



# MIMESIS / TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE INTERDISCIPLINARI

n. 6

Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

## COMITATO SCIENTIFICO

Enrico Carocci (*Università degli Studi Roma Tre*), Simone Cinotto (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), David Forgacs (*New York University*), Eugenia Paulicelli (*The City University of New York*), Karen Pinkus (*Cornell University*), Roberto Rizzi (*Politecnico di Milano*), Gaia Caramellino (*Politecnico di Milano*), Paolo Scrivano (*Politecnico di Milano*), Lucy Maulsby (*Northeastern University*), Maria Antonella Pellizzari (*The City University of New York*)

## COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Marta Averna (*Politecnico di Milano*), Valeria Casali (*Politecnico di Torino*), Stefano Morello (*Università del Piemonte Orientale*), Giulia Crisanti (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), Giuseppe Gatti (*Università degli Studi Roma Tre*)



IMMAGINARI  
RAZZIALI IN ITALIA  
DAGLI ANNI VENTI  
A OGGI

A cura di  
Gioele Cristofari e Cecilia Gibellini

Questa pubblicazione è realizzata nell'ambito del progetto *IRIDE: Italian Racial Imaginary Deconstructed* finanziato dall'Unione Europea - NextGeneration EU e Compagnia di San Paolo.



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Transatlantic Transfers. Studi e ricerche interdisciplinari*, n. 6  
Isbn (Print): 9791222326627  
Isbn (Online): 9791222326634  
DOI: 10.7413/1234-1234086

This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

© 2025 – MIM EDIZIONI SRL  
Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

# INDICE

INTRODUZIONE <i>Gioele Cristofari</i>	7
NEREZZA AMPLIFICATA E BIANCHEZZA EGEMONICA: INTORNO AL FILM “TOMBOLO, PARADISO NERO” <i>Marco Pustianaz</i>	17
DAKAR CINEMATICA. LA PARTNERSHIP ITALIANA NELLA FONDAZIONE DELLA CINETECA SENEGALESE <i>Rossella Catanese, Marco Lena</i>	39
IL VIAGGIO DELLA IENA. L’AFRICA DI VIVARELLI, L’EUROPA DI MAMBÉTY: TRA CINEMA POPOLARE E SGUARDO DECOLONIALE <i>Maria Coletti</i>	57
IL RIMOSSO COLONIALE: ETERO-RAPPRESENTAZIONE DI SOGGETTI RAZZIALIZZATI PROVENIENTI DALLE EX COLONIE NEL CINEMA, NELLA LETTERATURA E NEL FUMETTO ITALIANO CONTEMPORANEI <i>Daniele Comberinati</i>	75
LA LETTERATURA AFROAMERICANA E IL CANONE DELL’AMERICANISTICA ITALIANA, 1945-1990 <i>Maria Cristina Iuli</i>	89
VERCELLI ANNI VENTI: IL CASO DEI FRATELLI BIN MOHAMED <i>Mathilde Lyons</i>	113
RAZZISMO ITALIANO – RAZZISMO MODERATO? UN MITO PERSISTENTE E LE SUE ORIGINI NEL CONTESTO MEDIATICO INTERNAZIONALE <i>Luca Fiorito</i>	127

UNA QUESTIONE DI SFRUTTAMENTO? RAZZA, RAZZISMO E LINEA DEL COLORE: LA NUOVA SINISTRA ITALIANA E IL MOVIMENTO AFROAMERICANO <i>Tommaso Reborà</i>	145
ATTRAVERSAMENTI MEDITERRANEI E COLONIALITÀ DEL PRESENTE: ARCHIVIO COLONIALE, RAZZISMO E MEMORIA IN ITALIA <i>Gaia Giuliani</i>	167
CONVERSAZIONE CON GABRIELLA GHERMANDI	183
<i>CONTRO LA RETORICA – IL CINEMA DI ELIA MOUTAMID.</i> <i>IL PRIVILEGIO DI ESSERE UN AUTORE ARABO-BRESCIANO,</i> INTERVISTA DI GIULIO SANGIORGIO	195
LA RICEZIONE DEL FEMMINISMO AFRO-STATUNITENSE IN ITALIA NEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA: UNA PRIMA RICOGNIZIONE <i>Sofia Del Vita</i>	205

## INTRODUZIONE

Nel suo ultimo, controverso lavoro, Houria Bouteldja ha dedicato molto spazio all'analisi di quello che ha definito "Stato razziale integrale", affascinante combinazione tra il pensiero gramsciano e la *Critical Race Theory* di tradizione statunitense<sup>1</sup>. Secondo l'attivista e scrittrice franco-algerina, il razzismo non sarebbe altro che una tecnica di controllo sociale totalizzante e "consustanziale alla formazione degli stati moderni" (2024, p. 28), un dispositivo (tra gli altri)<sup>2</sup> di pacificazione tra classi dominanti e classi subalterne bianche<sup>3</sup>. Conseguenza quasi scontata del discorso critico di Bouteldja, il razzismo non può essere trattato come "variabile congiunturale" (p. 28), ma va studiato quale elemento sistemico e onnipervasivo della nostra tradizione e, soprattutto, del nostro presente.

Compito titanico, questo; che può però dar luogo a una microfisica almeno parziale dei modi in cui la violenza razziale attraversa la società, struttura i suoi immaginari, e riemerge nelle sue narrazioni. Tale microfisica è appunto quanto abbiamo cercato di portare avanti nei saggi presentati in questo volume. Non si tratta, ovviamente, di un'analisi complessiva (che sarebbe impossibile), ma di una serie di esempi, per ragioni diverse significativi, dell'incidenza degli immaginari razziali nelle produzioni culturali e nei discorsi

- 
- 1 Dai *Quaderni del carcere* discende l'idea di Stato integrale, composto da "società politica + società civile, cioè egemonia corazzata di coercizione" (Gramsci 1975, p. 764); quanto alla CRT, vale per Bouteldja soprattutto un classico come *The Racial State* di David T. Goldberg (2001).
  - 2 "Se assumo qui il prisma della razza come un fattore al contempo essenziale e costantemente oscurato, questo non pregiudica l'esistenza di altri determinismi storici che dipendono da altre logiche. La razza è una dimensione della storia, non è tutta la storia" (Bouteldja 2024, p. 29).
  - 3 Bouteldja impiega, per queste ultime, il termine francese *beoufs*, traducibile in italiano come *bifolchi*, cioè in sostanza il proletariato bianco delle *banlieue* francesi, contrapposto ai *barbares* non bianchi (*Beoufs et barbares* è infatti il titolo originale del testo, Bouteldja 2023).

politici italiani dal regime fascista a oggi. Quanto segue, del resto, è solo uno dei prodotti di un più ampio progetto dell'Università del Piemonte Orientale, *Italian Racial Imaginary Deconstructed: Afro-Italianness from the colony to the present* (IRIDE), coordinato da Cecilia Gibellini in qualità di *principal investigator*, e da Chiara Bertone, Maria Cristina Iuli, Matteo Pollone e Marco Pustianaz. I materiali che compongono il volume sono il risultato, in particolare, della selezione e della riscrittura dei contributi discussi in un Convegno internazionale tenutosi nella Cripta di Sant'Andrea di Vercelli il 21 e 22 novembre 2024, dal titolo *Decostruire l'immaginario razziale in Italia (1930-2020)*. Nell'organizzarli, abbiamo deciso di evitare un ordinamento solo cronologico, dedotto dai loro oggetti di studio; li abbiamo distinti, invece, in due sezioni virtuali, dedicate alla lente mediale (essenzialmente: cinema e letteratura) o non mediale (storico-sociologica) attraverso la quale li affrontano. Fuori sezione, due interviste rese da artisti che problematizzano le dissonanze generate dall'incontro tra immaginari, questa volta, affatto differenti, e una scheda che documenta gli scambi transoceanici tra i movimenti femministi italiani e quelli statunitensi *Black*. Si tratta in tutti i casi di sezioni implicite, che il lettore potrà tener presente per comodità, ma che non intendono in alcun modo compartimentare la materia di un volume che vorremmo anzi composito, e perciò, speriamo, criticamente più proficuo.

Al cinema è dedicato il primo saggio, firmato da Marco Pustianaz, e in particolare alla pellicola del 1947 *Tombolo, paradiso nero* di Giorgio Ferroni. Non però, e lo dichiara l'autore stesso fin dalle prime righe, "un'analisi puramente filmica", quanto "una lettura orientata dalle teorie *queer* e femministe intersezionali e ispirata a teorici afroamericani" (p. 17) che mette in giusta luce l'invisibilizzazione dei rapporti interrazziali nel secondo dopoguerra italiano (e ben oltre). Punto di partenza o di arrivo, "paradiso" o eterotopia, è la Pineta del Tombolo presso Viareggio, luogo marginale di rifugio e di commercio sessuale, "nero" probabilmente in senso estensivo, per i militari afroamericani che lo frequentano e per la anomia che lo caratterizza minacciosa (agli occhi di un bianco). Da un cinema come strumento di difesa del privilegio bianco, a un altro inteso invece quale "potente strumento di espressione culturale, comunicazione e costruzione identitaria" (p. 41): è quanto avviene nel saggio di Rossella Catanese e Marco Lena, che studiano la cinematografia nel Se-

negal di Léopold Sédar Senghor, e il ruolo della cooperazione internazionale con l'Italia nella costruzione dell'autonomia culturale del paese a partire dall'indipendenza del 1960. Di particolare interesse l'analisi della cineteca di Dakar, dal cui archivio è emerso di recente, tra l'altro, un filmato di Paulin Soumonou Vieyra considerato perduto, che documentava i preparativi per il primo Festival Mondiale delle Arti Nere nella capitale: esempio, se non d'altro, della straordinaria vivacità delle produzioni culturali senegalesi al principio della decolonizzazione, e della ricchezza custodita negli archivi di quel paese. Indubbio che *Tombolo* e i film citati da Catanese e Lena divergano anche, e soprattutto, a causa del posizionamento bianco o non-bianco dei rispettivi produttori. Maria Coletti riassume e fa confluire quelle due direttrici nel suo saggio su Piero Vivarelli e Djibril Diop Mambéty, registi "entrambi eccentrici rispetto alle filmografie nazionali", e affiancati l'uno all'altro durante la realizzazione di *Decamerone nero*, nel 1972: se l'Africa precoloniale e mitica di Vivarelli si trasforma in "bene di consumo" (p. 60), in Mambéty, e in particolare nel suo capolavoro *Touki Bouki*, emerge "una visione dell'identità africana come qualcosa di fluido e in movimento", una "creolizzazione" altrimenti del tutto inimmaginabile (p. 57). Ancora un film, poi un fumetto e un'autofiction sono al centro del saggio di Daniele Comberinati dedicato all'"etero-rappresentazione di soggetti razzializzati provenienti dalle ex colonie" (così il sottotitolo), e dalla Somalia in particolare: rispettivamente, *Good Morning Aman* di Claudio Noce (2009), *RSDIUG. Roma sarà distrutta in un giorno* di Roberto Recchioni (2019) e *La penultima illusione*, di Ginevra Bompiani (2022). In tutti i casi che Comberinati analizza, il fruitore è di fronte a un "occultamento costante del passato coloniale" (p. 78), che pure parrebbe non darsi nei termini di una mera cancellazione, ma di un più inquietante spettro che tocca al critico inseguire, quasi una "hauntologia" del rimosso e del frammentato della memoria (Fisher 2019). Conclude la sezione la ricca sintesi di Maria Cristina Iuli che, muovendosi in una estesa cornice cronologica, dal dopoguerra agli anni Novanta, traccia la storia degli intrecci tra americanistica universitaria e dibattiti sull'immaginario razziale italiano. Deludente bilancio: nel 1995, mezzo secolo dopo l'introduzione delle prime opere della tradizione afroamericana, "l'americanistica italiana celebrava con un bicchiere mezzo pieno il suo tardivo contributo critico alla costruzione dell'immaginario razziale" del paese (p. 105).

L'ideale sezione storico-sociologica del volume si apre con le pagine di Mathilde Lyons dedicate ad una vicenda finora del tutto ignota, quella dei fratelli Amna e Aden Bin Mohamed e della loro battaglia legale sul finire degli anni Venti: portati a Biella da Asmara, contro di loro è emesso un ordine di espulsione che finisce addirittura sul tavolo di Benito Mussolini. È l'“eccezionale-tipico” della microstoria (p. 120), ma l'autrice lo proietta su un più ampio orizzonte di studi, dalla storiografia all'archivistica, fino all'analisi dei problemi specificamente posti dai *Black European Studies*. La sezione prosegue con il saggio di Luca Fiorito *Razzismo italiano – razzismo moderato?*, studio del *Manifesto della razza* e della sua percezione internazionale all'atto della pubblicazione, ma anche analisi minuziosa del noto adagio *Italiani, brava gente?* (Del Boca 2005), sondato questa volta al livello delle teorie razziali degli anni Trenta. Le reazioni dei governi e della stampa estera al *Manifesto* (o all'*Informazione Diplomatica n. 18*, primo proclama del razzismo mussoliniano esplicitamente rivolto oltreconfine), scrive Fiorito, rappresentano un banco di prova sul quale verificare i miti stantii del colonialismo italiano e il loro sedimentarsi nel tempo, mentre le reazioni del fascismo alle critiche mosse da più parti, tristemente, “sono indicative dell'importanza che il regime attribuisce al progetto razziale nell'ambito della politica estera” (p. 139). Il contributo successivo, quello di Tommaso Reborà, affronta la questione dei rapporti tra la nuova sinistra italiana e il movimento afroamericano coevo. Rapporti, in sostanza, deformanti: rappresentate come “avanguardia di una rivoluzione globale” ed epicentro delle lotte per la decolonizzazione (p. 146), le controculture *Black* finivano spesso assimilate alla conflittualità di classe dell'orizzonte marxista tradizionale, private cioè della specifica oppressione stabilita dalla “linea del colore” (Du Bois 2010). È quanto determina, chiosa Reborà, il generale rallentamento in Italia di una riflessione non universalista sull'antirazzismo, capace di cogliere le peculiarità della violenza razzializzante. Chiude questa seconda sezione il lungo saggio di Gaia Giuliani su *Attraversamenti mediterranei e colonialità del presente*, già proiettato sull'oggi, come si vede dal titolo, e sull'invisibilizzazione dell'oppressione neocoloniale portata avanti lungo il confine sud dell'Europa, ritratto quale frontiera in stato di assedio. Tale invisibilizzazione, paradossalmente, è il frutto di specifiche strategie di

rappresentazione del passaggio mediterraneo, a partire da quella dei “luoghi *per* il disastro” al di là dei confini dell’Occidente, in cui la catastrofe è mediaticamente descritta come “strutturale alla vita quotidiana” (p. 169), fino ai modi della memorializzazione ufficiale, che rimuove il trauma migratorio per descrivere quel passaggio, al limite, ottimisticamente, nei soli casi cioè di migrazione che porta al successo individuale. Pure, conclude Giuliani, esistono numerosi esempi di discorsi artistici contro-egemonici che partono appunto dalla memoria della violenza coloniale per esercitare una critica ineludibile all’oppressione dei soggetti razzializzati e migranti.

Due discorsi di questo genere sono, senz’altro, la scrittura narrativa di Gabriella Ghermandi e la produzione cinematografica di Elia Moutamid. Chiudiamo il volume con le loro testimonianze: la prima è la registrazione di un dialogo tra Ghermandi, Gibellini e gli studenti dell’Università del Piemonte Orientale nel corso del Convegno; la seconda è un’intervista realizzata a posteriori, che trae però occasione dalla proiezione e discussione del film di Moutamid *Maka* (2023, scritto da Simone Brioni) al Cinema Italia di Vercelli, a margine di quel Convegno stesso. Diverse per molti aspetti, le due testimonianze hanno però punti di connessione decisivi, a partire dalla produzione artistica intesa da entrambi quale necessità (Ghermandi: “sono diventata un’artista per salvarmi”, p. 184; Moutamid: “avevo urgenza di dire delle cose, e nessuna formazione”, p. 196), fino alla centralità dell’incontro-scontro culturale tra Italia ed Etiopia (Ghermandi), Italia e Marocco (Moutamid). Conclude il volume una schedatura parziale degli scambi tra i gruppi femministi italiani degli anni Settanta-Ottanta e il *Black feminism* di tradizione statunitense, compilata da Sofia Del Vita.

Dal *Manifesto della razza* al colonialismo del presente, dunque, avvertendo semmai una volta di più che si tratta di limiti non cronologici, e che il razzismo in Italia ha radici ben più ampie e antiche di quelle connesse all’imperialismo fascista. Può valere come esempio, tra i molti possibili, uno dei più interessanti romanzi sul colonialismo italiano, *L’ascaro*. L’autore, Ghebreyesus Hailu, vi descrive il viaggio del suo protagonista Tuquabo Medhaniye Alem dalla sua casa in Eritrea, la “colonia primogenita” della propaganda coloniale, alla Libia. Qui Tuquabo combatte come ascario sotto la bandiera italiana, assecondando il movimento della grande proletaria pascoliana

in cerca di un posto al sole<sup>4</sup>, e compromettendosi con essa. Scritto nel 1927 sulla base dell'esperienza di sradicamento e viaggio attraverso il Mediterraneo di Hailu stesso, che aveva trascorso alcuni anni al Collegio etiopico in Vaticano, *L'ascaro* uscì però soltanto nel 1950, e soltanto in tigrinya. Dovrebbe essere di per sé significativo che la prima (e unica) traduzione in italiano sia stata pubblicata solo pochi anni fa (Hailu 2023), e quando già da tempo il romanzo era apparso in inglese (2012). Del resto, e problematicamente, *L'ascaro* fa confliggere e dissonare insieme molta della memoria della nazione, a partire da quella storico-militare rappresentata dall'impiego di soldati eritrei ed etiopi tra le file dell'esercito regio durante la guerra in Libia. E c'è spazio, tra l'altro, per un'interferenza con il canone letterario nazionale, rappresentato ora dal massimo poeta dell'Ottocento, Giacomo Leopardi. Il terzo capitolo, quello che descrive l'orrore bellico nel deserto libico (*Il luogo della battaglia e della sofferenza*), si apre infatti inaspettatamente con alcuni versi della canzone *All'Italia* (vv. 54-60):

Oh misero colui che in guerra è spento,  
 Non per li patrii lidi e per la pia  
 Consorte e i figli cari,  
 Ma da nemici altrui,  
 Per altra gente, e non può dir morendo:  
 Alma terra natia,  
 La vita che mi desti ecco ti rendo.

*All'Italia*, è noto, fu scritta dal poeta ventenne nel settembre 1818, e con essa si aprono tutte le edizioni dei *Canti*, quasi a sigillo civile e patriottico della raccolta lirica leopardiana, insieme alla coeva *Sopra il monumento di Dante*. La citazione che ne fa Hailu traccia evidentemente una linea tra gli "itali acciari" che "pugnan per altra terra" sotto il dominio straniero (v. 53) e gli ascari in Libia sotto il comando del generale Rodolfo Graziani; e probabilmente non va oltre. Tuttavia, agli occhi di un lettore di oggi, non può

---

4 Il riferimento, fin troppo ovvio, è al discorso *La grande proletaria si è mossa*, che il poeta del *Fanciullino* tenne al Teatro dei Differenti di Barga il 26 novembre 1911, sostenendo la conquista coloniale della Libia voluta da Giovanni Giolitti (Pascoli 1911). Un interessante e recente inquadramento della vicenda è quello di Giampaolo Borghello (2020).

non sorgere il dubbio che “la gloria” o “il lauro e il ferro” invocati dal recanatese per l’Italia quasi in via di unificazione (vv. 4-5) costituiscano il prodromo nemmeno troppo lontano del nazionalismo italiano primonovecentesco, e della violenza coloniale sfogata sulla sponda sud del Mediterraneo; o che insomma lo stato in via di formazione, come secondo Bouteldja, “preceda” e “generi” la razza (2024, p. 42).

I limiti cronologici di questo volume, poi, sono tristemente allargabili anche in avanti. La notte successiva alla fine del nostro Convegno vercellese, il 24 novembre, moriva a Milano durante un inseguimento da parte dei Carabinieri Ramy Elgaml, fatto che scatenava in molte città d’Italia le proteste di chi in lui vedeva soprattutto “un ragazzo di 19 anni fatto fuori perché razzializzato” (Galipò 2025, p. 83). Il successo del volume di Bouteldja, insieme a qualche scelta di traduzione<sup>5</sup>, è certo dipeso anche dal dibattito suscitato in seguito a quelle proteste: mentre il quartiere milanese di Corvetto, luogo dell’omicidio, finiva descritto come una *banlieue* attraversata dalla violenza quotidiana<sup>6</sup>, le destre attaccavano infatti il libro a più riprese (Salvo 2025), garantendogli una visibilità altrimenti impensabile. Sia come sia, e se pure la morte di Elgaml segnala tutt’altro che un indietro della violenza razziale nel paese, le proteste che l’hanno seguita sono invece l’indizio di una convergenza sì episodica, ma possibile, tra le istanze della popolazione bianca e non bianca delle città italiane. A fronte dell’avanzata dei nazionalismi xenofobi, qui e in tutto il mondo, rendere strutturale quella convergenza potrebbe essere l’unica scelta praticabile.

---

5 Il titolo, in particolare, che da *Beoufs et barbares* è passato a un più imperativo *Maranza di tutto il mondo, unitevi!*, giustificato in una nota dei traduttori: “Nel giro di pochi anni il termine *maranza* (neologismo nato a Milano dalla combinazione di ‘marocchino’, nel gergo popolare sinonimo di immigrato, e ‘zanza’, ossia ‘tamarro’) è andato oltre l’identificazione ‘etnica’, per definire quei ragazzi e quelle ragazze che, nel modo di vestire e di comportarsi, non si conformano ai codici della normalità sociale” (Bouteldja 2024, pp. 7-8).

6 Non senza voci contrarie, che sottolineavano le ovvie differenze tra la situazione delle periferie urbane tra le metropoli italiane e francesi (Biondillo 2024; Giudici 2024; Camilli 2025).

## Bibliografia

Biondillo, G.

2024 “Non chiamatela Banlieue”, in *Nazione indiana*, novembre, [www.nazioneindiana.com/2024/11/28/non-chiamatela-banlieu/](http://www.nazioneindiana.com/2024/11/28/non-chiamatela-banlieu/) (ultimo accesso il 3 luglio 2025).

Borghello, G.

2020 “Pascoli 1911: il discorso ‘La grande Proletaria si è mossa’”, in *Études sur la Région Méditerranéenne*, n. 29, pp. 35-44.

Bouteldja, H.

2023 *Beoufs et barbares. Le pari du nous*, La fabrique éditions, Parigi.

2024 *Maranza di tutto il mondo, unitevi! Per un'alleanza dei barbari nelle periferie*, tr. di E. Gios, a cura di E. Gios, M. Mellino, DeriveApprodi, Bologna.

Camilli, A.

2025 “Corvetto non è una banlieue”, in *Internazionale*, 22 gennaio, <https://www.internazionale.it/reportage/annalisa-camilli/2025/01/22/corvetto-milano-periferie-ramy-elgaml> (ultimo accesso il 3 luglio 2025).

Del Boca, A.

2005 *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Vicenza.

Du Bois, W.E.B.

2010 *Sulla linea del colore: razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*, a cura di S. Mezzadra, Il Mulino, Bologna.

Fisher, M.

2019 *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, tr. di V. Perna, minimum fax, Roma.

Galipò, D.

2025 “Maranza che sorpresa. Per un'alleanza dei barbari nelle periferie”, in *Neutopia*, n. 19, pp. 82-89.

Giudici, C.

2024 “Corvetto non è una banlieue. Un debunking necessario”, in *Il Foglio*, 28 novembre, <https://www.ilmfoglio.it/gran-milano/2024/11/28/news/corvetto-non-e-una-banlieue-un-debunking-necessario-7195129/> (ultimo accesso il 3 luglio 2025).

Goldberg, D.T.

2002 *The Racial State*, Wiley-Blackwell, Hoboken-New Jersey.

Gramsci, A.

1975 *Quaderni del carcere*, ed. critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, 4 voll., Einaudi, Torino.

Hailu, G.

2012 *The Conscript. A Novel of Libya's Anticolonial War*, tr. di G. Negash, introduzione di L. Chrisman, Ohio University Press, Athens.

2023 *L'ascaro. Una storia anticoloniale*, tr. di U. Chelati Dirar, prefazione di M. Mengiste, postfazione di A. Ferrini, Tamu, Napoli.

Pascoli, G.

1911 *La grande proletaria si è mossa. Discorso tenuto a Barga per i nostri morti e feriti*, Zanichelli, Bologna.

Salvo, M.

2025 “‘Maranza, unitevi’. A Monza la presentazione del libro sulle periferie. Ma la Lega: ‘Va vietato’”, in *La Repubblica*, 13 gennaio, [https://milano.repubblica.it/cronaca/2025/01/13/news/presentazione\\_libro\\_maranza\\_violenze\\_capodanno-423934758/](https://milano.repubblica.it/cronaca/2025/01/13/news/presentazione_libro_maranza_violenze_capodanno-423934758/) (ultimo accesso il 2 ottobre 2025).



MARCO PUSTIANAZ

NEREZZA AMPLIFICATA E BIANCHEZZA  
EGEMONICA: INTORNO AL FILM *TOMBOLO*,  
*PARADISO NERO*

In questo saggio vorrei confrontarmi con un campione di materiale filmico italiano dei primi anni del secondo dopoguerra, che esemplifica una nerezza minacciosa per la “bianchezza egemonica” della “nazione” (Giuliani 2015; Miller 2022). Proverò ad analizzare cosa succede nei luoghi di contatto in cui la nerezza appare sulla scena, in un momento storico cruciale qual è quello della “lunga Liberazione” (Ellena 2015). Lo farò puntando il mio sguardo sul film *Tombolo, paradiso nero* di Giorgio Ferroni (1947)<sup>1</sup>, cercando di andare oltre un’analisi puramente filmica con l’idea di metterla piuttosto al servizio di una lettura orientata dalle teorie *queer* e femministe intersezionali e ispirata a teorici afroamericani quali Fred Moten e Marquis Bey, seppur da un posizionamento bianco. In particolare, sono interessato a quegli spazi di contatto che il film definisce “neri”, ma che non disciplinano soltanto i soggetti razzializzati. Sono spazi visivi immaginari ma con puntuale riferimento a luoghi reali, come è il caso della pineta del Tombolo, tra Pisa e Livorno, divenuta nell’immediato dopoguerra uno spazio politico-simbolico dove si è giocata la possibilità di un’identità razziale della nazione meno oppressiva. Come mostra il film di Ferroni, intorno al Tombolo si cristallizzò la proibizione di relazioni interrazziali (eterosessuali) aperte al desiderio e al riconoscimento reciproco (Perilli 2015a). Dato lo scarso sviluppo nella ca-

---

1 *Tombolo, paradiso nero* (1947). Regia di Giorgio Ferroni; soggetto di Indro Montanelli; sceneggiatura di Giorgio Ferroni, Indro Montanelli, Glauco Pellegrini, Rodolfo Sonego, Piero Tellini; musiche di Amedeo Escobar. Interpreti e personaggi principali: Aldo Fabrizi (Andrea Rascelli), Adriana Benetti (Anna), Nada Fiorelli (Elvira), Dante Maggio (Agostino), Elio Steiner (Il Ciclista), Luigi Pavese (maresciallo Pugliesi), Luigi Tosi (Renzo), John Kitzmiller (Jack). Fu girato tra Livorno, Viareggio e gli stabilimenti cinematografici della Pisorno a Tirrenia. Cfr. anche Della Maggiore 2015.

ratterizzazione dell'unico soggetto nero nel film (il sergente Jack, interpretato da John Kitzmiller)<sup>2</sup>, propongo di concentrare l'analisi sulla sovradeterminazione della nerezza in *Tombolo*, esaminando secondo prospettive intersezionali il modo in cui questo film incrocia genere, razza e sessualità. Questo intreccio rende difficile separare le questioni di razza dalle altre, mostrando ancora una volta come tali categorie, lungi dal presentarsi nella loro purezza, si co-costituiscono a vicenda e rappresentino dei siti complessi di oppressione (Giuliani 2018).

In questa discussione va tenuto presente il fatto che in *Tombolo* (come in altri film del dopoguerra) la nerezza è mediata da un apparato visivo che esclude lo sguardo dei soggetti razzializzati. A questi ultimi è permesso entrare in scena solo in subordine a soggetti bianchi, e più precisamente in relazione sovradeterminata con donne bianche (italiane). Entro queste condizioni opprimenti di agentività la nerezza è tuttavia sufficientemente dirompente da meritare di essere teorizzata, riletta e ridefinita<sup>3</sup>. Sebbene la rappresentazione di soggetti neri – esclusivamente maschili in questo film – risponda a meccanismi di costruzione identitaria nazionale che potremmo definire paranoici, è cruciale ricordare che la paranoia bianca è fortemente determinante anche per l'esperienza di ogni soggetto razzializzato (Butler 1993). In quanto ricercatore e teorico bianco credo spetti anche a me tentare di dis/articolarne le modalità e gli effetti per tentare di decostruirla, non soltanto per stimolare una lettura riparativa del passato (Sedgwick 1997) ma anche e soprattutto per costruire un diverso futuro. Come accade in quel film, dobbiamo ripartire anche noi dalle rovine.

Il mio punto di partenza sarà la pineta, o macchia, del *Tombolo*, un luogo divenuto scandaloso ed emblematico di un'Italia in cerca della propria identità nel periodo di transizione tra la Liberazione e

2 Jack è l'unico soggetto nero ad avere battute nel film. Su Kitzmiller si vedano Giovacchini 2015; Greene-Roveri 2020; O'Brien 2017.

3 Una parziale eccezione è rappresentata dal film *Senza pietà* di Alberto Lattuada (1948) in cui l'amicizia tra Jerry (John Kitzmiller) e Angela (Carla Del Poggio) viene rappresentata come un'alleanza tra due persone innocenti e solidali destinate a soccombere in un mondo "senza pietà". Nel finale Jerry fugge con Angela ferita a morte e sceglie il suicidio quale unico modo per stare insieme per sempre.

la partenza delle truppe alleate alla fine del 1947<sup>4</sup>. Tra i motivi che rendevano il Tombolo uno spazio anomico vi era la sua identificazione come luogo di contatto sessuale tra due soggetti marginalizzati: i militari afroamericani, dipinti come disertori e contrabbandieri fuori dal controllo della Military Police alleata (ancora recentemente: cfr. Santini 1990), e le *signorine* – le donne che, giunte da ogni parte d'Italia, esercitavano clandestinamente la prostituzione al seguito delle truppe alleate (Fantozzi 2018; 2021). Tale soprannome, derivato dall'appellativo usato dai soldati stranieri e accolto in senso peggiorativo dalla stampa dell'epoca, le associava a una storpiatura linguistica che alludeva al pervertimento del loro status di nubilate, nonostante molte fossero coniugate<sup>5</sup>. Sebbene italiane, attraverso questo soprannome le *signorine* subivano una sottrazione di italianità. Identificate in base alla relazione con soldati stranieri, in particolare quelli razzializzati, queste donne si macchiavano infatti di un doppio tradimento: il primo nei confronti dei maschi italiani (unici legittimi pretendenti), il secondo nei confronti della bianchezza associata a questi ultimi. Assurto a luogo di infamia nazionale a metà strada tra un girone infernale dantesco e una “Africa di quaggiù”, come la evocava Indro Montanelli autore del soggetto del film (Vignati 2019), il Tombolo divenne l'immagine negativa di ciò che l'Italia doveva a tutti i costi non diventare. Per fare ciò era necessario ripudiare entrambi i soggetti abietti che caratterizzavano quello spazio. Il duplice ripudio non riguardava tanto il militare nero e la prostituta bianca presi singolarmente: a fare scandalo era l'effetto esplosivo della loro congiunzione. Tenere presente questa relazionalità è importante per analizzare la nerezza configurata nel film<sup>6</sup>.

Il suo *script* ideologico potrebbe essere riassunto come segue: un padre (Andrea, interpretato da Aldo Fabrizi) va alla ricerca della figlia Anna (Adriana Benetti), di cui ha perso le tracce a causa

---

4 La scelta di ambientare il film a Livorno e nei suoi dintorni è significativa, data la natura extraterritoriale del porto alleato della città, con la presenza di zone militari e depositi merci controllati dagli alleati. La liminarietà del Tombolo è strettamente collegata a quella di un'Italia liberata ma ancora parzialmente occupata.

5 Si veda la scena al Quinto Padiglione dove vengono convocati i mariti per riprendere il possesso delle mogli rastrellate nelle retate.

6 La nerezza del film acquista un ulteriore significato tenendo presente i riferimenti di *Tombolo* al genere poliziesco americano e al film *noir*.

della guerra, per sottrarla all'economia razziale della prostituzione del Tombolo. La distruzione della guerra è evidente non solo nelle macerie onnipresenti ma anche nella disintegrazione dei nuclei familiari e nella conseguente impossibilità da parte delle autorità maschili (padri e mariti) di mantenere e riprodurre l'ordine morale patriarcale, in particolare sulle mogli e le figlie. Tale perdita di controllo ha un duplice risvolto: economico e sessuale. La questione politica – economica, sessuale e razziale – della relativa autonomia delle *signorine* dal patriarcato bianco<sup>7</sup> diventerà più chiara confrontando Anna, la protagonista salvata dal Tombolo, con le “altre” donne sue compagne di vita, che popolano i margini visivi e narrativi del film e che, a differenza di lei, sono tangibilmente marchiate dalla nerezza<sup>8</sup>. Lo spettatore le incontra molto prima di Anna. Esse appaiono in una delle scene iniziali del film, osservate fuori campo da Andrea, il cui amaro commento anticipa l'ineluttabile traiettoria del loro destino: la prostituzione, l'arresto, la visita medica (al famigerato Quinto Padiglione), la fuga, e l'approdo al Tombolo, luogo di perdizione destinato a inghiottirle per sempre. Queste altre donne sono accusate nel film di irresponsabilità, soprattutto quando essa si traduce in progetti di fuga in America con i fidanzati neri<sup>9</sup>. I loro ingenui sogni di libertà sono un grave erro-

7 Intendo il patriarcato bianco egemonico, non quello incarnato dalla maschilità dell'universo fuorilegge del Tombolo. La mia lettura cerca di evitare il loro collassamento, riconoscendo che nel film le donne del Tombolo possono emergere sia come vittime di sfruttamento economico e sessuale, sia come pericolosamente autonome dal controllo patriarcale legittimo (bianco). Questo indipendentemente dal fatto che i protettori e tutto il clan del Ciclista possano essere riconosciuti come “bianchi”.

8 Oltre alle molte donne senza nome val la pena citare Lidia, amica di Andrea, che difende la necessità di andare con i soldati per garantire la sopravvivenza al suo bambino, ed Elvira, compagna di Agostino il Napoletano, aiutante di Andrea collegato anche al mondo del contrabbando. Quest'ultima dopo la morte di Agostino si avvicinerà al mondo del Tombolo e sarà presa sotto la sua protezione da Andrea poiché aspetta un bambino ed è indispensabile che questi non veda mai il Tombolo. La protezione del bambino dalla contaminazione del “paradiso nero” anticipa la questione del “tragico mulatto” in film come *Il mulatto* di Francesco De Robertis (1949), *Angelo tra la folla* di Leonardo De Mitri e De Robertis (1950) e *Campane a martello* di Luigi Zampa (1959). Vedi Caponi 2022; Patriarca 2015, 2021. Per una lettura postcoloniale del cinema italiano del dopoguerra è fondamentale De Franceschi 2013.

9 Nel film è portavoce di questa posizione il pianista di piano bar cui fa visita Andrea. *Senza pietà* tematizzerà il desiderio di fuga delle donne in modo mol-

re, poiché, come dimostra il finale del film in cui Anna fugge dal Tombolo grazie a Renzo, le donne italiane devono stare al proprio posto: nella propria nazione e accasate con mariti bianchi della propria terra. Paternalismo familista e nazionalismo bianco sono indissolubili e servono a disciplinare le donne bianche attraverso la proibizione del legame interrazziale. Facendo della salvezza di Anna il proprio obiettivo principale, lo *script* ideologico di *Tombolo* presuppone che ogni relazione tra una donna bianca e un uomo razzializzato avvenga nel segno della violenza, come se il desiderio di una italiana non potesse mai avere naturalmente per oggetto un corpo nero<sup>10</sup>. Ma persino un film come questo, che eleva Anna a protagonista perché è diversa dalle altre, non può eliminare le tracce di un godimento scoperto grazie agli spazi illegittimi dove la bianchezza egemonica è sospesa.

Se da un lato è vero che queste donne rappresentano un oggetto di scambio per l'economia del mercato nero da cui sono controllate, dall'altro la realtà del loro domicilio al Tombolo inaugura anche la possibilità di affermarsi quali soggetti attivi, intessendo relazioni di intimità secondo gradi diversi di coinvolgimento sentimentale, o anche soltanto in nome di una pura e semplice strumentalità dettata dall'offerta di un servizio, come sarà più evidente nel film *Senza pietà* di Lattuada. La loro complessa agentività, prodotta da uno stato di necessità ma non riducibile ad essa, è naturalmente del tutto incomprensibile allo sguardo patriarcale bianco. In conseguenza della dispersione dei nuclei familiari prodotta dalla guerra, queste donne bianche sperimentano gli spazi ambivalenti in cui la trasgressione sessuale si congiunge a quella razziale. In effetti, il termine "prostituzione" non sembra rendere del tutto conto degli spiragli emancipatori della loro condizione, che, oscurati dal film, possiamo soltanto recuperare nei suoi interstizi leggendo per così dire *against the grain*, come suggerisce

---

to più empatico, anche attraverso il personaggio di Marcella. Sulle "spose di guerra" si veda Cassamagnaghi 2014.

- 10 Nel film *Il mulatto* Matteo torna a casa dopo la guerra e scopre che la moglie morta gli ha lasciato un "mulattino" di tre anni e mezzo, Angelo, che naturalmente è frutto di una violenza. Matteo dapprima rifiuta la paternità vergognosa del figlio attribuitagli per legge, e alla fine il bambino troverà il suo posto "giusto" con l'adozione da parte di uno zio afroamericano che risveglia in lui il "richiamo della razza". Si veda Perilli 2015b.

Ann Marie Stoler nel suo lavoro sugli archivi coloniali (2008). Tali interstizi emergono ad esempio nelle brevi scene al *dancing* del Tombolo in cui le donne si intrattengono ballando gioiosamente con i soldati. Per altre donne che non siano Anna la necessità economica non sembra escludere il piacere, fosse pure il piacere di perdersi in una “fuga dalla bianchezza”, una fuga dall’oppressione quotidiana del mondo patriarcale bianco, che naturalmente le rivuole indietro. Nell’economia razzial-sessuale del Tombolo le *segnorine*, pur sotto tutela economica e indebitate al loro protettore (Alfredo, il trafficante chiamato il Ciclista), sfidano il vincolo razziale e razzista che le obbligherebbe a un’unione matrimoniale sancita dai protettori bianchi come unica forma di vivibilità sociale per la donna. In questo senso, la possibilità di una relazione con soggetti razzializzati “fuori posto” (non sottoposti cioè alla medesima segregazione esercitata in patria) lascia trapelare la possibilità di una “bianchezza fuggitiva”, una liberazione femminile dalla bianchezza patriarcale che certo non rientrava nello *script* di liberazione nazionale e che doveva inoltre negoziare i propri limitati spazi di agentività con le condizioni di sfruttamento specifiche dell’economia parallela del Tombolo<sup>11</sup>.

Il pericolo di una possibile fuga dalla bianchezza è talmente grave e la restituzione di queste giovani donne all’economia patriarcale della famiglia bianca è talmente cruciale da imporre come protagonista e modello femminile Anna, la “salvata”. In contrasto con le altre donne, Anna è la donna bianca che conferma l’interpretazione normativa di una soggettività femminile bisognosa di protezione, vittima dello sfruttamento del Tombolo e del tutto aliena al suo mondo. Per sottolinearne l’estraneità, il film glissa da un lato sulla sua relazione con il Ciclista, dall’altro sulla relazione “pericolosa” che è costretta a intrattenere con il sergente nero Jack, puntando su una strategia sia desessualizzante sia allusiva, che si rinforzano a vicenda. Da un lato, il film

---

11 Earle-Parmar-Phillips 2023 collega la “fugitive whiteness” a una lettura decoloniale dell’intersezione tra razza e crimine. Riprendo il termine in un contesto diverso da quello carcerario per indicare come lo spazio fuori legge clandestino possa cambiare i termini egemonici che governano l’attribuzione razzializzante. La “bianchezza fuggitiva” è interpretabile sia come spazio di fuga e agentività relativa sia come effetto subito di perdita di bianchezza.

rifiuta di mettere in scena ogni desiderio di intimità sessuale da parte di Anna nei confronti di Jack, dall'altro la possibilità di una violenza da parte di quest'ultimo è costantemente allusa e incombente. Non a caso Jack, l'unico soggetto nero a ricoprire un ruolo diegetico, compare nella scena all'Osteria di Stagno, uno dei quartier generali del clan del Ciclista, proprio in relazione allo scambio di donne bianche come parte della ricompensa per il suo ruolo di complice. Nella stessa Osteria è appena arrivato Andrea per un abboccamento con il Ciclista. Vedendo il padre, ignaro, accanto a Jack, Anna supplica il Ciclista di far credere al primo che lei è estranea a quell'ambiente. La negazione di un rapporto con Jack equivale alla negazione di ogni relazione con il Tombolo. La finzione di una sistemazione onorevole e di un buon partito bianco, architettata con l'aiuto del suo "protettore", è importante perché introduce il ruolo del fidanzato di comodo, Renzo, uno degli scagnozzi di Alfredo. La specificità del film risiede proprio nell'accentuazione del rapporto primario tra padre e figlia, tanto che Anna accetterà di continuare il contatto con Jack perché ripagando i propri debiti sarà libera di tornare dal padre<sup>12</sup>.

Ormai associato allo sfruttamento delle donne bianche, Jack ritorna in altre due scene. Al *dancing* del Tombolo lo vediamo ballare con Anna; in questa circostanza egli si accorda con il Ciclista sulle condizioni per il furto di merci al deposito. Oltre al 20% della refurtiva, pretende di passare del tempo con Anna dalle 2 alle 4.30 di notte, minacciando di sparare se non la trova all'appuntamento al barcone. Quando arriverà il momento, però, incontrerà il solo Renzo, il quale rifiuta di consegnargli la donna bianca – un gesto che lo pone inequivocabilmente come salvatore della sua bianchezza e degno di meritarsela (figura 1). In seguito alla colluttazione nelle acque vicino al porto Renzo resta ferito, mentre Jack fugge e da quel momento scompare dalla sceneggiatura: ha esaurito la sua funzione di soggetto nero a cui deve essere negata la donna bianca.

---

12 In seguito Anna accetta nuovamente di far compagnia a Jack per proteggere l'ambigua posizione del padre, che il Ciclista le fa credere coinvolto nel primo colpo fallito al deposito.



Fig. 1. Lo scontro tra Jack e Renzo.

Il finale sancisce la composizione del nuovo nucleo familiare composto da Andrea, Anna e Renzo. In effetti, secondo lo schema del “traffico delle donne” reso celebre da Gayle Rubin (1975), la consegna della figlia al fidanzato deve passare prima dalla sua restituzione al padre e, prima di essere accettato come legittimo fidanzato, Renzo deve mostrargli il suo pentimento e l’amore che ha dimostrato per sua figlia soppiantando Jack.

Ironicamente, come abbiamo visto, quella relazione era iniziata come una messa in scena proprio a beneficio di Andrea. Grazie a quella recita Anna aveva finto di aver trovato un buon partito nella figura di Renzo, convincendo Andrea della propria innocenza. Iniziata come recita, la relazione prepara il lieto fine del film<sup>13</sup>. C’è

13 È un lieto fine nonostante la morte di Andrea, poiché la genealogia bianca è stata comunque assicurata. La morte di Andrea serve anche a espiare la contaminazione di Anna e la propria, poiché anche lui si è macchiato del contatto

da dire che la strategia desessualizzante investe anche la relazione eterosessuale bianca. L'unione pare spinta più dal dovere che non dalla passione, come se fosse una tappa necessaria per emanciparsi dalla contaminazione del Tombolo. La conquista dell'eterosessualità bianca permette ad Anna di guadagnare la condizione minima di vivibilità sociale, così come permette a Renzo di rivestire il ruolo di lavoratore onesto in grado di mantenere economicamente la moglie e garantirle la rispettabilità. In questo senso, l'eterosessualità è solo secondariamente una forma di sessualità: essa è primariamente un'istituzione e un dovere simbolico-sociale (Jackson 1999). La parabola di Anna disegna il percorso tortuoso che dall'anomia conduce alla domesticità. Con l'aiuto di Renzo, suo padre è riuscito a evitare ciò che sembrava inevitabile osservando all'inizio del film le giovani donne attratte sulle camionette dei soldati.

La strategia desessualizzante che abbiamo visto all'opera sinora si accompagna alla negoziazione di un voyeurismo erotizzante che possa garantire una soddisfazione compensativa, in particolare per lo spettatore maschio bianco. Entra in gioco la seconda parte del titolo, "paradiso nero", sulla cui razzializzazione ambivalente propongo di soffermarmi. Che cosa vuol dire per il Tombolo essere un "paradiso"? E che cosa vuol dire per un paradiso essere "nero"? Nel caso del film di Ferroni provare a interrogare l'ossimoro "paradiso nero" significa esplorare il significato più ampio che può assumere il paradigma razziale e razzista della nerezza. Propongo due approcci. Il primo permette di guardare alla nerezza del Tombolo come proseguimento dell'esperienza dei luoghi coloniali nel momento in cui sono percepiti trasferiti sensibilmente all'interno della nazione: una nerezza internalizzata. Il secondo permette di ripensare alla nerezza come spazio amplificato e sovraesteso, in cui qualcosa può succedere alla razza di non interamente prevedibile o controllato dalla bianchezza egemonica: la nerezza come una sorta di eccedenza, sulle orme di quanto hanno proposto in

---

con il mondo proibito del Tombolo. In realtà, la sua posizione è liminale sin dall'inizio. Dopo la prigionia è sospeso dal rango di vice-brigadiere, eppure mantiene un rapporto di fiducia con il maresciallo Pugliesi. La sua ambivalenza gli permette di introdursi al Tombolo, ma ne mina la credibilità. Dopo aver garantito la sconfitta del clan, in punto di morte è reintegrato nelle forze dell'ordine. La sua morte eroica segnala la fine della fase transitoria in cui legalità e illegalità hanno convissuto in modo destabilizzante.

diverso modo Stefano Harney, Fred Moten e Marquis Bey (Harney-Moten 2021; Bey 2022).

È innegabile – e non solo per via della biografia fascista di Ferroni e Montanelli<sup>14</sup> – che il film proponga, riproducendolo, uno sguardo coloniale sulla pineta del Tombolo. Lo possiamo vedere nella prolungata sequenza in cui Andrea è condotto segretamente al suo interno. Egli giunge in barca al Tombolo per discutere con il Ciclista del colpo in cui è coinvolto anche Jack. Fingendo la propria complicità, il piano di Andrea dovrebbe servire a far arrestare i criminali e riportare la figlia a casa. L'arrivo per via fluviale, tuttavia, invece di rivelare una macchia mediterranea, sembra mostrare l'ingresso in una foresta pericolosa e impenetrabile, riproducendo gli stereotipi dell'esplorazione coloniale in Africa: un'Africa dislocata in Italia. Lo stacco dell'inquadratura che precede l'ingresso al Tombolo introduce lo spettatore a un luogo "altro", come se si alzasse un sipario teatrale. Viene svelato un accampamento dove una donna lava un bambino piccolo (che immaginiamo "mulatto"), mentre due giovani discinte ballano tra loro una sorta di *boogie woogie* (figura 2). Man mano che l'inquadratura si allarga ci inoltriamo in un villaggio di capanne, tende e baracche. Le donne che vediamo sono bianche, ma la colonna sonora di un'orchestra jazz caratterizza senza ombra di dubbio questo luogo come nero, non europeo e non bianco. Nelle sue prime immagini il Tombolo viene presentato come un villaggio di donne, straniante replica "bianca" di uno stereotipato villaggio africano, secondo l'immaginario reso familiare da innumerevoli documenti etnografici in epoca fascista. Le inquadrature successive normalizzano in qualche misura questo paradiso femminile e ristabiliscono le gerarchie di genere, poiché il villaggio è controllato dagli emissari maschi del Ciclista, in primo luogo il "Professore".

---

14 Su Montanelli, a parte la biografia di Gerbi-Liucci 2014, si veda Sertorio 2011 sulle sue prove cinematografiche. Giorgio Ferroni aveva collaborato con l'Istituto Luce girando vari documentari a partire dagli anni Trenta, era stato aiuto-regista di Carmine Gallone per *Scipione l'Africano* e aveva collaborato con la Repubblica di Salò. Proseguì nel dopoguerra come regista prolifico dedito al cinema di genere (tra cui *western*).



Fig. 2. Vita quotidiana di donne bianche al Tombolo.

Seppur di breve durata, lo straniamento iniziale è potente e merita un commento sulla valenza eterotopica del Tombolo e una riflessione sulla sua caratterizzazione come paradiso “nero”<sup>15</sup>. Da una parte, le prime scene mostrano cosa potrebbe succedere se le donne bianche fuggissero dalla civiltà bianca, se dimenticassero il decoro e si abbandonassero a una “vita nera”. In altre parole, che cosa diventerebbero le donne bianche se smettessero di essere bianche, poiché attratte dalla nerezza. Anche se la nerezza del Tombolo è certamente funzione di una colonialità dello sguardo (maschile) che la produce secondo i suoi paradigmi, la sua irruzione come eterotopia lascia intravedere l’esistenza sensibile di uno

15 Discutendo il concetto foucaultiano di eterotopia, Johnson 2013 mette in luce come, a differenza dell’utopia, l’eterotopia sia uno spazio localizzabile, capace di sospendere, sovvertire o invertire l’ordine sociale dominante attraverso un altro paradigma di ordine. La sua alterità è sempre relazionale.

spazio periferico a quello sguardo, non tanto un punto cieco, ma un fuori scena che si affaccia sulla scena, anche se non può (non deve) essere messo del tutto a fuoco. Nella sua temporalità sfuggente tale nerezza potrebbe costituirsi come uno spazio “fuggitivo”, ad esempio per le donne bianche sfuggite all’ordine bianco e patriarcale. Non è un caso se la domesticità quotidiana delle prime inquadrature (senza uomini) sembra accompagnarsi a una dimensione di *jouissance* corporea nella visione delle due donne che ballano tra di loro mosse dai ritmi vorticosi della musica nera. Dal punto di vista di queste donne senza nome, il Tombolo potrebbe rappresentare un “paradiso rovesciato”, dove non solo l’accesso ai corpi maschili neri non sia più proibito, ma sia libero anche l’accesso a un godimento senza uomini<sup>16</sup>. D’altra parte, il Tombolo potrebbe essere un paradiso nero per i motivi opposti: nell’immaginario paranoico bianco i soldati neri avrebbero finalmente accesso a un intero *harem* di donne bianche. La celebre immagine della quarta di copertina della *Domenica del Corriere* del 14 luglio 1946 mostra una retata della MP al Tombolo ed erotizza voyeuristicamente i corpi neri e muscolosi ritratti a torso nudo, mentre le donne bianche resistono all’essere portate via a forza, come a dimostrare che non vogliono essere escluse dalle promesse sessuali di quel “paradiso” (figura 3). È vero che *nel film* la dimensione erotica è quasi del tutto rimossa, ma ciò può succedere perché essa era già ampiamente codificata nel *corpus* visivo e testuale coevo, che presentava il Tombolo come universo erotico incentrato sulla sessualità del maschio nero<sup>17</sup>.

16 Mutuo da Bey 2022 l’idea di una nerezza trans\* e femminista come ontologicamente espansiva – un ammutinamento rispetto a ogni categorizzazione razzializzante – per risituare negli spazi razzisti e anti-neri del film di Ferroni, che combatte una nerezza capace di distruggere l’ordine razziale e patriarcale egemonico. Con Bey, la chiamerei una “nerezza abolizionista”.

17 Il film venne distribuito negli Stati Uniti per il pubblico italo-americano con il titolo *Incontri della fatalità*, ma la sua versione spagnola recava il sottotitolo *Bosque de los placeres*. Sulla ricezione negativa tra gli immigrati italiani negli Stati Uniti si veda Della Maggiore 2015.

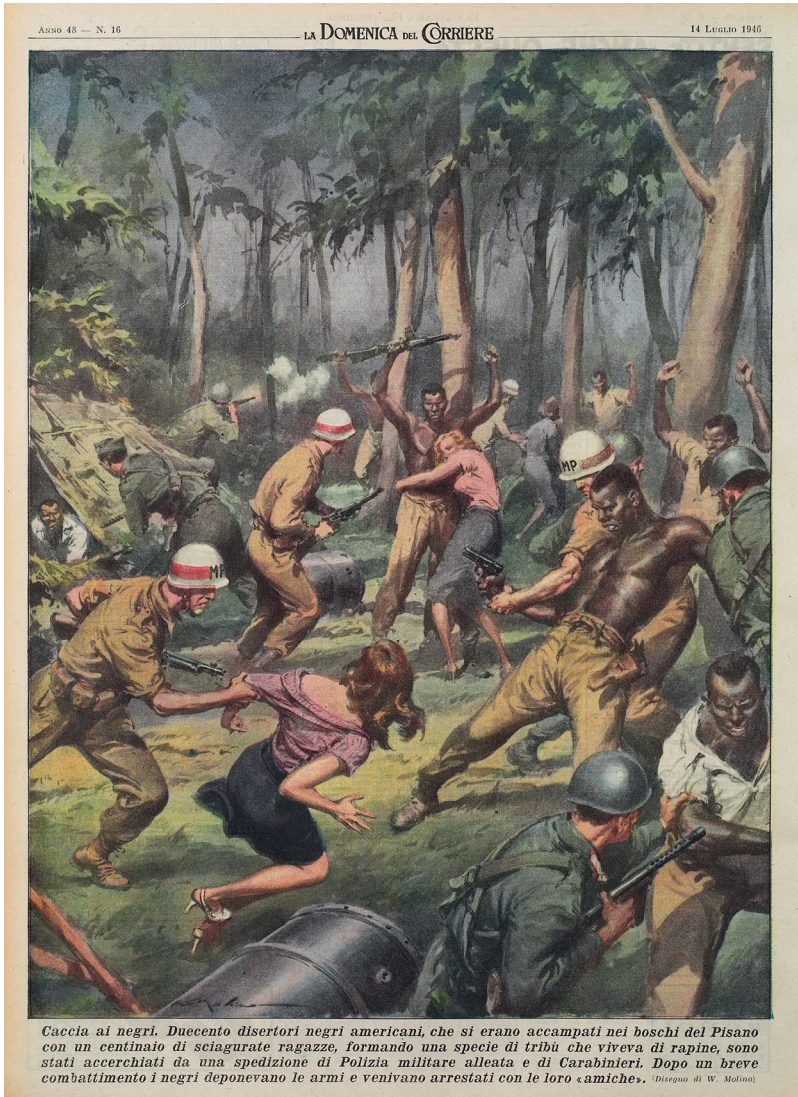


Fig. 3. Quarta di copertina del Corriere della Sera, 14 luglio 1946.

© Archivio storico Fondazione Corriere della Sera.

Un ulteriore elemento contribuisce all'erotizzazione di questa nerezza. Come suggerito dalle prime scene che mostrano l'interno del Tombolo, la dimensione sensuale e corporea che lo caratterizza è tradotta uditivamente dalla colonna sonora, tant'è che la nerezza del Tombolo non potrebbe essere immaginata senza la musica e la danza. In realtà, la colonna sonora jazz è presente sin dai titoli di testa di *Tombolo*, molto prima della scena già menzionata dell'accampamento delle donne; quest'ultima fa da prologo a una scena successiva, quella al locale da ballo chiamato "Perla della Foresta", un *dancing* all'interno del Tombolo dove grazie alla musica dal vivo e alla danza avvengono i primi contatti tra i militari – non solo neri – e le donne bianche. L'inquadratura di due manichini di donne nude è seguita dal vorticoso ritmo della musica di un'orchestra jazz. La potenza di questa musica sembra generare intorno a sé una particolare forma di nerezza vibrazionale<sup>18</sup>, che mette in relazione corpi razzializzati e non. La presenza della musica nera era talmente importante per il film da coinvolgere uno dei più noti compositori e conduttori di orchestre jazz attive in Italia sin dagli anni Venti, Amedeo Escobar<sup>19</sup>. Non è soltanto la "linea del colore" a razzializzare lo spazio: è il ritmo sincopato della musica nera ad attrarre a sé e muovere tutti i corpi catturati dalla sua energia. La danza fa saltare le distanze tra corpi bianchi e neri, li fa vibrare sulle stesse frequenze. Li sincronizza.

Varcando la "linea sonora del colore" (Stoever 2016), si fa strada la possibilità che la nerezza del Tombolo si identifichi solo in parte in una nerezza visibile attribuita esclusivamente ad alcuni corpi. Il Tombolo

---

18 La colonna sonora jazz utilizzata nel film era quella italiana di Amedeo Escobar, ancora molto in voga nell'immediato dopoguerra e sino a tutti gli anni Cinquanta. Anche in questo caso, appropriazione della musica nera e suo utilizzo come indice razzializzante rendono ambivalente l'episteme sonora (James 2019) nazional-razziale di *Tombolo*. Sulla "linea sonora del colore" (Stoever 2016) sono disponibili molti interessanti contributi tra *Sound Studies* e *Black Studies*: un primo panorama è offerto da Nyong'o 2014. Per riflettere sull'ambivalenza recuperativa del jazz di importazione nel film *Tombolo* si confronti l'uso della colonna di Escobar con l'incipit nella cantina jazz romana in *Il nero* di Giovanni Vento (1968).

19 Su Escobar e il suo straordinario successo sin dagli anni Venti, inizialmente con la Imperial Jazz Band, si veda la voce dell'Enciclopedia Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/amedeo-escobar\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amedeo-escobar_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso il 4 ottobre 2025). Sulla fortuna del jazz durante il fascismo si veda Cerchiarì 2019.

non è nero per via dei soldati neri e nemmeno per via delle donne bianche non più bianche. Nero è lo spazio fuori legge che funge da attrattore per una congerie di soggetti clandestini. A ben vedere dalla macchia del Tombolo ne spuntano parecchi. Ne nomino alcuni: Otello, il giovane effeminato primo a morire nella sparatoria finale con la polizia; il Professore guida di Andrea all'accampamento, intellettuale fallito pseudo-anarchico che pare un meticcio con la sua pelle bruna; Alfredo il Ciclista, boss della prostituzione del Tombolo e controllore del mercato nero, che morirà saltando in aria su una mina. Ma non solo. Una piccola folla di comparse o persone menzionate di sfuggita: uomini, e soprattutto donne, provenienti da ogni parte d'Italia, il Torinese, le romane, Agostino il Napoletano... La dimensione transregionale, frutto dell'esodo interno e della mobilità di profughi e profughe, sfollate, sbandati, ex-prigionieri, disertori, senza fissa dimora e *sans papiers* – o con documenti falsi come la stessa Anna – fanno emergere una identità italiana mobile e migrante lontana anni luce dall'ordinato regionalismo dei “cento campanili”, così come l'avrebbero voluta il fascismo e molti dei successori repubblicani<sup>20</sup>. In virtù della sua nerezza lo spazio eterotopico e clandestino del Tombolo raccoglie tutta una serie di soggetti che, non avendo più un posto proprio, ne occupano un altro, ai margini della nazione ma pericolosamente interno ad essa, rischiando di farne collassare il centro egemonico. Questa “Italia” dislocata dalla guerra non è affatto disposta a tornare a casa, ammesso che una casa ancora ci sia ad accoglierla, e questo, va detto, è soprattutto scandaloso per i soggetti femminili. Certamente non vogliono, o non possono, tornare a casa le giovani marchiate dall'infamia del Tombolo<sup>21</sup>. Tutte eccetto Anna, simbolo del “ritorno a casa”.

