

bell hooks  
Elogio del margine

La Zuccherina Editore culturale

Introduzione a cura di Maria Nadotti



ISBN 88-07-10242-0

## 6. Fighe bollenti in vendita: rappresentazioni della sessualità femminile nera e mercato culturale

Venerdì sera, in una piccola città del Midwest. Con un gruppo di artisti e professori andiamo in un locale dove si servono dolci sino a tarda notte. Mentre superiamo un gruppo di maschi bianchi fermi sulla porta, sentiamo che parlano di noi. Stanno dicendo che i miei compagni, tutti di pelle bianca, devono essere dei *liberal* dell'università, non degli avventori "regolari", a farsi vedere in giro con una "nera". Nel mio gruppo si comportano come se, di quella conversazione, non avessero sentito una sola parola. Nessuno risponde, nemmeno quando io richiamo l'attenzione sul commento. È come se non solo non stessi parlando, ma all'improvviso, per loro, non esistessi più. Sono invisibile. Per i miei colleghi, il razzismo che si esprime nella vita di tutti i giorni – è la seconda esperienza del genere che facciamo insieme – non è altro che una spiacevolezza da evitare, non qualcosa da affrontare o sfidare. È soltanto qualcosa di negativo che viene a rovinarti il divertimento, meglio far finta di niente e lasciar perdere.

Non appena entriamo nel locale, scoppiano tutti in una gran risata e indicano una fila di giganteschi seni di cioccolato con tanto di capezzolo – grandi tette da mangiare. La trovano un'idea deliziosa – tra quest'immagine razzializzata e il razzismo che si è espresso poco prima, non vedono alcun nesso. Vivendo in un mondo dove i bianchi non vengono più nutriti e allevati principalmente da donne nere, davanti a questi seni simbolici il loro

pensiero non va coscientemente alle *mammies*. Per loro questi seni di cioccolato non parlano della nostalgia rimossa per un passato razzista in cui i corpi delle donne nere erano una merce, disponibile a qualunque bianco ne potesse pagare il prezzo. Guardo questi seni neri e penso alla rappresentazione del corpo femminile nero nella cultura popolare. Osservandoli, penso al collegamento tra le rappresentazioni contemporanee e il tipo di immagini che sono state popolari dallo schiavismo in poi. Ricordo la potente denuncia delle dinamiche psicossessuali dello schiavismo fatta da Harriet Jacobs in *Incidents in the Life of a Slave Girl*. Ricordo in che modo abbia descritto quella "peculiar" istituzione del dominio e i bianchi che l'hanno costruita come "una gabbia di uccelli osceni".

Nella cultura popolare contemporanea non capita spesso che le rappresentazioni dei corpi femminili neri sovvertano o mettano in discussione le immagini della sessualità femminile nera che hanno fatto parte dell'aparato culturale razzista del secolo scorso e che continuano a dar forma alle nostre percezioni. Il saggio di Sander Gilman, *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature*, ci invita a considerare come la presenza dei neri nella società nordamericana delle origini abbia consentito ai bianchi di sessualizzare il loro mondo proiettando sul corpo dei neri una narrativa della sessualizzazione dissociata dalla bianchezza. Gilman documenta lo sviluppo di tale immagine, osservando che "nel diciannovesimo secolo, la sessualità dei neri, uomini e donne, diventa marchio di devianza sessuale". E sottolinea che è il corpo della donna nera ad essere costretto a servire da "effigie della sessualità dei neri in generale".

Nella maggior parte dei casi, alla donna di colore che si esibiva in qualche locale in voga a Parigi, "civiltizzato" cuore culturale d'Europa, non veniva rivolta che un'attenzione "frammentaria". Ella è lì per intrattenere gli ospiti con la nuda immagine dell'Aleria. Perché dovrebbero guardarla come un essere umano integro e completo? Di lei verranno notate solo alcune parti. Og-

gettificate come le schiave nere esposte sui banchi delle aste mentre padroni e sovrintendenti ne descrivono le parti che contano, vendibili, le nere i cui corpi nudi si esibivano per i bianchi nelle occasioni mondane non avevano presenza alcuna. Erano ridotte a puro spettacolo. Della loro vita, delle loro motivazioni, si sa ben poco. Le parti del loro corpo si offrivano a conferma della nozione razzista secondo cui i neri sono più simili ad animali che ad esseri umani. Quando nel 1810 ne fu messo in mostra il corpo, Sarah Bartmann venne ironicamente e perversamente soprannominata "la Venere ottentotta". Per cinque anni il suo corpo nudo venne esibito in pubblico in numerose occasioni. Quando morì, venne mutilato di alcune parti che continuarono ad essere oggetto di studio. Gilman lo ha sottolineato: "Il pubblico che aveva pagato per vedere le sue natiche e che, quando lei era ancora in vita, si era fatto delle fantasie sull'unicità dei suoi genitali, poteva ora, dopo la sua morte e dissezione, esaminarli entrambi". Molta della fascinazione razzializzata per il corpo di Bartmann era focalizzata sulle sue natiche.

