha una caratterizzazione in termini di classe, di etnia, di status sociale? La critica mossa da bell hooks, all'interno di una più generale decostruzione delle definizioni stereotipate di donna cui la riflessione femminista aveva fino ad allora fatto riferimento, è di fatto incentrata proprio sulla donna oggetto di discussione della Feminist film Theory: questa era infatti essenzialmente borghese e soprattutto bianca; non c'era spazio per il riconoscimento della differenza razziale. I contributi della stessa bell hooks, di Angela Davis e di alcune intellettuali nere che, affermatesi all'interno del dibattito internazionale, hanno attirato l'attenzione sulla questione del razzismo strisciante, hanno portato ad una nuova definizione di genere femminile, non più immagine stereotipata, immobile, che non tiene conto delle differenze sociali, culturali, di etnia, ma una donna etnicamente e socialmente specificata.

Concentrandoci in particolare sull'analisi proposta da bell hooks, la scrittrice afroamericana propone un nuovo sguardo da applicare alla Film Theory, definito *oppositivo*, che implica la decostruzione di quell'immaginario femminile tutto bianco, tipico del cinema hollywoodiano: «Lo "sguardo" è sempre stato politico [...]. [...] i bianchi proprietari di schiavi (uomini, donne e bambini) punivano i neri loro schiavi se osavano guardarli [...]. [...] tra i bianchi che avevano oppresso i neri e noi non c'era una differenza assoluta» [6].

Analizzando infatti il contributo di Laura Mulvey da una prospettiva che tenga conto delle differenze sociali ed etniche, bell hooks chiarisce il motivo per cui, non potendo identificarsi né con lo sguardo attivo maschile né con la femminilità bianca, la spettatrice nera ha sviluppato la necessità di adottare una nuova modalità di approccio al film, il cosiddetto *sguardo oppositivo*, attraverso il quale valutare criticamente la costruzione di un immaginario femminile bianco come oggetto dello sguardo maschile, e rifiutando di identificarsi sia con la *vittima* sia con la *carnefice*. Essendo del resto la Feminist Film Theory radicata in un contesto psicanalitico storico che esalta la differenza sessuale a scapito del riconoscimento di una differenza razziale, nonché in un più ampio contesto, quello degli Stati Uniti, caratterizzato dalla predominanza della razza *bianca*, non contempla la presenza della spettatrice nera, e nonostante le studiosi appartenenti a questo movimento strutturino i loro discorsi attorno alla figura della donna in generale, in realtà fanno riferimento esclusivamente alla donna bianca.

Come sottolinea Mary Ann Doane, infatti, «feminist film theory participates in the abstraction of women» [7]: il concetto di donna come figura astratta e non determinata cancella le differenze tra donne appartenenti a contesti storico-sociali differenti, contribuendo a eliminare la donna come soggetto storicamente, etnicamente e socialmente definito. Se dunque il criticismo femminista ha da sempre posto l'accento sull'identità della donna, sul suo esistere in quanto soggetto attivo e sulla sua rappresentazione, come base della propria analisi, rimane al contrario indifferente nei riguardi della soggettività femminile nera, e in particolare della sua rappresentazione. In questo modo perciò la critica femminista si ricongiunge con ciò che aveva combattuto e cercato di decostruire, ossia il cinema classico: quest'ultimo vieta alla spettatrice nera di guardare così come il criticismo femminista non contempla la possibilità di una riflessione che includa la presenza della donna nera.

La soluzione che si prospetta per la spettatrice nera, che si accosta al cinema con la consapevolezza della dura verità di un razzismo strisciante, presenta come punto di partenza quello che era stato il punto di arrivo della riflessione di Laura Mulvey, ovvero quella *disaffezione* che determina uno *sguardo oppositivo*: «è stato soltanto

attraverso la resistenza, la lotta, le letture e un'osservazione controcorrente che noi nere siamo riuscite ad apprezzare il nostro modo di guardare, tanto da dargli pubblicamente nome [bell hooks, *Uno sguardo oppositivo*, cit., p. 131]».