20 Sui campi profughi in Italia si veda Sanfilippo 2016: nell'Italia del primo dopoguerra “profugo” poteva indicare persone senza documenti, senza fissa dimora, soggetti indesiderati... I numerosi campi profughi raccoglievano cioè una buona parte dei soggetti fuori legge che abitavano anche il Tombolo. Particolare rilievo assume il campo di Fossoli, che conteneva “criminali rastrellati dalla polizia e prostitute italiane e straniere” (Azzali 1946). Sui cosiddetti profughi interni cfr. Canepa 2016.

21 In *Senza pietà* Angela non può tornare a casa perché compromessa con il mondo del Tombolo; in *Campane a martello* (1959) dopo la partenza dei soldati alleati Agostina dovrebbe rientrare da Livorno a Ischia con un foglio di via obbligatorio che lei rifiuta di firmare. Tutto il film è incentrato sulla sorte del denaro guadagnato da Agostina e Australia grazie alla prostituzione e “sequestrato” loro per finanziare l'orfanotrofio di Don Andrea, che ospita anche una “mulatta”.

Raccogliendo gli indici apparentemente eterogenei della nerezza del Tombolo potremmo ridefinirla alternativamente come non tanto un sistema di descrizione fenotipica legato a una tecnologia coloniale di assegnazione differenziale di umanità e di risorse, ma la figurazione di tutto ciò che annulla e vanifica ogni ordine razziale. Non solo un paradiso nero, ma un buco nero, vale a dire il luogo della caduta, o la “tomba” della bianchezza. La sua nerezza non si identificerebbe esattamente né con Jack né con gli altri soldati neri, ma sarebbe lo spazio dove entrano in relazione i soggetti nel momento in cui perdono la funzione sociale dettata dalla bianchezza egemonica. Ovviamente tutto ciò nel film di Ferroni non configura affatto un’utopia, né uno spazio desiderabile. La riduzione violenta dell’eterotopia a distopia, tuttavia, non va considerata un puro e semplice dato empirico atto a condannare la violenza interna che satura quel mondo parallelo, ma è essa stessa la prevedibile risposta nazional-razzista all’esistenza di uno spazio che sembra estendersi sino a diventare un vero e proprio “continente”, come aveva paventato Montanelli: un’Africa che cresce dentro l’Italia. Il film di Ferroni deve negare ogni promessa alla nerezza del Tombolo. La risposta è, perciò, quella di resuscitare lo sguardo coloniale che aveva raffigurato la colonia come paradiso sessuale, teoricamente proibito dalle leggi razziali fasciste ma praticamente reso accessibile al soldato italiano dalle condizioni di dominio esercitato nelle colonie. Solo che, una volta dislocato in Italia e offerto ai soldati neri così come alle donne bianche, il “paradiso nero” che aveva nutrito l’immaginario eccitante dell’Africa coloniale si traduceva in qualcosa di impensabile, sovversivo dell’ordine di genere e razziale su cui doveva fondarsi l’identità nazional-sessuale dell’Italia post-bellica.

A questo punto, diventa ancor più necessario resistere alla strategia del film, che evoca una nerezza amplificata solo per contenerla. Perseguendo nel presente una lettura “riparativa” che al contrario espanda le promesse dove esse sono state violentemente cancellate, la nerezza del Tombolo può operare al di là del suo *script* razzializzante e affermare la propria potenzialità in quanto categoria sovra-determinata che impedisce di tenere in piedi le gerarchie razziali egemoniche. Detto altrimenti, la promessa della nerezza nel film di Ferroni deve poter riemergere come prodotto di scarto del suo *script* razzista attraverso una re-visione che renda conto dei soggetti che il film sceglie di tenere ai margini per salvare gli unici sul quale scom-

mette per il proprio futuro. In alcune intermittenze, visive e sonore, il film produce una sorta di “nero” della visione, un “negativo” sonoro che potrebbe riconfigurare lo stesso concetto di “paradiso” in modo meno escludente. Come se il nero diventasse il non-colore che non denota più una specifica razza ma il fallimento di tutte, e con ciò il fallimento dell’egemonia bianca<sup>22</sup>.

Per concludere, mi chiedo quali siano le sfide politiche e teoriche, in ultima analisi di giustizia riparativa, che ci attendono per contrastare il ruolo che la bianchezza egemonica ha svolto nel dopoguerra italiano come dispositivo di salvaguardia securitario. La cosiddetta “ricostruzione” postbellica si è giocata infatti su una ripetizione silente di meccanismi consolidati dal fascismo. L’Italia ha continuato a vivere un privilegiato crepuscolo coloniale dal 1950 al 1960 grazie all’Amministrazione Fiduciaria della Somalia. La persistente marginalizzazione e invisibilizzazione dei e delle discendenti delle relazioni interrazziali frutto del colonialismo italiano fa da sfondo a tutto il periodo che dal fascismo giunge sino a noi (Deplano 2018). Credo anche sia necessario continuare a mettere in relazione il complesso intreccio dell’immaginario razziale e razzista nella prima fase della Repubblica con quello elaborato nelle successive fasi di migrazione “economica”, sia quella interna degli anni Sessanta, sia quella dal Sud del Mediterraneo e dalla penisola balcanica a partire dagli anni Ottanta. Un discorso antirazzista italiano dovrebbe sviluppare la capacità di tenere insieme queste diverse genealogie razziali e razziste, intersecandole con una altrettanto precisa e puntuale ricognizione decoloniale dello stesso immaginario nazionale:

Rivolgere tali domande richiede un qualche tentativo di scoprire come la nerezza operi nella modalità della costante evasione e perdita della vita e prenda la forma, la rotta catturata ed errante, della fuga (Harney-Moten 2021, p. 97).

---

22 Sono consapevole che intrattenere anche solo l’idea di una promessa della nerezza partendo da un posizionamento bianco sia molto problematico, nella misura in cui la nerezza sarebbe essa stessa per il soggetto nero sinonimo di mancanza ontologica di promessa (Yancy 2022). Non è nemmeno mio desiderio minimizzare il razzismo patriarcale del film, impegnato a salvare la donna bianca e il suo potere su di lei. Sostengo tuttavia l’utilità di praticare altre strategie di visione per lavorare negli interstizi del canone razzista bianco e recuperare l’eterotopia di spazi di sopravvivenza comune. In questo senso ho parlato di bianchezza fuggitiva e della necessità di partire dalle rovine.

## Bibliografia

- Azzali, F.  
1946 “L’Internazionale si è fermata a Fossoli”, in *L’Europeo*, n. 39, 29 settembre.
- Bey, M.  
2022 *Black Trans Feminism*, Duke UP, Durham NC.
- Butler, J.  
1993 “Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia”, in *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, a cura di R. Gooding-Williams, Routledge, Londra-New York.
- Canepa, G.  
2016 “Rifare gli italiani. Profughi e progetti per il welfare (1944-47)”, in *Meridiana*, n. 86.
- Campi, P.  
1993 *Amedeo Escobar*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. XLIII, [https://www.treccani.it/enciclopedia/amedeo-escobar\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amedeo-escobar_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Caponi, M.  
2022 “Antirazzismo cattolico e questione nera nel secondo dopoguerra”, in *Italia contemporanea*, n. 297, <https://doi.org/10.3280/IC2021-297-S10A-002> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Cassamagnaghi, S.  
2014 *Operazione spose di guerra: storie d’amore e di emigrazione*, Feltrinelli, Milano.
- Cerchiarì, L.  
2019 *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, Mimesis, Udine-Milano.
- De Franceschi, L. (a cura di)  
2013 *L’Africa in Italia: per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma.
- Della Maggiore, G.  
2015 “Tombolo paradiso nero, il film che gli Usa non volevano vedere”, in *ToscanaNovecento*, [https://www.toscananovecento.it/custom\\_type/tombolo-paradiso-nero-il-film-che-gli-usa-non-volevano-vedere/](https://www.toscananovecento.it/custom_type/tombolo-paradiso-nero-il-film-che-gli-usa-non-volevano-vedere/) (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Deplano, V.

2018 “Within and Outside the Nation: Former Colonial Subjects in Post-war Italy”, in *Modern Italy*, a. XXIII, n. 4, <https://doi.org/10.1017/mit.2018.27> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Earle, R., Parmar, A., Phillips, C.

2023 “Criminal Questions, Colonial Hinterlands, Personal Experience: a Symptomatic Reading”, in *Decolonizing the Criminal Question*, a cura di A. Aliverti, H. Carvalho, A. Chamberlen, M. Sozzo, Oxford UP, Oxford, <https://global.oup.com/academic/product/decolonizing-the-criminal-question-9780192899002?cc=gb&lang=en&#> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Ellena, L.

2015 “Geografie della razza nel cinema italiano del primo dopoguerra, 1945-1955”, in *Il colore della nazione*, a cura di G. Giuliani, Mondadori Education, Firenze.

Fantozzi, C.

2018 “Raccontare Tombolo. Prostituzione di guerra e confini della cittadinanza nella transizione alla democrazia”, in *The Italianist*, a. XXXVIII, n. 3, <https://doi.org/10.1080/02614340.2018.1515880>.

2021 “Seguire gli alleati: prostituzione e migrazioni femminili nell’Italia occupata”, in *Genere, sesso, migrazione. Riflessioni transdisciplinari*, a cura di F. Amato, DeriveApprodi, Roma.

Gerbi, S., Liucci, R.

2014 *Indro Montanelli: una biografia (1909-2001)*, Hoepli, Milano.

Giovacchini, S.

2015 “John Kitzmiller, Euro-American Difference, and the Cinema of the West”, in *Black Camera*, a. VI, n. 2, <https://doi.org/10.2979/blackcamera.6.2.17> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Giuliani, G. (a cura di)

2015 *Il colore della nazione*, Mondadori Education, Firenze.

2018 *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Londra.

Giuliani, G., Lombardi-Diop, C.

2013 *Bianco e nero. Storia dell’identità razziale degli italiani*, Mondadori Education, Milano.

Greene, S., Roveri, M.

2020 “The Black American Soldier: Italian Cinematic Reflections”, in *Italy and the Military: Cultural Perspectives from Unification to Contemporary Italy*, a cura di M. Roveri, Springer International Publishing, Cham, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-57161-0\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-030-57161-0_16) (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Harney, S., Moten, F.

2013 *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, Tamu, Napoli.

Jackson, S.

1999 *Heterosexuality in Question*, Sage, Londra.

James, R.

2019 *The Sonic Episteme. Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics*, Duke UP, Durham NC.

Johnson, P.

2013 “The Geographies of Heterotopia”, in *Geography Compass*, a. VII, n. 11, <https://doi.org/10.1111/gec3.12079> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Leavitt, C.

2019 “The Forbidden City: Tombolo Between American Occupation and Italian Imagination”, in *Cultural Change Through Language and Narrative: Italy and the USA*, a cura di G. Bonsaver, A. Carlucci, M. Reza, Legenda, Londra, <https://centaur.reading.ac.uk/74251/> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Miller, P.K.

2022 “Hegemonic Whiteness: Expanding and Operationalizing the Conceptual Framework”, in *Sociology Compass*, a. XVI, n. 4, <https://doi.org/10.1111/soc4.12973> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Nyong'o, T.

2014 “Afro-philosophical Fictions: Black Sound Studies after the Millennium”, in *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, a. XVIII, n. 2, <https://doi.org/10.1215/07990537-2739938> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

O'Brien, D.

2017 “Due Afro-Americani a Roma: John Kitzmiller, Woody Strode and Remoulding Stereotypes in Italian Popular Cinema”, in *Black Masculinity on Film: Native Sons and White Lies*, a cura di D. O'Brien, Palgrave Macmillan, London, [https://doi.org/10.1057/978-1-137-59323-8\\_6](https://doi.org/10.1057/978-1-137-59323-8_6) (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Patriarca, S.

2015 “Fear of Small Numbers: ‘Brown Babies’ in Postwar Italy”, in *Contemporanea*, n. 4, <https://doi.org/10.1409/81438> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

2021 *Il colore della Repubblica: Figli della guerra e razzismo nell'Italia postfascista*, Einaudi, Torino.

Perilli, V.

2015a “Relazioni pericolose. Asimmetrie dell'interrelazione tra ‘razza’ e genere e sessualità interraziale”, in *Il colore della nazione*, a cura

- di G. Giuliani, Mondadori Education, Firenze, <https://iris.unive.it/handle/10278/3704728> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- 2015b “Tammurriata Nera. Sessualità interrazziale nel secondo dopoguerra italiano”, in *Iperstoria*, n. 6, <https://doi.org/10.13136/2281-4582/2015.i6.299> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Rubin, G.  
1975 “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, in *Toward an Anthropology of Women*, a cura di R. Reiter, Monthly Review Press, New York.
- Sanfilippo, M.  
2016 “I campi in Italia nel secondo dopoguerra”, in *Meridiana*, a. LXXXVI, n. 2, <https://doi.org/10.1400/247419> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Santini, A.  
1990 *Tombolo. Disertori, contrabbandieri, signorine, sciucià: un'avventura del dopoguerra*, Rizzoli, Milano.
- Sedgwick, E.K.  
1997 “Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You”, in *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, a cura di E.K. Sedgwick, Duke UP, Durham NC, <https://doi.org/10.1515/9780822382478-002> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Sertorio, G.  
2011 “Prime prove cinematografiche di Montanelli: *Pian delle stelle e Tombolo, paradiso nero*”, in A. Malvolti, *Indro Montanelli: il giornalismo, la storia, la narrativa*, Olschki, Firenze, <https://doi.org/10.1400/218282> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Stoeber, J.L.  
2016 *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York UP, New York.
- Stoler, A.L.  
2009 *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton UP, Princeton.
- Vignati, R.  
2019 *Indro Montanelli e il cinema. Un contadino toscano candidato all’Oscar*, Mimesis, Udine-Milano.
- Yancy, G. (a cura di)  
2022 *Black Men from behind the Veil: Ontological Interrogations*, Rowman & Littlefield, Lanham MD.



ROSSELLA CATANESE, MARCO LENA

## DAKAR CINEMATICA

### La partnership italiana nella fondazione della cineteca senegalese

Questo saggio si propone di analizzare i rapporti storici e culturali che hanno interessato il *medium* cinematografico tra Italia e Senegal e il partenariato che ha contribuito alla (ri)fondazione della Cineteca di Dakar. A partire dagli anni Sessanta, infatti, questi rapporti hanno cominciato a mutare in direzione di istanze di autonomia produttiva e artistica, culminando simbolicamente nel Festival Mondial des Arts Nègres di Dakar del 1966. Nel contesto di una modernità postcoloniale emergente, il cinema offriva un'opportunità di ridefinizione delle rappresentazioni culturali e della loro funzione politica. Attraverso una decostruzione (Derrida 1969; Ferraris 2003) del discorso sul *medium*, si cercherà di evidenziare come le immagini del Senegal indipendente abbiano contribuito a promuovere nuovi paradigmi di identità e autodeterminazione.

#### *Dalla visione coloniale all'autonomia post-bellica*

Nel 1895, lo stesso anno del brevetto del *cinématographe* dei fratelli Lumière, il medico Félix-Louis Regnault usò una macchina cronofotografica per documentare una donna Wolof del Senegal mentre fabbricava dei vasi di terracotta<sup>2</sup>. Sono le primissime documentazioni per immagini in movimento usate per l'etnografia; Regnault cre-

- 
- 1 Il presente articolo è una rielaborazione di una ricerca comparsa su L. Caminati, V. Deplano, D. Garofalo, L. Peretti (a cura di), *Cinema italiano postcoloniale*, numero monografico di *Cinema e Storia*, a. XIII, n. 1, 2024, pp. 225-243, ed è il frutto della collaborazione tra i due autori; dovendo però selezionare i rispettivi contributi, il primo e il secondo paragrafo sono di Rossella Catanese, mentre il terzo e il quarto paragrafo sono di Marco Lena.
  - 2 Ideata da Etienne-Jules Marey nel 1882, la cronofotografia, considerata un proto-cinema, catturava sequenze di movimento su una singola lastra attraverso un dispositivo con otturatore oscillante. A differenza di Eadweard Muybridge, che utilizzava più macchine fotografiche per immagini separate di fasi

deva che tali immagini potessero servire come indice scientifico di descrizione della razza. A Parigi, centro della modernità culturale e città-simbolo di progresso, Regnault filmò dei *performer* provenienti dall’Africa occidentale durante l’Esposizione etnografica del 1895. Come in altre esposizioni di “villaggi indigeni” alle fiere mondiali, questi artisti neri che danzavano, eseguivano faccende quotidiane o rituali per gli spettatori francesi, venivano registrati per studiare “the language of gesture, the language of race” (Tobing Tony 1996, p. 4). Questi “villaggi indigeni” del XIX secolo – periodo della grande espansione imperiale francese in Senegambia, nel Sudan occidentale e sulla costa occidentale dell’Africa a sud dal Senegal al Gabon – erano ricostruzioni di villaggi dei dahomeiani e dei senegalesi (Cohen 1980, p. 281).

Anche il film di produzione Gaumont *Sitten und Gebrauchen am Senegal (Usi e costumi in Senegal)*, del 1910, mostra sequenze di persone che ballano, suonano strumenti musicali, si dedicano a vari lavori artigianali e cucinano: scene che ricordano i *tableaux* visivi descritti da Regnault nelle sue documentazioni delle mostre etnografiche. La macchina da presa era qui soprattutto una quarta parete, che stabiliva un rapporto di distanza tra lo spettatore e il soggetto ripreso (Tobing Tony 1996, p. 83).

Il significato di questi documenti è complesso: sono immagini che portano con sé la consuetudine dello sguardo coloniale, e riflettono la profonda interconnessione tra pratiche tecnologiche e strutture di potere (Comolli 2006); immagini di persone che non vengono viste come individui, ma come esemplari di razza e cultura. Per moltissimo tempo, le rappresentazioni del Senegal e dei senegalesi sono state solo immagini di questo tipo: il prodotto di una visione dall’esterno, che enfatizzava l’alterità, con lo scopo di soggiogare. Questo risponde a quella che Frantz Fanon chiamava la “maschera bianca” (1996): la maschera non è la pelle, dato che Fanon ha specificato la “pelle nera” come sua controparte, e non è nemmeno il volto. “È un insieme di presupposti, concetti, infrastrutture, esperienze apprese, simboli e tecniche che formano uno schermo con cui una persona rende bianca la realtà. Lo scopo della maschera è quello di mantenere invisibile il dominio della bianchezza” (Mirzoeff 2023, p. 10).

---

del movimento, Marey condensava l’intera sequenza in un’unica immagine (Braun 1992; Braun 2010).

Storicamente il privilegio bianco, definendo i meccanismi di oppressione politica e psicologica riservati all'uomo di colore, ha imposto le ragioni della segregazione e della gerarchia del colore (Renault 2009, p. 28); così queste rappresentazioni non solo cristallizzavano stereotipi etnografici, ma servivano anche a legittimare le gerarchie razziali e culturali imposte dal colonialismo. Tale imposizione era anche coercitiva e normata dalla violenza sistemica: dal 1934 fino alla sua abrogazione nel 1960, il decreto Laval imponeva severe restrizioni alla produzione cinematografica nelle colonie francesi in Africa, rendendo quasi impossibile per i cineasti africani utilizzare il cinema come mezzo di espressione artistica o documentazione sociale. Questo provvedimento rifletteva il controllo coloniale sulla rappresentazione visiva, che doveva restare nelle mani delle autorità francesi per consolidare la narrazione imperiale e prevenire voci critiche o alternative.

Tuttavia, il panorama cambiò radicalmente con l'indipendenza del Senegal nel 1960, quando il cinema cominciò a essere riconosciuto come un potente strumento di espressione culturale, comunicazione e costruzione identitaria<sup>3</sup>. In un contesto ideologico più sensibile ai diritti umani, le narrazioni sulla libertà e sulla solidarietà internazionalista iniziarono a emergere, segnando una transizione cruciale: il passaggio da una rappresentazione etnografica dominata dall'esterno a forme di *agency* culturale e politica delle nuove nazioni indipendenti.

Per riferirci all'Italia del secondo dopoguerra, le istanze progressiste che cercavano di consolidarsi nel contesto ideologico democratico della giovane repubblica configuravano fenomeni di solidarietà verso i movimenti di decolonizzazione africani. Si trattava di una prospettiva internazionalista con finalità antifasciste, che sebbene

---

3 Il 1960, anno dell'indipendenza del Senegal, segnò anche la fine del decreto Laval, che per decenni aveva vietato a chiunque, nelle colonie, di utilizzare una cinepresa senza autorizzazione scritta da parte delle autorità francesi, limitando drasticamente la possibilità di uno sguardo autonomo. Sembra paradossale che in Francia, proprio in quegli anni, i cineasti della *Nouvelle Vague* ridefinissero il linguaggio cinematografico con una libertà creativa senza precedenti, abbattendo le convenzioni narrative e stilistiche del cinema tradizionale, mentre nelle colonie africane ogni forma di libertà era ancora una chimera. Solo con l'indipendenza il cinema africano poté iniziare a esplorare la propria identità (Barlet 2021).

abbia (suo malgrado) contribuito a relegare l'esperienza coloniale italiana a una mera fase temporanea e isolata di dittatura, minimizzando il suo radicamento nell'epoca postunitaria (Labanca 2002; Del Boca 1976-1984; Ben-Ghiat, Fuller 2005; Palumbo 2003), ha anche portato la questione globale dei diritti umani in primo piano. Non è un caso che solo dopo la seconda guerra mondiale siano emerse strutture politiche e sociali destinate a sostenere l'indipendenza degli stati africani. Questi sforzi si intensificarono anche grazie alla situazione post-bellica, da cui le potenze europee uscirono profondamente indebolite sia economicamente che militarmente, facilitando pertanto le richieste di autonomia da parte delle colonie (Droz 2007, p. 47; Rodney 1981).

Veniva dunque alla luce un nuovo interesse per la solidarietà e il supporto verso le nazioni emergenti del continente africano, in un momento storico di significativa trasformazione geopolitica e sociale. Questo interesse internazionalista si manifestava attraverso iniziative di cooperazione, tanto con le ex colonie italiane, come Somalia, Etiopia, Eritrea e Libia, quanto con altri stati africani coinvolti nei processi di decolonizzazione, come Algeria e Senegal. Negli anni Cinquanta, l'impero coloniale francese subì una serie di sconfitte significative che segnarono la transizione verso la decolonizzazione, in Indocina, in Algeria, in Tunisia e in Marocco; era un nuovo ordine globale post-bellico, in cui le ex colonie si affermavano come entità sovrane anche in virtù di contesti ideologici che condannavano nazionalismi e suprematismi razzisti. La storiografia africana dei primi anni dell'indipendenza mette in evidenza soprattutto la volontà e l'impegno delle nazioni africane nel conquistare la propria autonomia, mentre in larga misura le nazioni coloniali europee cercarono, a lungo e con determinazione, di mantenere il controllo sui loro imperi (Calandri 2013).

### *Decolonizzazione: il Senegal e l'Italia*

Il Senegal rappresenta un caso emblematico per comprendere le contraddizioni dell'assestamento politico delle nazioni africane. La decolonizzazione del Senegal sotto la guida di Léopold Sédar Senghor, sostenitore della *négritude* e promotore di una visione unitaria dell'Africa, assumeva un ruolo fondamentale nel model-

lare un Senegal moderno, focalizzandosi sullo sviluppo sostenibile e sull'integrazione culturale. Il suo approccio combinava la necessità di preservare l'identità africana con l'obiettivo di costruire un futuro autonomo, libero dalle influenze coloniali (Markovitz 1969; Martin 2012). Nato nel 1906 a Joal, Senghor era non solo un abile politico, ma anche un poeta e intellettuale di spicco, sostenitore del movimento della negritudine, volto a valorizzare l'identità e la cultura africana<sup>4</sup>. Senghor divenne il primo presidente del Senegal indipendente nel 1960, promuovendo stabilità politica, sviluppo economico, armonia tra gruppi etnici e religiosi e apertura al dialogo internazionale. Parallelamente, Senghor valorizzò le arti e le tradizioni africane per sostenere l'unità panafricana, contribuendo alla fondazione dell'Organizzazione dell'Unità Africana nel 1963.

In Italia, nonostante residui di nostalgie coloniali, la crisi del colonialismo fu percepita come un cambiamento epocale nel contesto della guerra fredda. L'Italia partecipò al dibattito sulle ex colonie attraverso l'AFIS in Somalia, unico caso di amministrazione fiduciaria assegnata a una nazione sconfitta nella seconda guerra mondiale (Bagnato 2020; Tripodi 1999). Nel dopoguerra, il clima culturale italiano, segnato dalla reazione al fascismo e alle sue leggi razziali, abbracciò la causa anticolonialista, organizzando iniziative a sostegno dell'indipendenza africana e integrando il tema nel discorso democratico sull'uguaglianza sociale. In questo contesto di rinnovamento, l'Italia svolse un ruolo significativo nel favorire tale

---

4 La *négritude*, movimento culturale, letterario e politico del XX secolo nato nelle colonie francofone, si fondava sull'orgogliosa affermazione dell'identità e della cultura nera. Il termine fu coniato nel 1935 da Aimé Césaire sulle pagine della rivista *L'Étudiant Noir* in opposizione all'egemonia culturale francese, strumento di oppressione. La fondazione della rivista *Présence Africaine* nel 1947, pubblicata sia a Dakar sia a Parigi, divenne un punto di riferimento per il pensiero anticoloniale, coinvolgendo intellettuali africani e francesi. Senghor, uno dei principali esponenti del movimento, approfondì il concetto in *Chants d'ombre* (1945), contrapponendo l'"emozione nera" alla "ragione ellenica" della tradizione occidentale; per lui la poesia era uno strumento per riscoprire l'identità africana e valorizzarla nel dialogo culturale globale. Nel 1948 Senghor curò l'*Antologia della nuova poesia negra e malgascia di lingua francese*, arricchita da un'introduzione di Jean-Paul Sartre, che paragonava la negritudine a Orfeo, interprete della storia e delle radici culturali africane (Adi 2018; Faye 2020).

riconoscimento, sia attraverso collaborazioni produttive che grazie al sostegno a registi emergenti del continente africano.

Gli sforzi di solidarietà tra Italia e Senegal negli anni Sessanta si concretizzarono attraverso una serie di iniziative e formule istituzionali volte a favorire lo sviluppo e la cooperazione tra i due paesi. Un esempio significativo fu il progetto agricolo di Matam, che simboleggiava l'impegno condiviso per la costruzione di un futuro più sostenibile e autonomo per le comunità senegalesi, offrendo supporto concreto nella modernizzazione e diversificazione dell'economia locale<sup>5</sup>.

Per quanto riguarda modalità più informali, vi furono numerose iniziative e testimonianze di impegno a favore dei movimenti di liberazione. Intellettuali, artisti e figure influenti come Elio Vittorini e Pier Paolo Pasolini si unirono al dibattito, esprimendo solidarietà attraverso scritti, opere e partecipazioni a eventi pubblici, che ponevano sotto i riflettori le ingiustizie del colonialismo. Parallelamente, imprenditori visionari come Enrico Mattei, con il suo appoggio al FLN algerino, dimostravano come la collaborazione economica e il sostegno politico potessero contribuire alla causa dell'indipendenza, mentre i movimenti studenteschi e gli attivisti di sinistra organizzavano marce e campagne per sensibilizzare l'opinione pubblica.

Nel panorama culturale italiano degli anni Sessanta, numerose iniziative artistiche, concerti ed eventi letterari furono fondamentali per sensibilizzare il pubblico riguardo alle questioni legate all'oppressione coloniale in Africa. Un esempio emblematico fu il Secondo Congresso degli Scrittori e degli Artisti Neri, organizzato dalla prestigiosa rivista *Présence Africaine*. Dopo il celebre primo incontro parigino del 1956, il secondo congresso si tenne a Roma nel 1959, rappresentando un momento cruciale per la comunità culturale africana e internazionale. L'evento non solo attrasse figure di spicco della letteratura e dell'arte africana, ma riunì intellettuali, artisti e attivisti provenienti da tutto il mondo, che condivisero esperienze e ideali di libertà, giustizia ed emancipazione culturale. In questo contesto, l'Italia emerse come punto di incontro per ri-

---

5 Nel 1963, l'Italia finanziò un progetto agricolo nella regione di Matam, nel nord del Senegal, per promuovere lo sviluppo agricolo attraverso la fornitura di attrezzature, l'irrigazione e la formazione in materia di agricoltura (Pellizzoli, Rossetti 2013).

flessioni profonde sull'identità culturale africana e sull'impatto del colonialismo, stimolando un dialogo interculturale che andava oltre i confini geografici e politici<sup>6</sup>.

*La cineteca di Dakar: actualités sénégalaises*

Le iniziative culturali e politiche tra l'Italia e il Senegal negli anni Sessanta sono state recentemente rivalutate e valorizzate, in particolare grazie alla riapertura dell'archivio cinematografico senegalese presso il Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique a Dakar. Questo archivio è composto principalmente da cinegiornali senegalesi in bianco e nero su pellicola 16 mm, risalenti al periodo 1960-1988, per circa due decenni il principale strumento di informazione visiva per il popolo senegalese. L'importanza di questa collezione risiede anche nel confronto con il contesto delle istituzioni africane coeve, poiché la conservazione e la trasmissione di questo patrimonio assumono un valore fondamentale per l'indipendenza culturale.

Senghor comprese immediatamente l'importanza di dotare il Senegal di una struttura di produzione cinematografica indipendente e autonoma. In un'epoca in cui l'Africa subsahariana contava un numero limitato di professionisti con formazione cinematografica, Senghor riconobbe il ruolo cruciale del cinema come strumento di informazione e identità culturale. Affidò quindi la direzione del servizio cinematografico a Paulin Soumonou Vieyra, consolidando così l'autonomia e l'efficacia del settore cinematografico senegalese. Vieyra era un appassionato panafricanista e fervente sostenitore dell'indipendenza culturale dell'Africa; si distinse come uno dei pionieri del cinema subsahariano. Il suo contributo si estese a un ruolo attivo nella promozione di una narrazione autenticamente africana, capace di rifletterne le complessità e le ricchezze culturali.

---

6 Il congresso fu documentato dalle riprese di Paulin Soumanou Vieyra. Cfr. l'intervento di Mistura Allison, "Notes on returning the gaze: visual stories from 1959 Rome", al workshop *The Second Congress of Black Writers and Artists, 65 years later*, a cura di Erica Bellia e Luca Peretti, 12/06/2024, Koninklijk Nederland's Institute Rome, <https://www.knir.it/it/evenementen/workshop-the-second-congress-of-black-writers-and-artists-65-years-later/> (consultato il 14 dicembre 2024).

Co-regista del celebre documentario *Afrique sur Seine* (1955)<sup>7</sup> con Jacques Melo Kane, Robert Caristan e Mamadou Sarr, Vieyra riuscì a combinare la sua visione artistica con un forte messaggio politico, utilizzando il cinema come strumento per l'emancipazione. Contribuendo a definire un'identità visiva e culturale per l'Africa subsahariana, Vieyra divenne un simbolo della rinascita africana e di un cinema capace di raccontare storie autentiche e significative. Fu anche tra i fondatori della Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) nel 1969, e a Dakar diresse il Bureau du Cinema, fortemente voluto da Senghor, per circa quindici anni; il Bureau comprendeva al suo interno l'ufficio dei cinegiornali senegalesi ("actualités"), nato anche grazie alla cooperazione con il servizio di documentazione cinematografica francese, il cui direttore, André Zwoboda, fu anche il produttore di *La Noire de...* (1966) di Ousmane Sembène.

I cinegiornali senegalesi rappresentarono una grande occasione internazionale per cineasti emergenti, offrendo un *training* originale e un'importante piattaforma per la creazione e la sperimentazione cinematografica. Tra i professionisti che vi lavorarono si annoverano figure di spicco come Georges Caristan e Baidy Sow, direttori della fotografia, Momar Thiam, fotografo e regista, e Ababacar Samb Makharam, regista e sceneggiatore. Anche Sembène, nonostante le divergenze politiche con Senghor, ebbe accesso alle attrezzature dei cinegiornali grazie all'intercessione di Paulin Soumonou Vieyra; ciò dimostra la capacità del Bureau du Cinema di fungere da ponte tra artisti di diversa estrazione. Inoltre, cineasti come Djibril Diop Mambéty e Med Hondo poterono concretizzare i loro progetti grazie al supporto fornito da questa struttura, consolidandone ulteriormente l'importanza come fulcro dell'innovazione cinematografica africana.

Il cinema non rappresentò solo un impegno politico-istituzionale, ma divenne per i registi uno strumento essenziale per rivendicare una rinnovata identità politica, sociale, storica ed economica. Un mezzo per restituire voce e visibilità a una storia spesso trascurata, favorendo un processo di decolonizzazione culturale e un dialogo

7 "Il primo film di un regista del continente subsahariano a sollevare la questione della diaspora e della 'presenza africana' a Parigi, un decennio prima che Sembène e Hondo portassero in scena la dannazione della Costa Azzurra e l'alienazione della capitale francese" (Cenciarelli 2017, p. 176).

più equo tra le diverse identità. La settima arte assunse dunque un ruolo centrale nel plasmare l'identità nazionale e continentale, veicolando messaggi di emancipazione e autodeterminazione attraverso linguaggi visivi innovativi.

Ababacar Samb Makharam, regista e primo segretario generale della suddetta FEPACI, considerava il cinema africano come un'opportunità per ritrovare le radici culturali e aprirsi al contesto internazionale. Per lui, il cinema non rappresentava soltanto un mezzo espressivo, ma un potente strumento di affermazione della cultura africana. Valorizzando le specificità storiche, sociali e politiche del continente, il cinema poteva essere un ponte tra passato e futuro, un veicolo per raccontare storie di emancipazione e di orgoglio identitario.

### *Cinema fra Italia e Senegal*

Qual è stato il ruolo dell'Italia in questo processo di autonomia del cinema senegalese? Un legame diretto tra l'Italia e il Senegal si sviluppò attraverso la circolazione cinematografica a partire dal Congresso di Genova del 1965, intitolato *Terzo Mondo e comunità mondiale*, durante il quale le questioni legate al cinema e al Terzo Mondo furono al centro del dibattito, con padre Angelo Arpa tra i principali protagonisti. Padre Arpa, fra gli ideatori dei primi Cineforum in Italia, istituì nel 1958 la Fondazione Columbianum a Genova, finalizzata a promuovere scambi culturali tra l'Europa e l'America Latina. Questo incontro, intitolato *Mondo latino-americano e responsabilità della cultura europea*, rappresentò l'avvio di un dialogo volto a costruire ponti culturali internazionali, sottolineando l'importanza di una cooperazione condivisa tra continenti (Cassavacqua 2003). Il Congresso di Genova, con Alioune Diop, Joseph Ki-Zerbo, Roger Bastide, Gilberto Freyre, Aimé Césaire, Cheikh Anta Diop, Germaine Dieterlen, Jean Rouch, Edgar Morin e altri, ricevette il patrocinio UNESCO<sup>8</sup> ed era associato alla Rassegna del cinema latino-americano, sotto la direzione di Gianni Amico, che ospitò Glauber Rocha, Carlos Diegues, Ruy Guerra e altri.

---

8 *Ibidem.*

Va segnalato che anche a livello di contenuti il cinema italiano di questi anni metteva in discussione i criteri di rappresentazione delle classi: in particolare, possiamo considerare come i film del Neorealismo, come *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, abbiano avuto un'influenza notevole anche sul cinema globale<sup>9</sup>. I film neorealisti, testimoniando le tragedie della seconda guerra mondiale, rappresentavano un Primo Mondo devastato dai bombardamenti e ridotto alla miseria, con protagonisti appartenenti a ceti poveri e proletari. Questo movimento portava con sé un messaggio di riscatto delle classi subalterne e della marginalità sociale. La sua influenza duratura trovò terreno fertile anche in Africa. In particolare, molti paesi africani impegnati nella decolonizzazione e nell'indipendenza riconobbero nel neorealismo un modello ideologico per affrontare le sfide sociopolitiche, esprimendo le difficoltà e le aspirazioni attraverso una narrazione più vicina alla realtà e attraverso l'uso di attori non professionisti e luoghi reali per aggiungere autenticità alle narrazioni. Il neorealismo rompeva con gli stereotipi razziali, come dimostrato in *Miracolo a Milano* (1951), in cui la relazione tra il mendicante afroamericano Jerome Johnson e la giovane italiana Floriana Cambi veniva accettata e riconosciuta senza pregiudizi, o in *Paisà*, dove il soldato afroamericano Dots Johnson affrontava un conflitto razziale in quegli anni ignorato dal cinema hollywoodiano<sup>10</sup>.

In continuità con la lezione neorealista, *Cabascabo* (1969) di Oumarou Ganda o *Kodou* (1970) di Ababacar Samb Makhram si

9 Le prime connessioni riconoscibili tra neorealismo e cinema africano emergente tra il 1960 e il 1975 si manifestarono attraverso la trasmissione delle competenze cinematografiche. A partire dai primi anni Sessanta, diversi cineasti, per lo più provenienti dal Nord Africa, studiarono presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, che formò nel tempo registi neorealisti provenienti da tutto il mondo. Tra i più significativi del continente africano c'erano Souheil Ben Barka dal Marocco; Haddad Moussa dall'Algeria, che lavorò anche come assistente alla produzione per Luchino Visconti; e Ababacar Samb Makhram dal Senegal, che in seguito produsse *Jom, histoire d'un peuple* (1981) (Giovacchini, Sklar 2012, p. 196).

10 Prima di *Guess Who's Coming to Dinner* (1967), i film hollywoodiani che trattavano la segregazione razziale erano pochi e spesso isolati. Film come *Lost Boundaries*, *Pinky* e *Intruder in the Dust*, tutti e tre del 1949, rappresentavano eccezioni in un contesto produttivo che prevedeva ancora la segregazione nelle sale cinematografiche e discriminazioni nei confronti degli spettatori afroamericani (Cripps 1978; Gillespie 2016).

esprimevano nelle forme della denuncia, determinandosi come veri manifesti politici, poiché esibivano un'idea di cinema come strumento di comunicazione di massa, di rivalsa, di emancipazione per costruire una consapevolezza sociale.

Un altro film italiano che ebbe grande influenza sulla produzione senegalese fu *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, co-prodotto tra Italia e Algeria, la cui assistente alla regia era Sarah Moldor, regista di origini caraibiche che aveva studiato cinema al Gorky Film Studio di Mosca con Ousmane Sembène. Il tema della resistenza e dell'indipendenza ebbe risonanza anche in Senegal, che condivideva con l'Algeria la lotta per la liberazione dalla Francia.

Il Festival Mondiale delle Arti Nere di Dakar (FMAN), fondato nel 1966 da Senghor, ha rappresentato un punto di riferimento per la promozione della cinematografia africana. Questo evento ha offerto una piattaforma prestigiosa per registi, sceneggiatori e attori africani, permettendo loro di emergere a livello internazionale. Attraverso film che trattavano questioni sociali, politiche ed economiche, il FMAN ha sensibilizzato il pubblico su temi come i diritti umani, l'uguaglianza e la decolonizzazione, favorendo uno scambio culturale tra cineasti di tutto il mondo. La prima edizione è stata realizzata in collaborazione con il giornalista e critico cinematografico romano Giulio Cesare Castello, che ospitava le pratiche della sessione cinematografica; una *brochure* dell'evento conservata negli archivi di Dakar riporta sia l'indirizzo personale di Castello a Roma sia la sede legale dell'organizzatore dell'evento. Castello, insegnante presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, ha conosciuto in quegli anni Samb Makharam, che si formava alla regia. L'Italia ha partecipato al concorso con diversi film, tra cui *Alla scoperta dell'Africa* (1966) di Folco Quilici, vincitore dell'Antilope d'Argento come miglior documentario, e *Appunti per un film sul jazz* (1965), di Gianni Amico.

Le cineteche africane sono state fondate con l'obiettivo di preservare il cinema africano emergente e tutto ciò che riguardava il continente. Tuttavia, un catalogo del 1970 ha rivelato anche l'inclusione di film italiani nella collezione. Oltre a classici già noti come *Paisà* e *Miracolo a Milano*, sono stati selezionati film meno conosciuti, come *Senza pietà* (1948) di Alberto Lattuada, *Eva Nera* (1954) di Guido Manera (il quale fu membro dello Staff tecnico del FMAN), e *Violenza segreta* (1963) di Giorgio Moser.

Molti documenti sulla fondazione e sull'attività della cineteca nazionale senegalese sono andati perduti o risultano incompleti. Tuttavia, le informazioni disponibili hanno arricchito la conoscenza del cinema africano e stimolato ulteriori ricerche in altri archivi.

La cooperazione tra Italia e Senegal è emersa durante recenti operazioni di catalogazione e restauro presso la cineteca di Dakar, grazie al ritrovamento di ritagli di giornale che menzionavano il premio Lupa di Roma, assegnato al Senegal per la sua eccellenza nella produzione cinematografica. Il riconoscimento, consegnato dal sottosegretario Mario Zagari, è documentato in una fotografia d'archivio che ritrae registi senegalesi con il premio. Questo ritrovamento ha avviato una ricerca che ha rivelato ulteriori tracce della presenza italiana: una lista di film presentati, materiali del congresso di Genova, una lettera della Fédération Panafricaine des Cinéastes e le relazioni personali tra Senghor, Giulio Cesare Castello e Giorgio La Pira. Tuttavia, l'abbandono degli archivi per anni ha causato la perdita di molti documenti, lasciando ai ricercatori pochi elementi per ricostruire questa vivace collaborazione culturale.

Nel 2020, nella collezione della cineteca di Dakar è stato ritrovato un filmato di Vieyra, considerato perduto, che documenta i preparativi del primo FMAN di Dakar. Nello stesso anno, la Cineteca Nazionale italiana ha donato alla cineteca di Dakar il cortometraggio di diploma del 1965 del regista senegalese Ababacar Samb Makharam. Nel 2021, l'Istituto Italiano di Cultura a Dakar ha promosso la conferenza *L'immagine mancante*, dedicata alle relazioni tra Italia e Senegal, con interventi di esperti come Baba Diop e Cecilia Cenciarelli. La cineteca senegalese è stata anche protagonista del FilmForum 2021 dell'Università di Udine e, tra il 2022 e il 2023, del festival *Il Cinema Ritrovato* organizzato dalla Cineteca di Bologna, che ha ospitato presentazioni sui cinegiornali senegalesi restaurati.

Grazie a questa sinergia, si assiste a un'esperienza cinematografica di rilevanza storica e al contempo simbolica. Il recupero della memoria archivistica rappresenta un atto di dialogo interculturale, testimonianza del potere del cinema come strumento di connessione tra le comunità, che continua a forgiare incontri culturali e a celebrare la diversità come ricchezza.

*Bibliografia*

AA.VV.

2023 *Ousmane Sembène le fondateur*, Editions Vives Voix, Dakar.

Adi, H.

2018 *Pan-Africanism: A History*, Bloomsbury, Londra.

Bagnato, A.

2020 *Somalia: da coloniali a profughi*, Armando Editore, Roma.

Barlet, O.

2021 "The Six Decades of African Film", in *Black Camera*, a. XII, n. 2, pp. 203-219.

Ben-Ghiat, R., Fuller M. (a cura di)

2005 *Italian Colonialism*, Palgrave, New York.

Braun, M.

1992 *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, University of Chicago Press, Chicago-Londra.

Braun, M.

2010 *Eadweard Muybridge*, Reaction Books, Londra.

Calandri, E.

2013 *Prima della globalizzazione: l'Italia, la cooperazione allo sviluppo e la Guerra Fredda 1955-1995*, Cedam, Padova.

Casavecchia S. (a cura di)

2003 *Io sono la mia invenzione: le carte, gli scritti e le idee di padre Angelo Arpa: l'Europa, Fellini e il cinema italiano*, Edizioni Studio 12, Roma.

Cenciarelli, C.

2017 "Afrique sur Seine", in AA.VV., *Il Cinema Ritrovato XXXI edizione*, Cineteca di Bologna, Bologna, pp. 176-177.

Cohen, W.B.

1980 *The French Encounter with Africans: White Response to Blacks, 1530-1880*, Indiana University Press, Bloomington.

Comolli, J.-L.

2006 *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta* [2004], Donzelli, Roma.

- Cripps, T.  
1978 *Black Film as Genre*, Indiana University Press, Bloomington.
- Del Boca, A.  
1976-1984 *Gli Italiani in Africa Orientale*, 4 voll., Laterza, Roma-Bari.
- Derrida, J.  
1969 *Della grammatologia* [1967], Jaca Book, Milano.
- Droz, B.  
2007 *Storia della decolonizzazione nel XX secolo*, Mondadori, Milano.
- Fanon, F.  
1996 *Pelle nera, maschere bianche* [1952], Tropea, Milano.
- Faye, W.L.  
2020 *Comprendre Senghor, vol. 2: Éthiopiennes: une thèse poétique de la négritude*, L'Harmattan, Parigi.
- Ferraris, M.  
2003 *Introduzione a Derrida*, Laterza, Roma-Bari.
- Gillespie, M.B.  
2016 *Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film*, Duke University Press, Durham NC.
- Giovacchini, S., Sklar, R. (a cura di)  
2012 *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson MS.
- Labanca, N.  
2002 *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Lévi-Strauss, C.  
1960 *Tristi tropici* [1955], Il Saggiatore, Milano.
- Marabello, C.  
2011 *Sulle tracce del vero: Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano.
- Markovitz, I. L.  
1969 *Léopold Sédar Senghor and the Politics of Negritude*, Atheneum, New York.

Martin, G.

2012 *African Political Thought*, Palgrave Macmillan, New York.

Mirzoeff, N.

2023 *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*, MIT Press, Cambridge-Londra.

Palumbo P. (a cura di)

2003 *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley-Londra.

Pellizzoli, R. e Rossetti, G. (a cura di)

2013 *Donne, terre e mercati. Ripensare lo sviluppo rurale in Africa sub-sahariana*, Cleup, Padova.

Renault, M.

2009 “Frantz Fanon. L’essere transitivo del (post)colonialismo”, in *Studi Culturali*, a. VI, n. 1, pp. 23-42.

Rodney, W.

1981 *How Europe Underdeveloped Africa*, Howard University Press, Washington DC.

Tobing Tony, F.

1996 *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham-Londra.

Tripodi, P.

1999 “Back to the Horn: Italian Administration and Somalia’s Troubled Independence”, in *The International Journal of African Historical Studies*, a. XXXII, nn. 2/3, pp. 359-380.



Fig. 1.

Fotografia da un negativo ritrovato nel recupero del fondo cinematografico e fotografico (2020). Nella foto, i registi Ousmane Sembène, Paulin Soumanou Vieyra, Ababacar Samb Makharam e George Caristan ritirano per il Senegal il premio Lupa di Roma (27 aprile 1966).





Fig. 5.

Nella sede della cineteca di Dakar, lo storico e restauratore italiano Marco Lena.

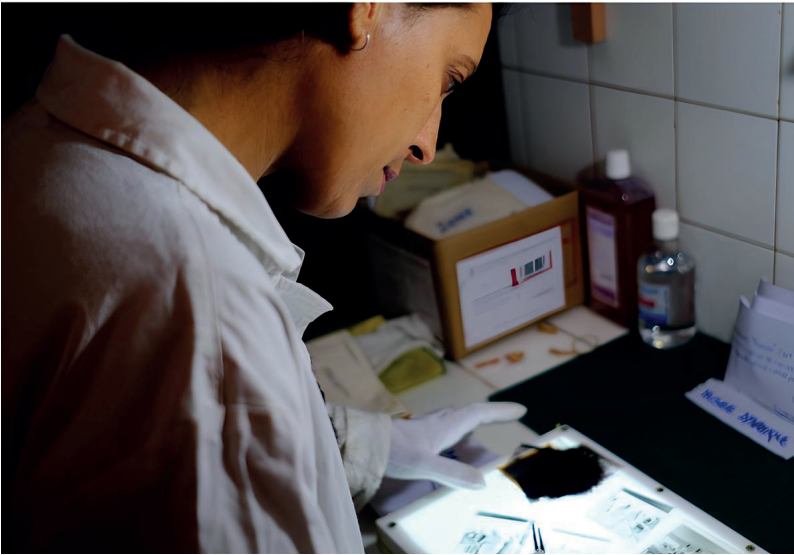


Fig. 6.

Nella sede della cineteca di Dakar, l'artista e restauratrice italiana Tiziana Manfredi.

MARIA COLETTI

## IL VIAGGIO DELLA IENA

### L’Africa di Vivarelli, l’Europa di Mambéty: tra cinema popolare e sguardo decoloniale

Ai fini di una più profonda comprensione dei rapporti tra l’Italia e il continente africano agli inizi degli anni Settanta, mi è sembrato interessante provare a gettare uno sguardo per così dire strabico sui casi opposti di Piero Vivarelli e Djibril Diop Mambéty, a partire dalla loro collaborazione per il film *Il Decamerone nero* del 1972. Un film esemplare del filone erotico esotico italiano, che sicuramente è agli antipodi rispetto al manifesto visionario di un nuovo cinema africano, rappresentato da *Touki Bouki* realizzato l’anno successivo. Figure opposte e speculari sono anche quelle dei due registi, entrambi eccentrici rispetto alle filmografie nazionali. Con il mio saggio intendo proporre non tanto una rilettura dei due film, quanto un percorso trasversale che metta in evidenza un doppio punto di vista sul rapporto tra paesi africani ed Italia: da un lato, le luci e le ombre di un immaginario esotico ed erotico venato di terzomondismo, ma che rivela sottotraccia una colonialità ancora ben attiva; dall’altro, uno sguardo libero e critico, capace di anticipare il discorso decoloniale e di tradurre nel testo filmico una visione dell’identità africana come qualcosa di fluido e in movimento, più vicino alla creolizzazione che all’ibrido. Se nel caso di Vivarelli possiamo parlare di appropriazione culturale, ha senso anche chiedersi quanto dell’esperienza europea di Mambéty si sia tradotto nel suo fare cinema, come risposta provocatoria e come superamento di ogni dualismo, di ogni opposizione binaria.

Ricostruendo la presenza al Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) di due ex allievi e registi africani (Coletti 2024), ho avuto modo di confrontarmi con il panorama italiano degli anni Sessanta e Settanta in relazione ai rapporti con i paesi liberatisi dal giogo coloniale e con la presenza in Italia di numerosi studenti africani, come approfonditamente analizzato da recenti studi (Deplano 2017; 2022). Un tassello di storia italiana che ci aiuta anche a mettere in prospettiva l’immigrazione africana e a metabolizzare l’idea di una

identità italiana plurale, presente già dagli anni Settanta (Colucci 2018). L'intreccio di storie fra Italia e Africa ha dunque riguardato storicamente anche il cinema, a più livelli, dalla formazione all'interpretazione, dalla scrittura critica alla produzione, come messo in evidenza una decina di anni fa nel volume collettaneo *L'Africa in Italia* (De Franceschi 2013). Tra gli anni Sessanta e Settanta, il terzomondismo post indipendenze riguarda molto da vicino il cinema italiano, come è evidente anche solo elencando una serie di titoli e date: *Africa chiama*, Ansano Giannarelli, 1961; *L'Italia vista da un africano*, Guido Manera, 1962; *La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966; *I dannati della terra*, Valentino Orsini, 1969; *Queimada*, Gillo Pontecorvo, 1969; *Appunti per un'Orestiade africana*, Pier Paolo Pasolini, 1970. Se in tutti i film citati la militanza e l'impegno politico sono tradotti dai registi in opere cinematografiche che restituiscono l'entusiasmo per la lotta di liberazione dei paesi africani e la riflessione anche artistica sulla fine del colonialismo e il futuro del continente, possiamo anche dare per acquisito il fatto che in molti casi queste opere continuano ad essere venate di un certo paternalismo o da una semplificazione o idealizzazione dell'Africa, che si può tramutare in un pregiudizio al contrario. Interessanti, ad esempio, le più recenti riletture dell'Africa vista da Pasolini, un'Africa che comincia alla periferia di Roma, un'Africa politica, sociale, economica deterritorializzata e concettualizzata, che diviene anche simbolica di tutto ciò che è arcaico, premoderno, contrapposto al capitalismo e al consumismo occidentali (Caminati 2007; Trento 2012; Dalla Gassa 2016; Giuliani 2024). Indicativa di una contraddizione irrisolta tra presa di posizione politica e scelte discutibili di ordine produttivo e/o di set è poi la vicenda che riguarda la lavorazione del film *Queimada*: sul set di Pontecorvo, in cui Renato Salvatori recita in *blackface*, l'attore nero Evaristo Marquez viene utilizzato quasi come un manichino eterodiretto, con fili legati al suo corpo (Faldini, Fofi 1984, p. 63; Shohat, Stam 1994, p. 188; De Franceschi 2017, pp. 43-44). Lo stesso attore, a distanza di pochi mesi, viene scelto come interprete del film erotico *Il dio serpente* (1970) di Vivarelli. Un altro interessante intreccio riguarda negli stessi anni il film *I dannati della terra* di Orsini, che vede come unico interprete africano il senegalese Serigne N'Diaye Gonzales del Teatro Daniel Sorano di Dakar, attore che viene scelto quattro anni dopo da Vivarelli proprio per il suo *Decamerone nero*. Questo richiamo esercitato da un'Afri-

ca esplorata e insieme reinventata dal cinema è ancor più manifesto se spostiamo lo sguardo dal contesto del cinema d'autore e impegnato al cinema popolare, ai generi di profondità che sono prolifici e di grande successo di pubblico negli anni Settanta. Negli anni d'oro del cinema italiano le coproduzioni realizzate in Africa sono infatti più di duecento, a prescindere dai generi toccati (De Franceschi 2024). Una forza centripeta caratterizza la pratica produttiva di questi anni, come traspare dalle parole di Alfredo Bini, che sarà il produttore del *Decamerone* di Vivarelli e che in questi anni sostiene i film di Pasolini e numerosi progetti di film con set africani:

C'era una legge italiana per cui non si potevano avere attori stranieri per più del due-tre per cento o qualcosa di simile. Per un film da girare nel centro dell'Africa! [...] Che faccio: dipingo di nero gli attori italiani? Non si riuscì a fare il film per questo motivo, in fondo un motivo anche comico. [...] In quegli anni esistevano tre grandi riserve continentali: Africa, Asia e Sudamerica. L'Europa era ormai satura, era necessario indirizzarsi altrove: bisognava allacciare trattative e sviluppare intese in altri modi e con altri mondi (De Franceschi 2024, p. 70).

L'Africa appare, soprattutto in chiave negativa, nel filone dei *mondo movie*, in cui già dai titoli è chiara la volontà di colpire il pubblico con immagini e temi scioccanti e controversi, con insistenza e morbosità, pur mantenendo, solo in apparenza, la forma del documentario: *Mondo cane 2* (G. Jacopetti, F. Prospero, 1963), *Africa addio* (G. Jacopetti, F. Prospero, 1966), *Africa segreta* (G. Guerrasio, A. Castiglioni, 1969), *Africa ama* (G. Guerrasio, A. Castiglioni, 1971), *Africa nuda Africa violenta* (M. Gervasi, 1974). Ambientazioni africane e più in generale in luoghi esotici compaiono abbondantemente anche nel filone erotico. Una interessante lettura dal punto di vista di genere sottolinea come questi film possano essere interpretati anche in chiave di un cannibalismo scopolofilo esercitato dagli spettatori italiani, pronti a consumare il corpo delle attrici nere come una risposta "rassicurante" alla liberazione sessuale e ai movimenti femministi che si stavano sviluppando negli anni Settanta: esorcizzando i mutamenti che incutevano ansia nel pubblico maschile, il filone erotico esotico finisce per ridurre in maniera semplicistica il nuovo rapporto tra i sessi mutato dalla lotta per l'emancipazione femminile (Giuliani Caponetto 2013).

*Vivarelli: tra immaginario esotico e appropriazione culturale*

È in questo terreno che Piero Vivarelli inizia la sua carriera di cineasta, negli anni Sessanta, cimentandosi soprattutto con musical, film giovanili e tratti da fumetti, quasi a testimoniare la trasformazione antropologica della società italiana, con l'invenzione dei giovani e temi come la libertà sessuale, l'anticonformismo e il contrasto con la generazione dei padri. Nel documentario *Life as a B-Movie* (2019) del nipote Nick Vivarelli, ci sono anche alcune interviste a Beryl Cunningham, attrice nera giamaicana che esordisce con *Le salamandre* di Cavallone (1969) e che Vivarelli sceglie come protagonista di *Il dio serpente* (1970), suo primo film erotico, accanto a Nadia Cassini. Beryl Cunningham diviene due anni dopo moglie di Vivarelli e recita nel *Decamerone nero*. Collocandosi tra *Il Decameron* (1971) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974) di Pasolini, il film di Vivarelli sembra voler tradurre le istanze e i temi del cinema terzomondista in un linguaggio e uno stile che mirano alla pancia del pubblico con una rappresentazione audace di un'Africa misteriosa e sensuale. Se il film si distingue per alcune scelte di ordine produttivo che danno *agency* agli interpreti africani e anche per le intenzioni, più volte espresse dal regista, di fare un film sull'Africa "più vera", "precoloniale", si trasforma però in una mitizzazione che trasforma l'Africa in bene di consumo, mette letteralmente in scena la frase "black is beautiful", svuotandola della carica di rivolta originale. Ispirato a racconti della tradizione orale africana raccolti a inizio Novecento dall'etnologo tedesco Leo Frobenius e pubblicati in Italia da Rizzoli nel 1971, il film *Il Decamerone nero* è composto da cinque storie, selezionate tra i cinquantacinque racconti inclusi nel libro: "La regina Bella", con titolo modificato per dare risalto alla protagonista interpretata da Beryl Cunningham, che recita accanto a Serigne N'Diaye Gonzales; "Guarigione di una pazza per gli uomini"; "Gli amanti puniti"; "Vendetta di una prostituta", interpretata da Line Senghor, nipote del presidente del Senegal; "Che cosa non ha fatto", interpretata in panni maschili e femminili da Mambéty, nei titoli citato come Djibril Diop, accompagnato da un'altra interprete professionista, Issa Niang, ovvero Isseu Niang, che aveva debuttato con *Mandabi* (1968) di Sembène e che ritroveremo in molti importanti film senegalesi. Già nel risvolto del libro di Frobenius è evidente la contraddizione fra il dichiarato interesse culturale per

una tradizione orale a rischio di oblio e la ricostruzione di un'Africa mitica, su cui vengono proiettati i sogni esotici di matrice coloniale europea, pur facendo riferimento esplicito a un'Africa precoloniale:

Un'epoca in cui l'Africa era ancora quella mitica, non del tutto snaturata dallo sfruttamento coloniale e dall'inserimento entro gli schemi, a essa estranei, della civiltà che noi chiamiamo moderna. Conscio che questa avrebbe ben presto cancellato l'integrità dell'Africa, Frobenius raccolse i resti irripetibili di una preziosa eredità. [...] I personaggi leggendari o mitici che compongono questo fiabesco affresco africano costituiscono dunque l'esemplare e multicolore specchio di un mondo ancora intatto. Scorre così, davanti agli occhi e alla nostalgia del lettore, il fiume dell'Africa "antica", l'Africa dei sogni adolescenti: un'Africa dalle tinte accese, in cui violenza, crudeltà, dolcezza, amabilità, stoltezza e saggezza convivono e si fondono; e il filo rosso [...] è l'eroticismo. Un eroticismo candido, elementare (Frobenius 1971).