Una fascinazione analoga per i corpi dei neri, soprattutto se femminili, si manifestò nella bianca Europa durante la carriera di Joséphine Baker. Ben felice di "sfruttare" l'eroticizzazione a cui i bianchi sottoponevano il corpo dei neri, nei suoi numeri di danza Baker puntava tutto sul "culo". Nonostante il tono di condiscendenza che attraversa spesso la recente biografia da lei curata, *Jazz Cleopatra: Joséphine Baker In Her Time*, Phyllis Rose esplora con perspicacia la "fissazione" di Baker sul proprio sedere:

Lo maneggiava come fosse uno strumento, un sonaglio, qualcosa che non faceva parte di lei e che poteva scuotere a suo piacere. Non si sottolineerà mai abbastanza l'importanza del fondoschiama. Era la stessa Baker a dichiarare che i sederi sono stati tenuti nascosti troppo a lungo. "Il fondoschiama esiste. Non vedo perché vergognarsene. È vero che ci sono fondoschiama così stupidi, così prenziososi, così insignificanti da esser buoni solo per sedercisi sopra." Con il trionfo di Baker, lo sguardo erotico di una nazione si spostò verso il basso: Joséphine aveva rivelato al desiderio un nuovo territorio.

Molti dei movimenti di danza con cui Baker mette in risalto il "culo" prefigurano i movimenti oggi popolari nei balli dei neri.

Sebbene il pensiero contemporaneo sul corpo femminile nero non cerchi di leggere il corpo come segno di "naturale" inferiorità razziale, la fascinazione per i "culi" neri continua. Nell'iconografia sessuale dell'immaginario pornografico tradizionale, il culo sporgente è considerato indicativo di una sessualità abnorme. La musica popolare contemporanea è uno dei luoghi culturali chiave per affrontare la questione della sessualità dei neri. Nei testi delle canzoni, "il culo" viene nominato in modi che cercano di sfidare il luogo comune razzista secondo cui esso sarebbe un brutto segno di inferiorità, pur rimanendo un segno sessualizzato. La popolare canzone *Doin' the Butt* ha favorito la diffusione di un nuovo sensualissimo ballo, puntando sull'orgoglio e il divertimento di chi riesce a spingere più in fuori le natiche. In *Aile turbolente* (School Daze, Spike Lee, 1988) si assiste alla scena di un party per soli neri dove tutti ballano in costume da bagno e "doing the butt", muovendo il culo. È uno dei momenti più trascinanti del film. I "culi" neri in mostra sono ingovernabili e oltraggiosi. Non sono il corpo immobile della schiava nera spacciata per manequin. Non sono un corpo ridotto al silenzio. Esibiti come gioiosa resistenza culturale e nazionalistica, essi sfidano il luogo comune che il corpo nero, il colore della sua pelle e la sua forma, siano un marchio di vergogna. Questa celebrazione delle natiche, che senza dubbio è il momento più trasgressivo e provocatorio di *Aile turbolente*, è iniziata o ha coinciso con l'accentuazione delle natiche, in particolar modo delle natiche femminili, sulle riviste di moda. Che il potenziale del film di sconvolgere e mettere in discussione ciò che correntemente si pensa del corpo dei neri, delle donne in particolare, non abbia alcun esito, dipende dal modo complessivamente degradante e abusivo con cui la pellicola tratta le donne di colore. Molti non hanno visto il film, dunque è stata proprio la canzone *Doin' the Butt* a sfidare la morale corrente, che vorrebbe spingerci a ignorare il didietro, in quanto associato ad atti indesiderabili e sporchi. Sen-

za veli, il "culo" potrebbe riprendere ad essere venerato come luogo erotico di piacere ed eccitamento.