Il tipo di rapporto spettatoriale che si rende disponibile per la spettatrice nera presenta due alternative: da un lato la spettatrice nera può immediatamente identificarsi con la protagonista bianca, riuscendo a fruire positivamente il film a prezzo però della negazione della propria identità, dall'altro può provare da subito il disagio derivante da un'esclusione effettiva dall'immaginario cinematografico, precludendosi con ciò il piacere derivante dalla visione del film. Si individua inoltre una terza alternativa disponibile per l'approccio al film della spettatrice nera, ossia quella di rimuovere ogni possibilità di visione critica negando totalmente la propria appartenenza etnica, con il risultato di una riproduzione sociale del discorso egemonico patriarcale e razzista.

Interessante in questo senso è la riflessione di Teresa De Lauretis, che in *Tecnologies of gender* [8] pone l'accento sul potere dei linguaggi di fare violenza alle persone, una violenza materiale e fisica, nonostante prodotta da discorsi astratti: un immaginario profondamente classista o sessista si traduce in azione e pratica discriminatoria, essenzialmente su due livelli: da una parte il corpo femminile nero è rappresentato nella duplice dinamica di negativo in quanto femminile (nel ruolo di spettatore, l'uomo nero può accedere ad un immaginario del potere fallocentrico che funge da mediazione con la negazione razziale) e doppiamente negativo in relazione a quello altrettanto femminile ma bianco, dall'altra la discriminazione investe anche la lettrice/spettatrice nera, che non può mai identificarsi con l'immagine positiva della protagonista bianca a meno di non negare la propria identità etnica.

Spostando l'attenzione dalla donna nera in quanto spettatrice alla rappresentazione della stessa sullo schermo, si può facilmente individuare un rifiuto del corpo femminile nero, che porta ancora una volta alla supremazia bianca e ad una spettatorialità fallocentrica in cui la donna oggetto del desiderio è bianca. Come evidenziato da Julie Burchill in *Girls on Film*, «Black women have been mothers without children» [9]: anche quando è presente in un film la rappresentazione della donna nera, questa è stereotipata, è fatta per servire, al fine di mantenere e contribuire all'esaltazione della femminilità bianca come oggetto dello sguardo maschile. Si veda a questo proposito la rappresentazione della figura di Delilah in *Lo specchio della vita* di Stahl: il suo volto nero è gioioso e sorridente, ma è pur sempre quello di una *mammy*, una domestica nera che aspira a restare tale, una lavoratrice instancabile, serva fedele e devota (nella costruzione di questo personaggio chiaro è il riferimento alla figura di Zia Jemima, icona culturale nell'immaginario americano dell'epoca). Emblematico è lo scambio di battute tra Miss Bea e Delilah nella scena in cui la prima sta scegliendo l'insegna per il negozio di pancakes. Bea sembra chiedere alla domestica nera di assumerne il tipico aspetto, sorridente e gioioso, di interpretarne il ruolo:

BEA: Delilah?

DELILAH: Ma am?

BEA: Smile.

DELILAH: Huh?

BEA: Smile, you know, smile.

Delilah accenna un lieve sorriso.

BEA: No, no. A great big one.

DELILAH: Oh, yes m.

Delilah ride e segue le istruzioni della donna bianca.

BEA: That s it! Now turn to the right. Hold it. That s it. That s what I want. A great big picture of Delilah looking like that, and underneath, Aunt Delilah s Homemade Pancakes .

Lo stesso sottolineare continuamente nel film la nerezza di Delilah, che porta con sé il ruolo di servitrice devota, affezionata, onesta, la rende in tal modo *addomesticabile*, interamente rappresentabile nei termini stabiliti dalla cultura bianca cosa che non avviene con Peola, la cui bianchezza le fa eludere le classificazioni razziali. Si evince così il carattere gerarchico che lega il rapporto tra Bea e Delilah, che però ci appare in qualche modo accettabile,

giustificato, una sorta di *razzismo benevolo*: il motivo risiede nel fatto che, in questo film come nel remake di Sirk, l'impianto melodrammatico, il dolore derivato dal conflittuale rapporto madre-figlia, nascondono il vero conflitto, quello di un'ingiustizia sociale, di una società gerarchicamente stratificata in base al colore della pelle, che però viene magistralmente cancellato dalla morte di Delilah-Annie.

Julie Burchill osserva inoltre come l'ossessione di rappresentare sullo schermo donne *ultra-bianche* fosse una pratica cinematografica diffusa per mantenere la distanza, la separazione tra il corpo bianco e quello *nero/altro*, al fine di sostenere la supremazia del primo. «There was clearly no place for black women» [10], e ancor meno per quel corpo femminile che non è del tutto nero, quello che la stessa bell hooks definisce *tragic mulatto*, che non vuole essere confinato nella *nerezza* ma non può essere incluso nell'immaginario bianco.