Se sostituiamo la parola "spettatore" a "lettore" il risultato non cambia e corrisponde perfettamente alle note di intenzione di Vivarelli riportate nel trattamento del film, conservato all'Archivio di Stato:

Si tratta in sostanza di proporre ad un pubblico più vasto possibile il senso ed i contenuti più autentici di una novellistica popolare e di un epos che ci riportano nel vivo di quelle civiltà precoloniali, fino ad oggi semiconosciute. [...] Un amore in cui l'eroticismo non può essere inteso nella sua accezione europea perché qui significa naturale sensualità ed è quindi assolutamente privo di malizia [...] La diversità è solo in superficie: tra i cortigiani, i furbi, le donne bramose, gli eroi dei racconti africani e i cortigiani, i furbi, le donne bramose, gli eroi di un Boccaccio, da un punto di vista umano non ci corre poi troppa differenza.

Dalla cartella stampa sul *Decamerone nero* conservata alla Biblioteca L. Chiarini del CSC è possibile ricostruire tutto l'iter produttivo del film. Nel febbraio-marzo del 1972 Bini si reca a Dakar con Vivarelli e con l'ambasciatore del Senegal in Italia per operare sopralluoghi e definire le scelte di organizzazione e logistica del film, che, nonostante le cinque storie selezionate provengano anche da Algeria, Sudan e Nigeria, sarà girato interamente in Senegal, in esterni e con cast artistico locale. Ad aprile, annunciando le riprese del film, Vivarelli afferma di "voler fare un film sull'Africa, sincero,

diverso dalle mistificazioni sul continente nero che sono state fatte finora al cinema. Un film dal di dentro, come se fosse un regista africano a dirigerlo”, e apprezza “il giudizio positivo dato alla sceneggiatura da Dibril Diop [...], produttore e regista senegalese, affermatosi in campo internazionale e recente vincitore di diversi premi al festival di Cartagine”. Sulle pagine di *Paese Sera* del 17 aprile 1972, Vivarelli viene definito come “un convinto antirazzista”, “con risultati artistici discutibili ma indubbiamente rispettabili”. Sempre ad aprile, tra il 20 e il 22, il presidente senegalese Léopold Sédar Senghor viene in Italia e viene accompagnato dal ministro Aldo Moro a Milano, per l’inaugurazione del Palazzo Africa e per assistere all’inizio dei lavori del Convegno economico africano alla Fiera Campionaria. Senghor viene festeggiato per l’occasione anche nella galleria Vittorio Emanuele dall’editore Rizzoli, che ha pubblicato le sue opere. Il presidente senegalese, accompagnato da Bini, dall’ambasciatore del Senegal in Italia, e dall’ambasciatore italiano a Dakar, auspica una collaborazione culturale tra Italia e Senegal, “non solo con la realizzazione di film italo-senegalesi ma con un contatto diretto di giovani cineasti senegalesi che ambiscono di frequentare sia l’ambiente di lavoro del cinema italiano che il centro sperimentale di cinematografia”<sup>1</sup>. Alcuni lanci stampa francesi di aprile riportano poi dichiarazioni di Diop a sostegno di Vivarelli, contrapposto a Gualtiero Jacopetti, figura emblematica del mondo movie:

Quando Vivarelli ci guarda, guarda noi africani, mi sento profondamente commosso, toccato, mentre lo sguardo di Jacopetti mi fa solamente sorridere di pietà. Se incontrassi Jacopetti gli direi semplicemente – “Non si vergogna?”. Ma senza collera, con un po’ di compassione. Noi siamo meno in collera con lui rispetto a voi, perché noi siamo neri, mentre lui è il portavoce di voi, voi bianchi.<sup>2</sup>

- 
- 1 Cosa che poi non avverrà: unico studente senegalese al CSC – a quanto mi risulta – è stato Ababacar Samb Makharam (1934-1987), autore di due pietre miliari del cinema africano post indipendenza, *Kodou* (1971) e *Jom ou l’histoire d’un peuple* (1981).
  - 2 La divertita provocazione che Mambéty lancia alla fine di questa breve dichiarazione sembra riecheggiare le parole di Césaire che, all’inizio di *Discorso sul colonialismo*, annuncia che “bisognerebbe anzitutto studiare in che modo la colonizzazione contribuisce a *decivilizzare* il colonizzatore, ad abbrutirlo nel vero senso della parola, a degradarlo” (Césaire 2014, p. 54). E ricorda le riflessioni di James Baldwin sulla questione razziale negli Stati Uniti: “Alla

Lo stesso Vivarelli dichiara di voler fare il contrario di quello che ha fatto Jacopetti con il suo film *Addio zio Tom* (1971): “Vorrei gettare uno sguardo diverso sull’Africa, senza ipocrisia, senza pregiudizi”. A luglio terminano le riprese e un lancio Ansa ricorda le peripezie affrontate dalla *troupe*, tra cui l’incendio in un villaggio e uno scontro a fuoco alla frontiera con la Guinea portoghese, “fra soldati senegalesi ed una banda di predoni provenienti da oltre confine. Così il fonico che doveva raccogliere i rumori della foresta ha soprattutto registrato il suono delle cannonate e delle raffiche di mitra”. In realtà non si trattava di predoni ma di soldati dell’esercito di liberazione della Guinea Bissau ancora sotto il giogo coloniale portoghese, che si scontravano contro le truppe regolari portoghesi, come ha ricostruito nel libro *Schegge di pellicola* il direttore della fotografia, allora operatore, Roberto D’Ettorre Piazzoli. Nei suoi ricordi di set colpiscono alcuni particolari: la “missione” in un locale malfamato per reclutare delle prostitute che “dovevano riempire con la loro appariscente presenza il misero villaggio di *La regina bella*”; le riprese dell’incendio di alcune capanne del villaggio dove stavano girando, che servono per farsi pagare dall’assicurazione; l’incontro con i militari dell’esercito di liberazione della Guinea Bissau ed in particolare con Luis Cabral (fratello del più famoso rivoluzionario Amilcar), futuro primo presidente della nascente Repubblica della Guinea Bissau (D’Ettorre Piazzoli 2023)<sup>3</sup>.

All’uscita del film (vietato ai minori di diciotto anni), su *L’Araldo dello Spettacolo* del 6 ottobre 1972 compare una nota a firma dello stesso Vivarelli:

Il mio rifiuto della cosiddetta civiltà occidentale, la scelta che da tempo ho fatto per i valori culturali e politici del terzo mondo dovrebbero aiutarmi. Spesso, credendo di scherzare, qualcuno ha detto che il sottoscritto è l’unico autore negro del cinema italiano. Se questo film potrà dimostrare che non si tratta poi tanto di uno scherzo, allora credo proprio che avrà fatto centro, sia dal punto di vista artistico che da quello spettacolare.

---

radice del problema dei neri americani c’è la necessità dell’uomo bianco di trovare un modo di vivere col nero per poter essere in grado di vivere con sé stesso” (Baldwin 1998, p. 127). Traduzione mia.

3 Oltre alla lettura del suo libro, ho avuto modo di raccogliere i ricordi di set intorno a *Il Decamerone nero* in una conversazione telefonica con l’autore nell’ottobre 2024.

Ma l'occhiello e il sottotitolo di un articolo comparso sulla rivista *Men* del novembre 1972 rivelano più prosaicamente, quasi facendo da contrappunto realistico e cinico alle dichiarazioni altisonanti di Vivarelli, l'impatto mediatico e la colonialità attivati dal film: "Dopo le miniere d'oro e di pietre preziose l'Africa offre ai bianchi una nuova ricchissima miniera: quella del suo vastissimo patrimonio di folclore erotico da sfruttare cinematograficamente". Riflessione che sembra riecheggiare in un articolo pubblicato su *La Nazione* in data 11 novembre 1972, nel quale, pur apprezzando le scelte di Vivarelli in tema di esotismo e di erotismo, si sottolinea che le scene sono "parecchio audaci. Spesso la censura, con una punta di inconscio razzismo, è più liberale quando la pelle nuda è nera".

In questa notazione si possono condensare a mio avviso l'ambiguità e le contraddizioni della visione di Vivarelli, in parallelo a una biografia eccentrica e contraddittoria: dalla militanza nella Repubblica di Salò (come lo stesso Bini) all'estrema sinistra e all'entusiasmo per l'utopia di Cuba (il regista, amico di Fidel Castro, fu l'unico membro italiano del Partito comunista cubano). Una visione che sfrutta e banalizza la negritudine di Senghor e può essere letta come un evidente esempio di appropriazione culturale. Nel trattamento conservato all'Archivio di Stato – e nei titoli di testa del film – compare, infatti, proprio una frase estrapolata da un famoso discorso di Senghor, *Perché una ideologia negro-africana?*, pronunciato all'Università di Abidjan in data 8 dicembre 1971: "La sensualità dei neri è una sensualità naturale. Ma che cosa è la sensualità? Contrariamente all'erotismo in voga oggi nella civiltà euro-americana, la sensualità in questione è la facoltà innata che hanno i neri di scegliere e vivere il mondo esteriore attraverso tutti i loro sensi". È chiaro che una frase estrapolata dal resto del discorso finisce per semplificare il concetto, richiamando a una visione essenzialista dell'identità africana che, se messa in discussione già all'epoca da Frantz Fanon o da un regista militante come Sembène, viene analizzata in maniera complessa dallo stesso Aimé Césaire, coideatore della corrente della negritudine insieme a Senghor. Come nota Mellino nella sua introduzione al *Discorso sul colonialismo* (1955), infatti, secondo Césaire negritudine è sinonimo di emancipazione non solo dei neri ma dell'umanità intera (Mellino 2014). Concetto che verrà ripreso e ampliato nel

*Discorso sulla Negritudine* del 1987, in cui Césaire spiega che “la negritudine non è una categoria essenzialmente di ordine biologico [...] è una rivolta contro quello che io definirei il riduzionismo europeo” (Césaire 2014, pp. 106, 108). Nel suo *Decamerone nero*, Vivarelli, nonostante le buone intenzioni, il suo amore dichiarato per l’Africa (e per le donne nere) e il voler essere il “primo regista italiano nero” della storia, compie un’operazione riduzionista. Riduce l’Africa a una cartolina (erotica). Il punto di vista rimane totalmente legato a un immaginario esotico stereotipato, che, se pure esalta la bellezza dei corpi africani, è pur sempre un punto di vista oggettivante sull’altro. Vivarelli non si pone minimamente il problema della rappresentazione della nudità e soprattutto della sessualità in un paese africano, e infatti in Senegal le autorità non gradiscono l’erotismo esplicito del film, negandogli il nullaosta, come riportato in un breve articolo pubblicato il 2 dicembre 1973 su *L’Unità*, né risultano dichiarazioni di Senghor e dello stesso Mambéty dopo l’uscita del film. Il film di Vivarelli si situa agli antipodi dei modi di rappresentazione delle cinematografie africane, nelle quali l’amore e i rapporti sessuali sono raccontati in maniera molto pudica e allusiva e nemmeno gli autori più audaci riprendono in maniera esplicita l’atto sessuale, tranne rarissime eccezioni. Come è evidente nell’opera prima di Mambéty.

### *L’erranza radicata e creola di Mambéty*

Se dobbiamo ridurre alla sua sinossi *Touki Bouki*, lungometraggio d’esordio di Djibril Diop Mambéty<sup>4</sup>, la storia, ambientata a Dakar, è apparentemente molto semplice: Mory, giovane pastore di vacche, e Anta, giovane studentessa universitaria, sognano di partire insieme per la Francia in cerca di fortuna, ma alla fine parte solo Anta<sup>5</sup>. Quello che fa la differenza è lo stile e il linguaggio che

4 Djibril Diop Mambéty (1945-1998), *enfant prodige* e anche *terrible* del cinema senegalese, rappresenta una delle voci più singolari e innovative delle cinematografie africane. Cfr. Gariazzo 1998; Coletti 2001; Niang 2002; Cella, Quadrati 2019.

5 Come per uno scherzo del destino, l’attore e l’attrice interpreti del film hanno condiviso la stessa sorte di Mory e Anta: Marème Niang (Anta) si è trasferita e stabilita in Occidente, mentre Magaye Niang (Mory) è tornato a occuparsi

Mambéty sceglie per metterla in scena, capace di mescolare l'oralità della tradizione africana e la modernità delle *nouvelles vagues* europee in maniera personale ed innovativa: ripetizioni di scene, utilizzo di una colonna sonora dissonante, camera car, soggettive, riprese angolate, lentezza delle inquadrature e insieme ritmo veloce del montaggio. Una innovazione ancor più sorprendente se pensiamo che Mambéty è un completo autodidatta. Nato a Dakar, città mondo che sarà sempre il centro del suo universo cinematografico, Mambéty inizia a lavorare come attore nel Teatro Nazionale Daniel Sorano, e recita in alcune *pièces* per il Festival delle Arti Nere di Dakar del 1966, ma nel 1969 viene espulso dal Teatro per indisciplina. La sua vera passione, però, fin da giovanissimo, è il cinema: Mambéty è un cinefilo, che si nutre dei *western* e dei film d'azione che arrivano nelle sale popolari di Dakar, e come un artigiano si diletta ad organizzare proiezioni di ombre cinesi per i suoi amici, ritagliando nella carta figure di banditi e *cowboys*. Fin dai suoi due primi cortometraggi, *Contras City* (1968) e *Badou Boy* (1970), Mambéty getta uno sguardo tenero e insieme irriverente sulla sua Dakar e si distingue alle JCC dove viene premiato con il Tanit d'Oro per *Badou Boy*. Mambéty trascorre poi diversi mesi all'estero e, tornato in Senegal, realizza *Touki Bouki*, che gioca proprio sul mito e sul richiamo esercitato dalla Francia. Ma in questi anni Mambéty scopre anche l'Italia: il regista viene a Roma<sup>6</sup> per sonorizzare *Badou Boy* con Silvestro Castellani e inoltre sappiamo dai titoli di testa di *Touki Bouki* che anche questo film viene sonorizzato a Roma, alla Flor Film<sup>7</sup>. Non ho trovato altre informa-

---

dell'allevamento di zebù a Dakar, come viene raccontato nel documentario *Mille Soleils* (2013), diretto da Mati Diop, nipote di Mambéty (figlia del fratello musicista Wasis Diop, che ha collaborato alla colonna sonora dei film di Mambéty) e anche lei talentuosa regista (*Atlantiques*, 2019; *Dahomey*, 2024).

6 Un articolo di *Africané* – poi ripreso da altri articoli su Mambéty – riporta l'aneddoto raccontato dal critico Keith Shiri a proposito di una manifestazione antirazzista nella quale Mambéty, a Roma per la sonorizzazione di *Touki Bouki*, viene arrestato e poi rilasciato grazie all'intervento di Bertolucci e degli avvocati del PCI. Roberto Silvestri, dal canto suo, accenna in un podcast ai contatti di Mambéty con Sandro Franchina e ad un più banale arresto per quei tempi, in una retata in un locale romano, e poi alla liberazione insieme al figlio dell'ambasciatore senegalese. Cfr. Faye 2008; Silvestri 2018.

7 Nei titoli di testa del film, il ruolo del montaggio è attribuito a Siro Asteni (su cui non ho trovato nessuna informazione), mentre quello di assistente ad

zioni rilevanti sulla presenza a Roma di Mambéty, a parte una singolare testimonianza di Thierno Ibrahima Dia secondo cui Peppino De Luca, già autore delle musiche di *Seize the Time* di Antonello Branca nel 1970, avrebbe collaborato alla colonna sonora di *Badou Boy* e *Touki Bouki*, non accreditato (Dia 2019, p. 40).

Nonostante i premi alle JCC, la presentazione a Dakar di *Touki Bouki* è un insuccesso totale di pubblico e critica, come ricorda la giornalista francese Catherine Ruelle (2019): Mambéty viene criticato perché troppo poco o troppo politico, perché incomprensibile, non in linea con le tendenze più realiste e politiche del cinema africano post indipendenza. Fortunatamente però, selezionato alla Quinzaine des Réalistes a Cannes nel 1973, *Touki Bouki* ottiene lo stesso anno a Mosca il premio della critica internazionale. Ma il regista è profondamente segnato da questa ostile accoglienza: Mambéty lascia il Senegal per la Francia, l'Italia, il mondo, poi ritorna a Dakar dove vive nei pressi del porto, tra la sua “petite gens”, abbandonando il cinema per lungo tempo<sup>8</sup>. Eppure, nel corso degli anni, *Touki Bouki* da film maledetto diventa un film di culto: restaurato nel 2008 dalla Cineteca di Bologna con The Film Foundation di Martin Scorsese, è inserito nella classifica dei cento migliori film di tutti i tempi da *Sight & Sound*; Damien Chazelle lo cita tra i film che lo hanno ispirato per *La La Land* (Chazelle 2016); nel 2018 viene omaggiato da Beyoncé nel suo tour di concerti *On the Run II*. Ma quale lettura possiamo dare oggi del film, in un'ottica decoloniale? Cosa possiamo trovare di nuovo anche in contrapposizione all'esperienza del *Decamerone nero*, che precede il film di un solo anno? La risposta ce la offre lo stesso Mambéty: “Proprio come il mio eroe in *Touki Bouki*, che ha rifiutato, mentre la nave era là, di andare in Europa, anch'io ho rifiutato il meccanismo di visione sul quale si è

---

Emma Mennenti, che potrebbe essere in realtà Emma Manenti, assistente montatrice nel film di Giuliano Montaldo *Una bella grinta* (1965) e che aveva curato il montaggio del doc *Petrolio nelle dune* di Guido Arata, nel 1967.

8 Dopo un breve ritorno al cinema con il corto *Parlons grand-mère* (1989), documentario sulla lavorazione di *Yaaba* di Idrissa Ouédraogo, il secondo e ultimo lungometraggio di Mambéty è *Hyènes* (1992), un altro capolavoro, libero adattamento da *La visita della vecchia signora* di Friedrich Dürrenmatt, al quale seguiranno i primi due capitoli di una trilogia rimasta incompiuta che il regista aveva dedicato alla “piccola gente” di Dakar, *Le Franc* (1994) e *La petite vendeuse de soleil* (1999).

basato il cinema occidentale per conquistare gli intelletti del pubblico senegalese” (Cella, Quadrati 2019, p. 9). La sua è una risposta cinematografica al richiamo dell’Europa: il viaggio della iena è anche quello in Italia, non solo in Francia. La struttura narrativa del film, circolare, anarchica e dissonante, punta sulla visionarietà ma non rinuncia al posizionamento politico: le battute sessiste contro la giovane Anta in quanto studente; il rifiuto dei ruoli tradizionali di genere; il riferimento a De Gaulle e alla cooperazione internazionale; le frasi fatte, piene di pregiudizi, delle persone francesi ed europee che stanno per prendere la nave insieme ad Anta – alcune delle quali potrebbero essere pronunciate dai padroni francesi di Diouana, la protagonista di *La noire de* (1966) di Sembène. Mambéty offre una rappresentazione del personaggio femminile e del rapporto tra i sessi davvero libera e moderna, avanti sui tempi, fatto che risalta ancor di più se confrontato con *Il Decamerone nero*. Nel film si parla di omosessualità, Anta e Mory hanno una relazione paritetica, la giovane donna, dal corpo e dall’abbigliamento androgino, risalta per la sua determinazione, non solo per la sua bellezza, e nello stesso tempo la forte carica erotica, ribelle e controcorrente della relazione amorosa fra i due giovani non è mai mostrata direttamente: la scena di sesso fra i due, sulla scogliera a picco sul mare, riesce a entrare nell’immaginario spettatoriale mondiale senza che si veda neanche da lontano l’atto sessuale.

In una scena del film, Mory commenta il loro infinito vagabondaggio nella città, inseguendo il sogno della partenza, con una frase che forse riassume il senso del film e il posizionamento del regista: “Qui o sei bianco o sei nero, non ne posso più!”. Mambéty, come Mory, non si riconosce in una visione manichea della realtà, non vuole essere ridotto ad un’unica essenza, ad un unico stile cinematografico, ad una unica e immutabile identità: e in questo si può cogliere ancora oggi la sua modernità. Un cinema fluido prima ancora che questo termine diventasse di moda. Una posizione che davvero è all’estremo opposto rispetto all’appropriazione culturale di Vivarelli, alla sua pretesa di essere più nero dei neri, più africano degli africani. Per dirla tutta, Mambéty non si rispecchia solo in Mory, ma entrambi i personaggi – Mory e Anta – sono *alter ego* del regista. La iena, nella tradizione orale africana, è un animale reietto, simbolo di marginalità: Mory e Anta si muovono e ci guardano dai margini, come direbbe bell hooks (1998). Non c’è

una buona e una cattiva scelta nel film, ma “la dinamica interiore di una tensione” (Barlet 2019, p. 45). Nella dialettica tra universo tradizionale e vita moderna, Mambéty opera contemporaneamente l’opposizione e il legame tra i due mondi; *Touki Bouki* è dunque la storia di un conflitto. Mambéty è contemporaneamente Mory e Anta, chi resta e chi parte, perché ha provato entrambe queste esperienze. Il regista crea un universo sospeso tra due mondi, Mory e Anta si sentono in qualche modo stranieri nel proprio paese, ma anche nell’altrove: “Le opere di Mambéty riflettono sia la natura utopica che quella distopica della modernità. [...] Mambéty può essere considerato un modernista proprio perché il suo lavoro abbraccia la complessità della città postcoloniale attraverso uno stile cinematografico sperimentale e multiforme” (Murphy, Williams 2007, p. 104, traduzione mia). Lo sguardo di Mambéty ha una qualità aptica, perché capace di entrare in contatto con le cose, di provocare un movimento immersivo che mette in gioco costantemente il corpo. E nell’erranza dei suoi personaggi prende vita e corpo anche l’idea di un cinema radicante, di un’erranza radicata e creola – per citare Édouard Glissant – grazie alla quale le nostre identità non si appellano più all’identico ma si modellano su un accordo di differenze, mantenendo la propria irriducibile opacità (Glissant 2019). Nella figura del bianco selvaggio, novello Tarzan, che compare ad un certo punto in *Touki Bouki*, prima su un baobab e poi sulla moto rubata a Mory, possiamo vedere un movimento specularmente opposto a quello di Mory e Anta. Il bianco inselvaticato probabilmente sogna di fuggire dalla modernità verso lo spazio, percepito come utopico, della cultura premoderna, e verso una vita più vicina alla natura: un capovolgimento ironico dei desideri e delle peripezie della coppia protagonista. Ma la simultaneità di queste due ricerche, di queste due traiettorie, è un altro chiaro indizio del fatto che non ci troviamo di fronte a una semplice opposizione dualistica e netta fra modernità e tradizione. La modernità può essere progressista o reazionaria, orientata verso il futuro o nostalgica. La figura del bianco selvaggio può essere letta anche come una intrusione nell’universo cinematografico di Mambéty che rimanda al rapporto del cinema europeo con l’Africa, come la volontà di evocare e tradurre in una visione metaforica ma incarnata l’immagine esotica, stereotipata di un ritorno alle origini, di un’identità africana essenzialista e astorica che banalizza la negri-

tudine. In questo Tarzan bianco e selvaggio in moto nella *brousse* possiamo forse anche vedere l'immagine fantasmatica dello stesso Vivarelli, di quel fare cinema che si basa sull'idea di un'Africa antica, mitica, fuori dalla Storia.

### Bibliografia

Baldwin, J.

1998 "Stranger in the Village", in *James Baldwin. Collected Essays*, a cura di T. Morrison, The Library of America, New York.

Barlet, O.

2019 "Touki Bouki, un manifesto", in *Djibril Diop Mambéty o il viaggio della iena. La rivoluzione cinematografica di un visionario regista senegalese*, a cura di S. Cella, C. Quadrati, L'Harmattan Italia, Torino.

Caminati, L.

2007 *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Mondadori, Milano.

Cella, S., Quadrati, C. (a cura di)

2019 *Djibril Diop Mambéty o il viaggio della iena. La rivoluzione cinematografica di un visionario regista senegalese*, L'Harmattan Italia, Torino.

Césaire, A.

2014 *Discorso sul colonialismo seguito da Discorso sulla negritudine*, Ombre Corte, Verona.

Chazelle, D.

2016 "La La Land director Damien Chazelle writes about his favorite musicals", in *Los Angeles Times*, 3 dicembre 2016, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-ca-mn-damien-chazelle-musicals-20161123-story.html> (ultimo accesso il 25 gennaio 2025).

Coletti, M.

2001 *Di diaspro e di corallo. L'immagine della donna nel cinema dell'Africa nera francofona*, Biblioteca di Bianco & Nero/Marsilio, Venezia.

2024 "Decolonizzare gli archivi. Due studenti africani al Centro Sperimentale di Cinematografia: Ababacar Samb Makharam e Johannes Yemane", in *Cinema italiano postcoloniale*, a cura di L. Carminati, V. Deplano, D. Garofalo, L. Peretti, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 53-77.

Colucci, M.

2018 *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai nostri giorni*, Carocci, Roma.

D'Ettorre Piazzoli, R.

2023 *Schegge di pellicola. Non solo cinema di stelle*, Europa, Roma.

Dalla Gassa, M.

2016 *Orient (to) Express. Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Mimesis, Milano-Udine.

De Franceschi, L. (a cura di)

2013 *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma.

De Franceschi, L.

2017 *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Mimesis, Milano-Udine.

2024 *Spaghetti Runaway. Incursioni produttive del cinema italiano in Africa (1950-1976)*, Marsilio, Venezia.

Deplano, V.

2017 *La madrepatria è una terra straniera. Libici, eritrei e somali nell'Italia del dopoguerra (1945-1960)*, Le Monnier, Firenze.

2022 “Dall'anticolonialismo all'antimperialismo: associazionismo e attivismo degli studenti africani nell'Italia degli anni Sessanta”, in *Italia contemporanea*, n. 299, agosto 2022, pp. 225-251.

Dia, T.I.

2019 “*Badou Boy*, un classico perduto (di vista)”, in *Djibril Diop Mambéty o il viaggio della iena. La rivoluzione cinematografica di un visionario regista senegalese*, a cura di S. Cella, C. Quadrati, L'Harmattan Italia, Torino.

Faldini, F., Fofi, G. (a cura di)

1984 *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano.

Faye, M.M.

2008 “*Vie et mort d'un démiurge du septième art. Djibril Diop Mambéty*”, in *Africine.org*, 30 luglio 2008, <http://www.africine.org/critique/africine/7981> (ultimo accesso il 25 gennaio 2025).

Frobenius, L.

1971 *Il Decamerone nero. Racconti africani raccolti da Leo Frobenius*, Rizzoli, Milano.

Gariazzo, G.

1998 *Poetiche del cinema africano*, Lindau, Torino.

Giuliani, G.

2024 “Pier Paolo Pasolini and the Decolonizing/Postcolonial Subaltern: for a Postcolonial Critique”, in *Cinema italiano postcoloniale*, a cura di L. Carminato, V. Deplano, D. Garofalo, L. Peretti, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 173-203.

Giuliani Caponetto, R.

2013 “Zeudi Araya, Ines Pellegrini e il cinema italiano di seduzione coloniale”, in *L’Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, a cura di L. De Franceschi, Aracne, Roma, pp. 109-123.

Glissant, É.

2019 *Poetica della Relazione. Poetica III*, Quodlibet, Macerata.

hooks, b.

1998 *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano.

Mellino, M.

2014 “La furia di Caliban: nell’occhio della grande tempesta”, in A. Césaire, *Discorso sul colonialismo seguito da Discorso sulla negritudine*, ombre Corte, Verona, pp. 7-47.

Murphy, D., Williams, P.

2007 *Postcolonial African Cinema. Ten Directors*, Manchester University Press, Manchester-New York.

Niang, S.

2002 *Djibril Diop Mambety. Un cinéaste à contre-courant*, L’Harmattan, Parigi.

Ruelle, C.

2019 “L’uomo a cavallo del vento”, in *Djibril Diop Mambéty o il viaggio della iena. La rivoluzione cinematografica di un visionario regista senegalese*, a cura di S. Cella, C. Quadrati, L’Harmattan Italia, Torino.

Shohat, E., Stam, R.

1994 *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, Londra-New York.

Silvestri, R.

2018 “Djibril Diop Mambéty raccontato da Roberto Silvestri”, *Wikiradio*, 23 luglio 2018, Raiplaysound.it <https://www.raiplaysound.it/audio/2018/07/WIKIRADIO---Djibril-Diop-Mamb195169ty-44ab6b50-4feb-4a6c-b08c-175604ce1740.html> (ultimo accesso il 25 gennaio 2025).

Trento, G.

2012 *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell’Africa postcoloniale*, Mimesis, Milano-Udine.



DANIELE COMBERIATI

IL RIMOSSO COLONIALE:  
ETERO-RAPPRESENTAZIONE DI SOGGETTI  
RAZZIALIZZATI PROVENIENTI  
DALLE EX COLONIE NEL CINEMA,  
NELLA LETTERATURA E NEL FUMETTO  
ITALIANO CONTEMPORANEI

Nel riflettere sulle etero-rappresentazioni dei personaggi stranieri nelle narrazioni italiane, risulta utile ripensare ai primi interventi della critica sulla letteratura italiana della migrazione, in quel periodo che veniva chiamato “prima fase”, dove scrittori stranieri pubblicavano le loro opere a quattro mani insieme a giornalisti italiani (Comberinati 2010, pp. 11-56). Già Armando Gnisci nel 1998 aveva consacrato un breve capitolo del suo saggio alla presenza, nei romanzi italiani coevi, dei personaggi “stranieri” o “immigrati” (Gnisci 1998, p. 17). Si trattava di narrazioni per la maggior parte di impianto realistico all’interno delle quali emergevano personaggi migranti, spesso (anche se non sempre) associati ad ambienti illegali se non apertamente criminali. Inoltre, proprio agli inizi degli anni Novanta iniziava a costituirsi il sottogenere del giallo all’italiana, che tanto successo, anche all’estero, avrebbe avuto alla fine del decennio e all’inizio del nuovo millennio, creando un preciso immaginario sull’Italia (Jansen, Khamal 2010). All’interno di tale genere era certamente più semplice, almeno dal punto di vista della coerenza narrativa, inserire personaggi stranieri facenti parte delle nuove frange di malavita organizzata, come quella albanese, nigeriana, cinese, ecc. Il numero di scrittori che all’epoca aveva dato vita a tale tipologia di rappresentazioni è molto elevato e lo spazio non basterebbe per analizzarne in profondità le opere, però è sufficiente annoverare alcuni nomi fra i più noti (Albinati 1989, Lodoli 1989, Veronesi 1989, Onofri 1995) per mostrare come queste narrazioni fossero varie e trasversali.

Ovviamente con l’arrivo di una letteratura prodotta direttamente da autori di origine straniera e con le mutazioni all’interno della società italiana, un’analisi sulle occorrenze delle rappresentazioni

di personaggi migranti nei romanzi italiani contemporanei ha perso in fretta il suo interesse e la sua efficacia. Ci sono stati ancora alcuni esperimenti critici in tal senso – Vito Zagarrio a Romatre con un' *équipe* di studiosi e studiose aveva fatto un lavoro simile per il cinema documentario e di finzione (Zagarrio 2016, pp. 421-438) – ma il discorso sull'etero-rappresentazione ha spesso lasciato il posto ad altre problematiche critiche e teoriche, provenienti in particolare dall'area degli studi migranti, culturali e postcoloniali di matrice anglosassone.

Più raramente – e già questo è indicativo – all'interno di queste narrazioni si trovavano personaggi provenienti dalle ex colonie italiane, che molto spesso hanno la nazionalità italiana e sono presenti in Italia da più tempo rispetto alle ondate migratorie degli anni Ottanta e Novanta. In un certo senso – come hanno confermato più volte le stesse scrittrici postcoloniali – le nuove ondate migratorie degli anni Ottanta hanno “ricoperto” e al tempo stesso “riscoperto” la storia coloniale: la scrittrice italo-etiope Maria Viarengo affermava già nel 2007 di essere “diventata” straniera quando erano giunte a Torino le persone provenienti dal Senegal e dal Marocco, mentre in precedenza la sua diversità era percepita come un elemento esotico, non necessariamente minaccioso (Comberiat 2007, p. 69). Anche l'autrice di origine somala Saba Anglana, più recentemente, scrive nel romanzo *La signora meraviglia* come venisse percepita in quanto “brasiliana” nella periferia di Roma, fino all'arrivo delle comunità albanesi e marocchine, dalla cui identità è stata in seguito differenziata (Anglana 2024). In tutte queste riflessioni rimane un elemento di fondo: la presenza di personaggi provenienti dalle ex colonie italiane – in particolare di Libia e del Corno d'Africa, perché in effetti si trovano più frequentemente personaggi albanesi, come ad esempio nel già citato romanzo di Sandro Onofri, ma la loro storia viene presentata come scaturita dalle migrazioni di inizio anni Novanta e non come postcoloniale – viene quasi sempre trascurata o marginalizzata.

I soggetti marginali e marginalizzati, però, percorrono a volte strade tortuose ma inattese all'interno delle rappresentazioni che li descrivono: nei momenti e nei modi più inaspettati, appaiono al centro, anche fugacemente e in modo letteralmente perturbante, ad indicarci qualcosa che non dovrebbe esserci e invece c'è, o più semplicemente qualcosa fuori posto, e aggiungerei anche fuori tempo

(Fisher 2016). In effetti sono diverse le narrazioni italiane (nel cinema, nella letteratura o nel fumetto) in cui improvvisamente troviamo un accenno, anche superficiale, a una storia sommersa ma non del tutto dimenticata, e tale accenno prende piede spesso dall'evocazione di un personaggio proveniente dalle ex colonie. Un esempio fra i più noti proviene dal film *Ecce Bombo* di Nanni Moretti (1978): vi è una scena piuttosto conosciuta in cui il regista presenta la parodia di una radio libera. Un membro del Movimento Studentesco telefona a un programma radiofonico politicamente impegnato per parlare delle sue conversazioni con un non meglio precisato "compagno etiopico". In effetti all'epoca diversi giovani etiopi, grazie ad accordi specifici postcoloniali (ce ne saranno anche con la Somalia), passavano dei periodi di studio nelle università italiane. Si tratta di frammenti, di spettri che diversi studiosi e studiose oggi stanno indagando, passando dal cinema ai media alla televisione (Luijnenburg 2013, pp. 34-43; Caminati, Deplano, Garofalo, Peretti 2024; Falcucci 2024).

A questo punto si rivela interessante, a diversi anni dall'inizio di questa storia culturale e letteraria, capire in che modo oggi siano cambiate (se sono cambiate) queste etero-rappresentazioni di personaggi delle ex colonie italiane: inserire infatti un personaggio somalo o eritreo in una narrazione significa ragionare inevitabilmente non solo sull'Italia attuale e sui suoi recenti cambiamenti, ma fare uso di un grimaldello che dovrebbe aiutare a decostruire l'intera impalcatura della narrazione identitaria nazionale, che appare infinitamente più sfumata e frantumata, e all'interno della quale la presenza delle ex colonie ha avuto un ruolo importante.

In tale prospettiva mi rifaccio a quanto diceva Avery Gordon in *Cose di fantasmi* (1997), recentemente ripubblicato da DeriveApprodi (Gordon 2022) e che naturalmente deve molto a *Spectres de Marx* di Jacques Derrida (1993), sull'irriverenza metodologica del fantasma. Qualcosa che ha a che fare, lo abbiamo già accennato, con l'*Heimlich* e l'*Unheimlich* freudiano, ma rivisto in una chiave più politica, direi quasi "weird", secondo la nota e già citata rivisitazione che ne ha fatto Mark Fisher. Si tratta di un elemento stridente, che ci porta oltre i limiti di ciò che è mostrato e che appare come immediatamente comprensibile, per aprire scenari nuovi, inquietanti ma al tempo stesso forieri di significati altri per le produzioni italiane contemporanee. Nelle tre narrazioni che analizzerò – rispettivamente un film, *Good Morning Aman* (Noce 2009); un fumetto,

*RSDIUG. Roma sarà distrutta in un giorno* (Recchioni, *Il muro del canto* 2019); una narrazione autobiografica, *La penultima illusione* (Bompiani 2022) – rimane una domanda inevasa: in che modo l’occultamento costante del passato coloniale rappresenta uno slittamento – come già avevano visto Derek Duncan e Jacqueline Andall (2005) e come in parte è stato riproposto dal documentario *Inconscio italiano* di Luca Guadagnino (2011) – ma non una cancellazione del passato e dunque dell’identità coloniale italiana? E quali sono le modalità in cui tale occultamento (che è rimozione, non dunque cancellazione) si manifesta?

Ho scelto di prendere in esame esclusivamente il caso delle rappresentazioni di personaggi somali, per due ragioni: da una parte per ovvie ragioni di spazio e coerenza, dall’altra perché la Somalia è stata l’ultima colonia italiana, con l’Amministrazione Fiduciaria dal 1949 al 1960, dunque anche l’unico caso di colonialismo durante il periodo democratico, un fantasma quindi ancora più recente e problematico. Inoltre, in seguito alla gestione da parte dell’Italia dell’operazione “Restore Hope” – operazione fallimentare, visto che la guerra civile somala del 1991 di fatto è ancora in corso, seppur con dinamiche diverse – è probabilmente il paese, con la Libia, in cui le questioni postcoloniali sono maggiormente emerse anche al di fuori degli studi specifici, entrando nel dibattito mediatico generalista (Del Boca 1994). Naturalmente tre testi non sono sufficienti per un’analisi esaustiva sull’argomento, così come è altrettanto scontato che l’elemento coloniale/postcoloniale celato non sia che un aspetto dell’identità dei personaggi analizzati, però forse questo trittico può già indicare una tendenza (visibile soprattutto nella ricezione e nella circolazione dei testi) sulla quale potrebbe essere utile riflettere.

Il primo documento preso in considerazione, in ordine cronologico, è il film *Good Morning Aman* di Claudio Noce del 2009. Nel film viene raccontata l’amicizia fra Aman (Said Sabrie), un giovane somalo che vive a Corviale, quartiere periferico di Roma, e Teodoro (Valerio Mastandrea), ex pugile che vive nel quartiere multietnico dell’Esquilino. La Roma che viene raccontata, quasi esclusivamente notturna, è uno spazio costituito da frammenti, spaccature, che insieme forniscono l’idea di una città monca: la Stazione Termini, luogo fondamentale per la comunità somala romana; il quartiere dell’Esquilino, luogo multietnico della città che però Noce mostra, con grande capacità anticipatoria, già come un quartiere in parte gen-

trificato, i cui abitanti stranieri assumono automaticamente elementi di privilegio rispetto a quelli che invece rimangono in periferia; l'enorme edificio popolare di Corviale, la singola unità abitativa più grande d'Europa, all'interno del quale Aman non è semplicemente straniero o non bianco, ma è accomunato agli inquilini del Serpenteone – come comunemente viene chiamato a Roma Corviale – da una precisa identità di classe. Il film narra la storia di due diverse solitudini, ma al di là della trama è la figura di Aman a interessarmi: in molte recensioni pubblicate immediatamente dopo l'uscita nelle sale, il personaggio viene definito di volta in volta “di seconda generazione”, “extracomunitario”, “fuggito dalla guerra civile” e “nato e cresciuto a Roma”, generando contraddizioni sul suo posizionamento<sup>1</sup>. Se le immagini di Roma sono piuttosto suggestive – Noce prima di questo film aveva girato documentari (tra l'altro uno nella stessa Piazza Vittorio, dal quale ha preso spunto per il film) e video musicali, e il film ibrida immagini sgranate riempite da musiche extradiegetiche tipiche dei videoclip con alcune sequenze che fanno pensare al cinema-verità, vista l'insistenza con la quale la macchina da presa segue i personaggi – è nel non detto, o per essere più precisi in ciò che viene appena accennato, che si sviluppa la sotto-trama più interessante dal punto di vista postcoloniale. Il personaggio di Teodoro è un pugile solitario, con eccessi di violenza e invisibile ormai anche alla propria comunità di appartenenza (un gruppo di frequentatori della palestra in cui si allenava), mentre quello di Aman mostra le crepe e le fratture della diaspora. Fin dalla prima scena, il regista ce lo mostra come un personaggio “in bilico”: si incontra con un amico che decide di andare a vivere a Londra (“tipica scelta da somalo”, commenta Aman, rimettendo dunque in gioco la propria identità), dove la comunità somala è più grande e solidale. Noce ci sta raccontando un momento preciso della storia italiana e somala, in un luogo tra l'altro fondamentale. Verso l'inizio della seconda metà del primo decennio degli anni Duemila, l'Italia, dopo diversi tentennamenti, aveva rifiutato di dare asilo politico ai somali fuggi-

---

1 Cfr. [https://www.ondacinema.it/film/recensione/good\\_morning\\_aman.html](https://www.ondacinema.it/film/recensione/good_morning_aman.html) (ultimo accesso il 17 dicembre 2024); <https://www.mymovies.it/film/2009/goodmorningaman/pubblico/> (ultimo accesso il 17 dicembre 2024); <https://www.ecodelcinema.com/good-morning-aman-recensione.htm> (ultimo accesso il 17 dicembre 2024).

ti dalla guerra civile, che così si erano sentiti ulteriormente traditi: prima erano stati colonizzati, in seguito l'Italia era stato il paese straniero che più di tutti aveva appoggiato il dittatore Siad Barre e dunque aveva responsabilità ben precise nello scoppio della guerra civile; infine, dopo la disastrosa gestione della missione "Restore Hope", diventa anche il paese che nega l'asilo politico ai somali che da questa guerra fuggono (Comberiatì 2017, pp. 153-157). Inoltre, anche lo spazio dove si svolge gran parte delle scene è simbolico: negli anni in cui Noce gira (2008-2009), l'Ambasciata somala di Roma era stata chiusa, dopo essere stata occupata per diversi anni ed essere diventata luogo di diversi casi di violenza; a ciò si era aggiunto uno scandalo di natura economica, perché si era scoperto che l'ultimo ambasciatore aveva subaffittato a privati parte della residenza. Per questo gran parte dei residenti all'ambasciata, in attesa di una risposta alla richiesta di asilo politico, si era rifugiata in un ristorante somalo vicino alla stazione Termini, che si era trasformato in una sorta di ambasciata ufficiosa (Farah 2000). Quando era apparso chiaro che la risposta dello Stato italiano sarebbe stata negativa, il ristorante era diventato un luogo di transito per somali che sostavano alcuni giorni o settimane in Italia prima di raggiungere altri paesi: Inghilterra, Canada, Olanda, Svezia, dove all'epoca era più facile ottenere l'asilo. Per questo l'Esquilino raccontato da Noce si divide in due sezioni: da una parte gli immigrati che agli occhi degli italiani lo esotizzano e lo rendono pittoresco; dall'altra la comunità somala, con la disperazione dell'attesa.

Vi è un ulteriore elemento, proprio della dinamica fra i due personaggi, che fa pensare a un retaggio postcoloniale occultato. Teodoro quando incontra Aman non esce di casa da tre anni perché, secondo le sue parole, deve "espiare una colpa". Si tratta, lo scopriremo in seguito, di una colpa che ha avuto la sua origine nel contesto degli affetti privati di Teodoro, eppure non è difficile leggerci un legame più esteso con una più generale "colpa" coloniale: sarà infatti solo grazie ad Aman che Teodoro riuscirà infine ad uscire di casa, ed è con il ragazzo somalo che costruisce un rapporto quasi paterno. La ristoratrice cinese dalla quale Teodoro è solito ordinare il cibo chiede ad Aman se per caso non sia il figlio di Teodoro, ricreando un rapporto di filiazione-paternità fra Italia e Somalia al di là del diverso colore della pelle dei due personaggi; Teodoro stesso a un certo punto dirà ad Aman che gli avrebbe lasciato la casa in eredità

dopo la sua morte, proprio come a un figlio. Ma questa filiazione “mostruosa” (ritornerò in seguito sull’aggettivo) è anche impossibile: il paternalismo di Teodoro è costante nel rapporto con Aman e il ragazzo somalo alla fine decide di partire, disconoscendo alla vecchia potenza coloniale la possibilità di catarsi.

Se il film di Noce presentava una dinamica di slittamento più che di rimozione – e d’altra parte eravamo nel primo decennio del Duemila, quando la comunità somala era ancora numerosa in Italia e vi era una generazione che continuava a parlare italiano – il fumetto *RSDIUG. Roma sarà distrutta in un giorno*, di Roberto Recchioni, con la collaborazione ai testi del gruppo musicale “Il muro del canto”, mostra un meccanismo di rimozione più accentuato: i fantasmi derridiani sono all’apparenza ancora meno visibili, ma “riemergono” (è proprio il caso di dirlo) in modo inaspettato. La trama è ispirata ai manga giapponesi, in particolare a quelli che includono i *kaiju*, mostri inspiegabili che invadono le città moderne (Godzilla ne è l’esempio più noto). Recchioni procede per avvicinamento al centro della città: troviamo quattro narrazioni all’apparenza slegate, che dovrebbero rappresentare l’approssimarsi del mostro (stavolta marino) al cuore di Roma. Si parte da Ostia – periferia, margine, frontiera marittima della capitale – passando per EUR, Garbatella, Prati, prima di giungere ai palazzi del potere del centro storico. Ogni sezione prevede personaggi diversi, tutti accomunati dal fatto di scoprire, all’interno della loro quotidianità, l’arrivo del mostro che si dirige verso la città per distruggerla, mentre media e politici cercano di approfittare dell’evento. Oltre ai già citati riferimenti ai manga giapponesi, va aggiunto che l’intertestualità e la transmedialità sono costanti nel fumetto, come è consueto nell’opera di Recchioni: possiamo annoverare le canzoni del “Muro del canto”, che fungono da testi extradiegetici e diegetici; le citazioni da romanzi (in particolare *Il maestro e Margherita* di Bulgakov) e poesie e canzoni (*Mamma Roma addio* di Remo Remotti); l’inclusione di visi riconoscibili (l’attore Alberto Sordi); un impiego del colore che riprende le saghe classiche dei supereroi Marvel.

Per il nostro discorso, è doveroso soffermarci sul primo episodio, in cui vediamo per la prima volta l’apparizione del mostro che emerge dal mare di Ostia. Il protagonista è un ragazzo somalo, Arouf, che sarà anche il primo a dare l’allarme, ma che non riesce, dai margini della città, a rendere consapevole il centro del pericolo imminen-

te, poiché rimarrà inascoltato. Alcune simbologie sono esplicite: un personaggio politico disegnato con le fattezze di Matteo Salvini considera il mostro come la reificazione delle paure razziste della nazione, visto che proviene dall'esterno e che è stato un ragazzino non bianco il primo a vederlo. Il luogo scelto per ambientare il capitolo non è affatto casuale: Ostia è di fatto, per la sua storia e la sua conformazione, un quartiere postcoloniale. A Ostia vennero inviati diversi rimpatriati dalla Libia, in particolare quelli che facevano parte della comunità ebraica, dopo la “cacciata” di Gheddafi negli anni Settanta, come è stato raccontato nel romanzo *Ghibli* di Luciana Capretti (2004); a Ostia inoltre si era creata una delle più nutrite comunità somale ed eritree della città, come leggiamo anche nel recente e già citato romanzo di Saba Anglana (2024). Ostia porta dunque i segni di un passato coloniale, ma sono tutti i quartieri citati a mostrare e al tempo stesso a nascondere i segni di un presente postcoloniale: dall'EUR con i musei e i monumenti fino a Prati con la sua toponomastica, ci troviamo all'interno di quella Roma postcoloniale che Igiaba Scego e il fotografo Rino Bianchi avevano evocato nel loro libro *Roma negata*, che fin dal titolo faceva riferimento al rimosso e al celato (Scego, Bianchi 2014).

Ancora più evidente, questa rimozione, se ci concentriamo sulla ricezione del fumetto di Recchioni. Se la presenza a Ostia del ragazzo somalo non è motivata né approfondita – cosa che tra l'altro non era necessaria, soprattutto per come è costruita la narrazione – stupisce che la sua appartenenza a un'antica colonia, con tutte le conflittualità che ciò rappresenta, venga totalmente cancellata nelle recensioni dell'opera. Così Arouf diventa uno “spacciatore immigrato” su *Fumettologica*, uno dei siti più autorevoli sul fumetto italiano<sup>2</sup>, enfatizzandone dunque l'attività illegale e la non italianità (questo già dice molto sull'etero-rappresentazione dei personaggi non italiani), mentre su altri siti cambia persino origine, diventando in un caso addirittura “un ragazzino senegalese” e cancellando dunque la relazione postcoloniale diretta<sup>3</sup>.

2 A. Fiamma, “RSDIUG. Roma sarà distrutta in un giorno: il fumetto di Roberto Recchioni che suona come una playlist”, in “Fumettologica” <https://fumettologica.it/2019/10/recchioni-roma-distrutta-recensione/> (ultimo accesso il 18 dicembre 2024).

3 Cfr. in tal caso <https://www.lospaziobianco.it/roma-sara-distrutta-in-un-giorno-la-capitale-secondo-recchioni/> (ultimo accesso il 18 dicembre 2024);

Il mostro (*kaiju*) che emerge dalle acque della periferia per aggredire il centro e che all'inizio è visibile solo da Arouf forse vuole significare proprio questo: il conflitto postcoloniale invisibilizzato che ritorna con forza e violenza nell'antica capitale dell'impero.

L'ultimo testo analizzato è anche il più recente: il *memoir* autobiografico di Ginevra Bompiani *La penultima illusione* (2022). Si tratta di un libro estremamente interessante, sorta di lascito umano e intellettuale della scrittrice, che racconta la sua vita, in particolare la sua attività di editrice, in cui si apprendono non solo i fatti e gli aneddoti della narratrice/protagonista, ma soprattutto la sua metodologia di lavoro e il suo ruolo all'interno del contesto editoriale italiano.

Eppure, al di là di questi elementi preziosi, non possono essere taciuti gli aspetti più problematici del testo: durante il confinamento del 2020, l'autrice racconta in prima persona la sua storia a N., giovane somala di cui la scrittrice è tutrice legale. Nell'idea di Bompiani la relazione dovrebbe essere a doppio senso: raccontando la propria storia alla giovane, la donna dovrebbe al tempo stesso riuscire ad apprendere un'altra, diversa per cultura e contesto generazionale, che potrebbe costituirsi come nuova esperienza intellettuale e di vita – è la stessa autrice a definire N. “un'esperienza totale, come la casa editrice Nottetempo” (Bompiani 2022, p. 29). Però oggettivamente la storia raccontata rimane quella di Ginevra Bompiani, di cui N. sembra un'appendice, un espediente anche e soprattutto narrativo per raccontare la sua autobiografia, che tra l'altro non viene mai indagata nelle sue possibili conflittualità, che vengono appena accennate e in seguito non approfondite (ci sarebbe da riflettere, ad esempio, sulla descrizione della casa editrice Bompiani come “comunità”, senza menzionare i rapporti economici, di forza e di potere che esistono in qualsiasi azienda).

La scrittrice presenta la narrazione come un tentativo di “*madrimonio*”, rigorosamente con la “*d*”, ovvero come un tentativo di costituirsi come madre non naturale e alternativa di N. Al tentativo di “*madrimonio*” si associa quello di “*impaesamento*” riferito alla

---

[https://napoli.repubblica.it/cronaca/2019/10/10/news/graphic\\_novel\\_roma\\_sara\\_distrutta\\_in\\_un\\_giorno\\_la\\_distruzione\\_della\\_capitale\\_come\\_il\\_giudizio\\_universale\\_di\\_vittorio\\_d-238195556/#google\\_vignette](https://napoli.repubblica.it/cronaca/2019/10/10/news/graphic_novel_roma_sara_distrutta_in_un_giorno_la_distruzione_della_capitale_come_il_giudizio_universale_di_vittorio_d-238195556/#google_vignette) (ultimo accesso il 18 dicembre 2024).

giovane, che nelle parole dell'autrice dovrebbe costituire “un lento processo di appartenenza, un tentativo di somiglianza” (Bompiani 2022, p. 18). Fin da queste affermazioni, è possibile scorgere gli aspetti problematici della narrazione di Bompiani. Il tentativo di filiazione è ancora una volta fallito, proprio come accadeva nel film *Good Morning Aman*, per il quale si era parlato di paternità “mostruosa”: non certo in senso morale, ma riprendendo l'idea di un *monstrum* impossibile, l'elemento meraviglioso che qui si trasforma in inquietante, *weird*, come il mostro nel fumetto di Recchioni, a rendere concreta, ancora una volta, l'impossibilità della relazione senza lo svisceramento delle conflittualità postcoloniali.

Bisognerebbe infatti riflettere sulla rappresentazione di N.: le modalità di costruzione del personaggio appaiono ambigue e contraddittorie fin dalla scelta di non darle un nome, ma solo caratteristiche fisiche, legate all'età e al colore della pelle, senza approfondire il contesto culturale da cui proviene (nel libro si parla spesso della sua difficoltà ad adattarsi all'Italia perché viene da un'altra cultura, senza però specificare quale). Non conosciamo i motivi del suo arrivo in Italia, ma il fatto che ci siano, soprattutto in Somalia, in Etiopia e in Eritrea, diverse associazioni italiane religiose e non che si occupano di affido e adozione è anch'essa una conseguenza postcoloniale. Un ulteriore elemento critico riguarda il linguaggio: Bompiani sceglie di far parlare a N. un italiano sgrammaticato, scelta che, se nasce da un intento realistico, finisce per creare una dimensione di potere totalmente impari rispetto al linguaggio della narratrice. Visto che in ogni caso si tratta, da parte della scrittrice, di un idioma letterario ricostruito, possiamo chiederci se questa sia la strada più efficace – al di là delle problematicità di natura etica che sussistono – per mostrare la diversità di N.

Notiamo anche in quest'opera quindi una filiazione impossibile, un non detto che aleggia e che rende ancora più influente, per contrasto, il conflitto postcoloniale. Va inoltre aggiunto che in nessuna recensione al libro si fa riferimento al passato coloniale dell'Italia, che in parte spiegherebbe la presenza di N. a casa della scrittrice. Potremmo nominare tale assenza di riferimenti al colonialismo appoggiandoci alla definizione di “spettro” fornitaci da Derrida, sulla quale si è già in parte riflettuto: qualcosa che non esiste, ma che proprio a partire dalla sua assenza influenza la realtà e la cui importanza è data principalmente dalla tensione fra la sua assenza e la sua

continua presenza. Ovviamente si tratta di un tentativo di rimozione – tentativo, appunto, e non rimozione concreta – non solo italiano, ma che riguarda tutte le nazioni coloniali: basta fare una visita al “Musée de l’histoire de l’immigration” a Parigi, ad esempio, per rendersene perfettamente conto. Nella sezione che ospita la storia delle varie ondate migratorie verso la Francia, dopo la comunità ebraica e quella italiana, viene presentata la storia di quella algerina (Green 2011, pp. 131-137). Nessun accenno al colonialismo, all’istituzione dei territori d’oltremare, alla guerra degli anni Sessanta: gli algerini sono semplicemente venuti in Francia, si suppone per motivi economici, così come, per tornare ai testi presentati, Aman, Arouf e N. sono “semplicemente” immigrati in Italia, nascondendo così la storia diversa e più complessa – ma che è anche una storia italiana – di cui fanno parte.

### *Bibliografia*

- Albinati, E.  
1989 *Polacco lavatore di vetri*, Longanesi, Milano.
- Andall, J., Duncan, D. (a cura di)  
2005 *Italian Colonialism: Legacy and Memory*, Peter Lang, Oxford.
- Anglana, S.  
2024 *La signora meraviglia*, Sellerio, Palermo.
- Bompiani, G.  
2022 *La penultima illusione*, Feltrinelli, Milano.
- Capretti, L.  
2004 *Ghibli*, Rizzoli, Milano.
- Caminati, L., Deplano, V., Garofalo, D., Peretti, L. (a cura di)  
2024 *Cinema italiano postcoloniale*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Comberiati, D.  
2007 *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall’Africa coloniale all’Italia di oggi*, PiGreco, Roma.  
2010 *Scrivere nella lingua dell’altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2008)*, Peter Lang, Bruxelles.  
2017 “Inchiostro indelebile. Passeggiate letterarie nella Roma riscritta dalla comunità somala (1998-2003)”, in *InVerbis*, a. I, n. 1, pp. 153-157.

Del Boca, A.

1994 *La trappola somala. Dall'operazione Restore Hope al fallimento delle Nazioni Unite*, Laterza, Roma-Bari.

Derrida, J.

1993 *Spectres de Marx*, Galilée, Parigi.

Falcucci, B.

2024 *L'impero nei musei. Storie di collezioni coloniali italiane*, Pacini, Pisa.

Farah, N.

2000 *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora*, Cassell, Londra; tr. it. di A. Di Maio, *Rifugiati. Voci dalla diaspora somala*, Meltemi, Roma 2003.

Fisher, M.

2016 *The Weird and the Eerie*, Repeater, Londra; tr. it. di V. Perna, *Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018.

Gnisci, A.

1998 *La letteratura italiana della migrazione*, Lilit, Roma.

Gordon, A.

1997 *Ghostly Matters. Haunting and Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis; tr. it. di S. Consigliere e F. Rahola, *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica*, DeriveApprodi, Bologna 2022.

Jansen, M., Khamal, J. (a cura di)

2010 *Memoria in noir. Un'indagine pluridisciplinare*, Peter Lang, Bruxelles.

Lodoli, M.

1989 *I fannulloni*, Einaudi, Torino.

Luijnenburg, L.

2013 "The Other in Italian Postcolonial Cinema. Pasolini and Fellini. Two Case Studies", in *Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani*, a. VII, n. 28, pp. 34-43.

Onofri, S.