Richiamando la nostra attenzione sul corpo in modo da invitare lo sguardo a mutilare ancora una volta il corpo della donna nera, a metterne a fuoco soltanto il "culo", gli omaggi contemporanei a questa parte dell'anatomia non riescono a sovvertire il sessismo/razzismo delle rappresentazioni. Se nel diciannovesimo secolo le rappresentazioni del corpo femminile nero erano costruite in modo da metterne in evidenza la spendibilità, non diverso è il messaggio che ci arriva dalle immagini odierne (anche da quelle che vengono create all'interno della produzione culturale nera). Quando negli anni ottanta si è portato sul grande schermo *Ragazzo nero*, il romanzo di denuncia di Richard Wright, la scena dell'assassinio di Bessie, la ragazza nera di Bigger, è stata eliminata. La cosa è doppiamente ironica. Nel romanzo Bessie viene assassinata e nel film viene sistematicamente eliminata. I pittori che nel diciannovesimo secolo fecero della razza un terreno di esplorazione artistica crearono di frequente immagini in cui il contrasto tra il corpo femminile bianco e il corpo femminile nero non fa che rinforzare il primato dell'icona bianca. Il saggio di Gilman non si distacca da questo progetto critico: la cosa che più gli interessa esplorare è la sessualità delle bianche.

Tanto nel romanzo di Wright quanto nella sua versione cinematografica si utilizza una strategia simile. Nel romanzo, Bessie è spendibile perché Bigger si è già reso responsabile di un crimine ben più atroce: l'uccisione di una donna bianca. Il primo e più grave delitto assume il secondo. Tutti si preoccupano per la sorte della bianca Mary Dalton, figlia della classe dominante: di Bessie non importa niente a nessuno. Per ironia Bigger, proprio nel momento in cui decide che il corpo di Bessie è spendibile, che la ucciderà, continua a chiederle di aiutarlo, di "fare la cosa giusta". Bigger intende usarla e poi buttarla, un gesto che conferma l'assoluta mancanza di valore del suo corpo. Se per distruggere il corpo di una donna bianca egli deve superare dei confini pericolosi, può invece invadere e violare il corpo della nera senza paura di essere punito o di incorrere in ritorsioni.

Nera e femmina, sessualmente attiva al di fuori del matrimonio, Bessie rappresenta la "donna perduta". Non ha protettori, nessun sistema legale difenderà i suoi diritti. Perorando la propria causa con Bigger, Bessie chiede riconoscimento e compassione per la sua particolare condizione.

Bigger, ti prego! Non farmelo! Ti prego! Non faccio altro che lavorare, lavorare come un cane! Dal mattino alla sera. La felicità non so neanche cos'è. Non ne ho mai avuta. Non ho avuto niente e tu mi fai questo...

Descrizione acutissima della vita di tante proletarie nere negli anni quaranta, le sue parole risuonano in quelle della poeta Nikki Giovanni quando descrive la condizione delle donne di colore negli anni sessanta. Nelle prime battute dell'introduzione a *Woman Poet* leggiamo: "Vedete che la mia intera esistenza è un nodo d'infelicità". Vi è, però, una differenza radicale. Negli anni sessanta, la donna nera nomina la sua infelicità per chiedere di essere ascoltata, di essere riconosciuta per ciò che è, e cambiare la propria situazione. Questa poetessa parla al desiderio delle donne nere di costruirsi una sessualità diversa da quella che ci è imposta dalla cultura razzista/sessista e ci invita a capire sino a che punto siamo prigionieri di idee di sessualità e desiderabilità del tutto convenzionali:

...oggetto sessuale se sei carina e non amore o amore e niente sesso se sei grassa fatti indietro cicciona nera sii madre nonna cosa forte ma non donna donna da giochi donna romantica bisognosa d'amore a caccia di uomini mangiatrice di cazzo stropicciamaschi donna in cerca di sesso alla ricerca d'amore.

*Woman Poet* è un grido di resistenza che costringe chi sfrutta e opprime le donne nere, chi oggettifica e disumanizza, ad affrontare le conseguenze delle proprie azioni. Mettendosi di fronte a se stessa, la donna nera prende atto di tutte le cose contro cui deve lottare per riuscire a realizzarsi. Ella deve opporsi alla rappresentazione di sé, del suo corpo, del suo essere, come merce senza valore.