Ricordo quanto piangemmo per lei, per noi stesse, per i nostri desideri irrealizzati. Sarah Jane era tragica perché per lei, nel cinema, non c'erano né posto né immagini affettuose. Anche lei era un'immagine assente. Meglio, allora, essere assenti anche noi, perché quando c'eravamo era umiliante, strano, triste. [11].

Ritorna qui il tema della doppia mancanza, accennato in precedenza circa il ruolo della spettatrice nera, per cui, nonostante la pelle bianca, il corpo di una donna nera non sfugge alle due caratteristiche *negative*: quella di essere donna e quella di essere nera, in un paradigma secondo cui l'alterità razziale viaggia di pari passo all'alterità sessuale. Prendendo come esempio il ruolo di Sarah Jane ne *Lo specchio della vita* di Sirk (*nella foto*), si può facilmente individuare come la ragazza non possa sfuggire né alla sua *nerezza* né al suo essere donna, e per questo confinata nei ruoli circoscritti e definiti dal contesto culturale. L'unico espediente per eludere almeno una delle due mancanze, e in particolare quella della sua *blackness*, è la realizzazione di quello che viene definito *passing*, ossia proprio il passaggio, la trasformazione, il *passare per* che è alla base della capacità di essere accettato come membro di una razza, genere, sessualità, differenti allo scopo di sfuggire ad una discriminazione che accompagna la propria condizione, accedendo così alle opportunità, ai vantaggi iscritti nella posizione a cui si aspira.

Nella società americana, che ha fatto della differenza razziale una base su cui strutturare la propria cultura, il *passing* che maggiormente si realizza è quello del nero che si fa passare per bianco, con l'intento di lasciare una condizione di subordinazione, di schiavitù, per rivendicare il diritto alla libertà, alla cittadinanza, e in generale a tutti i benefici di cui si può godere nella condizione di *bianchezza*. Bianco e nero non sono infatti esclusivamente colori della pelle, ma categorie razziali che portano con sé condizioni sociali e politiche legate alla loro posizione: solo il colore non è sufficiente, poiché «per essere nero devi comportarti da nero». L'identità bianca era infatti fonte di privilegio e di protezione, in assenza della quale si diventava oggetto di proprietà altrui: era dunque necessario essere bianco, o perlomeno identificato come tale, perché solo questo era l'attributo degli esseri umani liberi. Questo concetto è esposto con chiarezza in *Lo specchio della vita*, in cui Sarah Jane si rende conto del fatto che la mancanza di potere, il servilismo della madre dipendono esclusivamente dal colore della sua pelle, in quanto la discriminazione razziale non può prescindere da una subordinazione sociale; la ragazza cerca di ribellarsi a questa condizione di inferiorità sociale che l'assunzione della sua *nerezza* le farebbe assumere. Emblematica è la sequenza che esplicita proprio la stretta connessione tra colore della pelle e collocazione sociale, quella in cui «Sarah Jane traccia una netta distinzione tra un soggetto disciplinato e confinato all'interno di un'identità nera presuntivamente archetipa e originaria e un soggetto che piuttosto cerca nell'astrazione il modo per non farsi disciplinare» [12]: la ragazza infatti, a seguito della richiesta di Lora di aiutare la madre nel servire gli ospiti, comincia a recitare una parte, impersona il ruolo che per lei è stato costruito, rappresenta la *nerezza* e tutto ciò che questa caratteristica implica, e lo fa in contrapposizione alla sua figura di *passer*, che Annie e Lora vogliono invece imprigionare all'interno del ruolo di *negra*. Sarah Jane dimostra dunque alle due donne che la *razza nera* non è altro che una performance, un ruolo, magistralmente interpretato da Annie, ma che anche lei può senza difficoltà ricoprire.