1995 *Colpa di nessuno*, Theoria, Milano.

Recchioni, R. e Il muro del canto

2019 *RSDIUG. Roma sarà distrutta in un giorno*, Feltrinelli, Milano.

Scego, I., Bianchi, R.

2014 *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Futura, Roma.

Veronesi, S.  
1989 *Gli sfiorati*, Mondadori, Milano.

Zagarrio, V.  
2016 “Not Even in a Dream. Emigration and Immigration in New Italian Cinema”, in *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, a. II, n. 4, pp. 421-438.

### *Filmografia*

*Ecce Bombo*, di Nanni Moretti, con Nanni Moretti, Luisa Rossi, Lina Sastri. Filmalpa, Italia, 1978.

*Good Morning Aman*, di Claudio Noce, con Valerio Mastandrea, Said Sabrie, Anita Caprioli. Rai Cinema, Italia, 2009.

*Inconscio italiano*, di Luca Guadagnino, con Angelo Del Boca, Ida Dominijanni, Alberto Burgio, Ian Chambers, Michela Fusaschi. First Sun, Italia, 2011.



MARIA CRISTINA IULI

## LA LETTERATURA AFROAMERICANA E IL CANONE DELL'AMERICANISTICA ITALIANA, 1945-1990

In un saggio del 2014 ospitato sul progetto *Princesa 20*, il critico Alessandro Portelli, americanista di seconda generazione e tra i maggiori esperti di letteratura afroamericana in Italia, analizzava uno dei primi esempi italiani di letteratura migrante, l'autobiografia *Princesa* (1994) della scrittrice transgender brasiliana Fernanda Farias de Albuquerque, raffrontandolo con alcuni esempi della prima letteratura afroamericana. Il contesto comparativo offriva a Portelli un'occasione per estrapolare alcune caratteristiche retoriche ricorrenti in oggetti narrativi altrimenti assai eterogenei e esporre una riflessione metodologica relativa alla dimensione "duale" che i testi presi in esame condividevano. Nella formulazione di Portelli, espressioni letterarie come quelle esaminate, generate in contesti di alterità o subalternità culturale rispetto a formazioni dominanti nelle rispettive letterature nazionali, sono caratterizzate in modo decisivo da una dualità di allusioni, e per questa ragione i testi poetici, narrativi e critici provenienti dalla cultura afroamericana (dove nel 1903 il grande polimate nero, W.E.B. Du Bois, aveva coniato il concetto di *double consciousness*) sono un riferimento pertinente e rilevante nell'elaborazione e nell'analisi delle opere di scrittori e scrittrici italiane migranti e afrodiscendenti.

Il concetto di dualità – che rielabora in senso estensivo la tesi della "doppia coscienza" di W.E.B. Du Bois–, approfondito da Portelli già nel suo *Bianchi e neri nella letteratura americana* (1977) e successivamente in altri interventi (Portelli 2004; Portelli 2005; Portelli 2006), era stato affrontato anche nella prima analisi sistematica della letteratura afroamericana direttamente influenzata dall'idea del *Black Power: Letteratura e Coscienza Nera* di Giuseppina Cortese (1973), e offre un importante spunto di apertura per questo saggio, che si prefigge di tracciare il contributo dell'americanistica accademica italiana al dibattito sull'immaginario razziale italiano. Pas-

sando in rassegna la presenza della letteratura afroamericana e del suo discorso critico sulla prima rivista ufficiale dedicata agli studi americani e nell'editoria specialistica di una disciplina universitaria neo-nata negli anni Cinquanta, cercherò di individuare se, come e quando, all'interno di un campo di studi in formazione, abbia preso forma un discorso critico sui processi di razzializzazione innescato dall'elaborazione teorica e metodologica della rappresentazione letteraria delle politiche razziali statunitensi. In questa prospettiva, le riflessioni di Portelli costituiscono un riferimento imprescindibile, sia perché lo studioso è stato, insieme a Mario Materassi (1969; 1971; 1975; 1977), uno dei primi e più brillanti accademici "americanisti" italiani ad occuparsi di letteratura dei Neri degli Stati Uniti, sia perché quelle riflessioni individuano da subito l'apparato teorico derivante dalla tradizione afroamericana come rilevante nell'attuale discussione nazionale generata da – o relativa a – testi e autori e autrici italiane di migrazione, incluse le autrici afrodiscendenti<sup>1</sup>. In questo senso, la lunga storia della rappresentazione dei conflitti e delle politiche razziali negli Stati Uniti e il patrimonio di studi critici sulla razza che ne sono derivati hanno offerto e offrono esempi di elaborazione e decostruzione delle categorie razziali, nonché modelli e strumenti metodologici per affrontare il funzionamento di quelle categorie in Italia, dove la storia della razzializzazione dell'esperienza e dell'identità culturale si è sviluppata su matrici assai differenti da quelle statunitensi, ed è stata scandita secondo coordinate spazio-temporali affatto diverse.

Dal punto di vista metodologico, ciò che delle osservazioni di Portelli va evidenziato è che, al di là di una ovvia identificazione con i temi del razzismo e della discriminazione e con le condizioni di marginalità culturale e istituzionale che accomunano la letteratura afroamericana alla letteratura dell'afrodiscendenza italiana, l'archivio "americano" ha offerto e offre al discorso italiano soprattutto un

---

1 Sulla continuità e l'appropriazione delle teorie critiche della razza e del femminismo afroamericano nel discorso critico dell'afrodiscendenza si veda la breve appendice in questo volume, alle pp. 205-220. Per un quadro più chiaro del lavoro critico svolto nell'americanistica internazionale e italiana rimando a Bowles, Fabi e Keizer (2007). Esempi "diretti" di continuità tra gli studi afroamericanistici e quelli relativi all'afrodiscendenza e al razzismo in Italia si trovano in Petrovich Njegosh e Scacchi (2012), Oboe e Scacchi (2008), Bordin e Scacchi (2015).

corpus di riflessioni, concetti e esempi che non si basano sul presupposto di una “identità” definita dal paradigma razzializzante, ma – al contrario – individuano nell’elaborazione di un “dialogo con la differenza” (2006, p. 17) – che nella storia letteraria degli Stati Uniti ha una lunga tradizione – una via metodologica condivisibile.

In effetti, la riflessione su differenza, intersezionalità, immaginario razziale e visualità sviluppata in anni recenti in relazione alla composizione di un discorso critico sulla razza in Italia (Giuliani 2015; 2019; Petrovich Njegosh, Scacchi 2012) riprende molte riflessioni teoriche generate – dalla seconda metà degli anni Sessanta – dai testi letterari e teorici del femminismo afroamericano e dal ricco corpus letterario dei Neri degli Stati Uniti – un corpus che oggi si può definire almeno parzialmente metabolizzato nella declinazione italiana degli studi su differenza e potere intorno ai conflitti identitari, sociali e razziali. È stato storicamente il lavoro delle scrittrici e femministe degli anni Settanta – Toni Morrison, Audre Lorde, June Jordan, Toni Bambara, Ntozake Shange, Alice Walker, Michelle Wallace, Barbara Smith, Angela Davis – e delle loro eredi – Barbara Christian, Ann Ducille, Cherrie Moraga, Gloria T. Hull, bell hooks, Kimberly Crenshaw e altre – a definire il campo del discorso e del conflitto, aprendo, nell’arco dei due decenni successivi, uno spazio letterario e accademico per la riflessione su nerezza, razzializzazione, identità e potere e sull’intersezionalità delle forme di discriminazione, marginalizzazione e oppressione che colpiscono in particolare le donne non bianche e i soggetti socialmente più vulnerabili<sup>2</sup>. Gli scritti e le pratiche di quelle scrittrici-intellettuali-educatrici-militanti furono determinanti nel riorientare negli Stati Uniti gli studi culturali e letterari di area americanistica a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, ovvero dal momento in cui la diffusione di corsi universitari in *Women’s Studies*, in *African American* e *Black Studies* e, successivamente, in *Cultural Studies* e – benché più indirettamente – *Postcolonial Studies* iniziò a trasformare la didattica e la ricerca accademica, ramificandosi progressivamente in altre discipline e diffondendosi in senso transnazionale (Bercovitch

---

2 Per una bibliografia iniziale di questa fase rimando ancora alla scheda di Sofia Del Vita in appendice a questo volume. Per una contestualizzazione critica di questo processo rimando a Hull, Scott, Smith (1982); Smith (1983); Walker (1983); Warhol and Herndl (1992); Evans (1994); hooks (2000); Bowles, Fabi, Keizner (2007).

1994; Lombardo 1995; Iuli 1996; 2002). Si pensi, in questo senso, all'immensa popolarità contemporanea del concetto di "intersezionalità" rilanciato negli anni Novanta da Kimberly Crenshaw nell'ambito dei *Critical Race Studies*: già negli anni Settanta quel concetto era stato articolato dal collettivo di femministe lesbiche socialiste nere Combahee River Collective, che nel manifesto del 1977 parlava di "oppressioni intrecciate" di razzismo, sessismo e eteronormatività.

Nel contesto italiano dei primi anni Novanta, gli studi accademici di area angloamericanistica rispecchiarono in parte le profonde trasformazioni che avevano avuto luogo nell'accademia statunitense, e diventarono un laboratorio di pensiero critico sulla decostruzione dei processi di razzializzazione e sull'intreccio inestricabile di politica sessuale, economica e razziale. Il femminismo afroamericano entrava così, insieme al multiculturalismo e agli studi culturali, nei programmi, nella ricerca e nelle riviste universitarie di area, allargando più in generale l'interesse accademico per la letteratura e il pensiero critico di matrice afroamericana<sup>3</sup>.

Come ricordava Barbara Christian nel 1987, però, l'idea che le categorie di razza, classe e cultura contribuiscano a rinforzare reciprocamente la discriminazione e la stratificazione sociale non è prerogativa del femminismo afroamericano in una specifica fase storica, ma è un tratto distintivo e trasversale alla produzione letteraria afroamericana, che gli ha dato diverse e originali declinazioni. Nelle sue parole: "People of color have always theorized – but in forms quite different from the Western form of abstract logic. [...] Our theorizing is often in narrative forms, in the stories we create, in riddles and proverbs, in the play with language, because *dynamic* rather than fixed ideas seem more to our liking" ("The Race for Theory", p. 52). La doppia struttura – finzionale e teorica – del *corpus* letterario afroamericano segnalata da Christian come tratto distintivo di quel *corpus* è presente in moltissime opere, da *Incidents in the Life of a Slave Girl* di Harriet

3 Oltre a *Studi Americani: Letterature d'America* (1979). Altre riviste di area americanistica nascono nel corso degli anni Novanta: *RSA-Rivista di Studi Americani* (1990) e *Acoma* (1992). I saggi pubblicati su *Letterature d'America* si trovano in appendice I; quelli pubblicati su *RSA* si trovano in appendice II. Ho deciso di non fornire un elenco di saggi pubblicati su *Acoma* perché formalmente non è una rivista di sede universitaria né di associazione di studi, benché direzione e comitato scientifico siano composti esclusivamente da accademici.

Jacobs (1861), a *The Autobiography of an Ex-Colored Man* di James Weldon Johnson (1912) a *The Bluest Eye* di Toni Morrison (1970), e suggerisce di considerare quelle opere anche sempre come espressione di una riflessione sulle forme asimmetriche di costruzione identitaria che intrecciano il piano estetico e il piano politico. Da questo punto di vista, la tradizione letteraria afroamericana offre un *corpus* immenso di occasioni di riflessione sui paradigmi razziali.

A partire dal secondo dopoguerra, la disponibilità di molte opere di autori afroamericani nell'editoria italiana avrebbe dunque potuto offrire alla giovane americanistica italiana occasioni di assimilazione e discussione dei temi estetici e politici che quella letteratura affrontava, cioè, nelle parole introduttive di Leone Piccioni alla sua *Letteratura dei negri d'America*, "di porre anche per la letteratura negra, come merita, una 'questio' critica" (Piccioni 1949, p. 8), forse anticipando così di qualche decennio l'avvio di una discussione su estetica della nerezza, potere e identità che – con qualche rara eccezione – l'americanistica italiana ha affrontato più compiutamente solo in una fase più matura della sua storia, alla soglia degli anni Novanta<sup>4</sup>. Analizzando i primi tre-quattro decenni di storia dell'americanistica accademica italiana attraverso le riviste ufficiali e le pubblicazioni specialistiche, infatti, si nota che l'interesse dei fondatori della disciplina per la tradizione letteraria afroamericana è stato sporadico, assente salvo rari esempi, nonostante le questioni estetiche, politiche e filosofiche che essa sollevava fossero molto presenti sia ai primi studiosi italiani di letteratura "dei Neri d'America" (che spesso erano anche traduttori e curatori di volumi e antologie), sia a editori consapevoli del valore letterario e del potenziale commerciale della letteratura afroamericana o "negro-americana" come veniva generalmente indicata<sup>5</sup> (Izzo 1963; Berti 1947; Piccioni 1949), sia,

---

4 Credo con le eccezioni rappresentate dallo studio di Alessandro Portelli, *Bianchi e neri nella letteratura americana* (1977), che a giudizio di chi scrive offre ancora oggi un prezioso esempio di analisi del potere e delle dinamiche di assoggettamento e resistenza razziale e delle costruzioni identitarie nei dispositivi letterari, e dal volume di Mario Materassi, *Il ponte sullo Harlem River: saggi e note sulla cultura e letteratura afroamericana di oggi* (1977). Materassi aveva già curato nel 1971 il volume *Mississippi: documenti della resistenza afro-americana* e nel 1975 l'antologia *Voci nere*. A questi si aggiunge il volume di Cortese (1973) citato all'inizio di questo saggio.

5 In particolare, spiccano i saggi di Glauco Cambon (1953), Agostino Lombardo (1957), Marisa Bulgheroni (1960) e Claudio Gorlier (1963).

infine, ai commentatori e ai recensori, che sulle riviste e sui quotidiani italiani svolgevano una intensa attività di disseminazione di quella letteratura.

Ad esempio, sul numero della rivista *La fiera letteraria* del 12 giugno 1947, interamente dedicato alla cultura americana, Leone Piccioni (di cui due anni dopo sarebbe uscita *La letteratura dei negri d'America*) pubblicava un articolo intitolato “La cultura in America non è di un solo colore”, nel quale dichiarava che negli Stati Uniti “la massima originalità [...], la massima novità dei rapporti tra gli uomini, sta nella presenza dei negri”, e che non si poteva “chiudere un quadro della vita americana senza dare al popolo negro la vasta parte che gli spetta. Non è possibile passare sotto silenzio la letteratura negra e cominciare un qualsiasi discorso intorno alla letteratura americana” (1947, p. 6; citato anche in Leavitt 2013). Sfogliando la prima rivista istituzionale dedicata alla letteratura degli Stati Uniti, *Letterature d'America*, pubblicata alla Sapienza con cadenza annuale dal 1955 al 1980 sotto la direzione di Agostino Lombardo, colpisce e stupisce dunque non trovare, prima del 1968, articoli dedicati a autori o opere della tradizione afroamericana. In venticinque numeri di rivista si leggono solo nove saggi dedicati ad autori (il maschile non è universale) afroamericani, due dei quali di carattere storico e uno dei quali in realtà un'appendice bibliografica.

1. Sandro Portelli, “Cultura poetica afroamericana”, n. 14 (1968);
2. Paola Cabibbo, “Il negro come personaggio”, n. 14 (1968);
3. Mario Corona, “La saggistica di James Baldwin”, n. 15 (1969);
4. Bruno Cartosio, “Due scrittori afroamericani: Richard Wright e Ralph Ellison”, n. 15 (1969);
5. Carmen Enrica De Silva, “Folktales Afroamericani”, n. 17 (1971);
6. Stefania Piccinato, “La Letteratura Afroamericana in Italia. Nota bibliografica”, n. 17 (1971);
7. Sandro Portelli, *The Autobiography of an Ex-Colored Man* di James Weldon Johnson”, n. 18 (1972);
8. Mario Materassi, “I romanzi di Arna Bontemps”, n. 18 (1972);
9. Piero Bairati, “La cultura radicale americana tra storia e retorica”, n. 18 (1972);
10. Gabriella Ferruggia, “Il teatro di Leroy Jones”, n. 19-20 (1973).

Parallelamente, incrociando le bibliografie di Piccinato (1971) e Cortese (1973), si riscontra che, tra il 1955 e il 1973, i volumi di autori afroamericani usciti in traduzione italiana erano circa sessanta (tra narrativa, saggi e scritti politici), i volumi di carattere generale quaranta, diciassette le antologie e quattro i volumi di autori o autrici italiane dedicati in parte o interamente ad autori afroamericani<sup>6</sup>.

La prudenza di *Studi Americani* rispetto a un'apertura alla letteratura afroamericana che fosse quantomeno paragonabile a quella mostrata dall'editoria negli stessi anni, suggerisce che nella sua fase fondativa l'americanistica accademica abbia contribuito assai meno di quella extra-accademica a costruire l'educazione degli italiani alla questione razziale, rispetto alla quale arrivò in ritardo. Le cose non cambiarono molto nel decennio successivo, caratterizzato da maggiore stabilità accademica e da una grande vivacità politica e intellettuale sia negli Stati Uniti che in Italia. Come vedremo, ancora una volta l'editoria italiana e le riviste di cultura politica extra-parlamentare, insieme ai movimenti politici, furono all'avanguardia nel disseminare testi di scrittori, storici, critici, militanti e filosofi politici, sindacalisti e etnomusicologi afroamericani, contribuendo così ad alimentare una sensibilità e un lessico critico e ad attivare un confronto con i paradigmi razziali di una nazione con una storia coloniale ben prima degli specialisti della cultura americana.

### *"L'arrivo della cultura afroamericana in Italia"*<sup>7</sup>

Nel saggio da cui questo paragrafo prende il titolo, Bruno Cartosio ricostruisce l'accensione dell'interesse dei media e dell'editoria italiana per la cultura afroamericana collocandolo verso la metà degli anni Sessanta, quando, parallelamente alla formazione dei movimenti politici giovanili che negli Stati Uniti protestavano contro la guerra in Vietnam, stava crescendo, in Italia, "il mercato costituito dai giovani in rapida politicizzazione" (Cartosio 1988, p. 74). Questo interesse editoriale aveva un riscontro tangibile nella messe di pubblicazioni italiane

---

6 Dati estratti da Piccinato (1971) e Cortese (1973). In questa sede non si tiene conto delle traduzioni di poesie pubblicate su riviste.

7 Si tratta del titolo del contributo di Bruno Cartosio al volume di Nanni Balestrini e Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977* (Cartosio 1988).

di ciò che arrivava dagli Stati Uniti, che in quella fase, sostiene Cartosio, aveva al centro “la produzione culturale e politica americana” (p. 74). Si trattava, in realtà, di una “seconda” ondata di interesse editoriale italiano per la produzione culturale afroamericana, essendo la prima risalente agli anni dell’immediato dopoguerra. Come scriveva Giovanni Battista Angioletti nella sua recensione al volume di Leone Piccioni, *Letteratura dei negri d’America* (1949), pubblicata su *Il Mondo* il 22 ottobre 1949: “Il povero negro ha fatto il suo tempo. Una nuova forza arricchisce l’umanità, e sarebbe grave errore ostinarsi a chiudere davanti ad essa gli occhi e le orecchie” (“L’America Negra”, p. 9).

Angioletti sintetizzava una stagione ripercorsa da Charles L. Leavitt IV nel suo saggio “Impegno nero”: nel quinquennio successivo alla fine della seconda guerra mondiale erano stati introdotti in Italia importanti autori afroamericani, tra cui Langston Hughes, di cui furono tradotti *Not Without Laughter* (*Piccola America negra*, da Mario Monti per Longanesi nel 1947) e *Mulatto* (da Antonio Ghirelli per Mondadori nel 1949); Richard Wright, di cui uscirono tre romanzi: *Black Boy* (*Ragazzo Negro*, tradotto da Bruno Fonzi per Einaudi nel 1947), *Native Son* (tradotto con il titolo *Paura* da Camillo Pellizzi per Bompiani nel 1947) e *Uncle Tom’s Children* (*I figli dello zio Tom*, tradotto da Fernanda Pivano per Einaudi nel 1949); di Zora Neale Hurston, vennero tradotti per Frassinelli *Their Eyes Were Watching God* (*I loro occhi guardavano Dio*, da Ada Prosperi nel 1945) e *Moses, Man of the Mountain* (*Mosè, uomo della montagna*, da Paolo Gobetti nel 1946) e di Frank Yerby, *The Foxes of Harrow*, che divenne per i lettori italiani *La superba creola* nella traduzione di Fluffy Mella Mazzucato nel 1948 (Leavitt 2013, pp. 2-3).

Negli stessi anni erano uscite raccolte di poesie di autori afroamericani su alcune delle principali riviste culturali del paese, come *Il Politecnico* (1946), *Quaderni di poesia* (1946), *Oggi* (1946), *Società* (1946), *Sud* (1947) e *La Cittadella* (1947), nonché importanti antologie e storie letterarie dedicate in tutto o in parte ad autori afroamericani<sup>8</sup>. Tra queste vanno ricordate *Sette poeti negri* di Virgilio Luciani (1946), *Letteratura dei negri d’America* di Leone Piccioni (1949), *Canti negri*

8 Per un elenco dettagliato degli autori presentati dalle sillogi o selezionati nelle antologie, rimando a Leavitt (2013). Gli autori più tradotti e rappresentati erano Richard Wright, Ralph Ellison e Langston Hughes.

di Luigi Berti (1949), *Poesia americana contemporanea e poesia negra* di Carlo Izzo (1949), *Poeti americani* di Gabriele Baldini (1949)<sup>9</sup>.

La disponibilità di opere letterarie di matrice afroamericana già durante gli anni della guerra<sup>10</sup> e nell'immediato dopoguerra, garantita dalla collocazione dell'Italia nella sfera di egemonia statunitense, favoriva un flusso costante di idee e modelli culturali provenienti dall'altra sponda dell'Atlantico, nei confronti dei quali i lettori italiani *liberati* dai soldati statunitensi nutrivano grande curiosità<sup>11</sup>. Inoltre, come ci ha ricordato recentemente Silvana Patriarca nel suo *Il colore della repubblica*, il contatto ravvicinato di molti italiani con i soldati alleati afroamericani durante la guerra aveva suscitato interesse per una cultura che per molti italiani e italiane aveva anche rappresentato un primo confronto con le dinamiche di razzializzazione, amplificato negli anni successivi con la comparsa nel corpo sociale dei "bambini 'misti' nati alla fine della seconda guerra mondiale", cioè il gruppo su cui si sofferma lo studio di Patriarca.

Queste opere (e in alcuni casi le rappresentazioni musicali e teatrali) vennero ampiamente recensite e commentate da giornalisti, scrittori e letterati sia su riviste letterarie specializzate, come *La fiera letteraria*, *Il Mondo* di Pannunzio, *Il Politecnico* di Vittorini (che dedicava il suo primo numero mensile, il 29 di maggio 1946, alla letteratura afroamericana), *Dramma*, *Letteratura*, *Quaderni di Po-*

---

9 La ricostruzione di Leavitt si basa anche sulla prima bibliografia della letteratura afroamericana in Italia compilata da Stefania Piccinato per il n. 14 di *Studi Americani* (1971).

10 Cecchi (1946), Pivano (1959).

11 Durante il conflitto e nell'immediato dopoguerra furono stipulati accordi sul diritto d'autore tra case editrici e agenti italiani e americani. In un articolo presentato al convegno del 2022 *Transatlantic Literary Networks*, Anna Lanfranchi ha mostrato come, tra il 1943 e il 1947, le trattative sul copyright tra Mario Einaudi e l'agente letterario newyorkese Sanford J. Greenburger abbiano gettato le basi per l'apertura del mercato italiano postbellico della traduzione di autori statunitensi e per la presentazione della letteratura contemporanea italiana al pubblico americano (Lanfranchi 2022). I contatti stabiliti dai due agenti con gli attori della scena editoriale newyorkese si rivelarono cruciali per la ricezione della letteratura modernista italiana nei decenni successivi, così come il sostegno dell'Office of War Information, creato nel 1942 nell'ambito dello sforzo bellico americano, che, tramite la sezione dell'U.S.I.S. a Roma, garanti la disponibilità sul mercato italiano di diverse opere selezionate da Einaudi, collaboratore ideale grazie alla sua solida reputazione antifascista (Lanfranchi 2022).

esia (che dedicò il numero V alla letteratura afroamericana), *L'Approdo* (di cui fu direttore Leone Piccioni), *Belfagor*, *Pagine Nuove*, ma anche su riviste più popolari e generaliste, come il *Radiocorriere*, *Oggi*, e altri quotidiani influenti come *L'Avanti!*, *La Stampa*, *Il Tempo*, *l'Unità*, ecc., che prestavano grande attenzione alle questioni letterarie, politiche, sociali relative agli Stati Uniti, nella cui sfera di influenza gli italiani orbitavano<sup>12</sup>. L'apprezzamento di questi testi da parte dei recensori dell'epoca, tra cui non vi erano solo quelli che Lombardo definiva i "dilettanti e propagandisti" di giornali e riviste (*Studi Americani* 5, p. 47), ma anche intellettuali come lo stesso Piccioni, Paolo Milano, Italo Calvino, Alberto Moravia, Gianfranco Contini, Gabriele Baldini, Elio Vittorini, Giorgio Caproni, evidenziava il loro sostegno alla causa dell'uguaglianza razziale spingendoli, secondo Leavitt, a collegare la condanna del razzismo negli Stati Uniti alla causa del rinnovamento sociale e culturale dell'Italia del dopoguerra, e ispirandoli verso l'elaborazione della categoria dell'"impegno" come categoria critico-letteraria e culturale (Leavitt 2013)<sup>13</sup>.

La tesi/ricostruzione di Leavitt sembrerebbe postulare una continuità tra le due ondate di slancio editoriale italiano verso la letteratura e la cultura afroamericana, tra una stagione della scoperta e una dell'impegno, che nella congiuntura storico-politico-culturale della fine degli anni Sessanta si affermava come una delle prime manifestazioni di quell'interesse per la cosiddetta "altra America" che avrebbe orientato a lungo la ricezione italiana della cultura americana negli anni dei movimenti giovanili e in quelli successivi<sup>14</sup>. Contrariamente a Leavitt, nel saggio già citato Cartosio sembra

12 Per una schedatura dettagliata delle opere e delle recensioni rimando all'Annuario *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia* a cura del Centro di Studi americani, sotto la direzione di Biancamaria Tedeschini Lalli, voll. I-VI.

13 Leavitt ritiene che la ricezione delle opere afroamericane da parte degli intellettuali italiani cercasse punti d'intersezione fra i testi afroamericani e il contesto italiano nel nome di un impegno civile che accomunasse l'impegno critico degli intellettuali italiani all'impegno dei Neri per i diritti civili, da cui il concetto di "Impegno nero", e avanza l'ipotesi che questa categoria individuasse anche una progettualità politica e una modalità di azione che al tempo stesso contribuì a produrre e sfruttò in senso politico transnazionale l'esplosione d'interesse per gli scrittori afroamericani nell'Italia del dopoguerra.

14 Per il concetto di "altra America" rimando a Pivano (1972).

suggerire che tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta la ricezione italiana di autori e opere afroamericane abbia compiuto un salto di livello, e non per ragioni “interne” all’americanistica, ma per effetto di ragioni contestuali, endogene e esterne all’accademia. Nelle parole di Cartosio: “i grandi scrittori – Richard Wright, Ralph Ellison e James Baldwin – erano stati ampiamente tradotti dall’immediato dopoguerra in avanti” (in realtà Baldwin inizia ad essere tradotto solo nel 1964), e “ora venivano ripubblicati o pubblicati per la prima volta, [...] solo ora la loro opera cadeva nel pieno di un interesse vivo e palpitante” (Cartosio 1988, p. 75) che, da un lato, favoriva una ridefinizione dell’identità e della sua articolazione in senso più intersezionale, declinandola in particolare in una prospettiva di lotta di classe (Cartosio 1988; Reborà 2023) e, dall’altro, evidenziava che il potenziale progettuale del movimento “cadeva in buona parte fuori dall’università” (Cartosio 1988, p. 75). Dunque, questo interesse per la cultura afroamericana che i temi urgenti sollecitati del conflitto politico e razziale nella società civile avevano risollevato per i lettori italiani non era generato nell’alveo dell’americanistica accademica. Al contrario, quei temi vi sarebbero entrati nel giro di qualche anno per effetto della pressione esterna, politica e sociale, e grazie alla porosità tra i canali della Nuova Sinistra e quelli universitari. Come afferma Tommaso Reborà esplorando nei dettagli un suggerimento di Cartosio (1988, pp. 73, 75):

Si può ipotizzare che l’attenzione della Nuova sinistra italiana verso le lotte degli africano-americani si consolidi nella seconda metà degli anni Sessanta, soprattutto grazie al fondamentale lavoro di corrispondenza giornalistica portato avanti dalla rivista “Quaderni Piacentini”. Il focus sulle lotte degli Stati Uniti – soprattutto quelle per i diritti civili e contro la guerra in Vietnam – iniziò dal dicembre 1965, con il primo reportage di Renato Solmi sulla “Nuova sinistra americana”. I primi riferimenti al Black Power (tradotto in Italia come “Potere negro”) sono di poco successivi, e si devono soprattutto all’interessamento di Roberto Giammanco, professore di filosofia alla Wayne State University che in quegli anni curò l’edizione italiana dell’*Autobiografia di Malcolm X* (1967) e, soprattutto, l’antologia di testi *Black Power. Potere Negro* (1967).

Cartosio, che fu uno dei primi studiosi a portare quel dibattito sulle pagine di *Letterature d’America*, aveva collaborato come

traduttore ai *Quaderni Piacentini*, la rivista fondata da Grazia Cherchi e Gianfranco Bellocchio che costituì un punto di svolta nell'introduzione dei temi legati a conflitti razziali negli Stati Uniti, al "potere negro", come veniva allora chiamato, e alle lotte anticolonialiste in Italia. La logica internazionalista dei movimenti anticoloniali e antiimperialisti, visti dalla redazione dei *QP* come l'area che meglio poteva rappresentare i punti di riferimento di una nuova politica e cultura mondiale, si intrecciava alle politiche dei movimenti dell'affermazione dei neri e della resistenza alla guerra in Vietnam negli Stati Uniti, offrendo spunti freschi per nuove forme di azione politica<sup>15</sup>. Da un lato, come ha scritto Cartosio, questa attività editoriale e pubblicistica mise in circolazione un sapere "che nel giro di qualche anno avrebbe prodotto i suoi primi risultati accademici: qualche seminario nelle facoltà occupate (1967-68) e poi le prime tesi di laurea 'sui neri' (dal 1969-70)" (Cartosio 1988, p. 73)<sup>16</sup>. Dall'altro, il confronto con l'articolazione di un discorso sulla posizione di casta e classe dei neri e sull'uso della violenza nella società statunitense, mediato da una prospettiva fortemente anticolonialista e terzomondista, poneva le basi teoriche anche per una possibile messa in crisi delle categorie della negrezza e per la scomposizione delle costruzioni identitarie su schemi più complessi di quelli esclusivamente razziali e operaisti. In questa prospettiva vanno lette anche altre scelte della rivista, ad esempio quella di mettere in evidenza la questione algerina – presente fin dal primo numero della rivista – e gli scritti di Frantz Fanon, di cui venne anche pubblicato l'inedito "Razzismo e cultura" nel numero

---

15 Sul rapporto tra operaismo, marxismo e Potere Nero si veda, oltre al già citato Cartosio, Reborà 2019.

16 La rivista, fondata nel 1962, ebbe un grande successo. Tra il 1968 e il 1970 fu la rivista più letta d'Italia. Al successo della rivista tra i lettori giovani (a cui si rivolgeva esplicitamente), contribuì anche il fatto che molti collaboratori erano intellettuali già noti o attivi nel mondo accademico, che a loro volta contribuivano a far entrare nelle aule universitarie e tra i loro studenti le questioni introdotte nel dibattito culturale, sociale e politico italiano dalla rivista. Tra questi ricordiamo Cesare Cases, Sebastiano Timpanaro, Edoarda Masi e altri. Per una ricostruzione della storia della rivista rimando a Giacomo Pontremoli, *I piacentini. Storia di una rivista*, Gli asini, Roma, 2016 e al docufilm di Eugenio Gazzola, *I Quaderni Piacentini*, Istituto di Storia della Resistenza e dell'Età contemporanea di Piacenza, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=qJ6FP-4Pc7o> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

21 (febbraio 1965), un intervento che al contempo complicava le categorie razziali eurocentriche e proponeva nuovi strumenti teorici per l'analisi della cultura in senso anti-razzista e de-coloniale<sup>17</sup>.

Ma fu un'occasione mancata. Da un lato, la letteratura afroamericana rimaneva fuori dal radar dell'americanistica accademica, la cui sensibilità analitica si destreggiava su un corpus apparentemente estraneo alle articolazioni del potere e alle categorie razzializzanti. Nemmeno le osservazioni profetiche con cui Claudio Gorlier, fondatore, insieme al già citato Lombardo e a Sergio Perosa, dell'americanistica italiana, chiudeva il suo *Storia dei negri degli Stati Uniti* (1963) – “esiste un potenziale rivoluzionario nelle masse negre” (p. 312, citato in Cartosio 1988) – furono capaci di reindirizzare gli studiosi italiani a riprendere le sollecitazioni sulle poetiche afroamericane già annunciate nelle antologie di Piccioni, Berti, Luciani, Baldini per sottoporle a un discorso critico rinnovato anche alla luce dei conflitti politici e dell'analisi anti-colonialista di Fanon. Dall'altro lato, un discorso critico più organico sulle articolazioni intersezionali delle estetiche afroamericane iniziò a svilupparsi solo alla fine degli anni Sessanta per disseminarsi in modo più capillare negli studi letterari nel decennio successivo, con l'inizio della teoria e l'emergere della critica femminista nera di cui abbiamo parlato all'inizio di questo intervento.

Come il protagonista del celebre romanzo di Ralph Ellison – che insieme a Richard Wright e, più tardi, James Baldwin fu tra i pochissimi scrittori afroamericani a ricevere l'attenzione degli accademici italiani della prima e della seconda generazione – la letteratura afroamericana restava perlopiù invisibile agli studiosi italiani impegnati a stabilire un canone letterario orientato sugli schemi fissati dall'*American Renaissance* di Frank Otto Matthiessen. Per ancora circa un decennio, l'americanistica italiana restò impermeabile alle sollecitazioni provenienti dalla società, dalle rivendicazioni dei movimenti, dalla storia e dall'industria culturale, e con l'eccezione di pochi e sporadici casi, prese atto della cultura afroamericana, come scrisse Portelli, in “maniera disorganica, casuale, occasionale, disinformata” (“La letteratura degli afroamericani”, 2005, p. 64). All'at-

---

17 L'articolo era il testo tradotto del suo intervento al *Ier Congrès international des écrivains et artistes noirs* svoltosi a Parigi nel settembre 1956. Di Fanon Einaudi aveva pubblicato nel 1961 *I dannati della terra*.

teggimento degli accademici, Portelli accomunava quello della critica non accademica e dell'editoria. Eppure, come abbiamo visto, le riviste culturali, i quotidiani e l'editoria avevano creato le condizioni per un allargamento in senso politico e antirazzista dell'interesse verso la letteratura statunitense, e molti accademici avevano legami diretti o indiretti con tutti e tre quegli ambiti culturali<sup>18</sup>. Tuttavia, l'università mostrò scarso interesse verso quegli oggetti letterari e culturali che invece erano al centro dell'interesse della società *giovane* dell'epoca. L'entusiasmo di un critico e operatore culturale visionario come Leone Piccioni non aveva contagiato gli accademici, forse ancora troppo impegnati nello sforzo di legittimare una disciplina da poco ammessa nei piani di studio delle università italiane e più preoccupati di consolidarne la presenza modellandone il canone su quello, esclusivo, autorevolissimo e bianchissimo di Frank Otto Matthiessen, che non di aprire uno spazio critico per quelle voci e quei temi che solo nel decennio successivo avrebbero iniziato ad essere identificati come "l'altra America."

Questo non significa che non ci fossero americanisti italiani interessati alla letteratura afroamericana, o che studi scientifici di grande valore, insieme critico e informativo, su quella tradizione non fossero pubblicati. Le bibliografie di Alessandro Portelli e di Mario Materassi, a cui si aggiunsero – ma in decenni successivi – quelle di Paola Boi e di Maria Giulia Fabi, ad esempio, mostrano il contrario<sup>19</sup>. Ma perché si iniziò a vedere un corpus critico di studi afroame-

18 Esempio caso di reticolarità delle relazioni tra la militanza politica e l'accademia è quello, studiato da Reborà, del collettivo "CR" (Comunicazioni rivoluzionarie) di Torino, di cui facevano parte Fosca Pastorino, Peppino Ortoleva, Alberto Debernardi e Maria Teresa Fenoglio, un piccolo gruppo specializzato nella traduzione di giornali e documenti della *New Left* americana che ambiva a creare un ponte tra la sinistra italiana e i movimenti negli Stati Uniti. Tre di loro sarebbero diventati accademici. Come scrive Reborà, "il contributo più importante del Cr [...] consistette nella traduzione e nella divulgazione dell'inserto "Il movimento di liberazione delle donne in America", che finì per trasformare la redazione e favorire la nascita del Collettivo delle compagnie di Torino, uno dei primi gruppi femministi in Italia" (Reborà 2019, p. 381).

19 *Talking books: Zora Neale Hurston and the power/knowledge philosophy in modernist american fiction* di Paola Boi viene pubblicato nel 1999; la sua traduzione e cura di *Le anime del popolo nero* è del 2003; la sua co-curatela di *CrossRoutes – The meaning of "Race" for the 21st Century* insieme a Sabine Broeck è del 2003. Analogamente, gli studi di Maria Giulia Fabi, nonché il suo incessante lavoro di disseminazione di opere della tradizione afroameri-

ricani prendere forma nell'americanistica accademica italiana sarà necessario arrivare almeno alla metà degli anni Novanta, cioè a una generazione successiva a quella di Portelli, quando il discorso del femminismo nero intersecò, arricchendole, le riflessioni già articolate da Portelli in *Bianchi e neri* o da Beniamino Placido in *Le due schiavitù* (1975).

La parziale cecità della critica accademica italiana nei confronti della letteratura afroamericana è perdurata almeno fino agli anni Settanta e si è basata sostanzialmente sul pregiudizio estetico in virtù del quale poesie, racconti e romanzi erano letti come testimonianze più antropologiche che estetiche, anziché come articolazioni simultaneamente estetiche e politiche. Come sosteneva Houston Baker Jr., alla radice di questo pregiudizio c'è la formulazione di un giudizio di valore che deriva dall'applicazione di schemi concettuali degli americani bianchi a cui l'estetica afroamericana è estranea (Baker 1976, p. 57). Tale pre-giudizio estetico attraversa, benché in misura minore e con effetti meno perduranti, la critica extraaccademica, che per la stessa ragione raramente è stata capace di elaborare le conseguenze critiche di affermazioni come quelle di Giorgio Caproni, che nel luglio 1949 dichiarava su *Mondo Operaio*: "se oggi la cultura americana (la musica e la letteratura soprattutto) possiede una nota di davvero inconfondibile originalità, questa senza dubbio scaturisce dal contributo dell'arte e del folklore negro" ("L'America Negra", p. 9).

Questa cecità, o forse chiusura metodologica, impedì un'attivazione più articolata del potenziale della letteratura afroamericana in direzione di una critica radicale dei processi di razzializzazione. Sono state le intellettuali e scrittrici nere femministe a elaborare un discorso politico, strumenti metodologici e un linguaggio della differenza che permettesse di riposizionare i testi della tradizione afroamericana sul doppio piano della teoria e della pratica, riportandoli

---

cana iniziano a metà anni Novanta, con la pubblicazione di *Volo di ritorno: antologia di racconti afroamericani (1859-1977)* e continuano con l'introduzione ai lettori italiani di Paule Marshall (*Danza per una vedova*, 1999), Nella Larsen (*Sabbie mobili*, 1999), Gloria Naylor (*Le donne di Brewster Place*, 2003), e naturalmente con i suoi saggi critici *Passing and the Rise of the African American Novel* (2001), *America Nera: la cultura afroamericana* (2002), e la sua co-curatela di *New Black Feminist Criticism: 1985-2000* / Barbara Christian (2007). Ma siamo nel ventunesimo secolo.

al centro dell'analisi dei processi di costruzione dell'immaginario razziale e dell'educazione critica all'anti-razzismo, che in Italia ha avuto inizio solo a partire dagli anni Novanta.

Benché gli approfondimenti su autori afroamericani abbiano lentamente iniziato a comparire con maggiore frequenza sulle riviste accademiche specializzate, come *Letterature d'America*, fondata nel 1979 sotto la direzione di Dario Puccini all'Università di RomaTre, sarà necessario attendere il 1995 perché in Italia compaia il primo numero speciale interamente dedicato alla letteratura afroamericana<sup>20</sup>. Contestualmente, negli anni Novanta, la nascita di due riviste specializzate, ovvero *RSA – Rivista di Studi Americani*, cioè la rivista ufficiale dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani, che inizia le sue pubblicazioni nel 1990, e *Acoma*, fondata nel 1992 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli, contribuirà, nel tempo, ad arricchire l'americanistica italiana aggiornandola con voci nuove e con un dibattito internazionale incentrato, in quegli anni, su multiculturalismo, diversità, revisione dei canoni e, successivamente, transnazionalizzazione degli studi americani, portando così l'americanistica italiana in un orizzonte diverso da quello da cui era partita.

In questo quadro vanno lette le considerazioni di Agostino Lombardo sugli obiettivi dell'americanistica italiana rilasciate a Bruno Cartosio e Sandro Portelli in un'intervista del 1995, che vale la pena di citare per esteso:

Noi ci eravamo in larga misura occupati della letteratura. Il nostro problema era, da un lato, quello di riscoprire o scoprire per noi stessi la letteratura americana; dall'altro, quello di correggere la visione dovuta all'intervento degli scrittori – Pavese, Vittorini, eccetera. Era stato un intervento utilissimo, però, entrando la letteratura americana all'università, l'atteggiamento era anche quello – senza perdere, questo secondo me è il fatto importante, senza perdere anche la molla sia ideale sia ideologica che aveva mosso quegli scrittori – di rendere più scientifica la nostra conoscenza. [...] A mano a mano siamo venuti colmando tutti questi vuoti, queste rimozioni: sugli Indiani per esempio è stato fatto un lavoro, per gli afroamericani esso era già molto avviato; si è esplorato il

20 Si tratta del numero 60 della rivista *Letterature d'America*, che presenta saggi di Paola Boi, Maria Giulia Fabi, Andrea Mariani, Sterling Stuckley, George Cotkin. Oltre a diversificare per numero e soggetto i contributi dedicati alla letteratura afroamericana, *Letterature d'America* dedicherà alla materia altri due numeri speciali, rispettivamente il n. 124 del 2009 e il n. 169 del 2018.

rapporto fra letteratura e musica, il jazz o il rock e via di seguito. E poi tutto il lavoro sul rapporto fra tradizione letteraria e oralità, che secondo me è un altro dei filoni importanti che emergono chiaramente oggi [...]. Tutto questo io lo vedo molto positivamente come arricchimento della nostra possibilità di leggere un testo letterario bene, a fondo, di dare questo sguardo profondo di cui parlate. Il pericolo, per me che considero la letteratura come centrale, come punto di vista da cui partire, è che si ribalti la cosa: che gli studi etnici, gli studi culturali, per così dire, alla fine diventino loro il centro. (Lombardo 1995, pp. 70-71)

L'intervista lascia l'impressione di un passaggio di testimone: insieme al senso di soddisfazione e all'orgoglio con cui l'intervistato consegna il suo edificio agli intervistatori, si coglie anche, nelle sue parole, la nostalgia per la prospettiva ben definita che i nuovi soggetti da poco arrivati sulla scena critica avevano iniziato a erodere, per quel mondo "unico" che si stava scomponendo negli sguardi di quei soggetti, moltiplicandosi e ricomponendosi in forme inattese. Era il 1995, l'anno successivo alla nascita di *Acoma*. Erano passati trent'anni dalla nascita di *Studi Americani* e cinquanta dall'introduzione di alcune opere fondamentali della tradizione afroamericana nella cultura italiana; il paese si stava scoprendo più razzista di quanto si fosse illuso di essere, e l'americanistica italiana celebrava con un bicchiere mezzo pieno il suo tardivo contributo critico alla costruzione dell'immaginario razziale degli italiani e delle italiane.

### *Bibliografia*

Baker Jr., H.

1976 "On the Criticism of Black American Literature: One View of the Black Aesthetic", in *Reading Black: Essays in the Criticism of African Caribbean, and Black American Literature*, a cura di H. Baker Jr., Cornell University Press, Ithaca NY, pp. 48-58.

Berti, L.

1957 *Negro Songs/Canti Negri*, Sansoni, Firenze.

Boi, P.

1999 *Talking books: Zora Neale Hurston and the power/knowledge philosophy in modernist american fiction*, AV, Cagliari.

Boi, P., Broeck, S.

2002 *Cross-Routes: The meaning of "Race" for the 21st Century*, LIT, Münster.

Bowles, G., Fabi, M.G., Keizer, A.R. (a cura di)

2007 *New Black Feminist Criticism, 1985-2000*, University of Illinois Press, Urbana.

Cartosio, B.

1988 "L'arrivo della cultura afroamericana in Italia", in *L'orda d'oro 1968-1977*, a cura di N. Balestrini e P. Moroni, Feltrinelli, Milano, pp. 70-81.

Christian, B.

1987 "The Race for Theory", in *Cultural Critique*, n. 6, pp. 51-63.

Cortese, G.

1973 *Letteratura e coscienza nera*, Mursia, Milano.

Evans, Mari.

1984 *Black Women Writers (1950-1980): a Critical Evaluation*, Doubleday, New York.

Fabi, M.G.

2001 *Passing and the Rise of the African American Novel*, Illinois University Press, Urbana Champaign.

2002 *America Nera: la cultura afroamericana*, Carocci, Roma.

Giuliani, G.

2019 *Race, Nation and Gender in Modern Italy Intersectional Representations in Visual Culture*, Palgrave, Londra.

2015 (a cura di), *Il colore della nazione*, Le Monnier-Mondadori, Firenze-Milano.

Gorlier, C.

1966 "I dieci anni di *Studi Americani*", in *L'approdo letterario*, a. 34, n. 2, pp. 125-126.

hooks, b.

2000 *Feminist Theory: From Margin to Center*, South End, Cambridge MA.

Hull, G.T., Scott, P.B., Smith, B.

1982 *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, The Feminist Press, Old Westbury NY.

Iuli, M.C.

- 1996 "I Cultural Studies", in *Teoria della Letteratura: Prospettive dagli Stati Uniti*, a cura di D. Izzo, La Nuova Italia Scientifica, Roma, pp. 159-183.
- 2002 *Effetti Teorici: Critica Culturale e Nuova Storiografia Letteraria Americana*, Otto, Torino.

Izzo, C.

- 1963 *Poesia Negro-Americana*, Nuova Accademia, Milano.

Lanfranchi, A.

- 2022 "Einaudi and the American Editors: Mario Einaudi and Sanford J. Greenburger (1943-1947)", intervento presentato alla conferenza PRIN 2017 *Transatlantic Literary Networks, 1949-1972: Translation, Modernity, and Cultural Transfer between Italy and the United States*, Università del Piemonte Orientale, 9-11 giugno.

Leavitt IV, C.

- 2013 "Impegno nero: Italian Intellectuals and the African-American Struggle", in *California Italian Studies*, a. IV, n. 2, pp. 1-34.

Lombardo, A.

- 1959 "La critica italiana sulla letteratura americana", in *Studi americani*, n. 5, 1959, pp. 9-49.
- 1995 "La via italiana agli studi americani", intervista a cura di A. Portelli e B. Cartosio, in *Acoma*, n. 3, pp. 70-74.

Materassi, M.

- 1971 *Mississippi: documenti della resistenza afro-americana*, Qualecultura, Vibo Valentia.
- 1975 *Voci nere*, Sansoni, Firenze.
- 1977 *Il ponte sullo Harlem River: saggi e note sulla cultura e letteratura afroamericana di oggi*, Bulzoni, Roma.

Oboe, A., Scacchi, A. (a cura di)

- 2008 *Recharting the Black Atlantic: modern cultures, local communities, global connections*, Routledge-Taylor & Francis, New York-Londra.

Paladin, N.

- 2021 "Dal bacchanale all'inventario: la letteratura americana in Italia nei repertori di *Americana* e *Novellieri inglesi e americani*", in *L'analisi linguistica e letteraria*, n. 29, pp. 145-160.

Petrovich N., Scacchi, A. (a cura di)

- 2012 *Parlare di razza: la lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Ombre Corte, Verona.

Piccinato, S.

1971 "La Letteratura Afroamericana in Italia. Nota bibliografica", in *Studi Americani*, n. 17, pp. 337-390.

Piccioni, L.

1949 *Letteratura dei negri d'America*, Accademia, Milano.

Portelli, A.

1968 "Cultura poetica afroamericana", in *Studi Americani*, n. 14, pp. 403-431.

1972 "The Autobiography of an Ex-Coloured Man di James Weldon Johnson", in *Studi Americani*, n. 18, pp. 243-269.

1977 *Bianchi e neri nella letteratura americana: la dialettica dell'identità*, De Donato, Bari.

1998 "Dall'antiamericanismo all'Altra America: pacifismo, antimperialismo, controculture", in *Giovani prima della rivolta*, a cura di P. Ghione, M. Grispigni, Manifestolibri, Roma, pp. 133-141.

2005 "La letteratura degli afroamericani", in *Acoma*, n. 32, inverno 2005, pp. 64-68.

Pivano, F.

1972 *L'altra America degli anni Sessanta*, Officina, Roma.

1948 "Letteratura negro-americana", in *La Rassegna d'Italia*, n. 3, novembre, pp. 1142-1146.

Rebora, T.

2019 "Studenti, operai e *Black Panthers*. L'immaginario dei movimenti americani nell'Italia del 'lungo Sessantotto'", in *Sindicalismo, conflictividad y acción directa en las Américas y Europa, de fines del siglo XIX a los años 1980*, a cura di F. Gaudichaud, H. Harter, A.R. Ramírez, E. Santalena, Ariadna, Santiago del Cile, pp. 370-390.

Smith, B.

1977 "Toward a Black Feminist Criticism", in *Conditions: Two*, n. 1, pp. 25-44.

1983 *Home Girls: a Black Feminist Anthology*, Kitchen Table Women of Color Press, New York.

Warhol, R.R., Herndl, D.P.

1992 *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ.

# APPENDICE 1

## LETTERATURE D'AMERICA

Anno di fondazione: 1979

Direttore: Dario Puccini

Direttrice numeri *Angloamericana*: Maria Cristina Giorcelli

1. S. Piccinato, "Il legato africano: ambiguità tra mito e storia in alcuni esempi della *Harlem Renaissance*" (nn. 4-5, autunno 1980).
2. C. Bartocci, "Cane di Jean Toomer: dualismo culturale e gioco oppositivo delle immagini" (nn. 4-5, autunno 1980).
3. S. Piccinato, "Da Langston Hughes a Richard Wright: percorso di una ideologia e di una poetica" (nn. 24-25, autunno 1984).
4. S. Piccinato, "Le metafore del dissidio: paesaggi e immaginario urbano in *Cane* di Jean Toomer" (n. 39, autunno 1990).

*Angloamericana*, a. XV, n. 60, 1995 (numero speciale tutto dedicato alla letteratura afroamericana)

5. S. Stuckey, "Alienation, Exile, and Cultural Vision: Notes on Folklore in the Writing of Arna Bontemps, Ralph Ellison, and Richard Wright".
6. G. Cotkin, "Ralph Ellison, Existentialism, and the Blues".
7. M. G. Fabi, "Frank J. Webb's *The Garies And Their Friends* (1857) and The Unprecedented Fictional Representation of African American Life in the Antebellum North".
8. A. Mariani, "The Catacombs di William Demby: dal cubismo all'espressionismo astratto".
9. P. Boi, "Towards a Feminine Auto-Aesthetics: Writing as a Subversive Dance in *Drenched in Light* by Zora Neale Hurston".
10. S. Vatanpour, "Racial Difference and Money of a Darker Shade" (n. 65, 1996).
11. A. Scacchi, "*A starkly racist utopia?* La questione del razzismo di Charlotte Perkins Gilman" (nn. 67-68, 1996).
12. S. Stuckey, "Foreshadowings and Fulfillment: The Ring Shout, the Blues and Jazz in the Works of Douglass, Melville and Baldwin" (n. 86, 2001).
13. C. Giorcelli, "Intertextuality in Nella Larsen's *Passing*" (n. 86, 2001).
14. A. Scacchi, "Esuli, principesse e maragia: orientalismo e cosmopolitismo in *Dark Princess* di W.E.B. du Bois" (nn. 93-94, 2002).
15. S. Antonelli, "Il ritorno di Sarah Jane: strategie della copertura in *Imitation of Life*" (n. 106, 2005).
16. P. Boi, "Speak of me as I am. Paul Robeson: *Othello* in America" (n. 111, 2006).

*Angloamericana*, a. XXIX, n. 124, 2009 (numero speciale tutto dedicato alla letteratura afroamericana)

17. J. Y. McLendon, "The Double Nature of Epistolary Discourse in the Fiction of Nella Larsen and E. C. Williams".
18. U. J. Hebel, "Harlem Renaissance: Women Playwrights and the Revision of African American Historical Memory".
19. C. Sherrard – Johnson, "Dorothy West's Typewriter: The Short Story in the Harlem Renaissance".
20. C. Giorcelli, "Nella Larsen: Between Primitivism and Expressionism".
21. F. Saglimbeni, "Far From (Nigger) Heaven: Carl Van Vechten e i limiti del Primitivismo".
22. A. Nadalini, "'We build our temples for tomorrow'. Vachel Lindsay, Langston Hughes e la trasformazione dell'immaginario africano d'inizio Novecento" (nn. 126-127, 2009).
23. A. Scacchi, "Avey Johnson e l'Atlantico Nero: identità e diaspora in *Praisesong for the Widow*" (n. 139, 2012).
24. V. Bavaro, "'A Whole Lot of Sunlight': Urban Segregation and the Pursuit of Utopia In Lorraine Hansberry's *A Raisin in the Sun* and Bruce Norris's *Clybourne Park*" (nn. 161-162, 2016).

*Angloamericana*, a. XXXVIII, n. 169, 2018 (numero speciale tutto dedicato alla letteratura afroamericana)

25. T. Chakkalalal, "Charles Chestnutt's European Diary".
26. S. V. Donaldson, "Traveling Narratives: Pursuing Mobility and Visibility in Nella Larsen's *Quicksand*".
27. M. G. Fabi, "'He Like a Wind Cloud Flew': The Speculative Narrative Politics of Travel in *Clotel*, *The Heroic Slave*, and *Blake*".
28. S. Moody-Turner, "Testing the 'National Courtesy': Anna Julia Cooper and Black Travel in the Age of Jim Crow Segregation".
29. S. Shelley Wong, "Race *in situ*".
30. M. C. Iuli, "Beyond 'Wrong or White': June Jordan's Anti-War Poetry and Poetic Subjectivity" (nn. 176-177, 2019).
31. S. Vellucci, "'Something Left to Love': Lorraine Hansberry's and Tina De Rosa's Chicago" (n. 179, 2020).
32. J. Lee, "Suspicious Yankees and Unmanly Luxury: Racial Presence in Royall Tyler's *The Contrast*" (nn. 181-182, 2020).
33. T. Hagood, "'On the Rocks of Nowhere'. Impossible Staging in Harlem Renaissance Women's Drama" (nn. 181-182, 2020).
34. J. C. Stewart, "'Ain't It Too Bad, Y'all': A Meditation on Amiri Baraka's *Something in the Way of Things*" (nn. 186-187, 2021).
35. M. G. Fabi, "'Provoked Enough to Fight': Warrior Jane in Frances E. W. Harper's 'Fancy Sketches'" (nn. 186-187, 2021).
36. S. V. Donaldson, "Claiming/Claimed by the Past in *Song of Solomon* and *Go Down, Moses*" (n. 189, 2022).

## APPENDICE 2

### *RSA Rivista di Studi Americani*

Anno di fondazione: 1990

Direzione: a rotazione

1. V. Gennaro Lerda, "Trasformazione o scomparsa del 'sistema della piantagione' nel sud postbellico. Recenti interpretazioni della storiografia americana" (n. 2, settembre 1991).
2. E. Ginzburg Migliorino, "The Image of the Revolution in Abolitionist Patriotism" (n. 6, settembre 1995).
3. F. Pontuale, "The Contagious Fever of the Jungle Primitivism in Claude McKay's *Home to Harlem*" (nn. 8-9, settembre 1998).
4. G. Balestra, "Claude McKay's *Banana Bottom*: A Fictional Return to Jamaica" (n. 12, settembre 2001).
5. P. Zaccaria, "Narration, Figuration and Disfiguration in Toni Morrison's *Beloved* and *Jazz*" (n. 13, settembre 2002).
6. A. Francini, "Sonnet vs. Sonnet: The Fourteen Lines in African-American Poetry" (n. 14, settembre 2003).
7. D. Izzo (a cura di), numero dedicato alla svolta transnazionale degli American studies e sulla *Storia della letteratura Americana* di Sacvan Bercovitch (n. 19, 2008).
8. P. Boi, "'The Foreigner's Home' and 'the Racial Self': Toni Morrison, the Body, and the Seduction of Writing" (n. 20, settembre 2009).
9. U. Rubeo "Rediscovering Zora's Contradictions" (nn. 21-22, settembre 2011).
10. M. Camboni, "What the Times Require. American Poetry at the Turn of the Twenty-First Century" (n. 23, settembre 2012).
11. D. Daniele, "Pretending to Be Lincoln: Interracial Masquerades in Suzan-Lori Parks's Twin Plays" (n. 24, settembre 2013).
12. M. G. Fabi, J. Y. McLendon, "Though years have flown by. A Letter from Nella Larsen to Carl Van Vechten" (n. 25, settembre 2014).
13. A. Francini, "Claudia Rankine's *American Lyrics*" (n. 26, settembre 2015).
14. C. Rankine, "*Public Trust*. Script for Situation Video" (n. 26, settembre 2015).
15. G. Fusco, A. Scacchi (a cura di), Special Section *Post-racial America Exploded: #BlackLivesMatter Between Social Activism, Academic Discourse, and Cultural Representation* (n. 29, settembre 2018).
16. C. Patrizi, "'We Ain't Going Nowhere. We Here.' Survival and Witness in Jesmyn Ward's Fiction and Nonfiction" (n. 32, settembre 2021).
17. L. Bellardini "Assessing a Poetics of the Lyric with Claudia Rankine and Jonathan Culler" (vol. 33, settembre 2022).

18. E. Nidi, “Letter by Paul Panda to W.E.B. Du Bois, May 31, 1921” (n. 34, settembre 2023).
19. B. Becnel, “US Book Banning as Racialized Political Strategy National Narratives, Public Pedagogy and a National Tug-of-Values War” (n. 35, settembre 2024).
20. M. Baugh, “The ‘Ed Scare’ and the Ritualistic Burning of Black Texts” (n. 35, settembre 2024).