Bombardate da immagini che rappresentano il loro

corpo come un bene usa-e-getta, le donne nere hanno assorbito passivamente questo modo di pensare o se ne sono difese ferocemente. La cultura popolare offre un numero infinito di esempi di appropriazione e sfruttamento degli "stereotipi negativi" da parte delle donne di colore, o per affermare un loro controllo sulla rappresentazione o per coglierne almeno i vantaggi. Poiché nell'iconografia razzista/sessista la sessualità delle nere è stata rappresentata come più libera e liberata, molte cantanti di colore, a prescindere dalla qualità delle loro voci, hanno coltivato un'immagine che sottintende la loro disponibilità sessuale e la loro licenziosità. Indesiderabile nel senso convenzionale del termine, che definisce la bellezza e la sessualità come desiderabili solo nella misura in cui sono idealizzate e irraggiungibili, il corpo femminile nero attira l'attenzione solo quando è sinonimo di accessibilità e disponibilità, quando è sessualmente deviante.

Che Tina Turner si sia costruita una figura pubblica altamente sessualizzata è conforme a questa idea della sessualità femminile nera. Nella sua recente autobiografia, *I, Tina*, la cantante dà di sé un ritratto marcatamente sessualizzato - fornendo ai lettori una narrativa che altro non è se non una "confessione sessuale". Sebbene il libro inizi ricordando che Tina è stata educata secondo principi puritani di innocenza e di virtù muliebri che l'hanno resa riservata e timorosa dell'esperienza del sesso, tutto ciò che segue smentisce tale profilo. Dal momento che l'immagine di Tina Turner coltivata e mercificata nella cultura popolare è quella di una donna "calda" e fortemente sessuata - la donna nera libera e pronta al sesso -, nella sua autobiografia esiste una tensione tra la realtà descritta e l'immagine che va sostenuta. Parlando della sua prima esperienza sessuale, Tina ricorda:

Naturalmente persi la verginità sul sedile posteriore di un'automobile. Erano gli anni cinquanta o no? Penso che lui, il piccolo diavolo, l'avesse pianificato - sapeva già di avere accesso alle mie mutandine, perché ci eravamo già sbacucchiati e toccati moltissimo sotto la camicetta, e poi sotto la gonna e via di seguito. Il passo successivo era ovvio. E io, con tutta la mia sicurezza, quando finalmente venne il momento di fare la cosa ve-

ra, non seppi dir altro che: "Uh-oh, è ora". Voglio dire che avevo una gran paura. E poi successe. Beh, fece così male - credo che mi facessero male anche i lobi delle orecchie. Dio, stavo semplicemente morendo. E lui lo volle fare due o tre volte! Era come dar dentro a una ferita aperta. Dopo non riuscivo quasi a camminare. Ma l'avevo fatto per amore. Il dolore era stato atroce, ma lo amavo e lui mi amava, e questo aveva ridotto il dolore. Andava tutto bene. Era stato meraviglioso.

Peccato che nello scenario descritto da Turner di meraviglioso non ci sia proprio niente. Tra il tono "dura" con cui descrive l'esperienza, girandola in modo da farci credere di aver avuto il controllo della situazione, e la realtà che racconta, cioè il cedimento alle voglie di un maschio e lo strazio sessuale, esiste una forte tensione. Dopo averci descritto un penoso rito di iniziazione sessuale, Turner stravolge la confessione dicendo al lettore che se l'era goduta. Attraverso la memoria retrospectiva, Turner riesce a riraccontare la storia in modo da lasciarci intendere di non avere avuto problemi con quella precoce esperienza sessuale, eppure il suo linguaggio disinvolto non maschera interamente la sofferenza evocata dai dettagli che ci vengono forniti. Tuttavia, questo atteggiamento disinvolto si accorda meglio di ogni altro con il modo in cui la "vedono" i suoi fan. Nel corso dell'autobiografia la cantante descriverà situazioni di estrema vittimizzazione sessuale e poi stravolgerà l'effetto delle sue parole definendosi come un essere sessualmente libero, al pari di tutte le donne di colore. Tra questa affermazione e i fatti da lei narrati non c'è - sembra di capire - alcun riscontro.