Alla radice di tutto sta proprio la mancanza di radici, il rifiuto delle stesse per poter accedere ad un mondo aperto, senza confini, quello del Nuovo Mondo, della frontiera americana, un mondo di libertà, di possibilità, di occasioni, in cui scegliere la propria identità e completare finalmente il *passing*: il corpo si mette in viaggio verso un luogo in cui

nessuno può riconoscerlo né smentirlo, così da imitare perfettamente la realtà senza farsi scoprire, così da sentirsi salvo e libero di essere altro. In realtà, però, la rimozione del passato non raggiunge una totalità che permetta al *passer* di non vivere in una condizione di eterna fuga dalle ombre, dalle origini, dal passato sconosciuto che minacciano la dissoluzione dell'io, che va così man mano scomparendo.

Si può dire in sostanza che il *passing* si articola su tre livelli: se a un primo livello parla di fuga, spostamento, passaggio, andando più in profondità si possono trovare elementi di trasformazione, rinnovamento, metamorfosi, che si traducono in misconoscimento, confessione. Il terzo livello, a cui il *passer* aspira, ma che difficilmente raggiunge, è quello del *passare per*, di una dissimulazione e finzione impossibili da decifrare, svelare, poiché non hanno lasciato tracce dietro di sé e hanno davanti l'immagine del personaggio che sono chiamati ad interpretare. Traducendo tutto ciò sul piano del *passing* razziale, si chiarisce come esso metta in crisi le concezioni dell'identità e della razza, nonché quelle dell'essenza e dell'apparenza, dato che il mulatto può sembrare ciò che non è e non sembrare ciò che è: «Il *passer* come oggetto ambiguo, opaco, ambivalente, che abita lo spazio intermedio tra il bianco e il nero [...], che non appartiene né a una razza né all'altra ma si trova in quella zona liminale in cui ogni identificazione è instabile» [13].

Si tratta quindi del *corpo ibrido* teorizzato da Latour, un corpo che assume nuove e differenti identità, sintomo di nuove geografie dei corpi femminili e maschili che vanno definendosi nella società, e la cui ambiguità costitutiva fa crollare il confine tra verità ed errore, minacciando l'identità razziale e la stabilità dello status quo. Il *passer* si trova così in una condizione di schizofrenia, di scissione, a cavallo tra due identità senza poterne impersonare né rifiutare nessuna, situazione in cui ormai il personaggio è inseparabile dalla sua performance e viceversa.

La necessità di un *passing* razziale, come si è già detto prodotto tipico americano, si sviluppa con l'affermazione del sistema schiavistico su cui si fondava la società americana nel periodo prebellico, che, articolandosi sulla connessione tra sesso e razza, tentava di salvaguardare la purezza della razza bianca, superiore e per questo destinata a dominare, rendendo illegale la mescolanza con una razza implicitamente inferiore e destinata a soccombere. Al fine di definire categorie razziali ben distinte, in modo da giustificarne la disuguaglianza, si ricorre a un concetto sviluppatosi nel corso dell'Ottocento, quello della *hypodescent*, secondo cui basterebbe una singola goccia di sangue africano a rendere una persona nera, così da rendere il marchio della razza tangibile, concreto, e sfuggire di conseguenza, in mancanza di attributi fisicamente visibili, a quella deviazione dall'identità normativa rappresentata dal mulatto. Il *passing*, segreto e illegittimo, diventa dunque l'unico modo, riservato a coloro che presentano l'aspetto dei membri della razza superiore, per modificare la propria condizione sociale. C'è sempre però un momento in cui le certezze vacillano, un progressivo deterioramento della personalità in cui il soggetto comincia lentamente a scomparire dietro il personaggio che si è creato: proprio su questo momento di disordine, di instabilità, in cui si avverte il problema di riconciliare l'identità con l'apparenza, si concentra la maggioranza delle cosiddette *passing narratives*, narrazioni sulle avventure del *passer* solitario che, rompendo il legame con le proprie radici e rifiutando le origini, ricomincia una nuova vita con lo spettro e l'angoscia di un passato che può in ogni momento tornare e distruggere il castello che il *tragic mulatto* ha tentato di costruire saldamente.

Con le *passing narratives*, e più specificamente con i *passing films*, il discorso della razza passa da un problema di sangue a una questione di pelle, essendo ora legato ad un discorso visivo, non più legato alla concezione di sangue e di stirpe, ma sempre più dipendente dal colore della pelle, dall'immagine del corpo: «L'epistemologia della visibilità» [...] trova nel *passing* razziale, con il suo radicamento nell'ambivalenza tra visibilità e invisibilità e il suo assunto di un'equivalenza tra visibilità e verità, il tema che meglio mette a frutto le possibilità del mezzo di far apparire reale ciò che è soltanto un'impressione di realtà [14].