MATHILDE LYONS

VERCELLI ANNI VENTI:  
IL CASO DEI FRATELLI BIN MOHAMED\*

*Introduzione*

Nati negli Stati Uniti degli anni Sessanta sulla spinta delle proteste studentesche e di movimenti come il *Black Campus*, i *Black Studies* hanno subito diversi cambiamenti da allora, convertendosi da mezzo volto a “promuovere l’armonia razziale” a modo di “trasformare le relazioni di potere esistenti e le istituzioni razziste dello stato, dell’economia e della società” (Adams 2016, p. 201; Marable 2000, p. 31). Il lavoro degli attivisti e degli studiosi americani ha presto mostrato la necessità di colmare le lacune nella ricerca sull’esperienza nera in Europa, affrontando le specificità dei contesti nazionali e le eredità del colonialismo europeo: sono così emersi i *Black European Studies*.

Se l’esperienza *Black* negli Stati Uniti è modellata dalle persistenti eredità della schiavitù, per cui la *Blackness* si iscrive in un *continuum* storico segnato da esclusione sociale e sottomissione razziale, il contesto europeo, specialmente nelle metropoli coloniali inglesi e francesi, configura l’identità nera attraverso le formazioni diasporiche legate all’espansione imperiale e alle migrazioni postcoloniali, producendo narrazioni distinte di presenza e appartenenza che operano non tanto lungo la continuità genealogica quanto attraverso schemi di dislocazione e precarietà. Nonostante le differenze tra i contesti americano ed europeo, i *Black* e i *Black European Studies* affrontano reazioni simili, dall’accusa di “politicizzare la storia” alla difficoltà di operare in un mondo che si pretende daltonico. È il caso dell’Italia, dove parlare di “razza” non è possibile (Pesarini, Tintori 2020). Se nei *Black Studies* si usa il termine “razza”, tuttavia, ciò

---

\* Traduzione di Gioele Cristofari

non significa che lo si intende quale un fatto biologico; si tratta, piuttosto, di un concetto fondamentale per organizzare la differenza umana. Secondo un teorico culturale come Stuart Hall, infatti, “la razza [...] è il fulcro di un sistema gerarchico che produce differenza” (2017, pp. 32-33). L’idea è ripresa tra gli altri da Alana Lentin, nella sua monografia *Why Race Still Matters* (2020), che teorizza la razza appunto come un sistema di gestione della differenza.

Reintrodurre narrazioni sulle soggettività non bianche presenti nelle città italiane nella prima metà del XX secolo, che è quanto cercherò di fare con il presente contributo, è un atto politico in sé, e dimostra la natura appunto politica dell’organizzazione storica e archivistica. Significativo, in proposito, il punto di vista di Ann Laura Stoler: “Ciò che costituisce l’archivio, la forma che esso assume e i sistemi di classificazione a cui fa riferimento in momenti specifici sono la sostanza stessa della politica coloniale” (2002, p. 92). Molti del resto sono i lavori in corso volti a rimodulare l’assunzione di storie nazionali omogeneamente bianche, dall’Irlanda (Mullen 2024) al Regno Unito (Adi 2023; Jagne, Small 2022), dai Paesi Bassi (Lindsey, Wilson 2019; ma anche i lavori di *The Black Archive* a Bijlmerplein e della *Black Europe Summer School* di Amsterdam) all’Italia (Black Mediterranean Collective 2021; Patriarca 2021). Nel contesto italiano, in particolare, la formazione del *Black Mediterranean Collective* e l’ascesa dei *Postcolonial Italian Studies* (Giuliani, Lombardi-Diop 2013) evidenziano alcuni importanti cambiamenti metodologici della disciplina.

Questo mio lavoro si situa all’incrocio tra la storia, gli studi sulla migrazione, le ricerche sul colonialismo e le sue eredità, ed esamina l’utilità di ricerche negli archivi dello Stato italiano per gli studiosi interessati alla ricostruzione dell’Italia multiculturale e specificamente nera. Vi discuto i modi in cui gli archivi, con ciò che possono e non possono conservare e nei modi in cui sono stati finora esplorati, illuminano il fenomeno dell’afasia coloniale in Italia. Il caso dei due fratelli eritrei Amna e Aden Bin Mohamed e della loro battaglia legale, che qui esamino, mette in evidenza la complessità e le contraddizioni della burocrazia fascista nella formulazione delle logiche razziali dello Stato, dimostrando come l’uso delle metodologie dei *Black Studies* possa sfidare i silenzi storici e favorire una storiografia più inclusiva, contribuendo intanto ai dibattiti e ai discorsi sulla storia italiana.

### *Afasia coloniale*

La mia ricerca mira a portare alla luce la presenza storica delle persone nere che hanno vissuto in Italia durante il Ventennio fascista, e la varietà delle loro esperienze in questo periodo. Questa ricerca si inserisce nel più ampio fenomeno dell’“afasia coloniale” in Italia, concettualizzato originariamente da Stoler (2011) in un contesto francese. Con quel fenomeno si intende non tanto una storia dimenticata, una amnesia collettiva o una storia che in qualche modo si è persa, quanto un impegno concertato per rimuovere o oscurare il colonialismo italiano dalla storia ufficiale della nazione. Stoler utilizza il concetto di afasia, e non quello di amnesia, per suggerire insomma che non si tratta di un processo di perdita inconscio o neutrale. L’afasia, nell’accezione della studiosa, si manifesta invece come un fenomeno di

perdita di accesso e dissociazione attiva. Nell’afasia, il problema è un oscuramento della conoscenza. Non si tratta di ignoranza o assenza. L’afasia è uno smembramento, una difficoltà a parlare, una difficoltà nel generare un vocabolario che associ parole e concetti appropriati alle cose appropriate. L’afasia nelle sue molteplici forme descrive una difficoltà nel recuperare vocabolari sia concettuali che lessicali e, soprattutto, una difficoltà nel comprendere ciò che viene detto (Stoler 2011, p. 125).

Nel corso degli ultimi tre anni di ricerca d’archivio, ho raccolto e recuperato testimonianze di oltre seimila persone nere che hanno trascorso del tempo in Italia durante il Ventennio. Non ho “scoperto” queste informazioni, ho fatto invece uno sforzo consapevole per cercarle e considerarle parte di un’esperienza collettiva più ampia, modellata da realtà individuali. Sin dagli anni Novanta, autori come Giulia Barrera (2015), Mauro Valeri (2008 e 2016), Gianluca Gabrielli (1999) e Alessandro Volterra (2012) hanno evidenziato la presenza di individui africani o persone con origini africane nelle città italiane di quel periodo. L’assenza afasica della *Blackness* dalla narrazione nazionale italiana conferma quanto sostenuto da Michel-Rolph Trouillot sulla storiografia della Rivoluzione haitiana, cioè che “le narrazioni storiche si basano su comprensioni precedenti, che a loro volta si basano sulla distribuzione del potere archivistico” (1995, p. 55). Affrontare questi silenzi archivistici è stato

il fulcro del mio lavoro e ha reso necessaria un'indagine ardua, al seguito di tracce documentarie e di indizi tenui o frammentari. Il lavoro di Anthony Grafton sulla storia delle note a piè di pagina e il loro ruolo nella storiografia moderna dimostra che esse funzionano come un testo parallelo, permettendo agli storici di affermare la "verità" del loro lavoro (1997); ed è stato nei margini, nelle note a piè di pagina e in questi spazi paralleli che ho iniziato il mio percorso di ricerca, tentando di chiarire perché sia così difficile identificare a un primo sguardo la presenza di persone nere nella documentazione degli Archivi di Stato.

### *I fratelli Bin Mohamed*

Metodologicamente, due approcci principali emergono nello studio della presenza africana in Italia: la microstoria, che si concentra su uno o pochi individui, e la storia collettiva, che esamina i gruppi nel loro insieme. Entrambi questi approcci devono essere adottati per correggere gli ultimi ottant'anni di strutture afasiche e di deliberata anti-memoria, se così posso dire. Oltre a recuperare la presenza nera nel periodo fascista, il mio lavoro interroga i processi che ne hanno messo in atto la cancellazione sistematica, e promuove così una storiografia che sfida le mitologie nazionali, mettendo in discussione gli assunti comuni. Un esempio, in un articolo del 2018:

Nel corso degli anni sessanta e dei primi anni settanta del Novecento si registrano i primi movimenti migratori verso l'Italia: si tratta di studenti, lavoratori e lavoratrici provenienti da Eritrea, Etiopia e Somalia, le ex colonie italiane, oppure da altri paesi dell'Africa settentrionale (Camilli 2018).

Sebbene l'obiettivo generale della mia ricerca sia costruire una storia collettiva di questo periodo, ciò si realizza al meglio attraverso l'integrazione di studi di caso microstorici, nel senso che il tutto è composto dalla somma delle sue parti. Così facendo, la storiografia supera una rappresentazione statistica generale per illuminare esperienze personali, influenzata anche dalla tendenza attuale nella storia delle dittature, che si concentra sulla vita di

ogni giorno. Le metodologie della storia della vita quotidiana sono state particolarmente utili per studiare la storia delle persone nere che hanno vissuto nell'Italia fascista: queste persone appartenevano infatti a più classi sociali (vi erano studenti, lavoratori, soldati coloniali, artisti e intellettuali, o una combinazione di questi ruoli), provenivano da nazioni differenti, avevano varie identità intersezionali e quindi godevano di diversi gradi di libertà, nel loro navigare tra paesaggi razzializzati diversi.

Un aspetto interessante è la distribuzione geografica delle persone nere in Italia tra il 1922 e il 1945. Come prevedibile, dall'analisi delle località indicate nei fascicoli di espulsione dell'Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri (ASMAE) la maggior parte degli individui risulta legata alla capitale e ai principali porti della penisola, Napoli e Genova. Quaranta, dei sessantotto individui totali su cui ho lavorato, sono legati a queste tre città (il 59%). Nessun'altra area emerge come un polo centrale, il che significa che i restanti ventotto erano dispersi in luoghi sparsi e spesso isolati, tra cui la Sicilia (uno a Catania, uno a Palermo, uno a Messina e uno a Siracusa), Venezia (due nella laguna, uno a Mestre), Trieste, Torino, Cogoleto, Frosinone, Rimini, Perugia e altre località. Probabilmente tale dispersione è una spia delle molte storie che emergeranno solo quando gli studiosi inizieranno a consultare gli archivi locali alla ricerca di vicende finora considerate inesistenti, e che nessuno, quindi, ha mai cercato.

In occasione del Convegno di Vercelli del novembre 2024 ho scelto di evidenziare questo problema concentrandomi su una storia avvenuta alla fine degli anni Venti, quella dei fratelli Amna e Aden Bin Mohamed. Per tutto il 1928, la loro permanenza in Italia è stata oggetto di dibattito tra alcuni burocrati e politici, incluso lo stesso Benito Mussolini; questo livello di coinvolgimento personale da parte del dittatore non è comune nei casi di espulsione di africani in questo periodo. I fratelli si trovavano in Italia dal 1° gennaio 1925 come lavoratori domestici, portati a Biella da Asmara dai coloni Caterina Cesini e Flaminio Comuzio, suo marito. Nel 1928, la Prefettura di Vercelli emise un ordine di rimpatrio, ordinando loro di tornare in Eritrea. A differenza della maggior parte dei casi di espulsione, il loro rimpatrio non era dovuto a una violazione della legge né a una richiesta di Cesini, ma andava imputato alla loro madre in Eritrea, Gema Abdalla, che si era rivolta alle autorità chiedendo che i figli fossero rimandati indietro poiché non aveva avuto loro notizie né

ricevuto denaro da tempo, e si diceva preoccupata. Così scriveva il Governatore dell'Eritrea:

La Gema Abdalla, che è vedova senza altri figli, malferma in salute e quindi inabile al lavoro, vive di elemosina [...]. La Gema si dichiara favorevole alla permanenza dei figli in Italia purché questi non l'abbandonino e le inviino almeno lire 100 mensili per poter vivere.<sup>1</sup>

Nel 1928 Amna aveva 24 anni, e Aden 17. Durante i loro quasi quattro anni in Italia, Aden era diventato membro degli Avanguardisti di Biella, dell'organizzazione giovanile fascista, cioè, rivolta agli adolescenti. Entrambi i fratelli erano impiegati, e percepivano uno stipendio: Amna lavorava come dipendente privata e viveva con Cesini, mentre Aden era commesso in un negozio dove riceveva anche vitto e alloggio. Entrambi fecero presto appello al Ministero delle Colonie. Amna descrisse la ricezione dell'ordine di rimpatrio come una notizia profondamente dolorosa: "La notizia dell'ordine di ritornare all'Asmara", scriveva, "pervenutami a mezzo del R. Questore di Vercelli, mi ha profondamente addolorata e costernata"<sup>2</sup>.

La lettera di Amna problematizza i pregiudizi sulla passività dei soggetti coloniali di fronte al governo coloniale fascista; attraverso il suo appello, al contrario, la giovane esercita la sua *agency* e manifesta la volontà di rimanere in Italia, scrivendo:

[E]d è per continuare nella strada per cui fui incamminata, è in nome della mia fiorente gioventù di 24 anni, che io, Eccellenza, ricorro a Voi, e ricorrendo vi prego di voler revocare l'ordine di rimpatrio emanato a mio sfavore e permettere che io continui a restare in questa mia nuova e vera Patria.<sup>3</sup>

Essere associata ai Cesini-Comuzio, essere stata educata e impiegata da quella famiglia, e trovarsi ormai prossima al battesimo cattolico: tutte strategie usate da Amna nel suo appello per dimostrare di essersi assimilata alla vita italiana e di essere leale all'Italia. La

1 Il Governo dell'Eritrea al Ministero delle Colonie, 20 dicembre 1928, Ministero Africa Italiana Vol. 1 1857-1939, busta 35/19, ASMAE.

2 Amna Bin Mohamed al Ministero delle Colonie, 28 settembre 1928, busta 35/19, ASMAE.

3 *Ibidem*.

giovane sostiene così di non poter sopportare l'idea di allontanarsi dalla sua nuova patria, il paese "ove da tanti anni mi guadagno il pane col mio lavoro, ove la vita si è dischiusa per mé colle sue gioie ed i suoi dolori, ove ho imparato ad amare la nostra Patria, l'Italia grande e bella"<sup>4</sup>.

La lettera di Aden è simile a quella della sorella. Racconta l'arrivo in Italia, e fa un appello convincente sui motivi per cui non dovrebbe essere rimandato in Eritrea, dove la sua italianità potrebbe spingerlo nell'isolamento:

Sebbene nato in Africa da famiglia indigena all'Asmara, io oramai mi sento perfettamente Italiano, ho sentimenti ed usi italiani, non so più parlare la lingua materna, ed il ritorno all'Asmara mi piomberebbe nel più completo isolamento e farebbe di me uno spostato.<sup>5</sup>

Entrambi i fratelli professano una doppia identità, riconoscendo la madre e l'affetto filiale (Amna dice di pregare ogni notte per lei), ma al tempo stesso affermando la loro identità primaria come italiani leali. L'affermazione di Aden su un ritorno da "spostato" in Eritrea, poi, dà un'idea dell'impatto emotivo della deportazione, e dimostra come il giovane abbia sfruttato le relazioni familiari e i legami in Italia per sostenere la sua causa. Facendo leva sulle asunzioni paternalistiche sull'arretratezza dell'Africa, Aden chiede al governo di non renderlo un emarginato nel suo paese d'origine, ma di permettergli di proseguire la sua vita e i suoi successi in Italia.

Il patriottismo dichiarato di Amna e Aden, i loro buoni impieghi e la loro alfabetizzazione li collocavano in una categoria diversa dai molti eritrei soggetti a rimpatrio. In qualche modo, essi occupavano quasi lo spazio di una minoranza modello, perché soggetti assimilati e ormai appartenenti alla classe media. Alla fine fu loro permesso di rimanere, e l'ordine di rimpatrio fu revocato, a condizione che inviassero regolarmente denaro alla madre. Tuttavia, la discussione del loro caso tra i burocrati fascisti rivela le motivazioni paternalistiche dietro questa decisione, e indica che già nel 1928 ci si preoccupava della permanenza definitiva dei soggetti coloniali in Italia.

---

4 *Ibidem.*

5 Aden Bin Mohamed al Ministero delle Colonie, 29 settembre 1928, busta 35/19, ASMAE.

In una lettera del 20 dicembre 1928 scritta al Ministro delle Colonie Luigi Federzoni dal governatore dell'Eritrea Corrado Zoli, quest'ultimo spiegava che, date le specifiche circostanze della situazione dei fratelli e il loro legame con Cesini, il loro rimpatrio in Eritrea li avrebbe spinti verso una vita di delinquenza più di quanto non lo avrebbe fatto la loro permanenza in Italia. Allo stesso modo, le lettere tra Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ministero delle Colonie, Governo dell'Eritrea e Prefettura di Vercelli ribadiscono l'idea che “la permanenza nel Regno di sudditi coloniali dev'essere consentita, di massima, soltanto in casi eccezionalissimi”<sup>6</sup>.

Il fatto più controverso che emerge dai documenti del governo è l'appartenenza di Aden agli Avanguardisti, e in quel caso è evidente il coinvolgimento di Mussolini, che ben sapeva della presenza di persone nere in Italia. In un messaggio al duce, Federzoni scrive in proposito:

Ritengo debba trattarsi di un caso raro se non quasi unico: ma il fatto che un suddito coloniale sia stato ammesso a far parte delle organizzazioni fasciste del Regno, a me sembra costituisce, dal punto di vista coloniale, una menomazione della dignità e del decoro del nostro prestigio di nazione dominatrice.<sup>7</sup>

L'archivio conserva anche la risposta di Mussolini:

S.E. il Capo del Governo, presa conoscenza di quanto venne fatto presente da codesto On. Ministero circa l'iscrizione fra gli avanguardisti della Città di Biella del suddito eritreo Aden ben Mohamed, ha pienamente condiviso il pensiero, in proposito, espresso con la lettera sopra indicata. Di quanto sopra si informa codesto Ministero per opportuna conoscenza.<sup>8</sup>

Riflettere sull'iscrizione di Aden attraverso il prisma dell'esperienza eccezionale-tipico impiegato dai microstorici è un modo utile per analizzare alcune delle modalità con cui il governo ha trattato il suo caso (Ginzburg 1976; Grendi 1977). Aden aveva compiuto azioni apparentemente normali e quotidiane (l'iscrizione agli Avan-

6 Riccardo Astuto al Regia Prefettura di Vercelli, 28 dicembre 1928, busta 35/19, ASMAE.

7 Luigi Federzoni a Benito Mussolini, 12 novembre 1928, busta 35/19, ASMAE.

8 *Ibidem*.

guardisti come un ragazzo adolescente nell'Italia fascista), eppure, a causa delle sue origini eritree, aveva messo in discussione ciò che in quel periodo era considerato accettabile. Questi i parametri discorsivi alla base dell'affermazione di Federzoni, per cui la partecipazione di un soggetto coloniale a un'organizzazione di partito era percepita come scorretta.

Il caso di Amna e Aden Bin Mohamed solleva poi interrogativi sulla partecipazione degli africani alle organizzazioni di partito, e sulle motivazioni che li spingevano a farlo. Nel 1928 l'iscrizione obbligatoria non era ancora stata introdotta, sebbene l'adesione stesse diventando più diffusa per ragioni non solo ideologiche (Corner 2012). Persone come Aden Bin Mohamed, che si descriveva come un italiano leale e che era stato cresciuto da coloni, vi trovavano solo un mezzo per assimilarsi alla società italiana, o credevano davvero nelle promesse del regime? In ogni modo, e indipendentemente dalle sue motivazioni, già nel 1928 i fascisti usavano un linguaggio che ricorda le leggi coloniali degli anni Trenta sulla salvaguardia del prestigio razziale, prefigurando la dottrina che avrebbe portato al divieto del madamato e alle misure contro la mescolanza razziale, nonché all'idea più ampia che qualsiasi interazione interrazziale fosse dannosa per la dignità italiana.

Alla fine degli anni Trenta la presenza di individui neri nell'esercito regio diventò un nodo di discussione ricorrente nella letteratura razziale. Molti fascisti affermavano di aver visto africani a Roma, mentre lo studente di legge e collaboratore della *Difesa della razza* Nicola Marchitto esprimeva preoccupazione per l'attrazione suscitata da loro tra le donne italiane. Marchitto descriveva i pericoli causati dal "caso di negri elegantoni" che vedeva "fare i gagà a via Vittorio Veneto a Roma", e dalle storie di

studenti negri [...] quasi centro di attrazione e di ammirazione per scongiati studenti bianchi, [...] sottufficiali eritrei e somali [...] troppo bene accolti in locali pubblici, come per esempio in caffè ove si danzava, e riscuotere troppo tributo d'ammirazione anche femminile (Marchitto 1940, pp. 69-70).

Allo stesso modo, l'antropologo Lidio Cipriani argomentava in una lettera a Mussolini la necessità di un censimento delle persone non bianche che vivevano in Italia. Cipriani sosteneva che

[n]el passato parecchi figli di italiani con donne indigene ebbero cittadinanza italiana e non pochi di essi risiedono sul nostro suolo. Roma stessa ne dà esempio. Essi rappresentano un serio pericolo razziale in mezzo a noi.<sup>9</sup>

Tra i fascisti, è interessante ricordarlo, vi era piena consapevolezza della presenza dei neri nelle città italiane. Il riconoscimento e talvolta l'accettazione tacita della loro presenza non significano però che non si stessero considerando soluzioni razziste per limitare e monitorare le loro vite. Nella sua lettera, Cipriani continua suggerendo che “[i]n Italia, poi, ogni individuo di colore dovrebbe essere vigilato e, anche se cittadino italiano, aver divieto di sposarsi con persone di razza bianca”<sup>10</sup>. L'idea circolava già prima degli anni Trenta, ancora nel caso di Aden Bin Mohamed e della sua iscrizione agli Avanguardisti a Biella:

Sull'avvenuta iscrizione del Aden ben Mohamed negli Avanguardisti della città di Biella, richiamo la particolare attenzione di V.E., come anche, sull'altro analogo fatto che più di una volta in occasione di adunate fasciste e altre pubbliche cerimonie in Roma, io stesso ho potuto constatare: quello della presenza di nostri sudditi di colore, presumibilmente eritrei, nei ranghi della Milizia in servizio d'ordine per la circostanza.<sup>11</sup>

Uno degli aspetti più tristi di questa storia è che dopo la documentazione del 1928 diventa difficile seguire la vicenda di Amna e Aden negli archivi di Stato di Roma. Probabilmente, visitando gli archivi locali di Vercelli o di altre città in Piemonte, sarebbe possibile determinare se l'annullamento del loro ordine di deportazione sia durato per tutti gli anni Trenta o se abbiano scelto autonomamente di tornare in Africa Orientale. La natura frammentaria della storia ci permette insomma di comprenderla solo come una breve scena o una vignetta all'interno di una narrazione molto più ampia, limitando il tipo di conclusioni che se ne possono trarre. Possiamo solo ipo-

9 Lidio Cipriani, *Per un censimento delle genti di colore residenti in Italia*, Ministero Africa Italiana Gabinetto Archivio Segreto 1925-1942, busta 70, ASMAE.

10 *Ibidem*.

11 Luigi Federzoni a Benito Mussolini, 12 novembre 1928. MAI Vol. 1, busta 35/19, ASMAE.

tizzare che, con il progredire nell'ultimo decennio della "tolleranza intollerante" di un regime che già nel 1928 mostrava tutti i segni del razzismo poi ufficialmente sancito, una storia come quella di Amna e Aden abbia avuto un esito diverso da quello che conosciamo.

### *Bibliografia*

Adams, B.

2016 "Black Studies", in *The Edinburgh Companion to Critical Theory*, a cura di S. Sims, Edinburgh University Press, Edimburgo.

Adi, H.

2023 *African and Caribbean People in Britain: A History*, Penguin Books, Londra.

Barrera, G.

2015 "The Extraordinary Life of Hanna Gonnice and Ugo Bolsi: A Mixed Couple under Fascism in Colonial Eritrea and in Italy", in *Colonialism and National Identity*, a cura di P. Bertella Farnetti, C. Dau Novelli, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

Black Mediterranean Collective (a cura di)

2021 *The Black Mediterranean: Bodies, Borders, and Citizenship*, Palgrave Macmillan, Londra.

Camilli, A.

2018 "La lunga storia dell'immigrazione in Italia", in *Internazionale*, 10 ottobre.

Corner, P.

2012 *The Fascist Party and Popular Opinion in Mussolini's Italy*, Oxford University Press, Oxford.

Gabrielli, G.

1999 "Africani in Italia negli anni del Razzismo di Stato", in *Nel nome della razza: il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, a cura di A. Burgio, Il Mulino, Bologna.

Ginzburg, C.

1976 *Il formaggio e i vermi*, Einaudi, Torino.

Giuliani, G., Lombardi-Diop, C.

2013 *Bianco e nero: Storia dell'identità razziale degli italiani*, Le Monnier, Firenze.

Grafton, A.

1997 *The Footnote: A Curious History*, Harvard University Press, Cambridge.

Grendi, E.

1977 "Micro-analisi e storia sociale," in *Quaderni Storici*, a. 35, pp. 506-520.

Hall, S.

2017 *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation*, Harvard University Press, Cambridge.

Lentin, A.

2020 *Why Race Still Matters*, Polity Press, Cambridge.

Lindsey, L., Wilson, C.

2019 "Reinventing European History to Show that Black Lives Do Matter", in *Europe Now*, n. 26, <https://www.europenowjournal.org/2019/04/04/reinventing-european-history-to-show-that-black-lives-do-matter/> (ultimo accesso il 3 ottobre 2025).

Marchitto, N.

1940 *Il problema dei meticci*, GUF Napoli, Napoli.

Marable, M.

2000 "Black Studies and the Racial Mountain", in *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*, a. 2, n. 3, pp. 17-36.

Mullen, P.

2024 "Black Unsettlement: Embodied Blackness and Black Studies in the Irish Context", in *Irish Journal of Sociology*, a. 32, nn. 1-2, pp. 8-27.

Patriarca, S.

2021 *Il colore della repubblica: "Figli della guerra" e razzismo nell'Italia post-fascista*, Einaudi, Torino.

Pesarini, A., Tintori, G.

2020 "Mixed Identities in Italy: A Country in Denial", in *The Palgrave International Handbook of Mixed Racial and Ethnic Classification*, a cura di Z. Rocha, P. Aspinall, Palgrave Macmillan, New York.

Stoler, A.

2002 *Colonial Archives and the Arts of Governance*, in *Archival Science*, n. 2, pp. 87-109.

2011 *Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France*, in *Public Culture*, a. 23, n. 1, pp. 121-156.

Trouillot, M.R.

1995 *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press.

Valeri, M.

2008 *Nero di Roma: Storia di Leone Jacovacci, l'invincibile mulatto italiano*, Palombi, Roma.

2016 *Il generale nero. Domenico Mondelli: bersagliere, aviatore e ardito*, Odradek, Roma.

Volterra, A.

2012 "Fessehatsion Beyene: storia di un suddito coloniale tra carriera e razzismo", in *Votare con i piedi. La mobilità degli individui nell'Africa coloniale italiana*, a cura di U. Chelati Dirar, I. Rosoni, Editrice Universitaria, Macerata.

### *Fonti archivistiche*

*Ministero Africa Italiana Vol. 1 1857-1939*, busta 35/19, Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri, Roma.

*Ministero Africa Italiana Gabinetto Archivio Segreto 1925-1942*, busta 70, Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri, Roma.



LUCA FIORITO

## RAZZISMO ITALIANO – RAZZISMO MODERATO?

### Un mito persistente e le sue origini nel contesto mediatico internazionale

Le immagini del fascismo come regime benevolo, delle politiche razziali italiane come moderate, e la funzione di tali narrazioni all'interno di una ricostruzione apologetica del passato nazionale, a partire dagli anni Novanta, sono progressivamente passate al centro dell'attenzione di una serie di studi storici. Una nuova fase del confronto critico con l'ideologia e la prassi razziale del regime, inaugurata in occasione del noto convegno commemorativo del cinquantesimo anniversario dell'introduzione delle leggi razziali in Italia (Camera dei Deputati 1988), a partire dai tardi anni Ottanta ha messo in luce le profonde radici culturali e ideologiche del razzismo fascista, contrastando la vulgata del mito del buon italiano ed evidenziando responsabilità individuali e collettive (Burgio 1999; Sarfatti 2000; Fabre 2005). È emerso in particolare come la matrice ideologica razziale abbia svolto un ruolo centrale non solo nell'ambito delle discipline scientifiche, quali la demografia e l'eugenetica (Maiocchi 1999; Cassata 2006), ma anche all'interno del progetto coloniale italiano e nel contesto delle aspirazioni di egemonia nel Mediterraneo (Rodogno 2006; Del Boca 2005; Barsotti 2021). Questi studi hanno evidenziato le profonde radici storiche dell'ideologia razziale in numerose parti della società italiana, dimostrando nel contempo la sua importanza strutturale per le ambizioni politiche e culturali del fascismo.

Di fronte a questa rinnovata visione critica della storia del razzismo in Italia, si è proceduto a ricostruire il confronto della società italiana con il proprio passato, identificando nelle diverse narrazioni autoassolutorie del periodo fascista strumenti centrali per l'integrazione della popolazione anche nel nuovo ordine democratico. Tanto l'adesione trasversale all'antifascismo, quanto la presunta opposizione degli italiani all'ideologia razziale sono stati riconosciuti in tal modo come miti politici, necessari alla costruzione di un nuovo consenso nazionale (Bidussa 1994; Focardi 2005). Nel corso di questo

processo è emerso come nell'immediato dopoguerra il razzismo italiano sia stato inizialmente interpretato come un'imposizione esterna da parte della Germania nazista, e come questa interpretazione sia stata definitivamente confutata solo nei primi anni Sessanta, a favore di una visione di un razzismo ideologicamente diverso rispetto alla sua controparte tedesca, introdotto in maniera autonoma da parte del regime fascista (De Felice 1961; Michaelis 1982). Respingendo da un lato le dirette responsabilità dell'alleato nazista, tale interpretazione continua a ricorrere ad una matrice autoassolutoria del passato nazionale distinguendo tra il "cattivo tedesco" e il "bravo italiano".

La concezione di una tale differenza strutturale ha continuato a caratterizzare gran parte della storiografia relativa al razzismo fascista fino ad anni recenti (Bernhard 2017, pp. 129-131). Tuttavia, nuovi approcci interpretativi hanno messo in discussione l'auto-rappresentazione del regime, proponendo di concepirne le dichiarazioni ufficiali non come descrizioni oggettive delle proprie politiche razziali, bensì come strumenti consapevolmente adoperati per orientare l'opinione pubblica internazionale verso una specifica interpretazione del progetto politico fascista (Sarfatti 2016; Bernhard 2017 e 2019; Goeschel 2012). Emerge da questi stimoli un interrogativo centrale: in che modo le dichiarazioni ufficiali del fascismo hanno cercato di modellare l'immagine del razzismo italiano nel contesto internazionale e in che modo la retorica razziale fascista è stata influenzata dalle reazioni internazionali all'introduzione del razzismo in Italia?

Questa riflessione, dunque, parte dal presupposto che le principali iniziative della politica comunicativa fascista in ambito razziale, quali il *Manifesto della Razza*, l'*Informazione Diplomatica n. 18* e più tardi la *Dichiarazione sulla Razza*, non costituiscano soltanto dichiarazioni di principio e di intento nell'ambito della campagna razziale, né uno strumento di propaganda rivolto all'interno, bensì una consapevole messinscena del proprio progetto razziale nei confronti del pubblico internazionale. Concentrandosi su due documenti centrali del progetto razziale, si cerca dunque di inserire le comunicazioni principali del razzismo fascista in un contesto internazionale, per delineare i modi attraverso i quali le reazioni mediatiche estere abbiano indotto i vertici del regime a modificare il proprio impianto comunicativo. Al centro dell'analisi si collocano il *Manifesto della Razza* del 14 luglio 1938, decalogo che segna l'inizio del processo di trasformazione dell'Italia in uno Stato-razza, e l'*Informazione*

*Diplomatica* n. 18 del 6 agosto dello stesso anno, prima presa di posizione ufficiale del regime di fronte alla questione, che si distingue in maniera retoricamente fondamentale dal *Manifesto*. Esaminando alcune delle reazioni mediatiche internazionali alla pubblicazione di quest'ultimo – limitandosi in questa sede al mondo anglofono – e le loro valutazioni da parte delle istituzioni diplomatiche e propagandistiche dell'Italia fascista, si mira a dimostrare come le modifiche apportate all'impianto retorico del razzismo fascista si allineino alle critiche ricevute dall'estero.

Il *Giornale d'Italia*, foglio particolarmente vicino al dittatore, il 15 luglio del 1938 pubblica l'articolo "Il fascismo e il problema della Razza", presentandolo come opera di "un gruppo di studiosi fascisti, docenti nelle università italiane", che sotto il patrocinio del Ministero di Cultura Popolare (MCP) avrebbero elaborato la posizione del fascismo nei confronti della questione razziale. Il decalogo, poi divenuto famoso con il nome *Manifesto della Razza*, in realtà compilato dal giovane assistente universitario Guido Landra sotto l'egida del duce, è pienamente attribuibile a Mussolini (Sarfatti 1994, p. 30) e costituisce – come evidenzia Michele Sarfatti – un percorso più che un *elenco* (p. 32).

Partendo in termini generali dal concetto di razza stesso (punti 1-3), il documento sostiene che "le razze umane esistono", ma che esse non indicano qualità superiori o inferiori. Si tratta invece di gruppi caratterizzati da "un maggior numero di caratteri comuni [che] costituiscono dal punto di vista biologico le vere razze". L'approccio al razzismo viene in questo contesto descritto come "biologico" e poi "puramente biologico", prendendo così le distanze dalle categorie nazionali, culturali e religiose. La seconda parte del documento (4-8) si dedica più specificamente al tema della razza italiana, composta da "mediterranei d'Europa (occidentali)", appartenenti al gruppo maggiore "ariano" e chiaramente distinto da "gli orientali e gli africani". Il *Manifesto* qui definisce la razza italiana come "pura" e contraddistinta da una "purissima parentela di sangue [che] unisce gli italiani di oggi alle generazioni che da Millenni popolano l'Italia". Al fine di proteggere questa purezza il documento dunque auspica l'introduzione di un razzismo di "indirizzo Ariano-Nordico" in Italia. La parte finale del documento (7, 9 e 10) si dedica alle conseguenze pratiche

di quanto sostenuto nei punti precedenti, insistendo sulla necessità di proclamarsi “francamente razzisti” e di difendere l’integrità della razza italiana, contrastandone l’incrocio con altre razze non europee. Tra queste, il *Manifesto* inserisce anche quella semitica. La comunità ebraica in Italia viene dunque esplicitamente esclusa dal popolo e dalla razza italiana, fondamentalmente negando ogni passato incrocio fra le due.

La pubblicazione del *Manifesto* avviene in contemporanea alla fine della conferenza di Evian, nell’ambito della quale si era cercato di trovare una soluzione condivisa al problema dei profughi ebrei in Europa, inserendosi in tal modo polemicamente in un dibattito che coinvolge larga parte del continente (Bartrop, 2018). Diversamente dalle comunicazioni successive, il *Manifesto* non viene distribuito dall’Agenzia Stefani, ricoprendo una posizione di semi-ufficialità. Tuttavia, suscita immediatamente ampio riscontro nella comunità dei corrispondenti esteri a Roma e si diffonde velocemente attraverso le agenzie stampa Reuter, Jewish Telegraphic Agency e British United Press. Tra le prime reazioni mediatiche nel mondo anglofono emerge in particolare l’enfasi con la quale numerose testate si dedicano alla questione dell’“arianità” italiana<sup>1</sup>. Così, Arnaldo Cortesi, corrispondente romano del *New York Times*, in un articolo intitolato “Italy now plans ‘Aryan’ Race Policy”, intravede nella pubblicazione del *Manifesto* gli inizi di una “vigorosa politica razziale mirata a preservare il carattere ‘ariano’ e ‘puramente europeo degli Italiani’”, sostenendo che è “ovvio che ciò che si intende sono restrizioni matrimoniali tra ‘Ariani’ ed ebrei” (*New York Times* 1938a)<sup>2</sup>. E il suo collega del *Times*

---

1 Il *New York Times*, il *Times* di Londra, il *Daily Telegraph* e *The Scotsman* citano come fonte dei propri articoli i loro propri corrispondenti a Roma (*New York Times* 1938a; *The Times* 1938a; *Daily Telegraph* 1938; *The Scotsman* 1938). I dispacci della British United Press negli articoli del 15 luglio sono invece esplicitamente citati come fonte in gran parte della stampa britannica locale (*Grimsby Evening Telegraph* 1938; *Nottingham Journal* 1938; *Daily Herald* 1938). Meno riscontro trova il dispaccio Reuters (*Leeds Mercury* 1938). E anche la Jewish Telegraphic Agency pubblica un primo dispaccio relativo in data 15 luglio (Jewish Telegraphic Agency 1938).

2 Le traduzioni degli articoli di giornale in lingua inglese sono a cura dell’autore. Per gli articoli in altre lingue, tratti dalla documentazione archivistica del Ministero degli Esteri, si utilizzano le traduzioni presenti nella documentazione originale.

di Londra, titolando “Italian race pure and Aryan”, pubblica ampi estratti del documento, sottolineando che si riferiscono alle intenzioni italiane di introdurre un razzismo “ariano nordico” (*The Times* 1938a).

L’insistenza della stampa anglofona sul concetto di “arianità” è il risultato di una profonda dissonanza tra l’utilizzo italiano del termine e la sua concezione popolare. Mentre da parte italiana il termine viene utilizzato come sinonimo di “indo-europeo”, comunemente al termine “ariano” si accosta un immaginario “nordico” o “germanico” (von See 2006, pp. 13-26). Il contrasto emerge efficacemente in un commento dell’*Evening Chronicle* britannico che spiega: “visto che il dottor Rosenberg ha scoperto che i tedeschi sono biondi, bellissimi ariani, è piuttosto divertente sentirsi descrivere i latini dalla pelle scura negli stessi termini” (*Evening Chronicle* 1938). Benché le teorie rosenberghiane non si lascino ridurre nei fatti a questa visione, il commento evidenzia efficacemente lo sguardo del pubblico internazionale sulle posizioni del *Manifesto*, come emerge anche da una serie di relazioni delle rappresentanze diplomatiche all’estero. Così la legazione italiana di Lisbona riporta che il giornale *Novidas Clericale* “adopera fra l’altro argomenti fuori luogo come quello che il razzismo italiano non riconoscesse come ariani che i biondi”<sup>3</sup>. Gli italiani, comunemente associati ad un’origine mediterranea – condizione che infatti solo pochi anni prima li espose a una massiccia razzializzazione da parte delle politiche migratorie statunitensi, che ne sottolinearono la diversità dai *White Anglo Saxon Protestants* – ai più non sembrano compatibili con l’arianesimo.

Infatti, l’insistenza sulla terminologia ariana sminuisce fortemente il presunto valore scientifico attribuito al *Manifesto*. Così, nel Regno Unito il decalogo viene definito opera di “un gruppo di studenti universitari” (*Northern Whig and Belfast Post* 1938), nella stampa ebraica canadese si richiama “la strana trasformazione del popolo italiano in una razza nordica-ariana” che da future generazioni verrà considerata come “una scelta di follia antropologica con ritagli

---

3 Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri (ASMAE), Fondo Affari Politici 1931-1945, Italia, b. 50, f. 5, *Dispaccio Stampa*, Lisbona, 31 luglio 1938.

scientifici” (*Canadian Jewish Chronicle* 1938a)<sup>4</sup> e negli Stati Uniti il *New York Times* sostiene che “come prodotto scientifico, dovrebbe far vergognare scienziati ovunque per la loro classe”, chiarendo che la purezza e il carattere ariano della razza italiana non sono altro che “menzogne” (*New York Times* 1938b).

A Roma tali reazioni alle proclamazioni italiane vengono osservate con particolare attenzione, come attestano numerose relazioni provenienti dalle rappresentanze italiane all'estero e raccolte dal Ministero degli Affari Esteri (MAE). Scrive l'ambasciata italiana a Rio de Janeiro:

la questione ariana non solo non è compresa, ma è considerata generalmente come una affermazione di superiorità che menoma le altre razze ed ancora di più i miscugli di razze. Ciò non lo si dice ma dal tono irritato e sarcastico dei commenti si indovina che la nuova tendenza razziale fascista ha sorpreso sgradevolmente l'opinione pubblica brasiliana, la quale sino ad oggi, abituata a proclamare la sua discendenza latina, ed a considerare questa, come un privilegio sull'anglo-sassoni- smo, è indotta erroneamente, per il momento, a supporre che la latinità possa venir ritenuta un elemento secondario.<sup>5</sup>

Notizie simili giungono anche da altri paesi. Dal Sudafrica si riporta che il foglio governativo *Vaterland* attacca “violentemente” le posizioni del *Manifesto* definendo la presunta arianità della razza italiana come “ridicola”<sup>6</sup>. Le istituzioni centrali della politica estera italiana e del fascismo sono dunque perfettamente al corrente delle aspre critiche suscitate da uno dei principi fondamentali del decalogo.

A suscitare il particolare interesse della stampa internazionale è inoltre il punto nono del *Manifesto* con il quale gli ebrei vengono esclusi dalla “razza italiana”, che risalta in particolar modo di fronte

4 Il ritaglio viene anche inoltrato al MAE a Roma e dunque attesta che la discussione internazionale intorno al termine di arianità fu seguita attentamente dalla politica estera italiana; ASMAE, Fondo Direzione Affari Generali (DAG), Uff. IV S. E. 27-869, b. 2, f. 46 Canada Terranova, *Telespresso* 254/639, Ottawa, 22 luglio 1938.

5 ASMAE, DAG, Uff. IV S. E. 27-869, b. 1, f. 8 Bolivia, *Telespresso* 1960/575, Rio de Janeiro, 28 luglio 1938. Sottolineatura nell'originale.

6 ASMAE, DAG, Uff. IV S. E. 27-869, b. 7, f. 88 Sud Africa, *Estratto del bollettino Stampa n. 12*, allegato a *Telegramma* 805/340 da Cortese a Ciano, Capetown, 12 agosto 1938.

alla mancanza di altri riferimenti espliciti: né il contesto coloniale, né l'antislavismo fascista – centrale pilastro della retorica nazionalista e irredentista (Collotti 1999), vengono citati dal decalogo. Di particolare interesse è a tal proposito il già citato articolo di Cortesi, dal quale emerge la posizione dell'*establishment* statunitense di fronte alle dichiarazioni italiane. Scrive il giornalista:

[Il *Manifesto della Razza*] non contiene nessuna indicazione che i professori hanno in mente le colonie italiane, quando sottolineano l'importanza di difendere il sangue italiano dal sangue extraeuropeo. Nelle colonie, infatti, gli Italiani sono in contatto con le razze negre e il problema di mantenere pura la razza è uno di colore e meno di razza. [...] è ovvio che si intende una restrizione [delle unioni] tra "ariani" ed ebrei (*New York Times* 1938a).

Cortesi qui scinde chiaramente tra il razzismo antisemita, percepito come irragionevole, e l'apparente realtà del "colore", con la quale gli italiani si vedono confrontati nel contesto coloniale. La segregazione sulla base del colore della pelle – apertamente praticata negli Stati Uniti – non sembra suscitare la stessa avversione delle politiche antiebraiche, i quali vengono invece interpretate come una più radicale rottura con i principi della società liberale. Nelle settimane successive infatti, in particolare la stampa britannica rimarca questa rottura, condannando la direzione antiebraica delle decisioni italiane, adottando il termine "Jew-baiting" (letteralmente "tormentare/molestare gli ebrei"), associato generalmente al contesto tedesco<sup>7</sup>. Quando dunque il *Daily Herald* titola che "Il Duce may begin Jew-baiting" (*Daily Herald* 1938) non solo preannuncia, come fanno anche altri fogli (*Nottingham Journal* 1938; *Edinburgh Evening* 1938; *New York Times* 1938c), l'introduzione di politiche antiebraiche, ma la inserisce in un contesto europeo maggiore, dominato dalla Germania nazionalsocialista, in cui le dichiarazioni del *Manifesto* vengono interpretate come l'inizio di una campagna persecutoria antiebraica.

7 Il termine emerge nella letteratura storica angloebraica del tardo Ottocento (Graetz 1894; Reich 1896) in riferimento ai maltrattamenti nei confronti degli ebrei, fino alla violenza fisica, distinguendosi però dal termine "persecution", associato alla violenza dei pogrom. A partire dagli anni Venti il termine viene usato per riferirsi all'ascesa di nuove formazioni antisemite (Bridges 1923; Lloyd George 1923; Sacks 1935).

I timori dei giornalisti sembrano confermati quando una settimana più tardi, in un atto simbolico che colpisce direttamente la comunità dei corrispondenti stranieri a Roma, viene espulso dall'Italia il giornalista ebreo Edward David Kleinlehrer, residente da quattordici anni nel paese, sposato con un'italiana e decorato con l'Ordine della Corona d'Italia (Fabre 2007, pp. 54-56, e 1998, p. 70)<sup>8</sup>. Mentre per l'amministrazione fascista il giornalista, già sotto sorveglianza per le sue presunte attività antifasciste, è stato espulso esclusivamente per motivi legati alla sua persona<sup>9</sup>, i suoi colleghi individuano nell'espulsione di un personaggio all'apparenza perfettamente integrato nell'*establishment* fascista l'inizio simbolico della campagna antiebraica italiana:

La campagna antiebraica annunciata [...] è stata formalmente inaugurata con l'espulsione del dottor Kleinlehrer, il corrispondente romano della Jewish Telegraph Agency. [...] è il primo colpo in una "guerra per la difesa della razza" (*Courier and Advertiser* 1938a).

Infatti, in seguito all'accaduto, commentato ampiamente dalla stampa internazionale (*New York Times* 1938d), il registro linguistico con cui ci si riferisce alla campagna razziale italiana si inasprisce fortemente: si parla degli inizi di una "guerra di razza in Italia" (*Courier and Advertiser* 1938b) e in particolare la stampa cattolica – in seguito alle prime critiche papali nei confronti del *Manifesto* (Miccoli 2013, pp. 336-341) – comincia a sostenere apertamente che "In Italia si prepara la persecuzione razziale" (*Belfast Telegraph* 1938). In vista delle crescenti tensioni tra cattolicesimo e nazional-socialismo (Miccoli 2013, pp. 265-267), le decisioni mussoliniane vengono intese in questi ambienti come un allineamento alle posizioni politiche dell'alleato nordico, un *framing* che da qui a poco diventa l'interpretazione dominante dell'accaduto:

8 Inoltre, solo pochi mesi prima gli era stata rinnovata la tessera d'accesso alla Tribuna stampa della Camera dei Deputati. ASMAE, Fondo MinCulPop (MCP), b. 21, *Lettera dal MinCulPop al Presidente dell'Associazione Stampa Estera in Italia*, 2278/292, Roma, 9 marzo 1938.

9 Lo conferma una comunicazione interna al MCP. ASMAE; MCP, b. 320, f. Associazione Stampa Estera sf. Kleinlehrer [*sic*], *Appunto per il Ministro 7457/471*, Roma, del 25 luglio 1938.

Ora [Mussolini] ha fatto il primo passo in una direzione che viene repugnata dalla maggior parte della popolazione britannica [...] Perseguitando l'ebreo inevitabilmente arriverà il tempo in cui si perseguiterà anche il cristiano. Lo abbiamo visto succedere in Germania [...] che è diventata una delle forze più amaramente intolleranti nel mondo occidentale. Se Signor Mussolini è saggio cambierà rotta prima che sia troppo tardi (*Mearns Leader and Kincardineshire Mail* 1938).

Velocemente, l'accostamento delle decisioni italiane a quanto succede in Germania si diffonde in diversi giornali, ponendo al centro del discorso l'intesa italo-tedesca e il suo impatto drammatico sulla comunità ebraica:

Se sei ebreo, ringrazia il Signore che vivi in Britannia! Se non sei ebreo, ringrazia il Signore! Germania e Italia insieme impongono severe punizioni a persone la cui unica colpa è che sono i figli e le figlie dei loro genitori. [...] In Italia 7000 ebrei arrivati relativamente recentemente saranno i primi a soffrire, ma non c'è dubbio che tutti gli ebrei verranno colpiti anche qui [...]. La radice di tutti i problemi consiste nell'atteggiamento dei paesi dittatoriali. Non possiamo fare niente per fermare la follia di chi maltratta gli ebrei nel mondo, prima che distrugga la nostra intera civiltà? (*Evening News* 1938)

La convinzione che il razzismo in Italia sia il risultato dell'avvicinamento alla Germania è rafforzata dai frequenti richiami all'ottima integrazione degli ebrei nella società italiana e – addirittura – nel sistema fascista. Ignorando la progressiva maturazione dell'antisemitismo in Italia (Sarfatti 2000 e 2016) e insistendo sul carattere tollerante degli italiani e sul numero ridotto della comunità ebraica, l'apparente svolta razziale del 1938 viene attribuita esclusivamente alla Germania:

Chi è stato in contatto con dei sinceri fascisti da quando l'Italia si sta avvicinando alla Germania, saprà come molti di loro pensano in relazione a una pressione "ideologica" da parte del partner più forte, che potrebbe obbligare l'Italia a discriminare contro i propri 60.000 ebrei e dunque rompere con la sua tradizione di tolleranza latina (*Manchester Guardian* 1938).

A rafforzare questa interpretazione sono in particolare le parole di Mussolini, pronunciate nel 1932 nell'ambito di un'intervista con

il giornalista ebreo tedesco Emil Ludwig, in cui il dittatore dichiara che la razza, più che una realtà biologica, costituisce esclusivamente un sentimento. Le sue parole che “niente [lo] può convincere che oggi esistono razze biologicamente pure” e che “l’antisemitismo in Italia non esiste” sembrano contraddire in maniera eclatante le dichiarazioni del *Manifesto*. Tale dissonanza non passa inosservata e a partire dai primi di agosto le parole del duce vengono continuamente riferite dalla stampa anglofona, rafforzando la narrazione degli italiani tolleranti attraverso la figura di Mussolini antirazzista<sup>10</sup>. Mentre a posteriori questo *framing* costituirà la base per una narrazione apologetica del razzismo italiano, nell’estate del 1938 la presunzione che il razzismo italiano derivi dall’esterno mette radicalmente in discussione l’autonomia del regime fascista di fronte a un alleato-competitore.

Le reazioni mediatiche internazionali alle proclamazioni fasciste vengono recepite in primo luogo dalle rappresentanze diplomatiche all’estero, le quali analizzano l’eco mediatica locale e ne compongono sintetici riassunti, inviati poi a Roma. Qui vengono raccolti in appositi fondi del MCP e del MAE, testimoni della stretta interazione tra ambizioni estere e politica razziale del regime<sup>11</sup>. L’importanza attribuita alla ricezione internazionale delle politiche razziali emerge in maniera evidente in una lettera indirizzata da Achille Starace, segretario del PNF, a Dino Alfieri, ministro per la Cultura Popolare, nella quale a nome dell’Istituto Nazionale di Cultura Fascista richiede che “tutto quanto è stato pubblicato e si pubblicherà in Italia e all’Estero” venga inoltrato all’Istituto, per la costituzione di un apposito schedario<sup>12</sup>.

10 Il riferimento viene segnalato a Roma a fine luglio, ASMAE, DAG, Uff. IV S. E. 27-869, b. 1, f. 8 Bolivia, *Telespresso* 1960/575, Rio de Janeiro, 28 luglio 1938. Tuttavia, solo a partire dalla pubblicazione di una lettera anonima sul *Times* la stampa anglofona si interessa all’intervista (*The Times* 1938b). Il *New York Times* parla del “contrasto lampante” tra le dichiarazioni del 1932 e la nuova teoria fascista della razza (*New York Times* 1938e), mentre il *Canadian Jewish Chronicle* dedica due pagine intere all’inversione di tendenza nella politica di Mussolini (*Canadian Jewish Chronicle* 1938b).

11 La documentazione del MAE viene raccolta presso l’Ufficio IV della Direzione Affari Generali ASMAE, DAG, Uff. IV S. E. 27-869 (Berger 2019). Le carte della Direzione stampa Estera del MCP invece si trovano presso ASMAE, MCP.

12 ASMAE, MCP, b. 185, f. 1, sf. 4 *Lettera 36570/B. da A. Starace a D. Alfieri*, Roma, agosto 1938.

Le dichiarazioni da parte del regime che seguono al *Manifesto*, infatti, risentono fortemente dell'analisi dell'eco mediatica internazionale. Una prima dimostrazione è il Comunicato Stampa del PNF del 25 luglio, in cui il partito aderisce alle dichiarazioni del *Manifesto*, affermando che sarà “determinante una ulteriore precisa azione politica”. Il documento, redatto il 16 luglio, probabilmente da Starace, nella sua versione originale sostiene che “il Duce parecchie volte – nei suoi scritti e discorsi – ha accennato alla ‘razza’ italiana come ariana e mediterranea”, passaggio che viene modificato in “accennato alla ‘razza’ italiana quale appartenente al gruppo cosiddetto degli indo-europei” (Fabre 2005, pp. 324-325; Sarfatti 1994, pp. 37 e 194). In seguito alle aspre critiche e ai numerosi malintesi legati all'uso da parte del *Manifesto* del termine “ariano”, esso – benché nel decalogo costituisca un concetto tecnico fondamentale – viene abbandonato a favore di un termine che più si addice al pubblico internazionale.

La manifestazione più evidente dell'impatto del discorso internazionale sulla retorica razziale del regime, tuttavia, può essere osservata nel caso dell'*Informazione Diplomatica n. 18*, attribuibile direttamente a Mussolini (Sarfatti 1994, p. 41), che costituisce la prima proclamazione della campagna razziale italiana esplicitamente rivolta a un pubblico internazionale. Il documento segue le espressioni di preoccupazione da parte dell'ambasciatore statunitense Phillips, il quale intravede il rischio di una “persecuzione” degli ebrei secondo il modello tedesco, e all'osservazione da parte del MCP che sarebbe necessario fornire maggiori chiarimenti riguardo all'indirizzo della propria politica razziale alla stampa estera<sup>13</sup>. Il documento infatti dichiara chiaramente il suo intento di correggere “molte delle impressioni e deduzioni estere sul razzismo italiano”, le quali sarebbero “dettate da una superficiale cognizione dei fatti e in qualche caso da evidente malafede” (Sarfatti 1994, pp. 41-42).

L'*Informazione* avanza tre argomentazioni cruciali, atte a plasmare l'immagine internazionale del razzismo italiano. In primo luogo il documento, definito da Giuseppe Bottai come “tentativo giornalistico di dimostrare una continuità nel pensiero razzistico del Duce” (1982, p. 129), costituisce parte di un'operazione comunicativa di

---

13 ASMAE, MCP, b. 264, f. Raccolta degli appunti, *Appunto della Direzione generale per la stampa estera al ministro*, Roma, 28 luglio 1938.

ampio respiro che mira a dimostrare la precocità del razzismo fascista (Cassata 2008, p. 59; Fabre 2005, p. 326). Tale retrodatazione agli occhi del fascismo costituisce lo strumento argomentativo più efficace per dimostrare l'indipendenza delle decisioni italiane dall'alleato tedesco, contrastando in tal modo l'accusa formulata dalla stampa internazionale secondo la quale il fascismo copierebbe il razzismo nazista. Il documento, poi, collocando al centro del progetto razziale la questione coloniale, rimedia a un vuoto cruciale del *Manifesto*, evidenziato più volte dalla stampa internazionale. L'*Informazione* infatti rimarca che "la conquista dell'Impero ha posto al primissimo piano i problemi chiamati complessivamente razziali" e motiva le sue politiche con la necessità di "evitare la catastrofica piaga del meticciato, la creazione cioè di una razza bastarda, né europea, né africana". Traspare da queste parole un velato riferimento a quelle voci che, come il *New York Times* di due settimane prima, sembrano più comprensive a proposito del mantenere puro il "colore" (*New York Times* 1938a).

Infine, la comunicazione confronta i crescenti timori di una persecuzione antiebraica di modello tedesco:

Discriminare non significa perseguire. Questo va detto ai troppi ebrei d'Italia e di altri paesi i quali ebrei lanciano al cielo inutili lamen-  
tazioni, passando con la nota rapidità dall'invasione e dalla superbia  
all'abbattimento e al panico insensato.

La politica del regime pertanto non mirerebbe, sostiene il documento, a una persecuzione degli ebrei italiani, ma esclusivamente all'eliminazione della loro presunta sovrarappresentazione nelle diverse sfere della vita sociale e politica. La presenza ebraica in tali ambiti sarebbe dunque da ridurre, in maniera proporzionale al loro numero nella società, al rapporto uno a mille. Diversamente dal suo dichiarato intento, si evince chiaramente che l'*Informazione* non mira a chiarire le dichiarazioni del *Manifesto*, mal interpretate dall'opinione pubblica estera, ma a modificare in maniera fondamentale la retorica fascista rispetto al problema razziale, ritoccano in particolar modo quegli aspetti che a livello mediatico internazionale avevano suscitato maggior avversione. La ricollocazione dell'esperienza coloniale al centro del discorso e le esplicite assicurazioni che l'antisemitismo italiano non intende "perseguire" gli

ebrei, ma assicurarne soltanto la proporzionale partecipazione alla vita, seguono pertanto in maniera evidente l'eco mediatica internazionale suscitata dal *Manifesto*.

La motivazione primaria di quest'operazione – limitata alla dimensione retorica, come prova la dura legislazione antisemita introdotta a novembre (Livingston 2014) – è da cercare certamente nel tentativo di prendere le distanze dall'alleato tedesco per reclamare la propria autonomia politica. Nel contempo, tuttavia, la precisione dell'interazione tra il ritorno mediatico all'estero cui fanno da contrappunto le dichiarazioni italiane, e l'insistenza sul carattere alternativo e moderato del proprio razzismo, sono indicative dell'importanza che il regime attribuisce al progetto razziale nell'ambito della politica estera. Per comprendere dunque la natura e le intenzioni del progetto razziale italiano, le sue ripercussioni all'estero rappresentano un campo di ricerca tanto importante quanto inesplorato.

### *Fonti*

#### *Belfast Telegraph*

1938 “Race persecution preparing in Italy”, 25 luglio, p. 10.

#### *Canadian Jewish Chronicle*

1938a “Italian ‘Nordics’”, 22 luglio, p. 3.

1938b “Mussolini Changes his political shirt”, 12 agosto, p. 5.

#### *Courier and Advertiser*

1938a “Anti-semitism in Italy”, 23 luglio, p. 6.

1938b “Race war opens in Italy”, 23 luglio, p. 7.

#### *Daily Herald*

1938 “Duce may begin Jew-baiting”, 15 luglio, p. 2.