La carriera di cantante di Tina Turner si è fondata sulla costruzione di un'immagine di sessualità femminile nera che è stata fatta diventare sinonimo di sensualità selvaggia e animalesca. Stuprata e sfruttata da Ike Turner, l'uomo che ha creato questa immagine e gliel'ha imposta, Tina descrive il modo in cui il suo personaggio pubblico di cantante è stato modellato dall'immaginario misogino e pornografico del marito:

Ike spiegava: da bambino, ai tempi di Carlyle, si era fissato con la bianca dea della giungla che compariva nei serial cinemato-

grafici del sabato pomeriggio - rivelando donne rossovestite dai lunghi capelli fluenti e dai nomi esotici: Sheena, regina della giungla, e Nyoka - in particolare Nyoka. Si ricordava ancora un serial in quindici episodi del 1941, *The Perils of Nyoka*, della Republic Picture, con Ray Aldridge nel ruolo di protagonista, una cattiva chiamata Vultura, una scimmia chiamata Satana e Clayton Moore (il futuro Lone Ranger televisivo) nella parte dell'innamorato. Nyoka, Sheena, Tina! - Tina Turner - la Donna Selvaggia personale di Ike. Quanto gli piaceva.

Turner non dice quali fossero le sue valutazioni rispetto a questa immagine. Come potrebbe? Essa è parte della rappresentazione che crea e mantiene la sua celebrità.

La fantasia pornografica di Ike, che nella femmina nera vede la barbara selvaggia e sensuale, fu fatta esplodere da un mezzo di comunicazione controllato dal patriarcato bianco, che ne aveva plasmato la percezione del reale. La sua decisione di creare la selvaggia donna nera era perfettamente compatibile con le rappresentazioni della sessualità femminile nera prevalenti nella società suprematista bianca. Naturalmente la storia della sua vita rivela che Tina era tutto meno che una donna selvaggia; aveva paura della sessualità, era stata abusata, umiliata, fottuta più e più volte. Amici e colleghi possono dire quante volte la cantante sia stata brutalmente picchiata poco prima di salire sul palcoscenico, eppure non si sa niente di come lei vivesse la contraddizione (in *I, Tina*, questa storia viene raccontata da vari testimoni). Da un lato Tina soffriva le pene dell'inferno per colpa di un misogino che le dominava l'esistenza e la sessualità, e dall'altro, in ogni sua *performance*, proiettava l'immagine di una donna selvaggia, dura, sessualmente liberata. Analogamente alla protagonista di *Storia di O*, il celebre romanzo di Pauline Réage, è probabile che Turner agisca come se si vantasse della propria sottomissione, che goda a essere una schiava d'amore. Lasciando Ike, dopo vari anni di stupri coniugali e abusi fisici, perché la violenza del marito è del tutto incontrollabile, Turner porta con sé l'"immagine" che lui ha creato.

Nonostante la sua esperienza di abuso abbia radici nell'oggettificazione sessista e razzista, Turner ha fatto

propria l'immagine della "donna selvaggia" e se ne è servita per fare carriera. Affascinata da sempre da parrucche e capelli lunghi, Tina ha creato la bionda criniera da leonessa per sembrare ancora più selvaggia e animale-sca. La biondezza la lega all'immaginario della giungla e nello stesso tempo contribuisce a sostenere l'estetica razzista in base alla quale i capelli biondi sono l'epitome della bellezza. Senza Ike, la carriera di Turner ha raggiunto nuove altezze, soprattutto ora che sta sfruttando al massimo la rappresentazione visiva della donna (in particolare della donna nera) come animale sessuale. Non più intrappolata nella sadomasochistica iconografia sessuale della donna nera in guerra erotica con il suo compagno - tale era il sottotesto degli spettacoli di Ike e Tina -, oggi la cantante si raffigura come un'indipendente donna nera, la cui sessualità non è altro che uno strumento per esercitare il potere. Invertendo il vecchio immaginario, oggi Tina si pone nel ruolo di dominatrice.

In *Mad Max oltre la sfera del tuono (Mad Max: Beyond the Thunderdome*, George Miller & George Ogilvie, 1985), Turner interpreta il ruolo di Auntie Entity. Il suo personaggio evoca due stereotipi razzisti/sexisti: la *mammy* nera affamata di potere e l'animale sessuale che usa il suo corpo per sedurre e conquistare gli uomini. Smaniosa di mettere le mani sull'eroe bianco che la contemporerà e la respingerà, Auntie Entity è la rivisitazione contemporanea della mitica schiava nera che avrebbe "adescato" e sedotto il virtuoso uomo bianco suo padrone. Naturalmente il bianco eroe di *Mad Max* è più forte dei coloni suoi antenati. Non cede alla pericolosa tentazione esercitata dalla mortale seduttrice nera che governa su una piccola nazione il cui potere si basa sull'utilizzo della merda. Turner, in questo film, è la malvagia donna nera, un'immagine che continuerà a sfruttare.