Con i *passing films* si mette dunque in evidenza l'importanza del discorso visivo nella creazione delle categorie razziali, dato che l'accento viene posto sulla indistinguibilità tra coloro che sono *bianchi* e coloro che invece passano per tali: «I *passing film* dimostrano in maniera inequivocabile che l'apparato cinematografico produce e ottiene effetti ideologici» [15]. L'apparato cinematografico, infatti, contribuisce all'affermazione e al consolidamento della

categorizzazione razziale, essendo una sorta di apparato psichico sostitutivo che riproduce nel film i modelli e le convinzioni dell'ideologia dominante. Non solo: cinema e razza rappresentano entrambe una finzione, un'invenzione, un'imitazione della vita, e dunque, quale mezzo migliore di quello cinematografico per rendere la razza *più reale della razza*?

In questa prospettiva si inserisce il problema della rappresentazione della figura della mulatta, della *passer*, che Hollywood risolve prontamente facendo interpretare questo ruolo ad attrici bianche, con volti bianchi si vedano Jeanne Crain nel ruolo di Pinky in *Pinky, la negra bianca* e Susan Kohner che interpreta Sarah Jane nel film di Sirk *Lo specchio della vita* che da una parte contribuivano alla messa in scena delle difficoltà, delle complessità della soggettività umana, riuscendo però al contempo a garantire l'identificazione del pubblico bianco a cui erano rivolti i film, il quale poteva sì provare pena e compassione che non sfociasse però in un'identificazione interrazziale. La figura della *mulatta tragica*, infatti, richiamava nella mente degli spettatori il fantasma della cosiddetta *misgenation*, la mescolanza tra razze, proprio perché lei stessa era frutto di un rapporto interrazziale, che minava la purezza dell'identità bianca. L'assegnazione delle parti ad attrici e attori bianchi, dunque, non solo permetteva di rassicurare gli spettatori e di metterli al sicuro dal pericolo della *misgenation* rivendicando tra l'altro una politica di integrazione razziale di fatto completamente inesistente ma diventava anche un modo per aggirare i must e i don't del Codice Hays (il *production code* adottato nel 1934, che specificava cosa fosse o non fosse considerato *moralmente accettabile* nella produzione di film), quale appunto la proibizione della messa in scena di un rapporto sessuale tra razza bianca e razza nera, di una commistione sessuale interrazziale. In alcuni film si pensi ad esempio a *L'amaro tè del generale Yen* (Frank Capra, 1933) non vengono mai esplicitate le scene d'amore interrazziali: il sesso è sempre rappresentato in modo indiretto, metaforico, ma forse proprio per questo con un linguaggio cinematograficamente forte, ricco di ellissi e di metonimie. D'altra parte, nei *passing film* la storia di *misgenation* è sì presente, ma accuratamente cancellata nel passato dei personaggi nonché a livello visivo, dove il corpo della mulatta rimane comunque identificabile come bianco al fine di una diretta identificazione del pubblico.

Non è un caso dunque che la prima versione de *Lo specchio della vita*, diretta da John M. Stahl, fu inizialmente respinta e dunque censurata dal Codice Hays in quanto violava proprio le norme riguardanti la *misgenation*: il motivo però non va ricercato nel fatto che venissero rappresentate scene di commistione sessuale interrazziale, anche perché il film di Stahl ne era completamente privo; la vera e sottintesa ragione risiede nell'attrice che interpretava Peola, non una bianca che si fa passare per nera, ma una vera e propria mulatta, elemento che amplifica la minaccia della *misgenation*, del *passing*, che da costruzione cinematografica si trasforma in una questione reale, che fa più paura proprio perché estende le sue conseguenze al campo della realtà, del possibile. Peola è, sia sullo schermo che nella vita, una nera che vuole e che potrebbe passare per bianca, e proprio per questo diventa per gli spettatori un pericolo di identificazione interrazziale. Si ritorna così al problema dell'identificazione, dello schermo come specchio, del film inteso come vita allo specchio.