#### *Daily Telegraph*

1938 “Italy’s Policy on the racial problem”, 15 luglio, p. 13.

#### *Edinburgh Evening News*

1938 “Italy and the Jews. Anti-semitic legislation foreshadowed”, 19 luglio, p. 3.

#### *Evening Chronicle*

1938 “Italy’s Quaint Discovery”, 15 luglio, p. 10.

*Evening News*

1938 "Pity the Jews", 4 agosto, p. 4.

*Grimsby Evening Telegraph*

1938a "Jews in Italy", 15 luglio, p. 1.

*Jewish Telegraphic Agency*

1938 "Jews not members of 'Italian Race', Rome announces; Italians held 'Aryans'", 15 luglio, p. 2.

*Leeds Mercury*

1938 "Italians are Aryans", 15 luglio, p. 1.

*Manchester Guardian*

1938 "The Jews in Italy", 25 luglio, p. 10.

*Mearns Leader and Kincardineshire Mail*

1938 "Italy and the Jews", 29 luglio 1938, p. 5.

*New York Times*

1938a "Italy now plans 'Aryan' Race Policy", 15 luglio, p. 1.

1938b "Italian Science", 16 luglio, p. 12.

1938c "Fascist blames U.S. Jews", 20 luglio, p. 4.

1938d "Jewish Journalist expelled by Italy", 23 luglio, p. 3.

1938e "Italians suggest alien doctor ban", 9 agosto, p. 11.

*Northern Whig and Belfast Post*

1938 "Italians are Aryan and Nordic. Manifesto by Students", 16 luglio, p. 8.

*Nottingham Journal*

1938 "Italy's Racial Policy", 15 luglio, p. 1.

*The Scotsman*

1938 "Italians are 'Pure Aryans'", 15 luglio, p. 12.

*The Times*

1938a "Italian Race pure and Aryan", 15 luglio, p. 15.

1938b "The Duce then and now", 2 agosto, p. 11.

*Bibliografia*

Bajohr, F., Pohl, D. (a cura di)

2019 *Right wing politics and the rise of antisemitism in Europe 1935-1941*, Wallstein, Göttingen.

Barsotti, E.M.

2021 *The Roots of Italian Identity. "Race" and "Nation" in the Italian Risorgimento*, Taylor & Francis Ltd, Milton Park.

Bartrop, P.

2018 *The Evian Conference of 1938 and the Jewish Refugee Crisis*, Palgrave Macmillan, Londra.

Berger, S., Pezzetti, M. (a cura di)

2019 *Solo il dovere oltre il dovere. La diplomazia italiana di fronte alla persecuzione degli ebrei*, Gangemi, Roma.

Bernhard, P.

2017 "Blueprints of Totalitarianism: How Racist Policies in Fascist Italy inspired and Informed Nazi Germany", in *Fascism*, n. 6, pp. 127-162.

2019 "The great divide? Notions of racism in Fascist Italy and Nazi Germany: new answers to an old problem", in *Journal of Modern Italian Studies*, a. XXIV, n. 1, pp. 97-114.

Bidussa, D.

1994 *Il mito del bravo italiano*, Il Saggiatore, Milano.

Bottai, G.

1982 *Diario 1935-1944*, Rizzoli, Milano.

Bresciani, M. (a cura di)

2021 *Le destre europee. Conservatori e radicali tra le due guerre*, Carocci, Roma.

Bridges, H.J.

1923 *Jew Baiting. An Old Evil Newly Camouflaged*, International Press, New York.

Burgio, A. (a cura di)

1999 *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, Il Mulino, Bologna.

Camera dei Deputati (a cura di)

1989 *La legislazione antiebraica in Italia e in Europa. Atti del Convegno nel cinquantenario delle leggi razziali (Roma 17-18 ottobre 1988)*, Camera dei Deputati, Roma.

Cassata, F.,

2006 *Molti, sani e forti. L'eugenetica in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino.

2008 *La Difesa della razza. Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino.

Collotti, E.

1999 *Sul razzismo antislabo*, in *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, a cura di A. Burgio, Il Mulino, Bologna, pp. 33-61.

De Felice, R.

1961 *Storia degli ebrei sotto il fascismo*, Einaudi, Torino.

Del Boca, A.

2005 *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Beat, Vicenza.

Di Porto, V.

1999 *Le leggi della Vergogna. Norme contro gli ebrei in Italia e in Germania*, Le Monnier, Firenze.

Fabre, G.

1998 *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Zamorani, Torino.

2005 *Mussolini razzista. Dal socialismo al fascismo*, Garzanti, Milano.

2007 "L'Informazione Diplomatica n. 14 del febbraio 1938", in *Rassegna Mensile di Israel*, a. LXXIII, n. 2, pp. 45-101.

Focardi, F.

2005 *L'immagine del cattivo tedesco e il mito del bravo italiano. La costruzione della memoria del fascismo e della seconda guerra mondiale in Italia*, Rinoceronte, Padova.

Goeschel, C.

2012 "Italia docet?", in *European History Quarterly*, a. XLII, n. 3, pp. 480-492.

Graetz, H.

1894 *History of the Jews*, vol. IV, Jewish Publication Society of America, Philadelphia.

Livingston, M.

2014 *The Fascists and the Jews of Italy. Mussolini's Race Laws, 1938-1943*, CUP, Cambridge.

Lloyd George, D.

1923 *Zionism and Anti-Semitism. The absurd Folly of Jew-Baiting*, American Jewish Congress, New York.

Maiocchi, R.

1999 *Scienza italiana e razzismo fascista*, La Nuova Italia, Scandicci.

Miccoli, G.

2013 *Antisemitismo e cattolicesimo*, Morcelliana, Brescia.

Michaelis, M.

1982 *Mussolini e la questione ebraica. Le relazioni italo-tedesche e la politica razziale in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano.

Reich, E.

1935 *The Jew-baiting on the Continent*, Sampson Low-Marston & Comp., Londra.

Rodogno, D.

2006 *Fascism's European Empire. Italian occupation during the Second World War*, CUP, Cambridge.

Sacks, G.

1935 *The intelligent man's guide to Jew-Baiting*, Gollancz, Londra.

Sarfatti, M.

1994 *Mussolini contro gli ebrei*, Zamorani, Torino.

2000 *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Einaudi, Torino.

2016 “La législation antijuive dans le contexte européen”, in *Revue d'Histoire de la Shoah*, a. CCIV, n. 1, pp. 137-154.

von See, K.

2006 *Der Arier Mythos*, in Id., *Ideologie und Philologie. Aufsätze zur Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Winter, Heidelberg, pp. 9-54.



TOMMASO REBORA

## UNA QUESTIONE DI SFRUTTAMENTO?

### Razza, razzismo e linea del colore: la nuova sinistra italiana e il movimento afroamericano

Tra la metà degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, le persone e le organizzazioni che facevano riferimento alla "nuova sinistra" in Italia mostrarono un crescente interesse nei confronti dei movimenti di contestazione e delle controculture negli Stati Uniti (Teodori 1970; Ortoleva 1988; Rebora 2023). In particolare, tra il 1967 e il 1971, libri, riviste, *fanzine*, *pamphlet*, canzoni e film dedicati al *Black Power* e al movimento afroamericano in generale conobbero una diffusione senza precedenti. Ciò aprì la riflessione della nuova sinistra a tematiche scarsamente affrontate prima di allora, come quelle relative all'oppressione razziale e alla tematizzazione del razzismo anti-nero (Cartosio 2008, pp. 70-81).

Questi ultimi aspetti furono amplificati dai processi di decolonizzazione in atto in Africa, Asia e Sudamerica a partire dalla fine degli anni Cinquanta, oltre che dalla nascente ideologia "terzomondista" (Kalter 2016; Mahler 2018; Brazzoduro 2019). Secondo le analisi dell'epoca, anche la popolazione nera degli Stati Uniti stava combattendo una "guerra coloniale interna" (Huberman e Sweezy 1968a, p. 304) che, collegandosi alle lotte nel Terzo mondo, avrebbe provocato una crisi generalizzata dell'imperialismo americano. A partire dalla metà degli anni Sessanta, il movimento afroamericano fu identificato come l'espressione più chiara di quella che veniva chiamata "altra America", uno dei due "estremi" (Moravia 2020) entro i quali era idealmente divisa la società statunitense. A una "America ufficiale", responsabile delle disparità sociali, del razzismo e della guerra, veniva così contrapposta l'"altra America" dei movimenti di protesta, delle controculture e della contestazione giovanile (Portelli 1998; Nacci 2009).

Le rivolte che infiammarono decine di città americane nella *long hot summer* del 1967 sembrarono confermare questa visione, accentuando l'idea che gli afroamericani rappresentassero l'avanguardia di una rivoluzione globale (McLaughlin 2014, pp. 6-12). Allo stesso

tempo, il retroterra marxista-leninista della nuova sinistra italiana contribuì a rendere incompleta la tematizzazione della questione razziale negli Stati Uniti. L'articolazione di un discorso relativo alla "linea del colore" (Du Bois 2010) come un fattore di emarginazione sistemica – esplicito negli Stati Uniti – fu contemplato di rado, e l'oppressione razziale fu spiegata, il più delle volte, come un fattore dipendente e subordinato all'oppressione di classe.

Questa interpretazione asimmetrica del razzismo negli Stati Uniti è evidente nella disorganica – seppur considerevole – mole di traduzioni, analisi, commenti e interviste prodotte dalla nuova sinistra, cui si accompagnava una scarsa conoscenza diretta della società americana. Questa lacuna fu colmata, in parte, grazie allo sviluppo di reti di scambio militante, di cui beneficiarono soprattutto le organizzazioni rivoluzionarie ed extraparlamentari dei primi anni Settanta (Pizzolato 2019). Anche in questo caso, però, salvo alcune eccezioni, la critica ai dispositivi sistemici del razzismo rimase sfocata: non di rado, infatti, la specifica condizione sociale della popolazione afroamericana fu espunta delle coordinate razziali e sovrapposta a quella dei lavoratori (bianchi) delle metropoli industriali europee<sup>1</sup>.

### *Definire l'altra America*

Nel 1962, lo storico Giorgio Spini pubblicò un saggio sulle "nuove tendenze della sinistra americana" (Spini 1962). L'intento dell'autore, all'epoca iscritto al PSI, era quello di contestare l'im-

1 Nelle pagine che seguono ci si imbatte di frequente nella cosiddetta *N-word* all'interno dei riferimenti bibliografici e documentari utilizzati. Pur tenendo conto dell'assoluta inattualità del termine e della sua connotazione ormai pienamente razzista e dispregiativa nell'uso corrente della lingua italiana, si è ritenuto di mantenere inalterate le fonti originali senza modificarne o censurarne i contenuti per facilitare, in questo modo, la comprensione del contesto storico nelle quali esse furono prodotte (Faloppa 2022, p. 9). Allo stesso tempo si è scelto di tradurre con "afroamericano" la locuzione *African American* ormai predominante nell'ambiente accademico anglosassone, così come la parola "razza" è stata scelta per la traduzione dell'inglese *race*, termine che non implica né conferisce alcuna connotazione di tipo biologico. Sebbene si tratti di un utilizzo non ancora completamente sdoganato in ambito italiano, si è preferito esplicitarlo piuttosto che nascondere o travisarlo, dal momento che "rinunciarvi non è sufficiente a negare l'esistenza di un sistema di dominio razziale" (Moïse, Prunetti 2018, p. 2).

magine “un po’ convenzionale dell’America” (p. 1) restituita dalle cronache giornalistiche dell’epoca. Il libro inaugurò una prolifica stagione per l’editoria italiana, durante la quale l’attenzione per quanto accadeva oltreoceano fu costante e prolungata. In particolare, per tutti gli anni Sessanta, crebbe l’interesse per quello che Spini definiva il “paese reale” (p. 9), e che presto fu fatto coincidere con la locuzione di “altra America”. In realtà, secondo lo storico e americanista Alessandro Portelli, l’idea che esistessero due o più “Americhe” era frutto di un immaginario radicato nella cultura italiana dell’epoca, che “continuava a essere abitato dall’America e a cercare l’America” (1998, p. 134). Questo processo provocò a sinistra una ricerca insistita di modelli di riferimento nella cultura statunitense, che senza un’adeguata comprensione del contesto si risolse con l’importazione di “un’America desiderata ma non un’America conosciuta” (p. 137).

Furono soprattutto il successo della letteratura “contestataria” americana e la vasta diffusione di linguaggi, stilemi e mezzi di comunicazione derivanti dai movimenti di protesta a rappresentare una prova evidente della pervasività delle controculture d’oltreoceano nell’Italia che si affacciava al Sessantotto (Pivano 1972). Molte di queste istanze “furono ridefinite, rielaborate, espresse in un linguaggio consono all’antagonismo di classe tipico del discorso politico italiano” (Casilio 2013, p. 27), pur rappresentando un elemento di dirompente novità. Descrivendo questo rapporto, contemporaneamente di fascinazione e di rottura, lo studioso di letteratura inglese Giuseppe Massara ha parlato di una “immagine dell’America” che si legava a doppio filo con la storia italiana: “Agli occhi degli osservatori l’America, quella *vera*, sfumava nell’*altra America*, sdoppiando così la tendenza implicita nella stessa società italiana a una cultura di rottura, a un’alternativa politica” (1976, pp. 193-194).

Uno dei più acuti osservatori di questo fenomeno fu Roberto Giammanco, professore di Filosofia alla Wayne State University di Detroit, che nel suo *Dialogo sulla società americana* descrisse l’America come “un punto di arrivo e, al tempo stesso, un passaggio obbligato” (1964, p. 9). In particolare, Giammanco individuava al suo interno il pieno dispiegamento di quella “ideologia della società integrata” (p. 120) criticata a fondo da Herbert Marcuse.

Secondo il filosofo tedesco-americano, nella società industriale le dimensioni dell'esistenza umana erano state annientate dalla razionalità tecnologica, che imponeva una forma di dominio all'interno della quale tutte le forme di opposizione venivano negate o riassorbite nel sistema stesso. Gli strumenti del rifiuto di questa integrazione erano quindi da ricercarsi nel "sostrato dei reietti e degli stranieri, degli sfruttati e dei perseguitati di altre razze e di altri colori, dei disoccupati e degli inabili", la cui "opposizione è rivoluzionaria anche se non lo è la loro coscienza" (Marcuse 1967, p. 201). Questa interpretazione divenne presto patrimonio condiviso della nuova sinistra, che si convinse di non poter più fare affidamento sui soggetti considerati tradizionalmente "rivoluzionari" – come la classe operaia – perché socialmente "integrati", e che, di conseguenza, fosse necessario cercarne di nuovi.

In molti, perciò, si rivolsero alla *New Left* come a una "minoranza profetica" (Newfield 1968), le cui istanze risultavano tanto radicali da non potere essere riassorbite. In questa fase l'"altra America" fu fatta coincidere con sempre maggiore aderenza alle proposte politiche della nuova sinistra. Lo studioso marxista Michael Harrington descrisse in questi termini quella che lui stesso definiva "l'altra America, quella dei manovali semplici, dei lavoratori agricoli vaganti, delle persone anziane, delle minoranze razziali e di tutti coloro che abitano nel sottosuolo economico della vita americana" (1963, p. 14).

La popolazione afroamericana, in particolare, dopo avere lottato per anni nel movimento per i diritti civili, verso la fine degli anni Sessanta iniziò a condividere gli slogan incendiari del *Black Power* esplicitando, di fatto, il rifiuto dalla dialettica nonviolenta e integrazionista che aveva sostenuto fino a poco tempo prima. Questa trasformazione, in Italia, fu interpretata come la conferma del potenziale rivoluzionario del movimento nero, rappresentando, allo stesso tempo, un rifiuto totale dell'integrazione e la perfetta trasfigurazione dell'"altra America".

### *La guerra coloniale interna*

Ciò che rese ancora più note le mobilitazioni del *Black Power* fu quello che Ferruccio Gambino ha definito il "riverbero" del ter-

zomondismo (2009, p. 55), ovvero la definitiva adozione del paradigma decoloniale nella retorica comunicativa dei movimenti di protesta. A questo proposito, Anne Garland Mahler ha evidenziato soprattutto il ruolo della rivista *Tricontinental* – pubblicata dopo l’omonima Conferenza dei paesi non-allineati nel 1966 – nella diffusione di una concezione “deterritorializzata” del potere coloniale. Secondo questo ragionamento, una persona nera che viveva negli Stati Uniti era vittima dell’oppressione imperialista tanto quanto chi viveva in Africa, Asia o Sudamerica. In particolare, tali riflessioni rifiutavano la retorica di un’alleanza basata esclusivamente sulla condizione di classe, mettendo in risalto le gerarchie di subalternità definite dalla linea del colore (Mahler 2018, p. 79).

Non a caso, nel dicembre 1965, Renato Solmi inaugurò il suo approfondimento sulla “Nuova sinistra americana” per la rivista *Quaderni Piacentini* con un lungo resoconto delle mobilitazioni per i diritti civili nel Sud degli Stati Uniti e delle lotte delle comunità afroamericane nei ghetti del Nord. Particolare enfasi era riservata al “problema dell’unità fra bianchi e negri”, la quale, veniva detto, era fallita più volte nonostante il crescente impegno di militanti bianchi nel movimento. Quanto alla parola d’ordine dell’integrazione, si ribadiva come essa non rispondesse “alle aspirazioni della maggior parte dei negri” (Solmi 1965, p. 31). A questo proposito, Solmi asserì che la convivenza tra bianchi e neri avrebbe potuto concretizzarsi solo all’interno “della rivoluzione e del socialismo mondiale” (p. 32).

Nella nuova sinistra italiana, profondamente influenzata dal pensiero marxista, la questione razziale esulava dagli schemi interpretativi con cui veniva analizzato il sistema capitalista. Secondo Miguel Mellino e Andrea Ruben Pomella, nell’interpretazione marxista classica essa era vista come “qualcosa d’altro dalla ‘norma’ del rapporto di dominio *autenticamente* prodotto dallo sviluppo del capitale e rappresentato dalla forma del mercato del lavoro – e della lotta di classe – dei paesi più avanzati” (Mellino, Pomella 2020, pp. 26-27). Questa diffusa concezione fece sì che la tematica dell’oppressione razziale venisse analizzata in maniera parziale, e il più delle volte strumentale, negli ambienti della nuova sinistra italiana.

Ancora nel 1965, Einaudi pubblicò il libro *Crisi in bianco e nero*, del giornalista Charles E. Silberman. Il volume, un ibrido tra l’inchiesta giornalistica e la ricerca sociologica, mirava a re-

stituire un quadro complessivo e articolato del problema razziale negli Stati Uniti. Secondo Silberman, gli afroamericani provavano un sentimento di odio nei propri confronti che scaturiva “dalla loro posizione di inferiorità rispetto al potere” (Silberman 1965, p. 227), identificando così nel razzismo sistemico della società americana la vera matrice delle disuguaglianze. Chiosava il testo una ricca introduzione di Roberto Giammanco, il quale, ricalcando le riflessioni terzomondiste e neomarxiste della nuova sinistra, scriveva:

I negri hanno capito, come direbbe Frantz Fanon, di essere soltanto un popolo coloniale che, per conquistare la sua dignità e libertà, deve mutare dal profondo e con l'azione diretta il mondo dei suoi oppressori. Sta finendo l'antico condizionamento a identificarsi con la civiltà dei padroni e ciò avviene nei ghetti, tra la grande maggioranza di diseredati, di quei lavoratori marginali che l'economia del paese non potrà mai assorbire a meno che non venga ristrutturata tutta la sua dinamica. È oggettivamente finita la fase della lotta per i diritti civili ed è iniziata quella della “decolonizzazione” (Giammanco 1965, p. 18).

Due anni più tardi, lo studioso italiano ribadì la sua posizione nel saggio introduttivo del volume *Black Power. Potere Negro*, intitolato, non a caso, “Razzismo e colonialismo”. Qui, ancora una volta, veniva ribadita la condizione “coloniale” della popolazione afroamericana, il cui recente richiamo al “potere nero” rappresentava, secondo l'autore, “il rifiuto di accettare l'integrazione” (Giammanco 1967, p. 58). L'analisi di Giammanco era fortemente debitrice del pensiero di Malcolm X, il quale sosteneva che le contraddizioni della società americana sarebbero presto deflagrate in un conflitto dispiegato (1968, p. 47).

Ciò avvenne a partire dal 1964, quando scoppiarono le prime rivolte nei ghetti delle città settentrionali degli Stati Uniti. Spesso causati da abusi delle forze dell'ordine contro la popolazione nera, i *riot* divennero una forma di protesta diffusa per tutti gli anni Sessanta, coinvolgendo – tra gli altri – il quartiere di Harlem (New York) nel 1964, quello di Watts (Los Angeles) nel 1965 e le città di Newark e Detroit nel 1967. Nel 1966 la redazione dei *Quaderni Piacentini* inaugurò una fruttuosa collaborazione con Dan Georgakas, un attivista anarchico greco-americano. Nell'ottobre 1967, Georgakas raccontò “L'altra guerra”, riferendosi alle insurrezioni

nei ghetti neri dell'estate precedente. Le rivolte, sosteneva, erano state provocate "dalla questione razziale, ma la rivolta si è trasformata ben presto in lotta di classe" (1967, p. 57). Alcune pagine dopo ribadì il concetto ampliandolo e inserendo le rivolte nel contesto internazionale:

Gli avvenimenti dell'estate del 1967 non possono che rallegrare gli avversari dell'imperialismo. Per la prima volta dopo gli anni '30 le masse americane hanno vibrato un colpo ai loro sfruttatori. [...] Non ci può essere una vittoria negra isolata ed estraniata dal resto, ma come fattore della lotta mondiale e come catalizzatore delle forze latenti nella società americana i rivoluzionari negri costituiscono uno degli elementi più dinamici nella lotta antimperialista. Il ghetto negro può paralizzare l'America (pp. 70-71).

Secondo questa visione, il movimento afroamericano aveva definitivamente inglobato il paradigma decoloniale e indicava una strada che non parlava più – o meglio, non solo – di autodeterminazione, ma anche di unità tra gli oppressi.

La peculiarità del percorso teorico e militante dei neri americani, pertanto, non era da ricercare nella specifica forma di subalternità dovuta all'oppressione razziale, ma da quella provocata genericamente dallo sfruttamento. Si trattava di un discorso che muoveva "dal basso, da quanto non è recuperabile, dai dannati della terra" (Giammanco 1965, p. 58), secondo un procedimento speculativo che comprendeva tanto il "sostrato dei reietti" evocato da Marcuse quanto la riflessione postcoloniale di Fanon. In particolare, le considerazioni di quest'ultimo sul ricorso alla violenza che "unifica il popolo" e rimuove il "complesso di inferiorità" (Fanon 2007, pp. 50-51) dei colonizzati, rappresentarono un espediente retorico di primaria importanza per gli esponenti del *Black Power* che denunciavano, a loro volta, il regime di "colonialità" imposto agli afroamericani (Carmichael e Hamilton 1968, p. 130).

Un dibattito paradigmatico su quanto fossero complesse l'elaborazione e l'assimilazione del concetto di *Black Power* scaturì nel gennaio 1967 sui *Quaderni Piacentini*, quando la rivista ospitò un testo del marxista afroamericano James Boggs. Nello scritto, la rivendicazione di un separatismo radicale scavalcava in maniera netta le suggestioni sull'unità tra gli oppressi che caratterizzavano le interpretazioni marxiste della nuova sinistra italiana:

La confusione e lo sconcerto dei vecchi radicali di fronte all'idea del Potere Negro è [...] del tutto naturale. I radicali americani ed europei ammettono il potere bianco come un fatto così naturale che *non vedono nemmeno il suo colore*. Trovano perfettamente naturale esortare i negri a integrarsi nella società bianca e nella struttura bianca, ma [...] non possono nemmeno concepire la possibilità del contrario (Boggs 1967, p. 5, corsivo mio).

La posizione fu fortemente criticata all'interno della redazione da Edoarda Masi, che definì il discorso "primitivo e settario" (1967, p. 13). D'altronde, la scelta di affidare agli scritti di Boggs l'articolazione di un tema così complesso ed estraneo al contesto italiano come quello di *Black Power* rivelava diverse ambiguità. Boggs, infatti, aveva preso parte al collettivo marxista di Detroit Correspondence, da cui si era però progressivamente distaccato nel corso degli anni Sessanta per diventare – insieme alla militante sino-americana Grace Lee, con la quale si sposò – un importante punto di riferimento per i giovani afroamericani che volevano trovare un nesso tra "revolutionary socialism and black nationalism" (King 2017). Le loro posizioni, però, rappresentavano solo una delle tante possibili declinazioni del marxismo nero, in una fase in cui la nascita di nuove organizzazioni e correnti di pensiero nella sinistra americana era all'ordine del giorno.

Questi aspetti emergono ancora più chiaramente all'interno di un'intervista concessa dallo stesso Boggs alla rivista *l'Astrolabio* nel giugno 1968, mentre insieme a Grace Lee si trovava in Italia per un tour di presentazioni del volume *Lotta di classe e razzismo* (Boggs 1968a; Lee, Boggs 1998, pp. 140-141). Nell'articolo, Boggs descriveva la popolazione afroamericana come una "colonia interna" degli Stati Uniti. Ciò aveva legittimato, secondo la sua interpretazione, la "diversità di *razza*, come una *sotto-classe* di cui il resto della popolazione potesse beneficiare sfruttandola a fondo" (Boggs 1968a, p. 29). In questo senso, egli evidenziava non solo la difficoltà di costruire un'unità di classe che travalicasse la linea del colore, ma soprattutto il fatto che, tradizionalmente, gli operai bianchi si erano "mobilitati per resistere ai negri" (p. 31) e non per lottare insieme a loro. Anche in questo caso la redazione della rivista assunse una posizione critica nei confronti di Boggs, definendo la sua opinione "certamente sbagliata, soprattutto disperata" (Vasconi 1968, p. 23).

La suggestione secondo cui il rapporto di dominazione coloniale che caratterizzava la società americana sarebbe, prima o poi, esploso in una rivolta dispiegata era stato elaborato anche da Stokely Carmichael, ex presidente dello Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), nella sua definizione di *Black Power*. Secondo Carmichael, il razzismo poteva essere “dichiarato”, come nel caso delle aggressioni o delle violenze esplicite perpetrate nei confronti degli afroamericani, oppure “mascherato”, come nel caso delle politiche di discriminazione istituzionale (Carmichael e Hamilton 1968, p. 39). Questa seconda declinazione del razzismo ne rappresentava la forma più grave, definendo in maniera esplicita il rapporto di subalterità dei neri nei confronti dei bianchi: “Il razzismo istituzionalizzato ha così un altro nome: colonialismo” (p. 40).

### *La “lunga estate calda” del 1967*

La convinzione che esistesse una dinamica di tipo coloniale negli Stati Uniti diventava così un espediente retorico utile a formalizzare un discorso politico che abbracciava le riflessioni terzomondiste, il nazionalismo nero e il più ampio contenitore della nuova sinistra. Ciò divenne evidente con l’esplosione della “lunga estate calda” del 1967, che ricevette una copertura mediatica senza precedenti e decretò una volta per tutte la centralità del *Black Power* nella pubblicistica della nuova sinistra. Le rivolte ebbero luogo prevalentemente nelle *inner cities*, le aree centrali delle metropoli americane, caratterizzate da profonde disuguaglianze economiche e sociali. Esse creavano dei “muri invisibili”, che dividevano le comunità sulla base della linea del colore e davano vita a quelle che ormai molti definivano delle vere e proprie “colonie interne” (Clark 1969, p. 35).

Con le insurrezioni e i *riot* le città americane diventarono “territorio dei neri”, come affermato da James Boggs e Grace Lee dopo la rivolta di Watts nel 1965 (Boggs e Lee 2011, pp. 162-170). Vista dall’Italia, questa dinamica sembrava indicare il rifiuto totale dell’integrazionismo e la definitiva identificazione della popolazione afroamericana come “la più autentica forza rivoluzionaria degli Stati Uniti” (*Mondo nuovo* 1967a). Per Georgakas la *long hot summer* aveva decretato definitivamente la “sconfitta dei nonviolenti” (1967, p. 57), dal momento che gli appelli dei leader del movimento per i

diritti civili erano rimasti inascoltati. Secondo Giammanco, intervistato sulla rivolta di Detroit, il *Black Power* doveva creare “un’unità politica di contestazione” in grado di modificare le strutture della società bianca, ma rappresentava anche l’ingranaggio di una lotta globale a cui bisognava partecipare avendo “il coraggio di guardare in faccia alle nostre responsabilità” (Crimi 1967, p. 15). Posizioni simili vennero ribadite da Stokely Carmichael pochi giorni dopo:

La battaglia che noi conduciamo all’interno degli Stati Uniti è la stessa che si svolge all’esterno contro l’imperialismo americano, l’oppressione e il razzismo. Noi lottiamo per distruggere le strutture capitalistiche degli Stati Uniti e pensiamo che questa lotta debba trovare coordinamento con quella degli altri popoli del mondo [...] Per le stesse ragioni, quando sentiamo che Martin Luther King ha approvato l’invio di truppe federali a Detroit, noi diciamo che Luther King è contro i neri degli Stati Uniti (*Mondo nuovo* 1967b, p. 11).

Ma se queste ultime parole, per quanto dure, rispecchiavano lo scontro politico in atto per l’egemonia del movimento nero degli Stati Uniti, il richiamo internazionalista del *Black Power* rappresentava un punto di incontro in grado di legare idealmente le diverse anime della contestazione a partire da un assunto comune. Anche per lo scrittore James Baldwin, intervistato da *l’Astrolabio*, *Black Power* significava “autodeterminazione dei popoli, né più né meno” (Baldwin 1967, p. 34), e quest’ultima non poteva essere raggiunta senza comprendere un’alleanza con chi si ribellava al dominio coloniale europeo.

In questo modo emergeva una presa di coscienza del razzismo come una questione da analizzare nella sua globalità, e non solo ricalcando i riferimenti politici di un contesto estremamente peculiare come quello statunitense. Il peso della responsabilità coloniale, a cui Giammanco sembrava fare riferimento, prefigurava la nascita di una nuova sensibilità antirazzista, anche se ancora per molti anni rimase preminente l’identificazione dei “neri” esclusivamente attraverso il prisma delle lotte afroamericane (Deplano 2016, pp. 95-102). Secondo Silvana Patriarca:

Accanto al desiderio di capire il razzismo e la natura del conflitto razziale, si trovava una volontà di esibire il proprio antirazzismo, in parte sorretto dall’antiamericanismo diffuso in quel periodo, e forse da

un senso di colpa latente che emergeva dalla consapevolezza delle responsabilità che storicamente i bianchi avevano avuto nei confronti dei neri (2021a, p. 97).

D'altra parte, cosa rappresentasse effettivamente la linea del colore da un punto di vista materiale, ma anche per quanto concerneva la rappresentazione e la definizione della nerezza, restava una questione aperta. Per lo storico Max Salvadori “i negri americani (gli afro-americani dei nazionalisti o i Neri come molti oggi preferiscono autodefinirsi in antitesi dei Bianchi)” avrebbero potuto mettere in pratica il concetto di *Black Power* a patto di limitare “il separatismo infantile di nazionalisti dalla mente ristretta” (1967, p. 27), ribadendo ancora una volta come la concezione di Potere nero assumesse significati differenti quando veniva affrontata politicamente da un bianco europeo. Il discorso, peraltro, richiamava la difficoltà a focalizzarsi sul razzismo a partire dalla linea del colore, e non trattando quest'ultima come un aspetto accessorio. Lo stesso problema veniva posto da Carmichael:

Due forze definiscono i neri: il loro colore nero e la loro assenza di potere. [...] L'America bianca non vuole affrontare il tema del colore. I ben intenzionati dicono: siamo tutti esseri umani, siamo tutti onesti, dimentichiamo il colore. Ma il colore non può essere dimenticato finché non si è riconosciuto tutto il suo peso e non ce ne si è occupati come conviene (*Mondo nuovo* 1967b, p. 10).

Il fatto che un'interpretazione universalistica dell'(anti)razzismo fosse posta come problematica era, peraltro, un dibattito condiviso da diversi intellettuali e militanti statunitensi (Duberman 1968). D'altra parte, il riferimento di Salvadori alle differenze terminologiche con cui gli afroamericani si autodefinivano rivelava un aspetto non secondario circa l'assimilazione del concetto di nerezza in Italia.

Ciò aveva a che vedere, in primo luogo, con la traduzione e l'utilizzo della “parola con la enne”: in Italia il termine è stato impiegato con accezione neutra almeno fino ai primi anni Ottanta, ed è quindi ricorrente in tutte le pubblicazioni divulgative, politiche e scientifiche degli anni precedenti come corrispettivo dei termini inglesi *black*, *negro*, *dark*. Al contrario, negli Stati Uniti il vocabolo *Negro*, con l'iniziale maiuscola, venne rivendicato nei primi decenni del Novecento da diversi intellettuali afroamericani come

un termine nobilitante, che doveva sostituire i dispregiativi *nigger*, *darkie* e *colored*, ereditati dal passato schiavista. Negli anni Sessanta il dibattito interno al movimento nero favorì l'utilizzo dei termini *black* e *Afro-american* al posto di *Negro*, ormai connotato in senso razzista, mentre dopo gli anni Settanta si rafforzò soprattutto l'utilizzo della locuzione *African American* per riferirsi alle persone di origine africana e il più generico *people of color* per definire tutte le minoranze razziali non bianche (Martin 1991; Scacchi 2012, pp. 266-267).

Per quanto questo dibattito fosse lontano ed estraneo alle coordinate culturali della sinistra italiana degli anni Sessanta, è evidente che l'esplicito suggerimento a riferirsi agli afroamericani seguendo le indicazioni terminologiche che essi stessi ritenevano più consona al proprio retaggio culturale non fu colto nemmeno da coloro che, più di tutti, si impegnavano per riconoscere e contrastare le dinamiche del razzismo americano. Prima ancora delle insinuazioni polemiche di Salvadori, era stata *l'Unità* a riportare come, durante la Black Power Conference di Newark del 1967, fosse stato deciso di utilizzare il termine "neri" o "afroamericani" al posto di "negri", dal momento che era diventato necessario "abolire sin nella sua terminologia il concetto di 'negritude' elaborato dai bianchi" (*l'Unità* 1967)<sup>2</sup>. Lo stesso concetto era quindi stato ribadito da Carmichael:

I negri debbono ridefinire se stessi, e solo *essi* possono farlo. In tutto il paese, vasti settori delle comunità negre cominciano a sentire il bisogno di proclamare le proprie definizioni, recuperare la propria storia e la propria cultura, creare il proprio senso della comunità e dei legami collettivi. Per esempio, c'è una sempre maggiore avversione per la parola *negro*, che è stata inventata dai nostri oppressori e descrive l'immagine che essi hanno di noi. Molti oggi si chiamano *Afro-Americans* o *black people*, perché tale è l'immagine che abbiamo di noi stessi. Non appena cominceremo a definirla, gli stereotipi o meglio le bugie che i nostri oppressori hanno inventato cesseranno d'avere corso fuori dalla comunità bianca. La comunità negra avrà un'immagine positiva di se stessa, un'immagine che essa si è creata (Carmichael e Hamilton 1968, pp. 75-76).

2 È indicativo che, dopo avere ribadito la necessità di utilizzare "neri, da oggi, invece che negri", un articolo posto sulla stessa pagina del giornale fosse comunque intitolato: *Organizzare i negri in una cosciente forza sindacale*.

Che i militanti del *Black Power* stessero lottando non solo in nome della rivoluzione mondiale, ma anche per ribadire il proprio diritto all'autodeterminazione politica e culturale diventava così un aspetto centrale in un'equazione da cui l'aspetto della razza non poteva più essere espunto. Lo comprese bene Louis Safir, corrispondente dagli Stati Uniti per *Rinascita*, che commentando l'evoluzione delle mobilitazioni dopo le insurrezioni dell'estate 1967 scriveva: "il problema negro è un problema di razza oltre che di classe: negli Stati Uniti non vi è un solo bianco che sia povero *perché* è bianco, mentre milioni di negri sono poveri innanzitutto *perché* sono negri" (1967, p. 11).

Proprio mentre nella primavera del 1968 i media italiani vaticinavano "una nuova vigilia di 'estate negra'" (*Rinascita* 1968), Martin Luther King venne ucciso in un attentato a Memphis, Tennessee. Nonostante i ripetuti appelli alla calma, la popolazione afroamericana si riversò nelle strade di quasi novanta città, provocando disordini, saccheggi e scontri con la polizia, incitati dalle parole di Carmichael secondo cui: "L'America bianca ha dichiarato guerra al popolo nero" (*Mondo nuovo* 1968b). Oltre 40 morti e migliaia di arresti resero l'insurrezione generalizzata un'importante prova di forza del movimento, dando l'impressione che fosse definitivamente andato "in fiamme il mito della civiltà americana" (*Mondo nuovo* 1968a).

In realtà i tumulti rappresentarono solo una "fiammata", che non si trasformò nell'incendio generalizzato in cui speravano i radicali neri e i marxisti italiani. Ciononostante, l'idea, condivisa su entrambe le sponde dell'Atlantico, era che il movimento nero fosse pronto per uno scatto in avanti, una progressione di tipo organizzativo che superasse lo spontaneismo delle insurrezioni nei ghetti alla ricerca di nuove alleanze nello schieramento rivoluzionario. "Non tra i bianchi, certo, ma tra i rossi", scrivevano Leo Huberman e Paul Sweezy immaginando una convergenza transnazionale tra marxisti e "neri", poiché "la cosa importante nell'attuale lotta globale non è il colore della pelle ma il colore politico" (Huberman e Sweezy 1968b, p. 11). Nonostante una accresciuta sensibilità nei confronti delle specifiche forme di oppressione definite dalla linea del colore, restava infatti viva l'idea che il conflitto razziale fosse "oggettivamente [...] un conflitto di classe" nel quale era possibile individuare "la contraddizione fondamentale del sistema imperialista" (Felici 1968).

## Conclusioni

Tale percezione permase a lungo nella retorica discorsiva della nuova sinistra italiana. Nel settembre 1970, il regista Antonello Branca, presentando il suo film *Seize the time*, dichiarò:

Quando si parla di razzismo, di solito, si fa una grossissima confusione, perché si parla di colore di pelle e invece bisognerebbe parlare di sfruttamento. Perché in realtà il razzismo è uno strumento usato da coloro che sfruttano, da coloro che opprimono, che vogliono colonizzare, per dividere la gente e sfruttarla meglio.<sup>3</sup>

Il film era stato girato negli Stati Uniti e, alternando un registro documentario a una sceneggiatura di finzione, mostrava l'attore nero Norman Jacob in diverse situazioni che rimarcavano la pervasività del razzismo sistemico nella società e, allo stesso tempo, il suo avvicinamento alle posizioni del Black Panther Party (BPP). Ciò che rendeva *Seize the time* un'opera di rilievo era il fatto di avere una persona nera come protagonista, ribaltando quella che era stata, fino a quel momento, la narrazione italiana ed europea delle mobilitazioni afroamericane, mostrate quasi sempre da un punto di vista "bianco".

Ciononostante, Branca precisò di avere avuto gravi attriti con Jacob, che lo accusò di non avere compreso a pieno la situazione degli afroamericani (Branca 1973). Come ha evidenziato Silvana Patriarca, si tratta di un tema ricorrente nell'opera di diversi registi italiani che negli anni Sessanta affrontarono il tema della "nerezza" nei propri film e che evitando "ogni riferimento diretto alla 'razza' e al colore" finivano allo stesso tempo con "eliminare anche ogni riferimento al razzismo" (2021b, p. 203).

Un fenomeno simile riguardava l'approccio della nuova sinistra nei confronti della classe operaia americana, in particolare della sua componente nera. A fine anni Sessanta, infatti, si affermò una curiosa sovrapposizione semantica che riguardava l'utilizzo della "parola con la enne" come sinonimo di "proletari", "operai", "la-

3 *Intervista ad Antonello Branca – 1970, 1970*. Reperibile all'indirizzo: <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000006040/22/intervista-ad-antonello-branca-1970.html?startPage=0&idFondo=IL8000001909> (ultimo accesso il 5 settembre 2025).

voratori” (Pesce 1967; Coppola 1968; Fontani 1968), per esaltare l’eccezionalità di determinati conflitti lavorativi. Anche la sinistra extraparlamentare utilizzò la connotazione razziale come un segno distintivo, per richiamare l’universalità della condizione operaia. Ecco che allora troviamo titoli come “Friulani: negri d’Europa” in un articolo di *Potere operaio* sulle lotte operaie e agricole in Carnia nel 1968-1969 (1970). Oppure, sullo stesso giornale, “I negri d’Europa contro la metropoli del capitale” (*Potere operaio* 1971) per una corrispondenza da Boulogne-Billancourt (Francia) sulla condizione dei nuovi operai immigrati dall’Africa settentrionale. Non sfugge a questo cortocircuito semantico nemmeno *Lotta continua*, che parlava dei “negri” a Porto Marghera” (1970) per raccontare gli scioperi nel comparto industriale petrolchimico del Veneto.

La consapevolezza che vi fosse una “specificità dell’oppressione dei neri rispetto alla condizione generale delle classi subalterne in una società capitalistica” (Martinelli e Cavalli 1971, p. 19) veniva demandata a problematica di secondo piano, senza tenere conto della profonda singolarità della questione razziale negli Stati Uniti. Si veniva così a creare una sorta di “continuità” tra la condizione degli operai neri negli Stati Uniti e di quelli bianchi in Europa. Questa analogia sarebbe stata poi ripresa dal pensiero femminista, per evidenziare l’oppressione femminile come una condizione specifica equiparabile a quella della popolazione afroamericana. Il successo di questa “analogia imperfetta”, secondo Vincenza Perilli, risiedeva nella sostituzione di “figure concrete con dei simboli” (2007, p. 23), come nel caso dei “neri” identificati esclusivamente negli afroamericani attivi nelle lotte operaie.

La distanza percepita dalla tematica razziale, in ogni caso, rappresentava una conseguenza dello scarso dibattito sul razzismo in Italia, nonché di una certa accondiscendenza e superficialità con cui la società italiana aveva guardato storicamente alla cultura afroamericana (Marwick 2011, p. 289). Nella società statunitense, peraltro, i contrassegni dell’identità razziale erano mobili e perennemente in discussione: come ha suggerito Daniel T. Rodegers, la questione centrale non consisteva tanto nel definire i confini entro cui l’oppressione di classe prevaleva su quella di razza, come sostenuto a più riprese dalla nuova sinistra italiana, ma nel comprendere come il contrassegno razziale amplificasse l’interazione sociale tra le soggettività anche all’interno di una stessa classe (2011, p. 112).

Questi elementi furono affrontati solo marginalmente, soprattutto da parte di gruppi che mantennero un proficuo scambio con la nuova sinistra americana nel corso degli anni Settanta. In particolare, una parziale acquisizione delle riflessioni sulla centralità della dimensione razziale e della sua “intersezione” con la dimensione di classe venne fatta negli ambienti operaisti e nella riflessione femminista (Perilli, Ellena 2012; Toupin 2014), anche se per ancora molto tempo permase una tendenza alla “invisibilizzazione” della linea del colore (Ellena 2011). Lo schiacciamento su una lettura binaria che vedeva contrapposte razza e classe, e che solo tardivamente incluse il genere, rallentò così l’emersione di una nuova sensibilità in grado di affrontare il tema della “nerezza” e della “bianchezza” nell’Italia repubblicana attraverso un prisma che non fosse esclusivamente quello dell’antirazzismo universalista (Campobasso 1980; Patriarca 2021a).

### *Bibliografia*

Baldwin, J.

1967 “Ci sono tanti modi per uccidere un negro. Intervista con James Baldwin”, in *l’Astrolabio*, n. 30, pp. 31-34.

Boggs, J.

1967 “Un concetto scientifico ormai maturo: il Potere Negro”, in *Quaderni Piacentini*, n. 29, pp. 2-12.

1968a *Lotta di classe e razzismo*, Laterza, Bari.

1968b “Lotta di classe e razzismo”, in *l’Astrolabio*, n. 25, pp. 29-33.

Boggs, J., Lee, G.

“The City Is the Black Man’s Land”, in *Pages from a Black Radical’s Notebook. A James Boggs Reader*, a cura di S.M. Ward, Wayne State University Press, Detroit, pp. 162-170.

Branca, A.

1973 “Afferra il tempo”, in *Ombre rosse*, nn. 3-4, pp. 53-57.

Brazzoduro, A.

2021 “Se un giorno tornasse quell’ora’. La nuova sinistra tra eredità antifascista e terzomondismo”, in *Italia Contemporanea*, n. 296, pp. 255-275.

Campobasso, A.

1980 *Nero di Puglia*, Feltrinelli, Milano.

Carmichael, S., Hamilton, C.

1968 *Strategia del potere negro*, Laterza, Bari.

Cartosio, B.

2008 “L’arrivo della cultura afroamericana in Italia”, in *L’orda d’oro. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, a cura di N. Balestrini, P. Moroni, Feltrinelli, Milano, pp. 70-81.

Casilio, S.

2013 *Una generazione d’emergenza. L’Italia della controcultura (1965-1969)*, Le Monnier, Milano.

Clark, K.B.

1969 *Ghetto negro. L’universo della segregazione*, Einaudi, Torino.

Coppolla, A.

1968 “Si ribellano i ‘negri’ della Puglia industriale”, in *Rinascita*, n. 26, p. 5.

Crimi, B.

1967 “L’eredità di Malcolm. 4 domande a Roberto Giammanco”, in *Mondo nuovo*, n. 32, p. 15.

Deplano, V.

2016 “Senza distinzione di razza? Razzismo in controtuce nel discorso pubblico italiano tra anni Cinquanta e anni Settanta”, in *From the European South*, n. 1, pp. 95-102.

Du Bois, W.E.B.

2010 *Sulla linea del colore: razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*, Il Mulino, Bologna.

Duberman, M.

1968 *Discutiamo sul Black Power*, De Donato, Bari.

Faloppa, F.

2022 *Sbiancare un etiope, La costruzione di un immaginario razzista*, UTET, Milano.

Fanon, F.

2007 *I dannati della terra*, Einaudi, Torino.

Felici, G.

1968 “Conflitto razziale e lotta di classe. A colloquio con Giammanco sul *Black Power*”, in *Mondo nuovo*, n. 15, p. 20.

Fontani, A.

1968 “Gli emigrati non sono ‘negri’”, in *Rinascita*, n. 32, p. 8.

Gambino, F.

2009 “I recinti violati: note sui movimenti contro la segregazione negli USA intorno al Sessantotto”, in *Studi bresciani*, n. 19, pp. 49-70.

Georgakas, D.

1967 “L'altra guerra”, in *Quaderni Piacentini*, n. 32, pp. 57-71.

Giammanco, R.

1964 *Dialogo sulla società americana*, Einaudi, Torino.

1965 “Introduzione”, in C.E Silberman, *Crisi in bianco e nero. Il problema negro negli Stati Uniti*, Einaudi, Torino, pp. 7-30.

1967 *Black Power. Potere Negro. Analisi e testimonianze*, Laterza, Bari.

Harrington, M.

1963 *L'altra America: la povertà negli Stati Uniti*, Il Saggiatore, Milano.

Huberman, L., Sweezy, P.M.

1968a *La controrivoluzione globale. La politica degli Stati Uniti dal 1963 al 1968*, Einaudi, Torino.

1968b “Il nero e il rosso”, in *Monthly Review*, n. 4, pp. 9-12.

Kalter, C.

2016 *The Discovery of the Third World*, Cambridge University Press, Cambridge.

King, P.

2017 “Introduction to *Black Power: A Scientific Concept Whose Time Has Come* by James Boggs”, in *e-flux journal*, n. 79.

*Lotta continua*

1970 “I ‘negri’ a Porto Marghera”, n. 15, 1970, pp. 6-7.

*l'Unità*

1967 “Perché ‘neri’ e non ‘negri’”, 3 agosto 1967, p. 3.

Mahler, A.G.

2018 *From the Tricontinental to the Global South: Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*, Duke University Press, Durham-Londra.

- Malcolm X,  
1968 *Ultimi discorsi*, Einaudi, Torino.
- Marcuse, H.  
1967 *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino.
- Martin, B.L.  
1991 "From Negro to Black to African American: The Power of Names and Naming", in *Political Science Quarterly*, n. 1, pp. 83-107.
- Martinelli, A., Cavalli, A. (a cura di)  
1971 *Il Black Panther Party*, Einaudi, Torino.
- Marwick, A.  
2011 *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974*, Bloomsbury Reader, Londra.
- Masi, E.  
1967 "Replica a Boggs", in *Quaderni Piacentini*, n. 29, pp. 12-14.
- Massara, G.  
1976 *Viaggiatori italiani in America (1860-1970)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- McLaughlin, M.  
2014 *The Long, Hot Summer of 1967: Urban Rebellion in America*, Palgrave Macmillan, New York.
- Mellino, M., Pomella, A.R.  
2020 "Introduzione. Disattivare la piega bianca nel marxismo", in *Marx nei margini: dal marxismo nero al femminismo postcoloniale*, a cura di M. Mellino, A.R. Pomella, Alegre, Roma, pp. 9-44.
- Moïse, M., Prunetti, A.  
2018 "Nota di traduzione", in A. Davis, *Donne, razza e classe*, Alegre, Roma.
- Mondo nuovo*  
1967a "La repressione poliziesca dei negri a Newark", n. 30, 23 luglio 1967, p. 13.  
1967b "Parla Carmichael", n. 33, 13 agosto 1967, pp. 10-11.  
1968a "In fiamme il mito della civiltà americana", n. 15, 1968, p. 1.  
1968b "L'America in fiamme per la rivolta dei neri", n. 15, 1968, p. 24.

Moravia, A.

2020 *L'America degli estremi. Un reportage lungo trent'anni (1936-1969)*, Bompiani, Milano.

Nacci, M.

2009 “California dreaming. Immagini dell’America nel Sessantotto italiano”, in *Studi bresciani*, n. 19, pp. 89-142.

Newfield, J.

1968 *Il New Left. La nuova sinistra americana*, Vallecchi, Firenze.

Ortoleva, P.

1988 *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America: con un’antologia di materiali e documenti*, Editori riuniti, Roma.

Patriarca, S.

2021a *Il colore della Repubblica. “Figli della guerra” e razzismo nell’Italia postfascista*, Einaudi, Torino.

2021b “‘Vorrei la pelle nera’: cultura giovanile e sensibilità antirazziste nell’Italia degli anni Sessanta e Settanta”, in *Italia contemporanea*, n. 297, pp. 80-99.

Perilli, V.

2007 “L’analogia imperfetta. Sessismo, razzismo e femminismi tra Italia, Francia e Stati Uniti”, in *Zapruder*, n. 13, pp. 8-25.

Perilli V., Ellena, L.

2012 “Intersezionalità. La difficile articolazione”, in *Grovigli. Femministe a parole*, a cura di S. Marchetti, J.M.H. Mascat, V. Perilli, Ediesse, Roma, pp. 130-135.

Pesce, A.

1967 “Siamo come i neri d’America”, in *Mondo nuovo*, n. 47, p. 8.

Pivano, F.

1972 *L’altra America negli anni Sessanta*, 2 voll., Officina, Roma.

Pizzolato, N.

2019 “Transnational Radicals: Labour Dissent and Political Activism in Detroit and Turin (1950-1970)”, in *International Review of Social History*, n. 1, pp. 1-30.

Portelli, A.

1998 “Dall’antiamericanismo all’altra America: pacifismo, antimperialismo, controculture”, in *Giovani prima della rivolta*, a cura di P. Ghione, M. Grispigni, Manifestolibri, Roma, pp. 133-141.

*Potere operaio*

1970 "Friulani: negri d'Europa", n. 15, p. 4.

1971 "I negri d'Europa contro la metropoli del capitale", n. 38-39, p. 16.

Reborà, T.

2023 "Studenti, operai e *black panthers*. L'immaginario dei movimenti americani nell'Italia del 'lungo Sessantotto'", in *Sindicalismo, conflictividad y acción directa en las Américas y Europa, de fines del siglo XIX a los años 1980*, a cura di G. Gaudichaud, H. Harter, A. Ramos Ramírez, E. Santalena, Ariadna, Santiago de Chile.

*Rinascita*

1968 "USA: una nuova vigilia di 'estate negra'", n. 10, 1968, p. 24.

Rodgers, D.T.

2011 *Age of Fracture*, Harvard University Press, Cambridge-Londra.

Safir, L.

1967 "Negri senza potere", in *Rinascita*, n. 47, p. 11.

Salvadori, M.

1967 "Lettera dall'America: Dopo Detroit", in *l'Astrolabio*, n. 33, pp. 24-28.

Scacchi, A.

2012 "Negro, nero, di colore, o magari abbronzato: la razza in traduzione", in *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, a cura di T. Petrovich Njegosh, A. Scacchi, Ombre Corte, Verona, pp. 254-284.

Silberman, C.E.

1965 *Crisi in bianco e nero. Il problema negro negli Stati Uniti*, Einaudi, Torino.

Solmi, R.

1965 "La Nuova sinistra americana. Lo sviluppo del movimento di liberazione dei negri nel Sud e i nuovi movimenti di azione sociale negli Stati Uniti", in *Quaderni Piacentini*, n. 25, pp. 6-96.

Spini, G.

1962 *America 1962: nuove tendenze della sinistra americana*, La Nuova Italia, Firenze.

Teodori, M.

1970 *La nuova sinistra americana. Nascita e sviluppo dell'opposizione al regime negli Stati Uniti degli anni '60*, Feltrinelli, Milano.

Toupin, L.,

2014 *Le salaire au travail ménager. Chronique d'une lutte féministe internationale (1972-1977)*, Les Éditions du remue-ménage, Montreal.

Vasconi, L.

1968 "I due Vietnam", in *l'Astrolabio*, n. 27, pp. 21-23.

GAIA GIULIANI

ATTRAVERSAMENTI MEDITERRANEI  
E COLONIALITÀ DEL PRESENTE:  
ARCHIVIO COLONIALE, RAZZISMO  
E MEMORIA IN ITALIA\*

Il presente saggio si concentra sulla tensione tra memoria pubblica e privata dell'esperienza degli attraversamenti migratori della frontiera mediterranea, intesa come paradigmatica della colonialità del nostro presente, e sul rapporto tra la memoria, la migrazione e l'archivio razzista italiano e transnazionale ereditato dalla modernità coloniale. Analizzo queste tensioni concentrandomi principalmente su tre elementi: l'esistenza in Italia di una politica della memoria mediatizzata che alimenta paure di invasioni imminenti o future; il silenziamento o l'uso strumentale del racconto del passaggio mediterraneo al fine della riproduzione del regime di frontiera (Tsianos, Karakayali 2010, p. 375); infine, l'esistenza di contro-archivi e narrazioni contro-egemoniche che mettono profondamente in discussione la colonialità del nostro presente.

A partire da una lettura che coniuga filosofia politica, storia contemporanea, studi visuali e culturali, studi critici sulla razza e sulla bianchezza, studi postcoloniali e di genere, questo saggio rilegge le tensioni tra memorie, archivio e colonialità in modo contrappuntistico, facendo emergere il contrasto tra narrazioni egemoniche e contro-egemoniche del passato coloniale e del presente postcoloniale, il lascito indelebile delle epistemologie coloniali e la colonialità

---

\* Questo saggio è il risultato della traduzione e rielaborazione di un mio precedente lavoro, dal titolo "Private memory, postmemory and public memory in a battlefield: Mediterranean border crossings, Italian public discourse on the invasion, and the counter-public political project of a common postcolonial (post-)memory" pubblicato nel volume, a cura di Guido Bartolini e Joseph Ford, *Mediating Historical Responsibility: Memories of "Difficult Pasts" in European Cultures* per la De Gruyter (Giuliani 2024a). Questa pubblicazione e il lavoro che ha portato alla sua realizzazione hanno beneficiato dell'appoggio della Fondazione Portoghese per la Scienza e la Tecnologia, nell'ambito del finanziamento pluriennale assegnato all'Unità di R&S CES (UIDP/50012/2020).

del regime di frontiera europeo. Un'analisi critica viene applicata al discorso pubblico per analizzare le iconografie degli attraversamenti mediterranei, l'assenza di un'assunzione pubblica di responsabilità verso la violenza, la sofferenza e la morte in mare, e il tentativo di italiani *Black* e *Brown* di confrontarsi con la storia egemonica e le storie marginalizzate, passate e presenti, di violenza razzista, e con le relative responsabilità politiche.

Nella prima sezione analizzo l'ontologia coloniale che oppone “i luoghi *del* disastro” ai “luoghi *per* il disastro” e come essa si riverberi nel discorso pubblico italiano che separa luoghi e persone cosiddette civilizzate da quelle incivili (arretrate e barbare), una separazione che costituisce, come ho avuto modo di affermare altrove, la quintessenza della colonialità del nostro presente (Giuliani 2024b). Sostengo poi che tale ontologia non stia solo alla base di politiche migratorie che sono strutturate da gerarchie geografiche-razziali, ma anche della dicotomia “Noi/Loro” che oggi alimenta il panico morale da invasione (Santos, Giuliani, Garraio 2019) impedendo in modo assoluto che la memoria vissuta del passaggio mediterraneo sia inclusa a pieno titolo nella narrazione della nazione. Nella seconda sezione, esploro il Mediterraneo come un palcoscenico di memorie contrastanti, rivendicazioni etiche, richieste di riconoscimento, e rifletto sul “diritto all'opacità” (Glissant 1981) e sui nuovi spazi per la post-cittadinanza e la responsabilità collettiva, che trasformano il Mediterraneo in uno spazio densamente politico.

### 1. *Sconfinamenti insopportabili*

Il bacino del Mediterraneo è sempre stato un luogo di incontri culturali, conflitti armati, conquiste coloniali, schiavitù, contese geopolitiche e memorie conflittuali a causa della storia densamente intrecciata delle relazioni di potere capitaliste, coloniali e razziali. In quanto tale, è anche il palcoscenico delle trasformazioni delle molte linee di frattura che identificano e separano quelli che ho definito “luoghi *del* disastro” dai luoghi che identifico come “*per* il disastro” (Giuliani 2021), intendendo con i primi quelli in cui la catastrofe è vista, da una prospettiva occidentale strutturata da un'epistemologia coloniale e razzista, come qualcosa che può essere domato e superato, e con i secondi, quelli in cui il disastro è visto, sempre attraverso

le lenti del discorso pubblico egemonico e bianco, come qualcosa di strutturale alla vita quotidiana di persone la cui cultura, società e storia (costruite come razzialmente inferiori) sono naturalmente incapaci di governare la natura. Sin dagli albori del colonialismo moderno, le terre “scoperte” sono state considerate un luogo *per* il disastro, in cui i popoli indigeni e le loro terre, già sopraffatti da calamità naturali e umane che non riuscivano a controllare e dunque destinati all’estinzione, potevano essere trattati come spendibili, appropriabili e estinguibili. Dentro questa concezione del mondo e della storia, la schiavitù nelle colonie come sistema organizzato, il traffico di schiavi per il sistema delle piantagioni oltreoceano, il genocidio delle popolazioni indigene e le conseguenze umane/ambientali in termini di estrattivismo, depauperamento delle risorse e violenza, se per queste popolazioni equivalsero all’apocalisse, vennero considerati legittimi e “naturali”. Se il ricordo di tale violenza viene tramandato da generazione a generazione ancora oggi, mediante la memoria privata e pubblica custodita all’interno delle famiglie, delle piccole comunità e della storia ufficiale delle nazioni post-coloniali e di quelle che vennero fondate sul colonialismo di popolamento e sullo schiavismo, nel caso delle memorie pubbliche nel bacino del Mediterraneo, esso non viene elaborato pubblicamente per svariati motivi, tra cui le politiche della memoria e dell’identità nazionale delle società e delle istituzioni post-liberazione in Africa, Medio Oriente e Asia, e a causa del silenziamento della storia della violenza coloniale nella cultura pubblica egemonica della maggior parte degli stati e delle società postcoloniali europee<sup>1</sup>.