Anche il video *What's Love Got To Do With It*, che cosa c'entra l'amore, sottolinea la convergenza di sessualità e potere. Qui il corpo della donna nera viene rappresentato come un'arma potenziale. Nel video Tina percorre sfrontatamente le selvatte strade metropolitane, offrendosi e provocando, e allo stesso tempo vietando a chiunque di avvicinarla. Non è che non si rappresenti

più come disponibile: è "aperta" soltanto a chi si sceglie lei. Assumendo il ruolo di cacciatore, è la donna sessualizzata che trasforma uomini e donne in prede (nello sguardo catturante del video, il corpo si rivolge a entrambi i sessi). Questa dura donna nera non ha tempo per stabilire femminei legami, è fuori per "catturare". Il modello narrativo della nera dalla sessualità aggressiva scelto da Turner continua ad avere le sue radici in una concezione misogina. Invece di basarsi sul piacere, il suo è un erotismo spietato, violento; parla di donne che usano il potere sessuale per fare violenza all'Altro di sesso maschile.

Appropriandosi del mito pornografico della sfrenata sessualità della donna nera creato dagli uomini nel patriarcato suprematista bianco, Turner lo sfrutta a fini personali per raggiungere l'autosufficienza economica. Quando ha lasciato Ike, non aveva un soldo ed era piena di debiti. La sua nuova immagine comunica che felicità e potere toccano alle donne che imparano a battere gli uomini al loro stesso gioco, a smettere di investire sull'amore e a scendere sul piano di realtà del cane-mangia-cane. Cantata da Turner, *What's Love Got To Do With It* evoca l'immagine della donna nera forte e puttana a caccia di guadagno. Mettendo in secondo piano l'idea dell'amore romantico ed esaltando l'uso del sesso finalizzato al piacere come merce di scambio, la canzone esercita un forte richiamo sulla cultura postmoderna contemporanea. Essa identifica il piacere con la materialità, facendone un bene di cui andare alla ricerca, da prendere e conquistare con ogni mezzo. Quando viene interpretata da cantanti nere, *What's Love Got To Do With It* fa pensare ai vecchi stereotipi secondo cui sessualità femminile nera e prostituzione sono sinonimi. Così come negli anni quaranta e cinquanta, per guadagnarsi da vivere, le prostitute nere battevano attivamente le strade a caccia di clienti, confermando pubblicamente l'associazione tra la loro sessualità e il mestiere di prostituta, oggi sono le canzoni rap e R&B a costruire fantasticamente la sessualità delle donne di colore riducendola a merce - un servizio sessuale in cambio di denaro e potere, il piacere è secondario.

Alle prese con la rappresentazione di una sessualità selvaggia e animalesca, cantanti come Aretha Franklin e giovani delle nuove leve come Anita Baker cercano di ristabilire un collegamento tra amore e piacere sessuale. Aretha, che pure è vista come una vittima dei poco di buono, come la classica "donna che ama troppo", e che non fa nulla per impedire ai versi delle sue canzoni di dimostrarlo, canta anche brani di resistenza. Tra i neri, in particolare tra le donne, *Respect* è stata presa per una canzone che sfida il sessismo dei maschi di colore e la vittimizzazione delle donne, proponendo allo stesso tempo immagini di cura e sostegno reciproci. Recentemente, in uno special della PBS dedicato ad alcuni grossi nomi del mondo della musica, si è vista anche Aretha Franklin. Nel documentario veniva dato ampio spazio ai produttori bianchi e di sesso maschile che hanno modellato la sua immagine pubblica. Nel filmato la cantante racconta come si è divertita ad aggiungere a *Respect* un ritornello potente: "sock it to me", tienimelo. Uno dei produttori bianchi, Jerry Wexler, ce ne spiega a modo suo il significato, affermando che si tratta di un invito a "un'attenzione sessuale del livello più elevato". Le sue interpretazioni sessualizzate parevano lontane anni luce dal modo in cui la canzone era stata percepita e celebrata nelle comunità nere. Nel corso del documentario, presunto tributo al potere di Aretha Franklin, l'attenzione si spostava inevitabilmente dalla musica al sottotesto del film, che può essere considerato un racconto visivo da cui traspare l'ossessione della cantante per il proprio corpo e per il raggiungimento di un aspetto desiderabile. Per riuscire nel suo scopo, Franklin è in continua lotta con la bilancia e le immagini del film sono la cronaca dei suoi numerosi cambiamenti di peso e di forma corporea. Come a mettere in ridicolo tanta preoccupazione per il proprio corpo, per gran parte del documentario Aretha si muove sullo sfondo di quello che sembra essere un ambiente domestico, forse un soggiorno. Indossa un abito da sera senza spalline, troppo piccolo per la sua taglia, tanto che i suoi seni sembrano due palloni gonfi d'acqua pronti a scoppiare. Non avendo la minima idea di chi abbia creato e controllato questa immagine, posso