L'elemento dello specchio, di cui tutta la storia del cinema è impregnata e che viene utilizzato attraverso procedimenti stilistici e poetiche molteplici, ritorna anche in questo caso, e diventa nei *passing film* una componente attorno alla quale ruota il significato globale dell'opera. Lo specchio non solo a livello concettuale, ma anche come elemento concreto che si ritrova in diverse sequenze nel film, come a suggerire la continua minaccia di un disvelamento dell'identità. Sia infatti nella prima versione di *Imitation of Life* del 1934, sia nel remake diretto da Douglas Sirk nel 1959, sono presenti scene cruciali in cui lo specchio fa da protagonista e al contempo da cornice alla rappresentazione: tra le più significative quella in cui Peola si rivolge alla sua immagine allo specchio e a sua madre per chiedere conferma della propria identità non appena Peola disconosce la sua nerezza, la macchina da presa fa un movimento includendo la madre, Delilah, nell'inquadratura insieme a lei, in una postura armonica e complementare a quella della figlia; del resto in tutto il film non si smetterà mai di accostare Peola e Delilah nella stessa inquadratura, sottolineando il legame di sangue che unisce le donne e chiarendo di conseguenza ogni dubbio sulla vera identità di Peola. Lo stesso legame viene ribadito in una delle scene iniziali di *Pinky*, quella in cui alla protagonista, la cui figura è incorniciata in questo caso dal bordo della finestra, si avvicina lentamente la sagoma della nonna, che da immagine buia e da contorni indefiniti si delinea nitidamente alle spalle della ragazza, a suggerirle quali sono le sue radici e il mondo a cui appartiene.

Lo specchio non è l'unico elemento che funge da cornice alla figura della *passer* nemmeno nel film di Stahl: si pensi alle numerose inquadrature che pongono Peola all'interno di un ulteriore schermo, in una costante *mise en abyme* dell'immagine; un esempio è la sequenza in cui Peola appare incorniciata nel vetro del ristorante in cui lavora è presente un'inquadratura molto simile in *Pinky*, in cui la ragazza viene ripresa da dietro il vetro del negozio in cui è andata a comprare il velo per il funerale di Miss Em, o ancora quella in cui compare la sua figura dal vetro della finestra del sottoscala della casa: sempre e comunque dietro uno schermo, che la divide, la isola dal resto delle figure. Una divisione di questo genere è riscontrabile anche nel film di Elia Kazan, in una delle scene finali, quella dell'addio tra Pinky e Tom, che rimangono ad un certo punto divisi dalla colonna del letto di Miss Em: l'inquadratura suggerisce in tal modo non soltanto una separazione tra due amanti, ma anche la distinzione di due mondi lontani a cui essi appartengono, poiché il solo fatto di essersi posti al di là della colonna suggerisce la scelta di Pinky riguardo l'universo sociale di cui far parte. Anche il dialogo tra i due incrementa questa scelta stilistica:

PINKY: I'm a negro. I can't forget it, and I can't deny it. I can't pretend to be anything else, and I don't want to be anything else. Don't you see, Tom?

La scena di madre e figlia riflesse nello specchio ritorna anche nel film di Sirk, nel momento in cui Annie è nel camerino di Sarah Jane, e ad essere inquadrato è la loro immagine speculare: la scena risulta ancora più significativa dal momento che è l'ultima volta in cui Sarah Jane vedrà la madre da viva, e, non essendone ovviamente a conoscenza, la disconosce come madre e le chiede di far finta di non conoscerla; ancora una volta è la macchina da presa a ricongiungere le due figure nello stesso campo visivo, come a suggerire che il *passing* della ragazza non potrà mai essere completo, perché il legame di sangue risulta più forte di un'effimera apparenza.

Chiudere i soggetti in veri e propri quadri, enfatizzando la durata di un'inquadratura, oppure componendola armonicamente [...] è una modalità di presentazione cui Sirk ricorre di frequente in tutto il film. Se ne trova traccia non solo in quelle occasioni in cui i soggetti vengono racchiusi entro le cornici di uno specchio ingannevole [...], di una finestra [...], di una porta [...]; ma anche [...] nell'uso diffuso del grandangolo che, aumentando forzatamente la distanza fisica tra i personaggi [...], finisce per enfatizzare quella emotiva, distorcendo la percezione dello spazio e dei soggetti nello spazio. [16]

Sirk riesce infatti ad adottare una precisa e definita cifra stilistica con cui riproduce le emozioni che caratterizzano l'intero film, mettendo in risalto la purezza archetipica del genere melodrammatico. Nello stesso film un'altra sequenza appare estremamente importante sul piano dello *specchio come sito dell'identità*: qui Sirk trasforma Sarah Jane in un'immagine riflessa nella vetrina del negozio, davanti al quale incontra il suo ragazzo ed è costretta a confessare la sua vera identità, ma disconoscendola. E nel momento in cui Frankie comincia a picchiarla, e lei cade «sotto il marchio della sua vera razza», la violenza ingiustificabile si trasforma in violenza necessaria per mantenere la divisione razziale, per cancellare tutto il processo di *passing* di Sarah Jane.