Nel discorso egemonico italiano, in cui la memoria dell’esperienza coloniale e il lascito del razzismo anti-semita, anti-nero, anti-slavo, e anti-rom del periodo pre-repubblicano, per citare alcuni tra i razzismi più violenti, vengono costantemente oscurati, il colonialismo e il razzismo contemporanei non vengono mai analizzati nella loro continuità storica e nella convergenza delle pratiche di esposizione alla violenza e morte tra oppressione coloniale e regimi di frontiera odierni. Essi sono mantenuti “fuori” dello spazio della memoria pubblica. La prospettiva di questo discorso è strutturata dall’idea che il “dolore degli Altri” (Sontag 2003) non è il nostro.

---

1 Per il concetto di postmemoria, assunto con riserva nel caso del trauma del passaggio mediterraneo, si veda Giuliani 2024a.

“Non siamo Noi” a migrare, e anche se siamo stati migranti a milioni nel passato, coloro che migrano oggi vengono da quei luoghi “là fuori” (i luoghi *per* il disastro) nel mondo ex colonizzato. Il trauma vissuto nel passaggio mediterraneo non assurge alla stessa importanza poiché chi attraversa il mare è, come nel passato coloniale, ancora considerato sacrificabile, oggetto di biopolitiche violentissime e della “necropolitica” del mare (Mbembe 2003; Casid 2018), ed esposto a morte prematura (Gilmore 2021).

Questo tipo di approccio, nell’ambito di quello che chiameremmo “umanitarismo egemonico” (Giuliani, Panico 2021), è testimoniato anche dalle iniziative di memorializzazione ufficiale come quella ad opera dello scultore greco Costas Varotsos, *L’approdo*, dedicata “a tutta l’umanità migrante” e installata a Otranto (2011), e costruita a partire dal relitto della barca “Katër i Radës” speronata da una motovedetta italiana nel 1997, incidente che causò più di ottanta morti. Simili sono il monumento *Porta d’Europa* dello scultore Mimmo Paladino (2008), il *Museo delle migrazioni* dell’artista Giacomo Sferlazzo (2009), entrambe a Lampedusa, e, infine, la Giornata della Memoria e dell’Accoglienza, il 3 ottobre, istituita nel 2016 in commemorazione del naufragio avvenuto nel 2013, quando 368 migranti eritrei ed etiopi persero la vita al largo di Lampedusa, ma dedicata a tutte le “vittime delle migrazioni”: per esse non vi è mai accenno né alle storie delle persone che attraversano il Mediterraneo, o vi muoiono, né alle ragioni delle difficoltà che incontrano, ossia il rapporto coloniale che con esse viene stabilito e rafforzato dal regime di frontiera mediterraneo.

Queste iniziative ricordano persone e “tragedie” (stragi di “innocenti”) che sono considerate come estranee all’Italia e all’Europa a prescindere dalla stratificata relazione coloniale e postcoloniale tra le varie sponde del Mediterraneo e senza considerare gli accordi transfrontalieri per il controllo delle migrazioni<sup>2</sup>.

Per contravvenire alla negazione della *longue durée* coloniale e schiavista che lega il Mediterraneo moderno all’Italia e all’Europa, e sottolineare il permanere della mentalità coloniale tra le sue spon-

2 Più interessanti in questo senso sono invece le forme di memorializzazione promosse da attivisti e intellettuali come, ad esempio, il Museo dell’immigrazione non ufficiale a Palermo, creato dall’associazione Askavusa, e l’Archivio delle Memorie Migranti a Roma. Si veda Gatta, Muzzopappa 2012.

de, la memoria indiretta della schiavitù atlantica e del commercio degli schiavi – più che la memoria ufficiale del colonialismo italiano, pressoché inesistente (Giuliani 2015 e 2019) – è stata recentemente rievocata da ricercatori e accademiche, artiste e attiviste italiane *Black e Brown* (Giuliani, Pereira 2023). Ben oltre l'Italia, tale rievocazione, grazie all'enorme mole di pensiero critico, lotte e forme della memorializzazione che hanno preso vita specialmente nelle società *settler* segnate dalla schiavitù atlantica, ha permesso alla memoria vissuta, a lungo silenziata, di essere trasmessa non solo localmente ma a livello transnazionale, diventando quella che Lorgia García Peña descrive come “nerezza egemonica” (2022). Si tratta di una memoria dell'oppressione afro-atlantica che, quando riconosciuta e politicamente valorizzata, diventa parte di una memoria pubblica condivisa a livello globale<sup>3</sup>. E così l'“Atlantico nero” e le sue navi negriere, cronotopo della Modernità (Gilroy 1993), insieme alle memorie vissute e silenziate del colonialismo e della migrazione, offrono oggi paradigmi importanti per analizzare la colonialità dell'attuale regime di frontiera mediterraneo e il suo contributo alla riproduzione del capitalismo razziale in Italia e in Europa (Bhattacharyya 2023).

Paradossalmente, però, nel discorso pubblico italiano la memoria della schiavitù è più accettabile di quella dell'esperienza coloniale italiana, e di quella in Africa in particolare, poiché considerata, nonostante le evidenze storiche (Bono 2016), estranea alla storia nazionale (Patriarca 2015). Come era estranea nel passato alla tratta atlantica, ancor oggi – si dice – l'Italia è vittima e non carnefice delle nuove tratte: esse sono perpetrate da trafficanti senza pietà, da una criminalità organizzata che sfrutta “quei disgraziati” a livello internazionale, e dagli stessi governi autoritari di provenienza dei migranti. Insomma, se vi è trattamento disumano contro le persone migranti lungo le tra-

---

3 Tra i numerosi siti dedicati alla memorializzazione della schiavitù negli Stati Uniti, mi limito a menzionare l'*International Slavery Museum* e la rinominazione di strade in onore di persone schiavizzate e di abolizionisti a Liverpool, la statua di Olaudah Equiano eretta nel 2008 a Londra, il futuro Memorial da Escravidão a Lisbona e l'esposizione *História Afroatlântica* a San Paolo. Per un'analisi della memorializzazione della schiavitù nei sistemi delle piantagioni, si veda Araujo 2021; per un'analisi di come la memoria della schiavitù permanga nella cultura popolare statunitense, si vedano, tra gli altri, Bordin, Scacchi 2015.

iettorie trans-mediterranee, la colpa non è dei regimi di frontiera europei, come quello mediterraneo, ma delle persone che abitano, ancora una volta, i luoghi *per* il disastro. Infine, una scarsissima analisi critica è dedicata nel discorso mediatico e politico italiano alla convergenza tra sfruttamento del lavoro migrante, marginalità sociale delle persone razzializzate, regimi di frontiera europei e razzismo. La violenza razzista legata a tali regimi, volgarmente classificata come qualcosa che appartiene al passato e a una geografia che non include l'Italia, viene vista come storicamente estranea al popolo italiano: non è e non è mai stata nelle corde degli italiani "brava gente" (Giuliani 2025).

Oltre a ciò, il parallelismo tra l'"Atlantico nero" e il "Mediterraneo delle migrazioni" (Perrone 2007) porta con sé altri problemi, primo fra tutti il fatto che il Mediterraneo non è governato da un fenomeno equiparabile in nessun modo a quello storico della schiavitù e che non è attraversato esclusivamente da africani neri. Le ragioni per cui le persone migranti fuggono, le aspirazioni che le muovono, le rotte e i rischi che esse affrontano sono tanto variegati quanto la loro composizione socio-culturale. Le persone che attraversano il mare non sono tutte costrette a migrare. Molte migrano con l'obiettivo di raggiungere il proprio ideale di emancipazione sociale e culturale, libertà politica e auto-realizzazione personale. In termini di narrazioni dominanti, il Mediterraneo di oggi, a differenza dell'Atlantico nero durante l'era del colonialismo, funge da spazio intermedio e ponte tra luoghi *del* disastro e luoghi *per* il disastro: è il luogo della fuga dalle relazioni di potere e di sfruttamento post-coloniali da parte di persone che si sottraggono agli effetti del capitalismo razziale neoliberista e alle relazioni coloniali che lo sostengono. Contro il superamento, la trasgressione inaccettabile, mediante la fuga, della dicotomia tra luoghi *del* disastro e luoghi *per* il disastro, è necessaria una guerra di confine, che è sia materiale sia discorsiva. Nel discorso pubblico il controllo delle migrazioni è descritto da termini del linguaggio militare e guerresco che trasformano una questione politica in una questione di sicurezza nazionale ed europea. Contro un presunto "stato di assedio" (Huyman 2006; Giuliani 2021) che non è solo fisico, ma simbolico, poiché viene detto attentare all'identità stessa (razziale, religiosa, persino democratica) degli italiani e degli europei, è necessario combattere: chiudere i porti, sparare sui barconi, far sparire i migranti in Albania, con l'inevitabile paradosso di dirottare i migranti dalle ex-colonie africane in una ex-colonia europea.

In questo quadro, l'attraversamento del Mediterraneo, invece di riprodurre il *Black Atlantic* sembra evocare il suo opposto: le rivolte sulle navi negriere, il boicottaggio del sistema-piantagione, la resistenza anti-schiavista di indigeni e neri e la loro fuga dalla violenza coloniale (Giuliani 2021). Contro questa insubordinazione le torture e l'esposizione alla morte sofferte nel passaggio africano e medio-orientale, così come lo sfruttamento delle persone migranti nell'industria della difesa e del governo delle migrazioni e nel mercato del lavoro italiano ed europeo, e la violenza razzista nello spazio (bianco) della nazione non sono altro che il *coté* "inevitabile" della difesa della "comunità immaginata" (Anderson 1983) bianca e nazionale contro il caos. Contro l'inciviltà che avanza per mare e la sovversione del confine tra mondo coloniale e mondo postcoloniale questo orrore è evidentemente considerato legittimo.

In questo contesto, la costruzione di una memoria condivisa e una conseguente memorializzazione del passaggio mediterraneo sono banalmente impossibili: esse altrimenti presupporrebbero, prima ancora di una riconciliazione (altrimenti facile e unidirezionale), non solo l'identificazione dei colpevoli e dei mandanti del nuovo ordine coloniale, ma anche il riconoscimento della violenza epistemica che accompagna quella materiale. Questa violenza oscura l'esperienza vissuta dei fuggitivi mediante il discorso coloniale sull'"assedio" all'Europa da parte di barbari incivili.

## 2. *Il campo di battaglia della memoria*

Dall'altra parte del campo di battaglia, c'è l'invocazione da parte di italiani *Black* e *Brown*, con o senza *background* migratorio, di una memoria comune dei passaggi di confine come "luogo" in cui rielaborare collettivamente la memoria della violenza coloniale e l'esperienza del capitalismo razziale, dell'esclusione dalla cittadinanza e della costante inferiorizzazione razzista. Si tratta di una rilettura della storia coloniale e del presente postcoloniale che si colloca all'interno di un progetto politico concepito sia come risposta al silenziamento e alla marginalizzazione di migranti e delle componenti razzializzate come non-bianche della società italiana, sia in prospettiva di una critica radicale del presente. Tali contro-narrazioni circolano oggi attraverso blog e podcast, film e documentari,

pagine e forum sui *social media*, libri individuali e collettivi, musica, opere d'arte e mostre, così come campagne politiche e rubriche su mezzi di comunicazione più tradizionali come giornali, riviste e *tabloids*, coniugando in un *corpus* comune memorie personali e collettive dirette, memorie trasmesse da una generazione all'altra, e memorie considerate comuni tra le vittime degli stessi sistemi di oppressione razzista.

A differenza della memorializzazione ufficiale che mobilita memorie individuali di trauma ed esperienze di migrazione “di successo” (Pogliano 2015) all'interno di cornici che non mettono in discussione, anzi, legittimano indirettamente il mantenimento della violenza di confine, questi progetti sono centrati sulle memorie del trauma derivante dal passaggio mediterraneo, nonché sulle esperienze personali e sulle aspettative di chi migra, e sono, quindi, in grado di mettere in risalto e criticare l'operare della colonialità del presente<sup>4</sup>. Come l'artista Binta Diaw dimostra nell'opera *Chorus of soil* (2020), collocare al centro la memoria diretta di coloro che hanno

---

4 Alcuni esempi di memorializzazione “dal basso” includono documentari come *Come un uomo sulla terra* (2008, con Riccardo Biadene e Andrea Segre) e *Asmat* (2016) di Dagmawi Yimer, *To whom it may concern* (2013) di Zakaria Mohammed Ali, *Asmarina* (2015) di Medhin Paolos e Alan Maglio, *If Only I Were That Warrior* (2015) di Valerio Ciriaci, e molti altri realizzati da artisti che collaborano con la piattaforma ZaLab a Mestre e con l'Archivio delle Memorie Migranti a Roma. Rilevanti sono anche le ricerche artistiche di Binta Diaw, Silvia Rosi, Wissal Houbabi e Muna Mussie; le video-installazioni della videoartista Alessandra Ferrini *Negotiating Amnesia* (2016) e la più famosa *Gaddafi in Rome: Anatomy of a Friendship* (2024) la cui idea era stata vincitrice del premio MAXXI Bulgari nel 2022, e poi esposta alla Biennale di Venezia 2024; l'installazione *Infin che 'l mar fu sovra noi richiuso* (2012) degli artisti albanesi Arta Ngucaj e Arben Beqiraj, dedicata al naufragio della nave “Katër i Radës”. Altri progetti includono “Non me nero accorta” (pagina Facebook) di Djarah Kan, Oiza Obasuyi ed Esperance Hakuzwimana Ripanti, che affrontano e reinterpretano memorie e rappresentazioni delle migrazioni nel Mediterraneo, e “Decolonizzare la città. Dialoghi visuali a Padova” di Annalisa Frisina e altri. Tra i film di finzione, meritano menzione *Mare chiuso* (2012, con Stefano Liberti), *L'ordine delle cose* (2017) di Andrea Segre, *Mediterranea* (2017) di Jonas Carpignano ed *Europa* (2021) di Haider Rashid. In generale, ogni iniziativa (accademica, letteraria, artistica, attivista, ecc.) che richiami nomi e storie della tratta atlantica o le violenze razziste subite dai migranti in Italia può essere considerata promotrice di questa forma di memorializzazione. Per una discussione di questi contro-archivi, si vedano, tra gli altri, Fabbri 2021; Romeo 2018; Frisina, Keyremeh 2021; Pesarini, Panico 2021; Giuliani, Houbabi 2022; Giuliani, Pereira 2023.

attraversato il Mediterraneo stipati in una “carretta del mare” significa ribaltare il cronotopo “barca” facendo sì che da vettore di invasione questo diventi luogo di rivendicazione sia contro l’occultamento delle molteplici responsabilità della violenza di confine, sia contro la pornografia della sofferenza che insiste solo sul corpo martoriato della vittima perfetta (Ticktin 2016; Giuliani, Vacchiano 2019; Giuliani 2021; Pinelli, Giuliani 2021).

Il regime scopico che è tipico di tale pornografia, e che viene costantemente organizzato sul corpo delle persone in transito attraverso il Mediterraneo e sulle banchine dei porti, è violentissimo: esso forza le persone all’iper-visibilità in momenti di estrema vulnerabilità, non le protegge dallo sguardo indagatore e disciplinante della popolazione “sotto invasione”, mentre le piega a letture moralizzanti, come moralizzante era lo sguardo coloniale sul corpo razzializzato e subalterno (Giuliani 2022): esso stabilisce una distanza tra il soggetto che guarda e l’oggetto dello sguardo (Mirzoeff 2011) che rinsalda il senso di estraneità e innocenza, benevolenza e superiorità, ostilità e auto-protezione dello spettatore e della spettatrice. Al contrario, nelle contro-narrazioni dei soggetti *Black* e *Brown*, le memorie dell’attraversamento vengono registrate e assemblate con rispetto, attenzione e cura, alternando visibilità e opacità, per sottrarre i protagonisti da ogni ulteriore violenza. L’obiettivo è sottrarre all’oblio, restituire la dignità violata dallo sguardo scopico, proteggere dalla violenza dell’iper-visibilità e della de-soggettivazione che essa cagiona. Solo mediante l’autonomia che emerge dalla sottrazione delle persone e delle loro testimonianze dalle maglie di un discorso egemonico che si pretende umanitario ma che riproduce subalternità, si può costituire un orizzonte comune su cui stagliare consapevolmente le lotte per il riconoscimento e per la trasformazione sociale e politica.

In Italia, questi assemblaggi di memorie sono il risultato, sin dagli anni Duemila, del lavoro instancabile di cineasti, artisti, intellettuali, militanti e attivisti che hanno voluto testimoniare le contro-storie del colonialismo, della migrazione e del razzismo. In particolare, a partire dal 2018, questi contro-archivi si sono arricchiti di contributi importanti all’interno di una nuova ondata di movimenti antirazzisti e femministi *Black* e *Brown* (penso a Non una di meno Italia) e più nettamente a partire dal 2020 con *Black Lives Matter* Italia: questi movimenti sono stati incorporati all’interno di una critica al

razzismo sistemico e istituzionale di cui essi considerano la violenza di frontiera un elemento intrinseco. A essere contestati sono l'occultamento del razzismo strutturale nel discorso pubblico e le eredità del colonialismo nella cultura pubblica, nell'organizzazione sociale, nel governo delle migrazioni, nei protocolli di asilo e nelle pratiche di accoglienza. Questo nascondimento è funzionale a una governamentalità che è strutturata, e che al contempo riproduce dicotomie razziste violentissime come quelle di "Noi/Loro", migrante buono/migrante cattivo, rifugiato buono/migrante economico cattivo, vittima perfetta/criminale, uomini pericolosi/donne e bambini da salvare, bianchi/non bianchi. Tali dicotomie alimentano il discorso sull'"invasione" rafforzando l'idea di una comunità immaginata bianca nazionale "sotto assedio" (Pinelli, Giuliani 2021). Tale comunità immaginata è descritta come vittima dell'insubordinazione, dei boicottaggi dei controlli di polizia, delle rivolte nelle periferie, degli scioperi dei lavoratori migranti sottopagati, delle fughe dai centri di detenzione e delle proteste di cittadini e cittadine "di colore": il discorso viene ovviamente ribaltato nelle contro-sfere pubbliche antirazziste in cui la saldatura tra la critica anticoloniale, quella anti-capitalista e femminista e la lettura postcoloniale del razzismo contemporaneo e dei regimi di frontiera risulta perciò estremamente scomoda. La solidarietà espressa ai "fuggitivi" e alle "fuggitive" è criminalizzata – come evidenzia l'assoluzione da parte della Cassazione italiana dell'attuale ministro per le infrastrutture, Matteo Salvini, per i crimini di sequestro di persona e rifiuto di atti d'ufficio al tempo del decreto "porti chiusi" del 2019 e del blocco in mare della nave della NGO Open Arms con a bordo 147 esseri umani. La solidarietà delle organizzazioni *no-border* in mare, ai confini settentrionali con Francia, Svizzera, Austria e Slovenia, così come in molte piccole e grandi città di tutta Italia dove segregazione e marginalità delle componenti razzializzate la fanno da padrone, è criminalizzata e indicata come sovversiva e vendicatrice. La vendetta è stata recentemente invocata anche dal Primo ministro Meloni, all'indomani della guerriglia urbana scatenatasi l'11 gennaio 2025 per l'omicidio del diciannovenne Ramy Elgaml a Milano, investito di proposito da una volante della polizia il 24 novembre 2024 mentre viaggiava su un motorino con un amico, neutralizzando il senso delle proteste che vedono nell'atto omicida solo l'epilogo di quello che viene identificato come razzismo istituzionale. La loro criminalizzazione

è sostenuta sia dai discorsi politici di destra che da quelli moderati, che implicano che accogliere il “nemico” e contestare la costruzione del migrante come tale sia un tradimento contro la nazione e i suoi rappresentanti (politici e forze dell’ordine). Contro quest’idea di nazione che chiude la propria comunità dentro lo scrigno della superiorità e dell’innocenza bianca, la memoria dell’oppressione coloniale e razzista, resa patrimonio comune, diviene componente indispensabile per la costruzione e la pratica di una cittadinanza fondata sulla giustizia sociale e simbolica.

All’interno di quello che è un progetto politico discontinuo e frammentato, le memorie dell’oppressione, non ufficializzate e depoliticizzate nello spazio pubblico e nei discorsi egemonici, diventano, nei prodotti culturali indipendenti così come nelle iniziative sociali di base, oggetto di cura di individui e piccole comunità di affetti: solo all’interno di queste ultime è possibile infatti una ricomposizione del dolore e del trauma, per rendere dicibile l’orrore e porre in essere pratiche di guarigione, superamento e memorializzazione (Garcia Peña 2022). Il passaggio da una memorializzazione dentro queste comunità poste al margine a una memorializzazione pubblica presuppone il riconoscimento della violenza di confine e del razzismo sistemico e strutturale, così come l’identificazione delle pratiche che sostengono tale violenza; prevede che il trauma venga accolto e compreso e che la presa in carico di un processo di condivisione si accompagni al ripensamento profondo della società italiana. La presa in carico di tale dolore (l’atto di cura verso “l’altro/a che vien dal mare”) è d’altro canto inscindibile dalla necessità di preservare la capacità di sottrazione alla violenza delle vittime di quest’ultima (la cura del sé di quello stesso “altro/a”): in poche parole, farsi carico della memorializzazione significa prendersi cura con rispetto dell’esperienza atroce del passaggio mediterraneo, senza dimenticare, con Audre Lorde, che l’auto-preservazione (1988, p. 227) è l’unico antidoto contro la colonialità del nostro presente che alimenta la violenza razzista. Nell’impossibilità che, nel quadro attuale di una violenza epistemica che mistifica l’assedio e oblia il trauma del passaggio mediterraneo, quest’ultimo divenga patrimonio collettivo, l’unica cosa che ci resta, in senso più ampio, è una solidarietà attiva. Tale solidarietà è una postura politica fondata su di un atto di auto-implicazione. Tale implicazione è un ulteriore fattore di esposizione alla violenza, questa sì, vendicativa, di un sistema

che non accetta di non essere innocente, e che ogni giorno travolge migranti e altri soggetti razzializzati con un'intensità che dipende in gran parte dall'acquisizione o meno dei diritti di cittadinanza, oltre che dalla vulnerabilità associata a razza, genere, classe e sessualità. Questa stessa solidarietà, ovviamente più comoda quando espressa e praticata da soggetti egemonici come la sottoscritta, diviene il terreno su cui costruire e da cui foraggiare esperimenti di cittadinanza "radicale". Insieme alla solidarietà attiva, vi è la costruzione e condivisione di contro-archivi della memoria, gli stessi che oggi vengono assemblati in film, documentari, opere d'arte e varie forme di story telling [corsivo] non-egemoniche o contro-egemoniche, come quelle di Rahma Nur, Espérance Hakuzwimana, Marilena Delli Umuhzo e Gabriella Ghermandi, anch'esse da considerarsi atti simultanei di cura, resistenza e auto-preservazione. Tali archivi raccolgono memorie e conoscenza indisciplinate, opache e sfocate, nonché forme diverse di agentività e soggettivazione che chiedono di essere riconosciute con la cautela di chi sa che anche il riconoscimento politico, necessario per avere diritti, è implicato nelle strutture di dominio (Butler 2009).

### *3. Conclusioni*

In Italia il ruolo che la memoria e le memorializzazioni pubbliche del passaggio mediterraneo assolvono è, contrariamente a ciò che si crede, quello di rendere invisibili le esperienze vissute delle centinaia di migliaia di persone migranti che lo intraprendono: esse silenziano le cosiddette "cause oggettive" della mobilità tanto quanto la libera scelta e le aspettative di tali persone; al contempo rendono invisibile – e legittimo – il regime di frontiera europeo. Accompagnate e sostenute da immagini dell'altrove post-coloniale come strutturato dal disastro e delle persone in movimento come vettori di tale disastro, memoria e memorializzazione pubblica impediscono una riflessione più profonda sulla colonialità del nostro presente, oscurando responsabilità e complicità nella violenza dei regimi di frontiera. Queste forme di memorializzazione ripropongono un'idea di Italia come comunità immaginata innocente, benevola e "sotto assedio" che ha radici profondamente coloniali e razziste, oggi messe profondamente in discussione da contro-sfere pubbliche antirazziste. Esse, facendo tesoro della

trasmissione delle memorie dell'oppressione coloniale e razzista di ieri e di oggi, stanno divenendo, in modo crescente, il luogo da cui far partire una critica profonda alla colonialità del nostro presente.

#### 4. *Bibliografia*

Anderson, B.

1996 *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Laterza, Bari.

Araujo, A.L.

2021 *Slavery in the Age of Memory: Engaging the Past*, Bloomsbury Academic, Londra-New York-Oxford-New Delhi-Sydney.

Bhattacharyya, G.

2023 *The Future of Racial Capitalism*, Polity Press, Cambridge.

Bono, S.

2016 *Schiavi: Una storia mediterranea (XVI-XIX secolo)*, Il Mulino, Bologna.

Bordin, E., Scacchi, A.

2015 *Transatlantic Memories of Slavery. Reimagining the Past, Changing the Future*, Cambria, Amherst-New York.

Butler, J.

2009 *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, New York.

Casid, J. H.

2018 "Necropolitics at sea", in *Migration and the Contemporary Mediterranean. Shifting Cultures in Twenty-First Century Italy and Beyond*, a cura di C. Gualtieri, Peter Lang, Oxford et al., pp. 193-214.

Fabbri, G.

2021 *Sguardi (post)coloniali. Razza, genere e politiche della visualità*, Ombre Corte, Verona.

Frisina, A., Kyeremeh, S.A.

2021 "Music and words against racism. A qualitative study with racialized artists in Italy", in *Ethnic and Racial Studies*, a. XLV, n. 15, pp. 2913-2933.

García Peña, L.

2022 *Translating Blackness: Latinx Colonialities in Global Perspective*, Duke University Press, Durham.

Gatta, G., Muzzopapa, G.

2012 “‘Middle passages’, musealizzazione e soggettività a Bristol e Lampedusa”, in *Estetica. Studi e Ricerche*, n. 1, pp. 167-181.

Gilmore, R. W.

2021 *Change Everything: Racial Capitalism and the Case for Abolition*, Haymarket Books, Chicago.

Gilroy, P.

1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*, Verso, New York.

Giuliani, G.

2015 “Introduzione”, in *Il colore della nazione*, a cura di G. Giuliani, Le Monnier-Mondadori Education, Firenze-Milano, pp. 1-16.

2019 *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Londra.

2021 *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene. A Postcolonial Critique*, Routledge, Londra-New York.

2022 “Monstrous Beauties: Bodies in Motion Between Colonial Archives and the Migrant and Refugee Crisis”, in *The Palgrave Handbook of Critical Race and Gender*, a cura di S.A. Tate, E. Gutierrez, Springer International Publishing, Cham, pp. 409-428.

2024a “Private Memory, Postmemory, and Public Memory in a Battlefield: Mediterranean Border Crossings, Italian Public Discourse on the Invasion, and the Counter-Public Political Project of a Common Postcolonial (Post-) Memory”, in *Mediating Historical Responsibility: Memories of “Difficult Pasts” in European Cultures*, a cura di G. Bartolini, J. Ford, De Gryter, Berlino-Boston, pp. 341-364.

2024b “Gaza on screen: anti-antisemitismo, islamofobia e razzismo in Italia” in *From the European South*, n. 15, pp. 61-75.

2025 “Del Boca, oltre Del Boca. L’archivio coloniale e la violenza razzista nell’Italia contemporanea”, in *Italiani brava gente? Angelo Del Boca e la storia del colonialismo italiano*, a cura di N. Labanca, FrancoAngeli, Milano.

Giuliani, G., Vacchiano F.

2019 “Il senso degli italiani (e degli europei) per l’Altro che vien dal mare. Cinema, bianchezza e Middle Passage mediterraneo”, in *Imago. Special issue “Narrazioni postcoloniali”*, a cura di L. de Franceschi, F. Polato, a. X, n. 19, pp. 137-152.

Giuliani, G., Houbabi W.

2022 “Razza, nazione e musica. Comunità immaginata e voci discordanti”, in *Colonialità e culture visuali in Italia. Percorsi critici tra ricerca artistica, pratiche teoriche e sperimentazioni pedagogiche*, a cura di L. Cippitelli, S. Frangi, Mimesis, Sesto San Giovanni, pp. 163-192.

Giuliani, G., Panico C.

2022 “The Italian White Burden: Anti-racism, Paternalism and Sexism in Italian Public Discourse”, in *Languages of Discrimination and Racism in Twentieth-Century Italy. Histories, Legacies and Practices*, a cura di M. Simoni, D. Lombardo, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 245-266.

Giuliani, G., Pereira A.C.

2023 “(De)Othering the grammar of the nation. Black and anticolonial counter publics in Portugal and Italy”, in *Studi culturali*, a. X, n. 3, pp. 273-294.

Glissant, É.

1999 *Caribbean Discourses. Selected Writings*, University Press of Virginia, Charlottesville.

Huysmans, J.

2006 *The Politics of Insecurity: Fear, Migration and Asylum in the EU*, Routledge, Londra.

Lorde, A.

2017 *A Burst of Light and Other Essays*, Ixia Press, New York.

Mbembe, A.

2003 “Necropolitics”, in *Public Culture*, a. XV, n. 1, pp. 11-40.

Mirzoeff, N.

2011 *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham.

Patriarca, S.

2015 ““Gli italiani non sono razzisti”: costruzioni dell’italianità tra gli anni Cinquanta e il 1968”, in *Il colore della nazione*, a cura di G. Giuliani, Le Monnier-Mondadori Education, Firenze-Milano, pp. 32-45.

Perrone, L.

2007 *Transiti e approdi. Studi e ricerche sull’universo migratorio nel Salento*, FrancoAngeli, Milano, 2007.

Pesarini, A., Panico, C.

2021 “From Colston to Montanelli: Public memory and counter-monuments in the era of Black Lives Matter”, in *From the European South, Special focus Borders, race, and global mediascapes: deconstructing violence in politics and representations*, n. 9, a cura di G. Giuliani, S.J. Santos, M. Bhatia, pp. 99-113.

Pinelli, B., Giuliani, G.

2021 “Perfect victims and monstrous invaders: media, borders, and intersectionality in Italy”, in *From the European South*, n. 9, pp. 13-30.

Pogliano, A.

2015 “Framing Migration: News Images and (Meta-)Communicative Messages”, in *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, a cura di E. Bond, G. Bonsaver, F. Faloppa, Peter Lang, Berg, pp. 125-148.

Romeo, C.

2018 *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Le Monnier-Mondadori Education, Firenze-Milano.

Santos, S.J., Giuliani, G., Garraio, J.

2019 “Online social media and the construction of sexual moral panic around migrants in Europe”, in *Socioscapes. International Journal of Societies, Politics and Cultures*, a. I, n. 1, pp. 161-180.

Sontag, S.

2003 *Regarding the pain of Others*, Picador, New York.

Stoler, A.L.

2016 *Duress. Imperial Durabilities in Our Times*, Duke University Press, Durham.

Ticktin, M.

2016 “What’s wrong with innocence”, in *Hot Spots, Fieldsights*, n. 28, <https://culanth.org/fieldsights/whats-wrong-with-innocence> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Tsianos, V., Karakayali, S.

2010 “Transnational Migration and the Emergence of the European Border Regime: An Ethnographic Analysis”, in *European Journal of Social Theory*, a. XIII, n. 3, pp. 373-387.

Wekker, G.

2016 *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*, Duke University Press, Durham.

## CONVERSAZIONE CON GABRIELLA GHERMANDI

*Nel pomeriggio del 22 novembre 2024, la scrittrice Gabriella Ghermandi ha dialogato con Cecilia Gibellini, con gli studenti e con le studentesse dell'Università del Piemonte Orientale. Proponiamo di seguito la trascrizione di quell'incontro.*

Io sono diventata un'artista per salvarmi. Quella della mia famiglia è una storia molto complessa, triturata dal colonialismo italiano; per rimettere insieme i cocci era necessario trovare una forma che potesse permettermi la trasfigurazione di una serie di dolori che ci portavamo dietro da quattro generazioni.

Per l'incontro di oggi ho scelto il titolo *La scrittura e la narrazione come forma di resistenza* perché, da quando sono arrivata in Italia, a quattordici anni, ho desiderato mettere in scena la voce che manca: quello che costantemente sento, infatti, è che manca la voce degli altri, manca la voce delle altre storie. Sono cresciuta studiando nelle scuole italiane, e non so voi, ma io ho studiato l'Impero romano in tutte le salse possibili e immaginabili a partire dalle elementari, poi medie e alle superiori, pensando che oltre a questo non ci fosse nulla; il mondo invece è pieno di storie importanti che dovrebbero coesistere con quella dell'Impero romano per darci la dimensione della pluralità, che è l'unica che ci permetterebbe di decostruire gli stereotipi. Ho quindi iniziato a scrivere per mettere in scena la voce che mancava, quella almeno che mancava secondo una ragazzina di quattordici anni alla quale venivano fatte delle domande assurde, quelle stupide, stupidissime: "Ma voi dormivate sugli alberi?", cose così. Mi ricordo di un mio amico, anche lui, come me, etiope-italiano, a cui una volta una signora chiese: "Ma da voi esistono i cannibali?" E lui le ha risposto: "No, no signora, non si preoccupi, l'ultimo l'ho mangiato io!". Dovevamo continuamente confrontarci con stereotipi incredibili, mentre la realtà della situazione che vi-

vevo io era ribaltata. Sono arrivata qui a quattordici anni, all'inizio degli anni Ottanta, sono andata alle scuole superiori e ho scoperto che la maggior parte dei genitori delle mie compagne di classe (ho fatto un istituto commerciale) non era andata oltre la terza media. Molti lavoravano nelle fabbriche, alcuni non erano mai usciti dall'Emilia-Romagna, ma si permettevano di descrivere il mio paese come un paese retrogrado, e questo era per me stranamente difficile da accettare, perché io sono vissuta in un paese dove esisteva ancora (qui non esiste più, ma è esistita) la storia orale, e anche laddove esisteva l'analfabetismo noi eravamo istruiti in quel modo. In Etiopia non esiste il cognome, esiste il patronimico, cioè si dice per esempio Gabriella figlia di Alberto, figlio di Maurizio, figlio di Marcello, eccetera, eccetera, eccetera. Normalmente quindi ai bambini viene insegnato a retrocedere fino a venti generazioni, e di tutte queste venti generazioni quei bambini conoscono una marea di aneddoti, e tutti questi aneddoti a un certo punto si intersecano con le persone, con i nomi delle persone, dei personaggi importanti della storia d'Etiopia. Alla fine c'è qualcosa nella storia orale che tiene insieme la storia militare che si trova nei libri e la storia delle famiglie, delle persone. Io mi sono ritrovata in un'Italia che, in realtà, aveva perso la sua tradizione popolare, per trasformarsi in uno stato industrializzato che aveva buttato a mare tutta la sua eredità, la sua cultura e la sua storia, e che aveva una popolazione, almeno dove stavo io, veramente poco acculturata, poco curiosa. Mi sono resa conto di venire da un paese che aveva delle finestre molto più ampie, aperte. E ho iniziato a scrivere perché volevo dire: voi vi state raccontando delle grandi balle, non siete così avanti come credete di essere, e noi non siamo così indietro come vorreste raccontare voi.

Devo dirvi che non avevo mai pensato che avrei scritto un romanzo sull'occupazione italiana d'Etiopia, perché nella mia famiglia è stato un evento molto doloroso. In realtà, nonostante io mi senta etiope, sono tre quarti italiana e un quarto etiope, perché mia madre era figlia di un ufficiale italiano e della mia nonna eritrea, poi separati dalle leggi razziali, che non permettevano relazioni di natura coniugale tra uomini bianchi e donne delle colonie. Dico "donne delle colonie" perché quella era l'immagine sponsorizzata dalla propaganda italiana. Gli uomini etiopi, al contrario, venivano sempre descritti come parassiti o insetti che potevano essere ammazzati subito, dei codardi, eccetera. La narrazione estrema di

questo aspetto ha quasi impedito che le donne italiane si innamorassero degli uomini delle colonie, di uomini cosiddetti indigeni, anche se in alcuni casi è successo. Per queste ragioni, ho visto mia madre quando era giovane cercare suo padre e scrivere continuamente al genio militare in Italia, chiedendo se ne conoscevano il cognome.

Quello che vi voglio dire ora è che secondo la tradizione eritrea esistevano tre modi di matrimonio: il concubinato, il matrimonio a termine e il matrimonio per sempre. Il matrimonio a termine è stato utilizzato dagli italiani e chiamato *madamato*; in realtà, era un'istituzione pensata per proteggere le donne, perché a quei tempi i matrimoni erano matrimoni combinati. Al termine di un periodo definito, se la donna non si trovava bene con il marito, poteva scegliere di essere libera. I figli nati dalla relazione andavano a carico del marito; la donna li cresceva fino a tre anni, poi lui doveva occuparsene, perché la donna doveva essere completamente libera di farsi una nuova relazione. Quando sono arrivati gli italiani hanno letto e storpiato questa norma per la convenienza degli uomini: il *madamato* è diventato una relazione per la quale tu compravi una donna, la tenevi, le facevi fare dei figli e quello che volevi, poi te ne andavi e fine della storia. Quindi in Eritrea le donne che avevano avuto figli da italiani non riconosciuti erano trattate da prostitute, perché per la tradizione eritrea ed etiopica è la madre ad attribuire la paternità; se la madre dice "lui è il padre", nessuno oserà dire che non è vero, mentre gli italiani hanno completamente ribaltato questa posizione. Chi erano, insomma, le donne che non potevano attribuire la paternità ai loro figli? Prostitute. E in questa situazione mia madre è stata presa e abbandonata in un collegio. È rimasta in collegio per dodici anni, un collegio dove vivevano le bambine miste come lei, alle quali è stato insegnato che i bianchi e i neri sono due razze, due specie umane diverse, come il cavallo e l'asino (sappiamo già chi è il cavallo), e da questa relazione nasce una prole infertile. Mia madre quindi è cresciuta pensando che, se non fosse morta presto, avrebbe avuto delle attitudini strane, e ha vissuto con questa consapevolezza. Pensare di toccare la questione del colonialismo voleva dire, per me, mettere il dito nella ferita più profonda della mia vita.

Mia madre però ha poi accettato di essere portata nel villaggio in cui era nata, e a settantasei anni si è riappacificata con la sua storia.

Prima di partire, avevo costruito una struttura di romanzo che potesse contenere tante storie. Avevo il titolo, *Regina di fiori e di perle*, e la regina per me simboleggiava la regina dei tarocchi, colei che ha il potere di gestire i fiori e le perle, cioè i racconti. Quando sono andata in Etiopia, l'anno dopo, tutti gli anziani raccontavano le storie della Resistenza. Era come se il mio timore non avesse permesso a queste storie di raggiungermi fino ad allora. E quando sono tornata a casa mi sono detta: cosa devo fare? Le storie mi sono praticamente saltate addosso! Devo dire che è stata una scivolata, era come se venissi portata, non so come dire, perché ho studiato un anno facendo ricerca storica, ma la scrittura è stata velocissima. E gli *editor* della casa editrice Donzelli mi hanno molto sostenuta. Chiedevo loro, per esempio, di lavorare sulla parte centrale del romanzo, che è lentissima, si riprende quando ci sono le varie storie personali, però c'è un punto in cui dici: che palle questa!, ma loro hanno voluto mantenere assolutamente intatto quello che avevo fatto, tant'è che hanno tenuto anche tutte le parti in amarico. E molti editori, mi pare, tenderebbero a toglierle; oppure chiederebbero di rendere più evidente un aspetto di un personaggio, per farlo diventare più commerciale. Invece loro credevano che la letteratura potesse essere politica, che potesse entrare nella politica, e mi hanno permesso di tenere il romanzo così com'era.

*Nella tua scrittura narrativa hanno grande importanza le figure femminili. Ci sono ragioni specifiche, legate magari alla cultura etiope, che ti spingono in questa direzione?*

Voglio cominciare con una battuta che fa mio marito, che è italiano, quando gli chiedo: “Perché secondo te le donne in Etiopia hanno più potere che in Italia?”. E lui mi risponde: “In Etiopia esiste il Ministero degli Affari Femminili, ti sembra che in Italia esista qualcosa del genere?”.

La storia d'Etiopia nasce con una donna. L'epica etiope inizia con la regina di Saba. Se fate una ricognizione delle storie epiche d'Europa, non so quante ce ne siano con donne che fondano paesi. Le donne forti, in Europa, sono quelle che si sacrificano, non quelle che condividono il potere. Si racconta, per esempio, che la regina di Saba andò a incontrare Salomone, che allora era un re molto ricco; ma la regina non andò per la sua ricchezza, anzi: “Sono ricca anch'io”, diceva, “vado perché mi hanno detto che è molto sapiente,

e voglio vedere se è vero". In Etiopia si raccontano gli indovinelli che si fecero l'un l'altro, quando si sfidarono per vedere chi ne sapeva di più. La rappresentazione del femminile è insomma molto diversa da quella italiana, della donna sottomessa che deve lottare per qualsiasi cosa. Sono aspetti che esistono, sicuramente. Qualcuno ha detto che lo stereotipo è quel concetto che racconta solo un pezzo della storia. Chiaramente in Etiopia si verificano casi di matrimoni precoci, esistono le gravidanze di ragazzine di dodici o tredici anni che poi hanno problemi di fistula, nelle zone periferiche esiste l'infibulazione; però esistono anche le regine candace, le regine candace del regno di Meroe, nell'attuale Sudan. Una di queste, quando ancora il suo regno era indipendente, fece un trattato con Gaio Petronio per contenere l'espansione dell'Impero romano; di un'altra, si dice sia la regina candace descritta nella Bibbia con San Filippo. La narrazione che viene fatta e le storie che vengono riportate, insomma, sono di figure femminili molto importanti: e penso al fatto che, anche se l'Etiopia ha avuto quasi sempre dei regnanti maschi, le loro consorti avevano il loro proprio esercito. La regina Khaydû, per esempio: che andò in guerra, la guerra di Adua, con il suo esercito di 5.000 soldati comandato da lei stessa. Tutto questo per dirvi che ci sono molte figure in Etiopia che potrebbero essere di ispirazione anche qui, in Italia. È il modello al quale sono stata abituata io, per come sono cresciuta: non devo chinare la testa perché sono una femmina.

Quando un marito entra in casa, si mette le pantofole e si siede sulla poltrona. La moglie, intanto, ha già fatto un giro del mondo ed è tornata, e lui non se ne è neanche accorto. Nella Bibbia c'è scritto: onora tuo marito perché, quando vedi un uomo fuori casa, lo vedi grande, grosso, imponente, e ti sembra veramente maestoso; poi lo sposi e lo vedi nella sua nuda fragilità. A quel punto chi è più sveglio e intelligente fatica a mantenere il rispetto, e quindi la Bibbia dice: rispetta tuo marito anche se ti accorgi che è meno grintoso di te. Mentre all'uomo dice: ama tua moglie come un pezzo del tuo corpo; l'uomo, infatti, non avendo la capacità generatrice, non riesce a trasferire il proprio amore verso quello che è fuori di lui.

Ci sono anche altre cose che vorrei dirvi. In Etiopia, la donna single può adottare un bambino; qui no. In Etiopia, la patria potestà della madre non è stata messa in discussione; e voi sapete che in Italia solamente nel 1976 è stata modificata la legge di fa-

miglia, per la quale veniva previsto che se una donna era sposata e aveva dei figli, e moriva il marito, la potestà sui figli passava in linea maschile, o a qualcuno della famiglia del marito. Non era la donna che decideva per i propri figli, insomma. E ho un'altra cosa da dire. Ho incontrato alcuni ragazzi negli Stati Uniti, e uno mi ha detto: "Perché tu parli sempre così come se l'Etiopia fosse più avanti dell'Italia?". Dico: "Parlo così perché c'è una narrazione che ci domina, secondo la quale noi stiamo dalla parte fortunata del mondo". Voglio dirvi una cosa, invece: c'è una classifica del Gender Gap, del World Economic Forum, che analizza quattro parametri: educazione, rappresentanza politica, salute e uguale stipendio tra uomini e donne per la stessa posizione. Sono stati considerati centoquarantasei paesi. Sapete in che posizione è l'Italia? Ottantatreesima. E gli Stati Uniti in che posizione stanno? Quarantatreesimi. Nei primi venti, tra Islanda, Norvegia eccetera, ci sono Namibia, Ruanda, Costa Rica e Sudafrica. Subiamo insomma una costante guerra di narrazione, che ci fa continuare a pensare di essere nella parte fortunata del mondo; ma questo è funzionale a mantenere il sistema economico che abbiamo costruito in questi cinquecento anni di imperialismo.

*E attualmente? Come valuti la condizione femminile in Etiopia?*

Devo dire che l'Etiopia sta attraversando un momento bruttissimo, e non so se nel futuro avremo ancora un paese che si chiama Etiopia. Quello che posso dire è che l'Etiopia ha avuto il primo presidente donna (si è dimessa da poco), metà dei ministri del governo attuale sono donne, e il capo della Corte Suprema è stata una donna che faceva parte dell'Associazione delle Avvocate. Lei stessa difese e fece scarcerare una ragazzina di dodici anni che, dopo essere stata costretta a un matrimonio combinato, ammazzò il marito.

Ci sono molte altre figure di cui potrei parlarvi. Per esempio, a capo dell'azienda elettrica etiopica c'è una donna; a capo dell'istituto universitario di musica c'è una donna; l'Etiopia Airlines ha flotte solo femminili, da ingegnera a secondo pilota, da donna delle pulizie a segnalatrice, tutte donne. Ma ci sono anche delle chiusure, ve lo voglio dire molto chiaramente. La storia della prima stilista in Etiopia, per esempio, che è morta pochi anni fa. Durante l'occupazione italiana la sua famiglia si trasferì in Sudan, e lì, quando aveva dodici anni, suo padre le aveva regalato una macchina da cucire giocattolo.

Così si è appassionata all'arte del cucito e ha cominciato a fare abiti. All'epoca era fuori discussione che una donna aprisse un negozio. Ma alcune amiche nobili che andavano a farsi fare i vestiti da lei le dicevano: "Dai, apri un negozio!". Lei rispondeva: "Ma poi cosa diranno?". E le fecero questa proposta: alcuni principi e alcune principesse sarebbero rimasti con lei in negozio tutto il giorno, in modo che non si dovesse vergognare. Insomma, esistono alcuni aspetti retrogradi, ma in una costellazione molto più variegata rispetto a quello che ci raccontiamo.

*Quanto è importante l'autobiografia nella tua scrittura, e quanto lo spaesamento di chi si sposta da un continente a un altro? È uno spaesamento, per così dire, anche linguistico?*

Io non sono una grande scrittrice, ve lo dico subito. Quello che posso dire è che, quando si scrive, si scrive sempre di esperienze vissute. È impossibile inventarsi esperienze di sana pianta. Ci sono sentimenti ed emozioni che devi aver vissuto per poterli mettere sulla carta. Il mio libro, è vero, il mio romanzo, non ha quasi niente di autobiografico, nel senso che la protagonista è tutta etiope: e forse è quello che avrei voluto io! È per questo che è tutta etiope. Di sicuro ci sono tante cose che appartengono alla mia vita. La relazione tra Mahlet e Yacob è la forma di relazione che ho avuto io con il mio padre spirituale, un eremita che viveva in cimitero ad Addis Abeba. È lo stesso genere di affetto e di vicinanza. Quel tipo di famiglia allargata è una cosa che ho vissuto, sia attraverso la mia famiglia sia nel mio vicinato: perché in Etiopia, finché ci sono rimasta e anche dopo, c'è stata una vita di comunità molto forte, per cui i tuoi vicini erano la tua famiglia. Tant'è che mi ricordo una delle mie più care amiche dire alle sorelle: "Se vuoi avere un fidanzato, ricordati che quelli del quartiere, per te, sono tutti fratelli".

Per quanto riguarda lo spaesamento: sì, mi sono abituata. Però ci sono delle cose che vorrei dirvi: noi qui viviamo in una società individualista, là si vive in una società collettiva, una società collettiva che nasce da un'esigenza e che si autosostiene, perché il singolo da solo non potrebbe vivere. Qui invece abbiamo costruito un sistema dove il singolo da solo non solo può vivere, e anzi essere soli è funzionale a questo sistema. Il seme della competitività che abbiamo noi qui in Occidente è quel che ci toglie la possibilità di lottare insieme.

L'italiano è sempre stata la mia lingua. Ma devo dire che quello che usi per raccontare un sicomoro è un italiano diverso da quello che usi, invece, per descrivere il vento nei filari delle viti. È questa la differenza, perché le parole servono a rappresentare la situazione in cui si vive. L'italiano che ho usato qui rappresentava un altro italiano di sicuro. In ogni caso, io sono nata e cresciuta con tre lingue che sono andate costantemente a braccetto, italiano, amarico e tigrino. Il tigrino non l'ho parlato finché non ho riportato mia madre nel suo villaggio di nascita, era una cosa che non mi concedevo per il grande dolore, appunto, di mia madre. L'amarico è sempre stata una mia lingua, alla pari dell'italiano. È una lingua molto diversa, estremamente diversa, anche nella rappresentazione astratta. Per esempio, in italiano, quando diciamo *ti stavamo nominando*, io immagino un cerchio dove *tu* non sei presente, perché è come se fossi alle spalle. Invece in amarico si dice *ti stavamo sollevando tra di noi*.

*A proposito della famiglia allargata di cui parlavi prima, credi che sia replicabile qui in Italia?*

Non lo so; il nostro modo di vivere qui in Italia crea una gabbia. Purtroppo devo ammettere che mia figlia è cresciuta così, e mi dispiace per lei, io ho cercato di dividerla con le amiche. Una cosa che mi colpisce molto è che qui ho visto una sorta di possessività nei confronti dei figli.

Nelle comunità etiopi hai tante relazioni e hai magari delle cugine più grandi che ti insegnano le cose, quindi tua madre non è costretta a spiegarti come funziona, ecco, la contraccezione: te lo spiega la cugina, e nello stesso momento hai un'altra cugina ancora più grande con cui puoi scappare e andare alle feste; c'è un movimento per cui non so, è molto più fluido, tutto qui.

*Qual è oggi la tua percezione della politica italiana, e di come essa ha influenzato le più recenti vicende in Etiopia?*

Ho dovuto presto ricredermi rispetto alla narrazione che, dell'Italia, si portava avanti in Etiopia. Gli italiani in Etiopia erano fascisti, fascistissimi, e io ho scoperto la sinistra a Bologna, con i miei compagni di scuola, con i collettivi. Questo aspetto politico è stato per me molto importante, fondamentale: capire cosa fosse veramente il fascismo. Per quanto riguarda la situazione che si è venuta a creare in Etiopia, sono tanti gli aspetti che dovremmo considerare, a parte

quello personale. Ogni giorno alzo un velo e scopro che la guerra fredda tra Stati Uniti e Russia in molti paesi non è stata fredda per niente, la chiamavano così qui, perché tanto si combatteva di là, da noi, che siamo stati vinti al rischio dall'Unione Sovietica. Ma c'è stato un braccio di ferro tra l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti, prima che fossimo ceduti. E per quanto riguarda la questione Etiopia-Eritrea: l'Eritrea, per me, è una questione coloniale. Innanzitutto, non esisteva l'Eritrea prima della colonia. L'Eritrea ha sempre fatto parte dell'Etiopia, era parte del regno di Aksum, ed è stata venduta per un accordo con Crispi. In Etiopia a quel tempo non esisteva un'ereditarietà imperiale per la quale il figlio dell'imperatore sarebbe diventato automaticamente regnante. C'era una famiglia imperiale, e il principe più forte della famiglia diventava il regnante. Quindi Crispi armò fino ai denti Menelik perché conquistasse il sud d'Etiopia, l'Oromia (in cui ancora adesso c'è una situazione difficile), per farlo diventare il principe più forte e l'imperatore d'Etiopia. Menelik avrebbe poi dovuto riconoscere l'Eritrea come dominio coloniale italiano: così è stata svenduta, e gli eritrei non hanno mai perdonato Menelik (a ragione).

*Puoi parlarci della ricezione in Etiopia del tuo romanzo? E che cos'hai in cantiere, adesso?*

Quella della traduzione in amarico è una storia pazzesca. Io faccio parte di un gruppo musicale, siamo otto componenti, quattro etiopi, tre italiani e io. È un progetto che amo tantissimo, ma non so neanche cantare, e loro sono dei musicisti bravissimi. Quel che so della musica l'ho imparato andando ai matrimoni, quando la mia grande famiglia collettiva mi portava a ballare. Tutto quel che so, entrare in levare, entrare dopo la prima battuta, l'ho imparato sul mio corpo, andando con le ragazze più grandi del quartiere. E ho vissuto in un contesto pieno di musica: il negozio di scarpe di mia madre confinava con un negozio di dischi di una signora armena sposata con un greco, Maria Teresa Kiskas, negozio Melody. Quello era praticamente il *jukebox* della strada: il primo che riusciva ad arrivarci la mattina e fare la lista dei brani, stabiliva la musica della giornata per la strada. Tutto questo in una sola strada del quartiere italiano di Addis Abeba, che adesso è stato tirato giù tutto (non so come fare ad accettare questa cosa), e che si chiamava Piazza. Era una strada lunghissima con gli orefici e bellissime case italiane, case italiane

mescolate con stili turchi, eccetera. Questa è la musica, e per me la musica ha una funzione fondamentale, perché è quella che mi fa sentire in una dimensione collettiva, sia col gruppo, quando andiamo in *tournee*, sia quando andiamo a fare ricerca nei villaggi, con le persone che dobbiamo incontrare. E mi piace tantissimo.

Insomma, volevo andare in Etiopia a suonare. Siccome un'amica che conosceva il vice ambasciatore stava per partire per l'Etiopia, le ho dato una copia del romanzo; lei quando è arrivata l'ha messo nella borsa del vice ambasciatore, che l'ha letto e ha detto: "Beh, ma se non facciamo una traduzione in amarico che stiamo qui a fare?". La mia amica mi ha chiamata e mi ha detto: "Ho una bellissima notizia, traducono il romanzo in amarico!". Quindi sono andata ad Addis Abeba, c'erano i fondi del Ministero degli Esteri per le traduzioni. L'Istituto Italiano di Cultura ha chiamato questo traduttore che si era già proposto, che aveva a suo tempo tradotto delle novelle di Boccaccio in amarico e voleva tradurre qualcosa di d'Annunzio. Quando ha letto il romanzo, mi ha detto subito: "Ho scoperto che d'Annunzio era fascista, e non ci penso neanche a tradurlo in amarico!" E poi: "Il tuo romanzo supera i tempi e rimane per la memoria del nostro paese; lo tradurrò". E mi ha cambiato delle cose: "Senti, questo non può andare in amarico". L'episodio, per esempio, del suonatore di massico dentro la chiesa; mi ha detto: "Ma sei matta, bisogna tirarlo fuori da quella chiesa, mi si rivolta tutto il paese, mi si rivolta tutta la chiesa", e poi: "l'ho messo fuori dai cancelli". Anche il titolo: l'ha intitolato *Una promessa per l'Etiopia*. E poi è successa una cosa molto importante: il giorno dell'inaugurazione del romanzo il traduttore ha chiamato tutti i Patrioti etiopi all'Istituto Italiano di Cultura, un'occasione che insieme al concerto del giorno dopo ha rappresentato la prima volta in assoluto che l'Associazione dei Patrioti etiopi è stata invitata ufficialmente in un'istituzione italiana.

Devo dire che quando sono tornata ho pianto tantissimo. A un certo punto, durante questo incontro, la direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura e il vice ambasciatore stavano sulle spine: il traduttore e l'audience hanno cominciato a parlare solo in amarico, e c'era la direttrice che mi diceva: "Eh, però non è giusto, eh, però non va bene, cosa sta dicendo? e adesso cosa dicono? e allora cosa dicono?". Così io non ho potuto godermi il fatto di aver fatto tutti insieme questa cosa. Me ne sono resa conto solo dopo, alla sera, quando sono tor-

nata a dormire e ho detto alla mia bassista: “Camilla, ti rendi conto di quello che è successo? È come se qualcosa si fosse sistemato alle mie spalle, grazie”.

Il nuovo romanzo invece è un *memoir* e tratta della storia del meticcio. Quando sono finite l’occupazione e la colonizzazione italiane in Etiopia, gli eritrei sono tornati alle loro case, gli etiopi alle loro, gli italiani anche. C’erano però i meticci, che sono rimasti in una trincea senza casa, perché nei loro confronti il razzismo, le persecuzioni e le discriminazioni sono continuate sempre. Gli ultimi anziani sono ancora vivi, e non voglio che muoiano senza sapere che qualcuno ha raccolto le loro voci.

*Come credi che possa incidere la storia coloniale italiana nella nostra autorappresentazione?*

Apriamo un capitolo molto spinoso. L’Italia è un paese che non si riconosce a partire dalla sua storia, e ci sono in realtà un’Italia del Nord e un’Italia del Sud molto diverse l’una dall’altra. Non c’è stata, intanto, una forma di amalgamazione tra queste due Italie. Stiamo ancora in due Italie, una con uno stile di vita più comunitario, oppure se non altro familiare, l’altra meno. Quel che mi viene da dire è che c’è già un corso e ricorso che viviamo in questo paese, che non è permeabile ad altri modi se non a quello del Nord Italia. Ma scusate, cito ancora mio marito, che dice sempre che non siamo i figli dei più evoluti, siamo solo i figli degli squali.

*Dimenticandoci di aver colonizzato l’Etiopia, l’abbiamo anche abbandonata al suo destino. È così?*

Vorrei intanto dirvi che, forse non molti lo sanno, ma l’Italia sta cercando di tornare prepotentemente in Etiopia anche attraverso la cosa che si chiama “Piano Mattei”, quindi no, non è proprio così. Però la questione è che noi parliamo di cultura, ma ci dimentichiamo di un punto fondamentale, che è l’economia, perché in realtà spesso in quest’ultimo secolo abbiamo costruito una cultura e un modo di vivere dettati dall’economia in cui viviamo, piuttosto che il contrario. Anche le famiglie piccole sono estremamente funzionali al sistema economico che abbiamo. La questione della mancanza di consapevolezza del passato coloniale in Italia non è solo dovuta a una mancanza degli italiani, ma agli interessi economici successivi alla fine della seconda guerra mondiale: quando l’imperatore Haile

Selassie fece la lista dei criminali che voleva denunciare all'Aia, infatti, gli Stati Uniti e la Gran Bretagna si opposero. Il primo criminale della lista era Badoglio, ma Badoglio era stato il Primo Ministro dopo l'8 settembre e aveva garantito a Stati Uniti e Gran Bretagna che l'Italia non finisse sotto il blocco dell'Unione Sovietica.