solo ribadire che essa stravolge ciò che nel film si ripete insistentemente: che Aretha non è più una vittima sessuale e ha conservato il suo potere di cantante; cosa, la seconda, più plausibile della prima.

Le cantanti nere che proiettano un'immagine fortemente sessualizzata hanno nei confronti dei capelli la stessa ossessione che hanno per le misure del corpo e per le sue parti. Come nell'iconografia sessuale del diciannovesimo secolo, alcune specifiche parti dell'anatomia vengono considerate più sensuali e degne di attenzione di altre. Oggi molto dell'immaginario sessuale che ha per oggetto le dive di colore sembra essersi fissato sui capelli; i capelli e non le natiche sono il significante di una sessualità animalasca. Questo è vero, per definizione, nel caso di Tina Turner e di Diana Ross. È paradossalmente appropriato che molte di queste capigliature siano sintetiche e prodotte dall'uomo, costruite artificialmente come l'immagine che vogliono evocare. All'interno di una cultura patriarcale dove le donne sopra i quarant'anni non sono rappresentate come sessualmente desiderabili, è comprensibile che cantanti che hanno raggiunto il successo giocando sulla sessualizzazione delle propria immagine, una volta che si avvicinano ai cinquant'anni, mettano meno enfasi su parti del corpo che possono riflettere l'età e si fissino sui capelli.

In un mio corso sulle "Politiche della sessualità", dove capita spesso di esaminare le connessioni tra razza e arte, una volta abbiamo analizzato criticamente una copertina di "Vanity Fair" in cui figurava Diana Ross. In posa su uno sfondo bianco, verosimilmente nuda se si esclude il panno bianco drappeggiato con morbidezza attorno al corpo, l'elemento più vistoso del ritratto era la lunga criniera di capelli neri come l'ebano che le ricadevano sulle spalle. C'erano tanti di quei capelli che sembrava le consumassero il corpo (un corpo dall'aspetto fragile e anoressico), togliendo alla carne nuda ogni possibilità di raffigurare l'iniziativa sessuale femminile. La bianca stoffa simile a un pannolino rafforzava l'idea che si trattasse del ritratto di una donna adulta che vuole apparire infantile e innocente. Simbolicamente, il manto dei capelli rimanda alle più antiche rappresentazioni

pittoriche di Eva nel paradiso terrestre. È un richiamo al selvatico, all'idea di un mondo "naturale", anche se avvolge il corpo reprimendolo, sottraendolo allo sguardo di una cultura che non invita le donne a essere soggetti sessuali. Allo stesso tempo, questa cortina fa esplodere il contrasto tra bianco e nero. Il bianco domina la pagina, oscurando e cancellando ogni possibile affermazione di potere nero. Il sentimento che meglio traspare dalla copertina è il desiderio della donna nera di incarnare la bianchezza e di esserne avvolta, desiderio illustrato dal possesso di capelli lunghi e lisci. Prodotti come merce e acquistabili, i capelli confermano ciò che oggi sono in molti a pensare: bellezza e desiderabilità femminili sono beni in vendita.

Secondo alcune analisi postmoderne del fenomeno della moda, nella nostra epoca, come l'immagine di Ross suggerisce, sono le merci a produrre i corpi. Nel saggio *Fashion and the Cultural Logic of Postmodernity*, Gail Faursthou spiega che la bellezza non è più considerata una "categoria residuale della cultura precapitalistica". Tutt'al contrario. "Che nel tardo capitalismo il corpo sia stato colonizzato e appropriato come macchina che produce/consuma se stessa è un tema fondamentale della socializzazione contemporanea." Questo spostamento culturale consente ai corpi delle donne di colore di venir rappresentati in alcuni territori del "bello", a cui in altri tempi era loro precluso l'accesso, ad esempio le riviste di alta moda. Reinscritti come spettacolo, ancora una volta esibiti, i corpi delle nere che appaiono in queste riviste non sono lì a documentare la bellezza della pelle scura, dei corpi scuri, ma per attrarre l'attenzione su altre questioni. Se le nere trovano rappresentazione è perché i lettori possano notare che la rivista non ha preclusioni razziali, anche se i loro tratti sono spesso distorti, i loro corpi contorti in pose strane e bizzarre che rendono morbida o grottesca la loro immagine. Esse sembrano rappresentare un'anti-estetica, un'estetica che mette in ridicolo lo stesso concetto di bellezza.