Tutto il film di Sirk, del resto, ruota attorno al personaggio di Sarah Jane, perché, come afferma lo stesso Sirk, «The only interesting thing is the Negro angle. The negro girl trying to escape her condition, sacrificing to her status in society her bonds of friendship, family, etc., and rather trying to vanish into the imitation world of vaudeville» [17] Sarah Jane è infatti la vera protagonista del film, perlomeno della seconda parte, la vera spinta drammatica che scatena e sviluppa la trama. Se infatti inizialmente siamo portati a credere che il personaggio principale sia Lora Turner, e seguiamo la sua scalata al successo, ben presto ci rendiamo conto che è un personaggio freddo, estraneo alla storia, espediente che in parte richiama quello poi utilizzato da Hitchcock in *Psycho* (*Psyco*, 1960), quando colei che si riteneva fosse la protagonista viene uccisa prima della metà del film, spiazzando lo spettatore.

Personaggio ambiguo e ambivalente, come veniva rappresentata la maggior parte dei mulatti, Sarah Jane, inizialmente destinata a lottare per veder riconosciuti i propri diritti, salvo poi *piegarsi*, dopo la morte della madre, alle dipendenze di Lora, è dunque l'elemento di *disturbo* del film, poiché trasgredisce i limiti su di lei imposti dalla sua

appartenenza razziale e sociale, cercando di rifiutare la madre, vista come una caricatura di sé stessa, della donna nera servile e svilente, per identificarsi invece con la figura di Lora, e più precisamente con il suo essere corpo bianco da esporre allo sguardo pubblico maschile: Sarah Jane capisce infatti che l'unico modo per far sì che il suo corpo venga accettato come corpo pubblico sia quello di esibirlo, rendendosi così merce sessuale, prodotto, immagine da consumare, umiliandosi pubblicamente «The girl is choosing the imitation of life instead of being a Negro» [18] scriverà Sirk a proposito di questo personaggio.

«Sarah Jane [...] incarna sul suo corpo quella dicotomia tra imitazione e vita che è il fondamento stesso del passing» [19]: il corpo fascinoso della ragazza, così come quello di Lora, è una finzione, una *recita* fatta soltanto per sfuggire alla passività della propria condizione di donna, e ancor più di donna nera. La realtà è che invece le loro figure ritornano ad una passività oggettiva, quella propria di un corpo come oggetto dello sguardo e del desiderio maschile, come elemento che trova vita solo in funzione dell'attività della figura dell'uomo, che sia spettatore delle performance di Lora e Sarah Jane sullo schermo o semplicemente pubblico nella sala cinematografica. Si ritorna dunque ancora una volta alla teoria esposta da De Lauretis, poiché, se da un lato l'identificazione della *passer* con Lora l'ha portata ad essere solo una finzione, un'astrazione di donna, l'identificazione con la madre l'avrebbe marchiata di violenza e soprusi: come già accennato, la scelta di un'identificazione per le donne mulatte deve essere tra due corpi segnati entrambi dal dolore, che segnano una doppia mancanza, quella dell'essere donna e quella dell'essere donna nera.

A questo proposito risulta interessante anche una sequenza tratta da *Pinky*, quella in cui la protagonista viene avvicinata da una macchina in cui due individui tentano un vano approccio: gli sguardi dei due, come anche lo sguardo della macchina da presa, si soffermano sul corpo armonioso e affascinante della ragazza, e solo dopo la sua ammissione di essere una donna nera, trovano il pretesto e la giustificazione per abusare di lei il richiamo nella scena della violenza del film di Sirk è palese.