E cosa hanno fatto la Gran Bretagna e gli Stati Uniti per evitare che noi ci tenissimo sotto il blocco dell'Unione Sovietica? Hanno fatto sì che i fascisti si cambiassero la giacchetta, metà sono finiti dentro la Democrazia Cristiana, si sono rinfilati nel nostro governo, hanno ripulito la Storia, ci hanno trasformati in brava gente: e adesso, eccoci qua.

## CONTRO LA RETORICA – IL CINEMA DI ELIA MOUTAMID

Il privilegio di essere un autore arabo-bresciano

INTERVISTA DI GIULIO SANGIORGIO

*Il 21 novembre 2024, in chiusura della prima giornata del Convegno internazionale Decostruire l'immaginario razziale in Italia (1930-2020) organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Piemonte Orientale, è stato proiettato al Cinema Italia di Vercelli Maka, di Elia Moutamid, alla presenza dell'autore. Questa intervista è stata realizzata a posteriori.*

*La prima domanda è apparentemente scontata, ma in linea con la questione principale con cui ci confronteremo: l'identità. Chi è Elia Moutamid secondo Elia Moutamid?*

Sono un bresciano nel corpo di un arabo, un figlio di immigrati della prima ora, un italiano e un marocchino: mio padre e mia madre partirono dal Marocco per l'Italia nei primissimi anni Ottanta e decisero di portarmi con loro ancora in fasce. Un fatto anomalo per l'epoca: l'immigrazione era prettamente maschile, non c'erano donne e soprattutto non c'erano neonati. Nella campagna bresciana, dove la mia famiglia è andata a vivere, ero quindi una sorta di mosca bianca, ma questo fatto per me è stato positivo, non un problema da risolvere come lo è per centinaia di bambini che arrivano oggi in Italia. Io sono cresciuto in terra padana, con i contadini che mi hanno insegnato il dialetto locale, che è diventata la mia prima lingua. La lungimiranza dei miei genitori è stata quella, però, di insegnarmi al contempo la lingua e la cultura araba, che poi sarebbero per me diventati degli strumenti preziosi. Il cordone ombelicale con il Marocco non l'ho mai tagliato, ci vado tutti gli anni, da sempre.

*Sei anche un amante del cinema, non solo un regista.*

Al cinema da spettatore ho cominciato ad andarci da piccolo, e ci vado tutt'oggi, con costanza. Ogni lunedì sono al cinema Nuovo Eden di Brescia, non importa cosa programmi. Non leggo niente,

non mi preparo, voglio essere sorpreso. Con la regia invece ho cominciato, incoscientemente, nel 2006: volevo girare un cortometraggio, avevo urgenza di dire delle cose, e nessuna formazione. Ancora oggi, credo che l'urgenza abbia un ruolo cruciale nella creazione. Il mio primo piccolo film si chiamava *Klan-destino*, la storia di un improbabile muratore marocchino che parlava solo in dialetto bresciano ed esprimeva il suo disagio.

### *Era un film di fiction?*

Sì, un piccolo film di fiction girato con niente. Però vince l'Integrazione Film Festival di Bergamo e per me comincia un percorso inatteso. È in quel momento che comincio a capire che il cinema è un *medium* potentissimo: dato che lavoravo come impiegato tecnico, mi sono iscritto a una scuola di cinema serale, la Mohole di Milano, appassionato (ancor prima che dalla regia, che studio per due anni) dalla scrittura per immagini. Giro un secondo e un terzo cortometraggio, e poi un ultimo, *Gaiwan* (2015), che partecipa a oltre duecento festival e vince tantissimi premi. A quel punto quelli che sono i miei attuali produttori mi mettono nella situazione concreta di poter fare il primo lungometraggio.

### *Parliamo dei tuoi lunghi.*

Comincio con *Talien* (2017), ovvero un *road movie* definito come documentario, anche se è a tutti gli effetti un film ibrido. Il mio cinema è una libera rivisitazione di quello neorealista, il metodo che seguo non è propriamente documentario: chiedo alle persone che voglio "documentare" di recitare se stesse, di partecipare a scene che ho già preparato. Non è un modo facile di lavorare, nonostante possa sembrarlo. Da questo momento, comunque, comincia una carriera fortunata. Il film vince il premio della giuria nel concorso documentari italiani del Torino Film Festival e un Nastro d'argento, lascio il lavoro da impiegato e mi dedico completamente a quello di regista. *Kufid* (2020) invece nasce in maniera assolutamente casuale: avevo capito che la pandemia non si sarebbe risolta in due settimane, allora ho deciso di girare un'inquadratura al giorno su quello che stavo facendo in casa, montando il tutto con un documentario che parlava di piani urbanistici. Ne è venuto fuori un film in cui ci si domanda "chi è il vero virus?" tra il Covid, l'uomo, l'immigrato, la nuova urbanistica. *Maka* (2023) ha una storia differente, invece:

nasce dall'idea e dalla necessità dell'autore del film, che è Simone Brioni, docente della Stony Brook University, che diversamente da tanti universitari ha avuto l'umiltà di dire: "non sono un uomo di cinema" e si è rivolto a un professionista. Aveva visto *Talien*, poi mi aveva chiesto l'autorizzazione di pubblicare un mio testo in un'antologia negli Stati Uniti, e mi ha proposto di lavorare con lui a una trasposizione, o meglio, una trasformazione dell'essenza, del libro da lui curato di Geneviève Makaping, ovvero Maka, la protagonista del film: *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* (Rubbettino, Roma 2001). Insieme a lui abbiamo cercato di trovare una struttura per riassumere questo volume, che ci sembrava importante, in un documentario che non durasse oltre l'ora. È un film dove la regia è la mia, la scrittura è di Simone, ma in realtà non abbiamo mai lavorato separatamente, eravamo in totale simbiosi. Maka si è concessa in maniera generosissima, ci ha parlato di cose estremamente delicate del suo passato, perché il viaggio che ha fatto per l'Europa è stato tremendo: arriva in Francia dopo un'odissea, il suo compagno muore bruciato vivo in una roulotte, lei si ritrova da sola a diciott'anni in Francia senza nessuno, poi a Milano, poi in Calabria. È cresciuta professionalmente, lì, è sbocciata in una delle regioni più disastrose degli anni Ottanta in Italia. Da giornalista ha fatto delle inchieste che l'hanno portata a essere minacciata, motivo per cui si è trovata costretta a lasciare quel lavoro. È una grande figura femminile. Da telegiornalista sa benissimo cosa è necessario fare, come comportarsi davanti a una macchina da presa. È una donna potentissima, ha una dialettica incredibile, è la prima vera intellettuale africana che abbia conosciuto in vita mia: sa leggere il nostro paese, l'Italia, in maniera illuminante. È un'antropologa. Per provare a raccontarla ho scelto di avere una montatrice donna, Irene Breda. Il film, ripeto, è il tentativo di raccontare l'essenza del libro che citavo, anche nella sua forma non lineare, con momenti di aneddoto, anche sconvolgente, e passaggi saggistici.

*I titoli dei tuoi film parlano una lingua propria: o idiomi non italiani o nomi storpiati, peculiari, come Talien e Kufid. Te lo dico perché la questione della lingua e della parola, in un film come Maka, è centrale.*

Maka è il nome che si è data la protagonista del documentario, perché Geneviève è un nome francese che i coloni le avevano at-

tribuito e lei ha deciso di non utilizzare. Per rimarcare il suo anticolonialismo mi è parso importante chiamare il film così, come lei. È una donna straordinaria, in tutti i sensi: è la prima donna nera d'Italia ad essere stata direttore di un quotidiano italiano, la prima donna nera a conseguire un dottorato nel nostro paese e la prima donna nera d'Italia a dirigere un telegiornale. Avevamo molti dubbi su come raccontare la sua storia, e l'idea principale è stata quella di fare di questi dubbi la struttura del film, che è a tutti gli effetti un film meta-cinematografico: si vede la *troupe* in scena, si vede me regista dirigere la scena e porre delle domande, e si usano molte lingue. L'arabo, l'italiano, il bresciano, l'inglese, il francese. Questo carattere "multi-linguistico" fa parte da sempre del mio cinema, è alla base della mia scrittura, e Simone lo aveva notato e trovato opportuno anche per questo film. Ti faccio un esempio: da spettatore non sono un grande ammiratore della voce fuori campo, trovo che di frequente serva a compensare le lacune delle immagini, a meno che non sia necessaria e cruciale come succede in opere come *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick (1975) e *La sottile linea rossa* di Terrence Malick (1998). Poi in *Kufid* mi sono trovato a usarla, ed è diventata uno strumento, oltre che uno spunto di riflessione. Perché uso l'arabo, quando devo confrontarmi con questioni serie? Perché è la lingua con cui i miei genitori mi guidavano e sgridavano, per me corrisponde al registro della responsabilità; il dialetto bresciano, al contrario, è la lingua della leggerezza, dell'ironia, del disimpegno. Per me si tratta sempre di una scelta precisa, anche cinematografica. Per quanto riguarda la "lingua" dei titoli precedenti: *Talien* è una storpiatura del francese, ed è come i marocchini chiamano l'Italia, non in senso dispregiativo ma mitologico, perché "andare in *talien*" era l'equivalente dell'"andare in America" per l'italiano; anche *Kufid* è una storpiatura, la storpiatura di "Covid". Ci sono delle lettere delle lingue latine che gli arabi non sanno pronunciare, per esempio la "e" o, in questo caso, la "v". La "k" viene dal mio primo cortometraggio, ed era interessante riprenderla in un film così forzatamente autoriflessivo (a causa della pandemia). Il titolo è nato così.

*Un'altra caratteristica del tuo cinema che trovo fondamentale è proprio la necessità della tua presenza, anche in un film-ritratto come Maka. Questa scelta della prima persona, dell'esserci sempre e comunque, mi pare descrivere una tensione, un doppio movimen-*

*to contraddittorio e dialettico tra sociale e singolare: da un lato racconta del tuo coinvolgimento in questioni che riguardano tante persone, come una presa di responsabilità nei confronti di una comunità, un farsi portavoce; dall'altro però è un rivendicare l'unicità irriducibile della tua esperienza.*

Prima di tutto voglio escludere l'idea che dietro ci sia una forma di egocentrismo. Se potessi non esserci, lo eviterei volentieri. Certamente per ora sicuramente ho girato solo film autobiografici, ma lo dico chiaramente: un arabo che parla bresciano come me non lo avrei mai trovato, anche se mi fossi messo a cercarlo. Certo, ora nelle scuole medie o superiori ci sono sicuramente persone con queste caratteristiche, ma anagraficamente non corrispondono al personaggio che ho in testa. Per questo mi sono dovuto mettere in scena, come cavia e come strumento: per l'unicità delle mie caratteristiche. Non voglio fare per sempre film autobiografici, non vedo l'ora di uscire dalla scena. Ma usare me stesso mi consente, mi ha consentito fino a ora, di potere criticare diverse comunità. I nordafricani e i bresciani, gli immigrati e i locali: sono un marocchino che parla a nome degli italiani, un italiano che parla a nome dei marocchini, e questa cosa mi ha aiutato moltissimo nella vita e anche nel cinema. Questo punto di vista doppio è un privilegio. Tu, da uomo bianco, oggi non potresti dire le cose che posso dire io.

*Nel senso che tu ti senti "accreditato" per potere rappresentare più comunità.*

Esattamente. In *Maka* però lo ribadisco: io non voglio essere catalogato come "il regista degli immigrati", a me piace il cinema, mi piace raccontare storie, le storie che mi circondano, e spesso queste storie sono di immigrati, non ci posso fare nulla.

*Ho anche l'impressione che questa tua modalità di racconto serva a non far cadere i discorsi dall'alto, a non farti parlare per massimi sistemi, a dare senso pragmatico, e a tua misura, alle cose.*

È proprio questo: non mi sento né un profeta né un ambasciatore di una comunità, ma cerco di scrivere e descrivere dinamiche che spesso, certo, sono molto intime, ma io tento di rendere universali. Secondo me un rapporto tra un padre e un figlio è una dinamica universale: in *Talien* era fondamentale che ci fossi, e ho fatto la scelta

rischiosissima di mettere in scena mio padre, che non era mai stato di fronte a una telecamera, con me.

E ti assicuro che quando il film è stato presentato in terra leghista, ho visto piangere delle persone di quel partito, commosse dalla storia di un padre e di un figlio, non “solo” di due marocchini. Il cinema è questo, funziona così. Per questo io guardo tantissimi film. Sicuramente, nel discorso che stiamo facendo, c’entra tanto anche il mio amore per il cinema di Nanni Moretti. In *Maka*, invece, è lei la protagonista, ne avevo discusso ampiamente con Simone: era necessario che la mia presenza non rubasse spazio alla donna di cui volevamo raccontare la storia. Ma il punto era: come la raccontiamo una storia così? Da qui è nato il ricorso al meta-cinema, la volontà di mettere al centro i nostri dubbi, i nostri tentativi, e dunque la mia presenza sullo schermo.

*In Maka lo dici chiaramente: sei critico nei confronti del termine “integrazione”.*

Sì, è una parola che esprime un concetto ideale, bellissimo, perché “integrare” significa “completare”, con un’accezione positiva. Purtroppo quello che viviamo in Italia e negli stati europei non è l’“integrazione”, ma l’“assimilazione”. Noi confondiamo queste due cose, per noi l’integrato non è nient’altro che l’assimilato, cioè una persona che viene da noi e per ritenersi uno di noi deve assomigliarci, spogliarsi di una sua identità, e questo non mi piace, sinceramente. “Le parole sono importanti”, come diceva Moretti. “Le parole sono pietre”, come dice Maka.

*Nel film c’è un dialogo in cui tu e il traduttore dei sottotitoli dall’italiano all’inglese discutete di un uso di una parola tabù, “terrona”. In un altro frammento Maka rivendica, letteralmente, la sua “negrezza”. Quanto peso hanno queste parole? E quali problemi ti han portato?*

In *Traiettorie di sguardi* c’è un capitolo che si intitola *Chiamatemi negra*. “Negro” non è una parola tabù, ma peggio; soprattutto negli Stati Uniti, dove è indicibile, è “la parola con la N”. Ma è una parola importante per Maka, una parola che lei può dire, che ha un significato preciso per lei. Volevamo utilizzarla, nel film, ma è rimasta solo in quella parentesi brevissima, tratta da materiale d’archivio. Devi pensare che questo film è prodotto con fondi di università statuniten-

si, dove il politicamente corretto è ai limiti del fondamentalismo, e avremmo rischiato che il film fosse censurato o rimanesse bloccato e non circuitasse. Io credo che il *politically correct* abbia dei principi nobili, ovvero l'abbattimento delle diversità, il riconoscimento delle minoranze, e con queste non solo sono d'accordo, di più. Il problema è che è sfuggito di mano. Comunque abbiamo risolto con un *escamotage* interessante: Maka non ha vissuto il razzismo solo per la sua "negrezza", lo ha vissuto anche per la sua provenienza dal sud dell'Italia, dal meridione, per il suo essere anche "terrona". Negli Stati Uniti non sanno cosa significa questa parola: per loro l'Italia è un blocco monolitico, da Palermo a Brescia. L'uso di quel termine, "terrona", credo abbia preservato una certa autenticità di spirito con Maka.

*Questa tua posizione di arabo-bresciano, italiano-immigrato, ti permette di lavorare contro la retorica. Penso, per esempio, al dialogo tra te e Simone Brioni, quando gli chiedi come si sarebbe vestita Maka. Lui ti risponde: "di bianco" e tu dici, da regista, per una questione squisitamente formale, che non va bene a livello fotografico, perché troppo in contrasto con il colore della sua pelle. Ecco: in maniera pragmatica, per una questione cinematografica, non fingi che Maka non sia nera, rivendichi il colore della sua pelle.*

Io sono terrorizzato dalla retorica. Un buon modo per schivarla è solleticare un certo modo di provocare, molto terra-terra, che appartiene al mio essere bresciano. Nel senso che c'è una schiettezza in noi bresciani, in noi lombardi, una certa gravità che mi serve per mettere in cortocircuito la retorica, restando credibile. Pensaci: un arabo di Brescia (e non è un caso che quella battuta sia in bresciano) sta facendo un film sulla storia di una donna africana, che è stata "terrona" e in quel momento vive a Mantova. Sono questi i cortocircuiti che amo.

*Un altro momento decisamente anti-retorico è quando Maka interviene a una conferenza stampa di Silvio Berlusconi, dicendogli prima di tutto: "Presidente, lei è bellissimo" e poi facendogli una domanda non esattamente comoda.*

Questa grande donna è stata anche una giornalista, e la scaltrezza che ha avuto in quel frangente, nell'intervistare l'uomo più potente, ma anche mediaticamente furbo e intelligente d'Italia, è stata incre-

dibile. “Mi permetta di dirle che è bellissimo”. Così ribalta il gioco, gli dice quello che avrebbe potuto dire lui a lei, e ribalta anche un concetto maschilista, il pregiudizio per cui quelle parole non possono essere pronunciate da una donna. E facendo questo, scalfisce la sua corazza, aprendo uno spiraglio per fare una domanda scomoda. In quel minuto, viene fuori la capacità giornalistica che aveva questa donna, un esempio. Oggi il giornalismo è solo comunicazione, lei era ancora audace. E questa audacia l’ha pagata.

*Non sono sicuro che sia corretto etichettarti come un regista di “seconda generazione”. In ogni caso: stai seguendo registi che possiamo definire come “nuovi italiani”? Siete in contatto? E che rapporto hai con i registi che si occupano di documentario, tu che hai questo approccio peculiare ma in dialogo con molto cinema del reale contemporaneo?*

Sì, io, con la mia storia, non sono catalogabile. Da spettatore cerco sempre di guardare il possibile, il cinema è una mia passione. Dai cineasti “nuovi italiani” mi separa uno scarto anagrafico di vent’anni. Quando ho cominciato ero l’unico, non poteva esserci un dialogo con qualcuno. Ho corrisposto con molti aspiranti, che mi scrivevano, ispirati dalle storie che raccontavo e dai modi con cui lo facevo. Il mio consiglio era sempre lo stesso: “dovete avere l’urgenza di raccontare una storia”, non fare film perché è bello farli. Il cinema è sacro, e va rispettato. E quando fai un film devi farlo per tutti, non per gli immigrati, per i bresciani, per gli italiani. Questo è quello che consiglio a chi si confronta con me, quello che cerco di fare tutti i giorni. A volte vedo delle opere di questi registi giovanissimi di “seconda generazione” e mi annoio perché non governano la retorica di cui dicevamo prima. Però c’è un autore che si chiama Suranga Katugampala<sup>1</sup>, che cerca di fare un cinema che rispetta e reinventa la grammatica, che usa il contesto culturale dell’immigrazione, ma non si limita a fare film sull’immigrazione, vuole fare film sulle dinamiche umane nel mondo, e questo è il cinema. Ci sono anche autori italianissimi che fanno film sulla migrazione, anche se di frequente non c’è una padronanza della materia. L’ultimo film che ho visto a riguardo è *Io capitano* di Matteo Garrone (2023), un autore che mette in scena le cose veramente come stanno. Nella mia

1 Regista di *Per un figlio* (2016) e *Still Here* (2024).

vita ho dialogato con autori più grandi di me, per esempio Maurizio Zaccaro, con cui mi lega un rapporto di amicizia nato sul set di *Nour* (2019), dove mi sono trovato a fare l'attore con Sergio Castellitto. Il suo è un cinema particolare, anche questo tra fiction e non-fiction, grezzo perché quello è il suo modo peculiare di raccontare. Zaccaro è stato un allievo di Ermanno Olmi, e per me *L'albero degli zoccoli* (1978) è una Bibbia: un film in dialetto bergamasco capace di raccontare una storia universale. Parlando di documentari, io sono un fan di Gianfranco Rosi: quando ho visto *Sacro GRA* (2013) mi sono detto che erano film come quello cioè che volevo fare. E così *Fuocoammare* (2016), che parla del dramma dei migranti in maniera pulita, esemplare. Caso vuole, poi, che sul set di *Nour* io sia diventato amico di Piero Bartolo, il medico protagonista del film di quel film di Rosi. La prima scintilla è però scoccata con *La bocca del lupo* di Pietro Marcello (2009): in Italia prima avevamo sempre associato il documentario a forme come il telegiornale o i filmati sulla vita degli animali, mentre in Francia e Germania la situazione era differente. Ecco, con quel film ho capito che il documentario era il mio genere, che avrei voluto scrivere storie e raccontarle con le persone che le avevano vissute.

*Ti sei mai accorto che la maggior parte dei film sugli immigrati parla del loro viaggio? Perché secondo te si è soliti raccontare quel dramma, che è anche poetico e romantico, oltre che di frequente tragico, e non ci si occupa, se non raramente, di chi è arrivato e prova a vivere in Italia, con tutte le difficoltà del caso?*

Hai ragione, c'è sempre il telaio del viaggio, che sicuramente offre spunti narrativi importanti. È molto più difficile confrontarsi con un contesto statico, con quella che può essere la fatica e l'agonia del sopravvivere nello Stato che più o meno ti accoglie.

*A cosa stai lavorando in questo momento?*

A un film che reputo complementare a *Talien*, un film che chiuderà questa trilogia autobiografica assolutamente non programmata. In *Talien* raccontavo, tramite mio padre, il passato di un'Italia che non esiste oggi, *Kufid* era una riflessione sul tempo presente, questo vorrebbe essere una prospettiva verso il futuro. È girato in tre paesi diversi in tre fasi temporali diverse, con me in scena in tre situazioni completamente diverse, tra Usa, Marocco e Italia.



SOFIA DEL VITA

LA RICEZIONE DEL FEMMINISMO  
AFRO-STATUNITENSE IN ITALIA  
NEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA:  
UNA PRIMA RICOGNIZIONE

*Premessa*

Questa appendice presenta un primo lavoro di ricerca che documenta le traduzioni in italiano di testi critici e politici di femministe afro-statunitensi sulla razza<sup>1</sup>. Oltre alle traduzioni, sono stati censiti anche i principali materiali prodotti in Italia su razza e genere, a partire dalla ricezione di alcune correnti del femminismo statunitense non solo nero, con particolare attenzione ai contatti tra le attiviste Nere e quelle italiane bianche<sup>2</sup>. Considerando un arco temporale che spazia dagli anni Trenta in avanti, la ricerca ha rilevato una concentrazione del materiale nei decenni Settanta e Ottanta, che dunque sono al centro della schedatura qui offerta. La maggior parte dei testi reperiti è di tipo socio-politico, prodotti soprattutto in ambito di movimento; va però registrata la presenza, quantitativamente inferiore ma comunque importante, di alcuni testi letterari e fittizi.

Sebbene parziale, questo studio può rappresentare un punto di partenza per ulteriori approfondimenti sulla circolazione e ricezione di questi testi. Circolazione e ricezione storicamente caratterizzate, in Italia, da difficoltà tuttora persistenti, che dovrebbero portare a

- 
- 1 Preferisco parlare di afro-statunitensi perché il termine “afro-americane” include nel discorso l’America Centrale e del Sud, assenti da questa ricognizione. Quanto alla scelta di non utilizzare il virgolettato per la parola razza, che qui non è intesa in senso biologico o culturale, è dettata dalla necessità di nominare la razza come condizione materiale costitutiva e categoria socialmente costruita per la produzione di gerarchie sociali e del lavoro (Curcio 2024). Senza nominarla, il rischio è di parlare di razzismo unicamente come di un’attitudine personale, perdendo dunque la dimensione strutturale e strutturante dei processi di razzializzazione.
  - 2 Utilizzando la maiuscola si riconosce l’identità specifica e distinta delle donne Nere, separandole da un concetto più generico di “donne”, che spesso è intrinsecamente legato a un punto di vista bianco e privilegiato. Sull’uso critico di “Nere” con la maiuscola si vedano Moïse 2019 e Tesfau 2020.

interrogarci sul grado di integrazione delle questioni di razza nel dibattito contemporaneo (Hawthorne 2023). In questo senso, risultano particolarmente interessanti le considerazioni di Marta Panighel (Stelliferi, Voli 2023), che rifiuta di interpretare come un processo naturale il ritardo del femminismo italiano nel confrontarsi con le questioni legate ai processi sociali di costruzione della razza, considerandolo invece come fenomeno eminentemente politico. Il dibattito intorno alle dinamiche di potere nel movimento è infatti molto recente: mentre la prima ondata del femminismo italiano, in continuità con quello occidentale, non ha saputo complessivamente tenere conto dei diversi livelli di oppressione delle donne, l'attuale discussione sulla postura coloniale del femminismo bianco si pone nella prospettiva di evidenziare le forme di *agency* espresse dalle soggettività marginalizzate. Questa ricerca intende posizionarsi nel solco di quel dibattito, e ambisce a evidenziare le discontinuità tra le soggettività diverse che vi si riconoscono.

Il mio lavoro si è sviluppato in ottica intersezionale. Ho cercato di indagare i molteplici ambiti di movimento italiani, intendendo per “movimento” le forme di auto-organizzazione politica antagoniste ed extraparlamentari, antirazziste, decoloniali e femministe nelle connessioni tra attivismo e ambito culturale e letterario: di qui l'attenzione specifica alle traduzioni e alle pubblicazioni in volume, su riviste o bollettini. La ricerca in archivi, centri di documentazione e biblioteche specializzate è stata centrale in questo processo<sup>3</sup>; in quegli spazi, gli incontri con le persone sono stati preziosi tanto quanto la ricerca, perché chi gestiva l'archiviazione dei documenti si è spesso rivelato una sorta di “archivio vivente” in grado di indirizzarmi su territori rimasti fuori dalla mappatura dei fondi.

In questo primo lavoro di schedatura, mi sono concentrata su biblioteche e archivi nel Nord-Italia, come la Biblioteca delle Donne e l'Archivio Lorusso e Giuliani a Bologna o il Centro di Documen-

3 Sono stati inoltre fondamentali i contatti che ho stabilito con ricercatrici e ricercatori che già avevano svolto un lavoro su questa tematica o su tematiche affini. A questo proposito ringrazio sentitamente, in ordine alfabetico: Anna Curcio, Arlen Austin Brown, Bruno Walter Toscano, Camilla Hawthorne, Enrica Rigo, Federica Frabetti, Gaia Giuliani, Iain Chambers, Laila Sit Aboha, Leopoldina Fortunati, Luciana Tufani, Tommaso Rebora, Maria Giulia Fabi, Maria Rosa Cutrufelli, Marie Moïse, Marta Panighel, Maud Simonet, Miguel Mellino, Rahel Sereke, Selam Tesfai e Teresa Rossano.

tazione del Circolo Maurice GLBTQ a Torino. Sempre a Torino, nell'Archivio delle Donne del Piemonte, ho potuto trovare sia tracce dei rapporti del collettivo Comunicazioni Rivoluzionarie con il femminismo afro-statunitense (Zumaglini 1995), sia la traduzione di Audre Lorde nel bollettino del *CLI* (Collegamento Lesbiche Italiane). Di estrema importanza è stato inoltre l'archivio Dalla Costa di Lotta Femminista di Padova, che ho consultato online grazie al lavoro di Arlen Austin Brown. Qui ho potuto documentare l'interesse delle femministe che operavano nel contesto del Movimento per il Salario per il Lavoro Domestico (*Wages for Housework*) rispetto alle questioni di razza e genere. La biblioteca Amilcar Cabral di Bologna è stata altrettanto importante perché è lì che, spostando il focus dagli archivi del femminismo a quelli di militanza intorno alle istanze di lotta anticoloniale e antirazzista, ho potuto consultare le traduzioni italiane di Angela Davis. Anche gli archivi dei movimenti sono stati importanti ai fini di questa ricerca. In particolar modo, nell'Archivio dei Movimenti di via Avesella a Bologna ho potuto prendere in mano i numeri della rivista *Memoria* e reperire le tre traduzioni riportate nelle schede<sup>4</sup>.

Oltre a evidenziare la centralità dei decenni Settanta-Ottanta, la ricerca ha portato a identificare una prima fase dell'ingresso dei temi trattati dal femminismo afroamericano in Italia che richiederebbe ulteriori approfondimenti: negli anni Trenta e Quaranta vennero infatti tradotti dall'editore Frassinelli di Torino due testi di Zora Neale Hurston, scrittrice, antropologa e figura di spicco del movimento letterario della *Harlem Renaissance* riscoperta negli Stati Uniti solo negli anni Sessanta grazie al lavoro di June Jordan (che inserì le sue opere in uno dei primi corsi universitari dedicati alla letteratura dei Neri), e Alice Walker. Nel 1938 uscì per Frassinelli *I loro occhi guardavano Dio* e nel 1946 *Mosè l'uomo della montagna*, due opere che esplorano i temi dell'identità, della cultura afro-statunitense e della condizione femminile.

---

4 *Memoria* è stata una rivista fondamentale per il dibattito sui femminismi italiani e internazionali negli anni Ottanta. Fondata nel 1981 a Roma da un gruppo di studiose, attiviste e storiche, tra cui Anna Rossi-Doria e Rosalia Amato, si concentrava sulla storia delle donne e sull'analisi delle dinamiche di potere legate a genere, razza e classe.

A questa fase embrionale seguì un lungo periodo di silenzio, che durò fino alla fine degli anni Sessanta. Nel 1968 fu tradotta nella rivista *Sipario* un'opera teatrale di Sonia Sanchez, attivista e poeta del *Black Arts Movement*, dal titolo *Il prossimo è il Bronx*. Il testo mette in scena, anche se non nominata esplicitamente, la doppia oppressione delle donne Nere, e si sofferma per lunghi tratti sulla violenza della polizia sulla popolazione nera. L'edizione italiana dell'opera di Sanchez può essere considerata una prima anticipazione della fase successiva, in cui si concentra il numero maggiore di traduzioni, molte delle quali di testi politici che si inserivano nelle coordinate di interesse del movimento italiano di allora. Negli anni Ottanta cominciò una fase successiva, durante la quale comparvero le traduzioni delle opere di scrittrici come Toni Morrison e Walker; verso la fine del decennio, infine, sono tradotti i lavori di autrici, critiche e teoriche femministe come Barbara Christian e bell hooks.

Di seguito è riportata la schedatura in ordine cronologico delle fonti relative ai due decenni in questione.

### *Anni Settanta*

In questa fase, che potremmo definire “politica”, furono tradotte autrici e militanti femministe afro-statunitensi, quasi sempre lette attraverso il prisma della lotta di classe. L'interesse per i loro testi era motivato dall'esigenza di dotarsi di strumenti di lotta contro il capitale e di stabilire legami con le lotte operaie afro-statunitensi, mentre la prospettiva della lotta al patriarcato era assente, o soltanto marginale.

Collettivo CR, “Il movimento di liberazione delle donne in America”, in *Informazioni internazionali*, n. 3, 1970.

Collettivo CR, “La lotta delle donne bianche e nere unite è la rivoluzione nella rivoluzione”, in *Informazioni internazionali*, n. 19, 1971.

Questi due testi furono pubblicati dal collettivo redazionale Comunicazioni Rivoluzionarie di Torino. Si tratta di un gruppo con sedi a Milano, Roma, Torino e Boston, che si proponeva di costruire un legame tra Stati Uniti e Italia intorno alle lotte rivoluzionarie, traducendo testi sulle lotte del *Black Panther Party* e sull'opposizione

alla guerra in Vietnam. A partire dal settembre 1970 una militante, Maria Teresa Fenoglio, si trasferì a Boston, cominciando a pubblicare con altre militanti un “Supplemento donne” a cadenza bimestrale, in cui ospitava traduzioni di articoli e notizie del movimento femminista nordamericano sulle lotte delle donne nere negli ospedali e di manifesti delle *Black Panthers* sui diritti dei bambini e delle donne. Si tratta di testi che non hanno però una larga diffusione in Italia, nemmeno all’interno del movimento, femminista e misto.

“L’offensiva Lotta Femminista”, in *Quaderni di Lotta Femminista*, n. 1, 1972.

Questo testo fu prodotto da uno dei movimenti che in Italia si dimostrò più reattivo alla ricezione delle istanze del femminismo nero e della produzione teorica sulla lotta al patriarcato. Staccatosi da Potere Operaio, Lotta Femminista integrava, criticandola, la nozione di riproduzione marxiana, intendendo il riconoscimento del lavoro di riproduzione della forza lavoro come parte integrante del processo di accumulazione del capitale; il gruppo, cioè, era attraversato dalla corrente delle femministe marxiste della “rottura”, così definite da Anna Curcio (2021). Asse teorico fondamentale, la comprensione del patriarcato e del capitalismo come parti di uno stesso sistema. Questo femminismo si sviluppò in varie città d’Italia, permettendo un grande passaggio di informazioni, tra cui i contatti con correnti femministe afro-statunitensi impegnate nell’analisi della riproduzione sociale. I lavori delle femministe afro-statunitensi in contatto con il movimento ponevano allora l’attenzione sui primi attacchi alla riproduzione attuati dalla svolta neoliberale negli anni Settanta, che riducono le forme di *welfare* pubblico, colpendo con più intensità le donne Nere.

Come spiega bene Tommaso Rebora (Stelliferi, Voli 2023), Lotta Femminista tentava, da posizioni operaiste, di allargare il concetto di classe operaia anche alle sue componenti femminili e non bianche. Il testo in questione, in particolare, contiene un importante riferimento alle questioni di razza e di genere: in epigrafe, riporta infatti una citazione di un gruppo di studenti di Atlanta a proposito dei rapporti fra bianchi e neri, che denunciano la paura dei primi, progressisti inclusi, per l’auto-organizzazione in gruppi autonomi da parte dei neri. Su un precedente manifesto del 20 luglio, che reagiva al tentativo di interruzione da parte dei militanti di Potere Operaio in una riunione non

mista del gruppo, si parlava già di “razzismo sessismo”. Nella risposta di Lotta Femminista alla lettera di scuse per quell’episodio da parte di Potere Operaio, infine, si faceva riferimento alla condizione degli operai immigrati (“neri e meridionali”), e la lotta antirazzista era presentata come analoga a quella antisessista e antinazionalista. Inoltre, nel testo si legge di una “classe operaia maschile bianca” che lavora in una situazione di sfruttamento capitalistico differenziato sulla base di criteri razzisti in Inghilterra, Italia e Stati Uniti.

Collettivo Anabasi, *Donne è bello*, Gruppo Anabasi, Milano 1972.

La raccolta *Donne è bello* fu curata dal collettivo Anabasi di Milano. Il titolo di questo testo segue la falsariga di *Black is Beautiful* (slogan del *Black Panthers Party*). Al suo ritorno dagli Stati Uniti una militante del collettivo, Serena Castaldi, aveva infatti introdotto in Italia i primi testi sulla pratica del *consciousness raising*. In questa raccolta ci sono vari testi che provengono dal femminismo nordamericano, tratti dai lavori di Shulamith Firestone. Quei testi, che affrontano temi centrali come patriarcato, aborto, sessualità e lavoro domestico non retribuito, promuovendo la pratica dell’autocoscienza, hanno influenzato profondamente il femminismo italiano degli anni Settanta, soprattutto quanto alle lotte su diritti riproduttivi e alla critica alla famiglia tradizionale. Unica voce delle militanti Nere in *Donne è bello* è la risposta delle sorelle Nere all’appello lanciato dai fratelli Neri del *Black Unity Party* di Peekskill. I fratelli Neri invitavano le sorelle Nere a non usare anticoncezionali e a dedicarsi alla “ricostruzione della razza” attraverso la maternità, considerando la procreazione uno strumento di resistenza contro il genocidio culturale e razziale. Le militanti Nere rivendicavano invece il diritto di scegliere sul proprio corpo, denunciando il sessismo dei leader e rifiutando di subordinare la loro liberazione alle priorità degli uomini nel movimento. Tuttavia, questa risposta non è comprensibile al pubblico italiano, poiché l’appello dei fratelli Neri non fu tradotto.

Nella raccolta è inoltre presente un testo del gruppo Il Cerchio Spezzato, un collettivo di Trento che si formò nella prima facoltà di sociologia aperta a persone provenienti da istituti tecnici (Bellé 2023). Era un collettivo in stretto rapporto con Giovanni Arrighi, professore di Economia nell’Ateneo abbastanza vicino al movimento femminista milanese, che contribuì a far conoscere al gruppo del-

le studentesse e degli studenti testi del movimento nero e/o femminista statunitense, fra i quali quelli di Firestone.

Il testo del Cerchio Spezzato dal titolo “Le donne e i neri, il sesso e il colore” sostiene che i neri d’America si riconoscono sfruttati per motivi che non dipendono solo dall’appartenenza di classe, ma anche dal colore della loro pelle, e per uscire dalla loro condizione di subordinazione lottano contro una società che, oltre a essere capitalista, è anche bianca. È poi stabilito un parallelismo con le rivendicazioni femministe, perché vi si afferma che le donne potranno trovare una via per una liberazione reale lottando contro una società che, oltre a essere capitalista, è maschile.

Quel testo si inserisce nel dibattito, ben ricostruito da Vincenza Perilli (2007), intorno al concetto di “analogia”, che si fonda sui fatti biologici del sesso e della razza. In quegli anni infatti si diffonde in Italia un femminismo che sottolinea l’analogia tra oppressione di sesso e razza, delle donne e dei neri, inizialmente usata dal movimento femminista statunitense al fine di dimostrare che per legittimare entrambe le oppressioni erano usati argomenti di tipo biologico. Le femministe afro-statunitensi denunciavano questa analogia, che ritenevano rendesse invisibili le donne nere. I neri erano infatti identificati esclusivamente negli afro-statunitensi attivi nelle lotte e le donne come unicamente donne bianche.

Angela Davis, *La rivolta nera*, tr. di Stefania Jahier, Editori Riuniti, Roma 1972.

*La rivolta nera* è un libro scritto come espressione di solidarietà per Angela Davis, imprigionata perché accusata ingiustamente di aver ucciso il giudice Harold Haley. Il libro denuncia le condizioni strutturali che avevano condotto Davis in prigione, ed è composto da testi di più autori e autrici che denunciano le violenze razziste della polizia e del sistema penale. I temi che emergono come principali della militanza di Davis sono qui la questione di classe e la lotta del movimento nero; sono poi sviluppate delle analisi sulla specificità dello sfruttamento della schiavitù e della violenza di genere all’interno della comunità nera.

Beah Richards, “Io [nera] ti parlo, bianca”, in *EFFE*, n. 2, 1973.

Patricia Haden, Sue Rudolph, Joyce Hoyt, Rita van Lew, Catherine Hoyt, Patricia Robinson, *Lettera ai “fratelli neri”*, in *EFFE*, n. 2, 1973.

Nella rivista *EFFE*, pubblicata a Roma tra il 1973 e il 1982 con distribuzione nazionale, si nota un'attenzione alla questione della razza prevalentemente di tipo terzomondista, con alcune eccezioni. Questi due testi menzionati appaiono nel secondo numero del primo anno della rivista e, insieme a quello di Rosolina Ciarduillo pubblicato nell'ultimo numero del 1982 (vedi oltre), costituiscono i contributi più interessanti della rivista per la questione della razza nell'Italia degli anni Settanta-Ottanta.

Il testo di Beah Richards è la prima versione italiana di *A Black Woman Speaks*, performance in versi della drammaturga afroamericana. Richards è un'attrice e poetessa afro-statunitense, nota per i suoi ruoli teatrali e cinematografici che affrontavano temi di razzismo e giustizia sociale. La sua poesia e il suo impegno artistico hanno contribuito a dare visibilità alle esperienze delle donne Nere e alle lotte per i diritti civili. In questo testo l'autrice sostiene che l'oppressione delle donne Nere è agita in parte anche dalle donne bianche. Come scrive Marta Panighel (Stelliferi, Voli 2023), mancava però nel movimento italiano il contesto per comprendere il posizionamento specifico delle donne Nere, che non è fornito nemmeno da *EFFE*. Inoltre, il testo di Beah Richards fu tradotto solo parzialmente. Mancano infatti i riferimenti alla *White Supremacy*, alla responsabilità delle donne bianche nel perpetrare l'istituzione schiavista e alle critiche sul loro successivo coinvolgimento nella lotta antirazzista. L'influenza del femminismo della differenza in questo processo di diffusione può aver portato a sostenere la presa di posizione delle donne Nere più per una legittimazione dell'universalità della lotta femminista che non per il valore politico in sé.

Il secondo testo è invece la traduzione della risposta delle donne Nere all'appello del *Black Unity Party* di Peekskill (NY). È la ripresa della traduzione pubblicata l'anno precedente in *Donna è bello*.

Selma James, *Sesso, razza e classe*, tr. del Gruppo Femminista per il Salario al Lavoro Domestico, in Mariarosa Dalla Costa, *Potere femminile e sovversione sociale*, Marsilio, Padova 1972.

La traduzione di Selma James, contemporanea a quella di Davis, si colloca anch'essa nel contesto delle lotte operaie in Italia. I temi che interessano il movimento italiano, in questo caso specificamente il cosiddetto "femminismo della rottura" (Curcio 2021), riconosco-

no sempre la centralità del concetto di classe, il suo ampliamento e la critica alla sinistra maschilista bianca. L'oppressione è dunque analizzata come triplice, ma mantenendo la centralità della classe. L'autrice è una donna bianca che giunge a Padova dagli Stati Uniti in seguito ai rapporti transoceanici costruiti con militanti di Potere Operaio. A Padova Selma James conosce le compagne di Lotta Femminista e comincia un percorso politico che converge nei Comitati Internazionali per il Salario al Lavoro Domestico, che si inseriscono nel Collettivo Internazionale Femminista. *Sesso, razza e classe* fu inizialmente integrato al testo di Mariarosa Dalla Costa *Potere femminile e sovversione sociale*. James vi sottolineava la necessità di ridefinire il concetto di classe alla luce delle pratiche del movimento rivoluzionario nero e polemizzava con i marxisti bianchi ortodossi che esercitavano il loro potere affermando che l'unica lotta di classe è quella nelle fabbriche ed escludendo così di fatto la lotta delle donne e la lotta dei neri non salariati (considerati "unwaged").

Angela Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria*, tr. di Elena Brambilla, Garzanti, Milano 1975.

Angela Davis, *Alcune note sul ruolo della donna Nera nella comunità degli schiavi*, tr. di Collettivo Redazionale Femminista "Basta tacere!", La salamandra, Milano 1975.

In *Autobiografia di una rivoluzionaria*, una giovane Angela Davis racconta la sua vita di lotte, riprendendo molti dei temi già presenti nella *Rivolta Nera*. Davis vi affronta la questione della solidarietà fra donne in carcere e della violenza di genere interna al movimento di lotta per i diritti delle persone nere, e in più passaggi descrive il rapporto intrattenuto dalle militanti Nere con i compagni neri, analizzato in relazione alla sua problematicità e violenza. Per Davis, la militanza è concepita dai compagni neri come fonte di affermazione di virilità. Centrali, quindi, le questioni della discriminazione e della marginalizzazione subita dalle donne Nere attive nella lotta, spesso relegate in secondo piano.

*Alcune note sul ruolo della donna Nera nella comunità degli schiavi* è un testo scritto da Davis nel periodo del carcere. Davis comincia sostenendo che "la povertà della letteratura sulle donne Nere è veramente oltraggiosa" e notando che i rari studi esistenti tendenzialmente si limitano a rafforzare dei *cliché*. Nel testo è trattata la

questione del mito del matriarcato nero, secondo il quale le donne Nere schiave avrebbero disposto di più potere dei loro compagni; Davis analizza l'infondatezza di questa visione, sostenendo invece come il pensiero coloniale fosse finalizzato a dividere la popolazione nera attraverso lo smembramento delle famiglie, che costringeva le donne Nere ad abbandonare i figli. Il testo si conclude con un appello alle donne Nere, incitandole a partecipare alla lotta.

Margaret Prescod, Wilmette Brown, "Commento a *The Bluest Eye* di Toni Morrison", tr. di Silvia Federici, 1976. [Archivio Dalla Costa]

Nel movimento *Wages for Housework* l'internazionalismo era centrale, perché il gruppo puntava a una nuova ridefinizione della classe che mettesse al centro anche le persone razzializzate. A riprova dell'attenzione per le questioni relative alla razza manifestata da questa corrente femminista, nel 1975 nacque all'interno del movimento l'*International Black Women for Wages for Housework*, una rete di donne Nere e del Sud globale che reclamavano riparazioni per il lavoro non remunerato da loro svolto lungo l'intera storia della schiavitù, dell'imperialismo e del neocolonialismo. Wilmette Brown e Margaret Prescod facevano parte di questo gruppo. In particolare, Brown richiama l'urgenza politica di un'organizzazione autonoma delle lesbiche Nere teorizzando tre differenti livelli di autonomia: dagli uomini neri, dalle donne bianche e dalle donne Nere eterosessuali. Il loro "Commento", tradotto da Silvia Federici (parte della medesima rete), si trova oggi nell'Archivio Dalla Costa.

Toni Morrison, *Canto di Salomone*, tr. di Hilia Brinis, Bompiani, Milano 1977.

Si tratta del primo testo di Toni Morrison tradotto in italiano. È un romanzo di formazione che segue la storia di Milkman Dead, un uomo nero cresciuto in una famiglia borghese ed emotivamente distante, che decide di intraprendere un viaggio alla ricerca delle proprie radici e della propria identità.

Il romanzo esplora temi come il razzismo, l'eredità culturale, il mito, la memoria e il potere della comunità attraverso una narrazione ricca di simbolismi e riferimenti alla tradizione orale afro-staunitense. Morrison affronta inoltre le oppressioni di genere nella

comunità afroamericana, mostrando le intersezioni tra patriarcato e razzismo, volte a limitare le possibilità delle donne. Mentre gli uomini come Milkman cercano la libertà e la ricerca delle proprie radici attraverso il viaggio, le donne spesso restano infatti intrappolate in dinamiche familiari e sociali che ne soffocano l'autonomia. Tuttavia, il romanzo non presenta le donne solo come vittime: personaggi come Pilate, la zia di Milkman, esprimono forme di autodeterminazione che sfidano le norme patriarcali.

### *Anni Ottanta*

Negli anni Ottanta si intensifica la pubblicazione di opere letterarie di scrittrici femministe, talvolta aspramente criticate poiché tacciate di essere "sessiste" per le loro denunce della violenza agita dagli uomini.

Angela Davis, *Bianche e Nere*, tr. di Margherita Caporaso, Editori Riuniti, Roma 1981.

In *Bianche e Nere*, recentemente ritradotto con il titolo fedele all'originale *Donne, razza e classe*, Angela Davis tratta ampiamente la questione della doppia oppressione della donna Nera. La scrittrice affronta qui i rapporti tra razza, genere e classe, evidenziando come le esperienze delle donne Nere non possano essere comprese separatamente da questi tre assi d'oppressione, avanzando critiche al femminismo bianco, che ha storicamente escluso le donne Nere e trascurato le loro specifiche condizioni materiali e storiche, come il ruolo nella lotta antischiavista, la partecipazione ai movimenti sindacali e comunisti e la violenza sessuale subita in modo strutturale.

Toni Morrison, *Isola delle Illusioni*, tr. di Delfina Vezzolli, Bompiani, Milano 1982.

Il libro, ambientato nei Caraibi, racconta la relazione tra Jadine e San, due persone nere che vengono da classi sociali molto diverse. In questo libro le costrizioni imposte dai ruoli di genere sono messe in evidenza in quanto frustranti: i personaggi maschili esprimono misoginia e considerano le donne stupide solamente perché donne; le donne, fatta eccezione per Jadine, sono associate soltanto alla ma-

ternità e alla fertilità (sia positivamente che negativamente). Sono rappresentati anche gli abusi delle madri sulle figlie e sui figli, e in questo senso la maternità non è indicata come intrinsecamente una realizzazione di sé. Nella rappresentazione della diaspora nera, emerge inoltre una critica di genere del nazionalismo nero.

Rosolina Ciarduillo, “Donna Nera te ne vai”, in *EFFE*, nn. 9-10, 1982.

Questo testo, pubblicato sull’ultimo numero di *EFFE*, dimostra un’ampia conoscenza del femminismo nero. L’autrice cita Toni Morrison, Barbara Mikulski, Barbara Smith, Zora Neale Hurston, Margaret Walker e Andrè [sic] Lorde. Fa inoltre riferimento a testi di Doris Davenport, di Davis, di Firestone, Barbara Smith, di Michele Wallace e di Alice Walker.

Cristina Bacchilega, “L’autobiografia di Zora Neale Hurston”, in *Memoria: rivista di storia delle donne*, n. 8, 1983.

Questa pubblicazione è inserita in un numero di *Memoria* intitolato “Raccontare raccontarsi”, nella sezione “Riletture”. Sebbene definito come autobiografia, il testo di Zora Neale Hurston è una “biografia letteraria” scritta da Robert Hemenway nel 1980.

Alice Walker, *Il colore viola*, tr. di Marisa Caramella, Frassinelli, Torino 1984.

Di Alice Walker si cominciano a tradurre negli anni Ottanta la narrativa, i romanzi e i racconti, in cui l’autrice esplora la comunità nera dalla prospettiva dei personaggi femminili determinati e solidali fra di loro. La sessualità ha inoltre un forte spazio, così come la descrizione di violenze agite da uomini neri (e bianchi) su donne Nere.

Nel *Colore viola* le donne prendono decisioni importanti, come quella di separarsi dai compagni o di rispondere alle percosse ricevute, alle quali uomini decisamente più passivi talvolta accondiscendono in silenzio. In termini di ricezione, un tema che ha forse potuto fare eco nel femminismo bianco “paternalista” è la questione della mutilazione genitale femminile, alla quale nel romanzo è sottoposta una bambina. Inoltre, il romanzo mostra un esempio di famiglia non tradizionale e non patriarcale, in cui i legami principali non sono quelli fra coniugi.

Audre Lorde, “L’uso dell’erotico: l’erotico come potere”, tr. di Rossana Fiocchetto e Julienne Travers, in *Bollettino del Cli*, 1986.

Questo testo introduce Audre Lorde come “nota poetessa nera americana” ed esponente del “lesbofemminismo militante”. Lorde si riferisce a sé stessa nel testo come una “femminista nera lesbica” che per questo ha una “specificità capacità di sentire”, e denuncia una “società razzista, patriarcale ed antierotica”.

Alice Walker, *Meridian*, tr. di Maria Letizia Bertorelle, Frassinelli, Torino 1987.

*Meridian* è un romanzo che racconta del vissuto di una donna Nera, Meridian, che, durante il suo percorso accademico si unisce al movimento per i diritti civili delle persone nere. La critica al capitalismo è qui articolata in relazione al razzismo esercitato dalle élites bianche. Tema cruciale della vicenda è inoltre il passaggio alla lotta armata da parte degli esponenti del movimento, vissuto da Meridian come drammatico e conflittuale. Walker introduce, attraverso la descrizione della maternità e di tematiche sessuali, anche la questione dei militanti uomini che, approfittando del patriarcato, si rifiutano di riconoscere l’importanza delle questioni di genere.

Toni Morrison, *Amatissima*, tr. di Giuseppe Natale, Frassinelli, Torino 1988.

*Amatissima* è un testo chiave nella letteratura femminista nera. Racconta di Sethe, una donna Nera che riesce a fuggire dalla schiavitù nella piantagione di cotone di *Sweet Home* e rifugiarsi in una casa che diventa metafora della sofferenza traumatica legata alla schiavitù. Il cuore del romanzo è il conflitto interiore di Sethe, che ha preso una decisione estrema: uccidere la propria figlia, Denver, per evitare che cresca come schiava e per non farle subire ciò che lei stessa ha patito. Il romanzo esplora la forza e la resistenza, ma anche la fragilità e la vulnerabilità del personaggio, mettendo in evidenza il ruolo fondamentale delle donne Nere come persone che devono affrontare una doppia oppressione, quella del razzismo e quella del patriarcato.

Alice Walker, *Non puoi tenere sottomessa una donna in gamba*, tr. di Roberta Rampelli, Frassinelli, Torino 1988.

Si tratta di una raccolta di racconti di Walker, nei quali sono esplorate l'identità e la condizione delle donne afro-statunitensi attraverso una varietà di voci femminili. I temi centrali includono il sessismo all'interno delle comunità nere, il trauma della violenza sessuale, la libertà sessuale delle donne e il rapporto complesso con la tradizione culturale e religiosa.

Doris Davenport, *Mangia il tuono & bevi la pioggia: poesie*, tr. di Franco Meli, Arcipelago, Milano 1988.

Nell'introduzione ai componenti di Doris Davenport, l'autrice fa riferimento al concetto di "intellettuale nero", utilizzando il maschile. Trovano però successivamente spazio la condizione specifica della donna Nera, tema portante nella scrittura di Davenport, e l'analisi dell'invisibilizzazione del processo creativo delle donne Nere, capaci di mettere in evidenza l'intersezione tra razzismo e sessismo. I testi affrontano anche il ruolo della donna Nera nel *blues*, un genere in cui, si legge nel volume, "tradizionalmente non è sottomessa, né economicamente né emotivamente, al partner". Inoltre, sono citate numerose donne Nere attivamente impegnate nella lotta per i diritti civili, evidenziando il valore della poesia non solo come forma di catarsi, ma anche come strumento di protesta. Centrale, poi, la questione della *sisterhood* promossa dalle femministe bianche, e il concetto di *womanist*, adottato invece da molte donne Nere<sup>5</sup>.

Alice Walker, *La terza vita di Grange Copeland*, tr. di Giuseppe Natale, Frassinelli, Torino 1989.

Il romanzo esplora le complessità dell'identità razziale e familiare nella società statunitense del Sud. La vicenda segue il percorso di Grange Copeland, un uomo nero che lotta con le proprie frustrazioni, la violenza e il senso di impotenza derivante dal razzismo e dalla sua condizione di uomo oppresso. Walker esplora, attraverso

5 Coniato da Alice Walker nel 1982, il termine descrive una prospettiva culturale e politica che si concentra sulle esperienze delle donne Nere, enfatizzando il legame con la comunità afro-statunitense e l'importanza della spiritualità e della resistenza collettiva. Si distingue dalla visione femminista bianca per il suo rifiuto di separare le questioni di razza, genere e classe, e per il suo impegno verso una giustizia sociale integrata.

il romanzo, le dinamiche familiari e le generazioni unite nelle lotte, dando particolare spazio alla figura femminile e alle sue esperienze.

Barbara Christian, “La corsa alla teoria”, in *Memoria: rivista di storia delle donne*, n. 25, *Genere e soggetto. Strategie del femminismo fra Europa e America*, 1989.

L'autrice, studiosa afroamericana, critica una tendenza diffusa nell'accademia, che definisce come “corsa alla teoria”. Nel farlo, porta come esempio il modo in cui le studiose femministe hanno generalizzato l'esperienza del soggetto donna, universalizzandolo, ma senza studiare la condizione della donna Nera. Questa traduzione fu pubblicata in un numero di *Memoria* intitolato *Genere e soggetto. Strategie del femminismo fra Europa e America*, sezione *Il tema*, sottosezione *Interpretazioni*, in cui comparivano anche saggi di Linda Alcoff, Leslie Wahl Rabine, Joan W. Scott, Bell Chevigny, Myra Jehlen e Judith Walkowitz.

bell hooks, *Dai margini al centro: essere donna e nera*, tr. di Marzia Angelucci, in *Memoria: rivista di storia delle donne*, n. 26, *Questioni di etica*, 1989.

Questa traduzione fu pubblicata in un numero di *Memoria* intitolato *Questioni di etica*, nella sezione *I materiali del presente*. Nell'articolo, bell hooks parte dalla sua esperienza personale e familiare, e dalla scelta del suo pseudonimo. Affronta poi la questione delle forme di espressione delle donne Nere, spiegando come ci si attenda da loro che siano quiete e obbedienti. Delinea inoltre il suo rapporto con il femminismo e l'intreccio fra questione di genere e di razza.

### *Bibliografia*

- Bellè, E.  
2023 *L'altra rivoluzione. Dal Sessantotto al femminismo*, Ombre Corte, Verona.
- Curcio, A.  
2021 *Introduzione ai femminismi*, DeriveApprodi, Roma.

2024 *L'Italia è un paese razzista*, DeriveApprodi, Roma.

Dalla Costa, M.

1972 *Potere Femminile e Sovversione Sociale*, Marsilio, Venezia.

Hawthorne, C.

2023 *Razza e cittadinanza. Frontiere contese e contestate nel Mediterraneo nero*, Astarte, Pisa.

Hill Collins, P.

1990 *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, Unwin Hyman, Boston.

hooks, b.

2020 *Insegnare a trasgredire*, Meltemi, Sesto San Giovanni.

Lorde, A.

1979 *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*, Spinners In, New York.

Moïse, M.

2019 *Il femminismo nero*, in *Introduzione ai femminismi*, a cura di Anna Curcio, DeriveApprodi, Roma, pp. 27-42.

Perilli, V.

2007 "L'analogia imperfetta. Sessismo, razzismo e femminismi tra Italia, Francia e Stati Uniti", in *Zapruder*, n. 13, pp. 9-25.

Stelliferi, P., Voli, S.

2023 *Anni di rivolta. Nuovi sguardi sui femminismi degli anni Settanta e Ottanta*, Viella, Roma.

Tesfàù, M. G.

2020 *Aspettando Gloria*, in bell hooks, *Insegnare a trasgredire*, Meltemi, Sesto San Giovanni, pp. 11-25.

Zumaglino, P.

1995 *Femminismi a Torino*, FrancoAngeli, Milano.

TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE INTERDISCIPLINARI  
Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

1. Marta Averna, Gennaro Postiglione, Roberto Rizzi (a cura di), *The Italian Presence in Post-war America, 1949-1972. Architecture, Design, Fashion, Volume 1. Architetture, interni e oggetti nel passaggio attraverso l'Atlantico, Volume 2. Mediatori, itinerari intellettuali, usi e costruzioni dello spazio*
2. Simone Cinotto e Giulia Crisanti (a cura di), *Un oceano di stile. Produzione e consumo di Made in Italy negli Stati Uniti del dopoguerra*
3. Enrico Carocci, Ilaria A. De Pascalis, Veronica Pravadelli (a cura di), *Transatlantic Visions. Culture cinematografiche italiane negli Stati Uniti del secondo dopoguerra*
4. Lara Conte e Michele Dantini (a cura di), *Narrazioni atlantiche e arti visive 1949-1972. Sguardi fuori fuoco, politiche espositive, identità italiana, americanismo/antiamericanismo*
5. Cristina Iuli, Stefano Morello (a cura di), *Trame transatlantiche. Relazioni letterarie tra Italia e Stati Uniti, 1949-1972*

*Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2025  
da Digital Team – Fano (PU)*