Sia come spettatrice sia come personaggio sullo schermo dunque la donna nera è condannata ad una duplice dinamica negativa: se, come spettatrice, l'identificazione con la protagonista femminile bianca non risulta possibile a meno che non sviluppi uno *sguardo oppositivo* legato alla creazione di un nuovo immaginario e di una nuova soggettività femminile nera, la sua rappresentazione nell'universo cinematografico americano classico la pone o in una condizione stereotipata, come *mammy*, servitrice fedele e instancabile, oppure, se il colore della sua pelle non è chiaramente definito se così fosse si determinerebbe la sua appartenenza all'una o all'altra *razza*, la relega in uno stato liminale, dal quale ella può decidere di *passare* oppure tornare alle proprie origini, con le dovute implicazioni sociali e discriminatorie. L'apparato cinematografico negli anni si è d'altronde rivelato in tal senso un importante strumento di intervento critico, utile sia al superamento del razzismo strisciante all'interno del cinema stesso, sia come elemento importante nel sostegno di politiche antirazziste.

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, Sara, *Il ritorno di Sarah Jane: strategie della copertura in Imitation of life*, «Letterature d'America», anno XXV n. 106, 2005, pp. 95-122.
- Burchill, Julie, *Girls on Film*, Virgin Books, 1986.
- De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Doane, Mary Ann, *Remembering Women: Psychical and Historical Construction in Film Theory*, in Id., *Femmes Fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*, Routledge, 1991.
- Giovannelli, Federica, *Passing*, in Id., *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità*, Bulzoni Editore, 2005.
- Handzo, Stephen, *Intimations of Lifelessness. Sirk's Ironic Tearjerker (1977)*, «Bright Lights Film Journal», n. 18, marzo 1997.
- hooks, bell, *The oppositional gaze: black female spectators*, in Id., *Reel to Real. Race sex and class at the movies*, Routledge, 1996; trad. it. *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», n.16.3, autunno 1975, pp. 6-18; trad. it. *Piacere*

visivo e cinema narrativo, «nuova dwf», n. 8, luglio 1978.

Pravadelli, Veronica, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.

Sarris, Andrew, *Sarris on Sirk* (1977), «Bright Lights Film Journal», n. 48, maggio 2005, issue 48.

Sirk, Douglas, *Sirk on Sirk: interviews with Jon Halliday*, London, Secker and Warburg for the British Film Institute, 1971.

Tota, Anna Lisa, *Decostruzionismo femminista: iconografia del corpo femminile*, in Id., *Sociologie dell arte. Dal museo tradizionale all arte multimediale*, Carocci, 2008.

FILMOGRAFIA

Lo specchio della vita (*Imitation of Life*, John M. Stahl, 1934).

Lo specchio della vita (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959).

Pinky, la negra bianca (*Pinky*, Elia Kazan, 1949).

[1] bell hooks, *Uno sguardo oppositivo: la spettatrice nera* (1996) in Id., *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 119

[2] Cfr. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen» 16.3, Autumn 1975, pp. 6-18; trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*, «nuova dwf», n. 8, luglio 1978

[3] Cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 24.

[4] Cfr. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, cit.

[5] *Ibid.*

[6] bell hooks, *Lo sguardo oppositivo*, cit., p. 117.

[7] Cfr. Mary Ann Doane, *Remembering Women: Psychological and Historical Construction in Film Theory*, in Id., *Femmes Fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*, Routledge, 1991.

[8] Cfr. Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

[9] Cfr. Julie Burchill, *Girls on Film*, Virgin Books, 1986.

[10] Cfr. Burchill, *Girls on Film*, cit.

[11] bell hooks, *Uno sguardo oppositivo*, cit., p. 126.

[12] Cfr. Federica Giovannelli, *Passing*, in Id., *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell identità*, Bulzoni Editore, 2005, p. 82.

[13] Cfr. Federica Giovannelli, *Passing*, cit., p. 42.

[14] Cfr. Federica Giovannelli, *Passing*, cit., p. 57)

[15] *Ibid.*

[16] Sara Antonelli, *Il ritorno di Sarah Jane: strategie della copertura in Imitation of Life*, «Letterature d America», n. 106, 2005, pp. 106-107.

[17] Douglas Sirk, cit. in *Sirk on Sirk: interviews with Jon Halliday*, London, Secker and Warburg for the British Film Institute, 1971, p. 130.

[18] Ivi, p. 12.

[19] Federica Giovannelli, *Passing*, cit., p. 85.