Spesso le modelle nere sono ritratte in modo da farle sembrare più simili a manichini o robot che a esseri umani. Oggi le modelle nere che non si sono fatte strappare

i capelli vengono fotografate di frequente con parrucche di capelli lisci; la cosa vale in particolare se i lineamenti della modella non sono convenzionali, ad esempio se ha labbra grandi o la pelle particolarmente scura, elemento quest'ultimo che di rado le riviste sono disposte ad accogliere. Il numero di "Elle" dell'ottobre 1989 ha proposto un breve profilo del designer Azzedine Alaïa. Alaïa è in piedi a una certa distanza da un corpo femminile nero appena coperto da un abito tenuto per le maniche. Nuda, in capo un'acconciatura ridicolmente liscia, la modella si tiene l'abito davanti al corpo. La didascalia dice: "BELLI, VERO?". Lo sguardo critico di Alaïa è sulla modella e non sull'abito. Il commento suggerisce che persino una donna nera può apparire bella se indossa l'abito giusto. Naturalmente, se si legge l'articolo, si scopre che la batutta, invece di riferirsi alla modella, è un commento di Alaïa alle proprie creazioni. Per la moda postmoderna contemporanea, la donna nera è il "mezzo" più adatto per presentare gli abiti. La sua immagine, infatti, non distoglie da ciò che indossa, ma è ad esso subordinato.

Anni fa, quando si faceva un gran parlare della riluttanza delle riviste di moda ad accogliere le immagini di donne di colore, si dava per scontato che con la loro stessa presenza esse avrebbero inflitto un duro colpo agli stereotipi razzisti secondo cui le nere non sarebbero belle. Oggi le riviste non escludono più le modelle nere, ma il modo in cui se ne servono tende a rimettere in circolo gli stereotipi dominanti. Le modelle dalla pelle più scura avranno più probabilità di apparire in fotografie che ne distorcono i lineamenti. Le modelle birazziali tendono ad apparire in immagini sessualizzate. Cataloghi alla moda come "Tweeds" e "J. Crew" si servono di un sottotesto razzializzato tanto nell'impostazione grafica quanto negli annunci pubblicitari. Di solito sottolineano il collegamento tra lo stile bianco europeo e lo stile americano. Quando hanno cominciato a includere modelle dalla pelle più scura, hanno preferito scegliere donne birazziali o nere dalla pelle molto chiara, soprattutto se dotate di lunghi capelli biondi o castano chiaro. Le modelle non-bianche che compaiono in questi catalo-

ghi devono somigliare quanto più è possibile alle loro controparti bianche in modo da non distrarre dal sottotesto razzializzato. Ecco cosa si dichiara sulla copertina di un numero recente di "Tweeds":

Il colore è, forse, uno dei barometri più importanti della personalità e della sicurezza di sé. Fa parte del linguaggio internazionale degli abiti tanto quanto la loro silhouette. Il messaggio trasmesso dai colori, però, non dovrebbe mai avere il sopravvento. Essi dovrebbero parlare con la stessa eloquenza e intelligenza di chi li indossa. Ogni volta che i colori hanno l'intelligenza, la finezza, le sfumature a cui ci riferiamo, tendiamo a definirli europei.

Vista la terminologia razzializzata a cui il testo ricorre, se ne deduce che, se la carne viene esposta in un abbigliamento destinato a evocare desiderabilità sessuale, a indossarlo è una modella non-bianca. Per dirla con la mitologia sessuale sessista/razzista, ella incarna il meglio dell'animalesca femminilità nera temperandolo con quegli elementi di "bianchezza" che ne ammorbidiscono l'immagine, dandole un'aura di virtù e di innocenza. Nell'immaginario pornografico razzializzato, è la perfetta combinazione di vergine e puttana, la vamp suprema. L'impatto di questa immagine è così in'enso che persino Iman, una pagatissima modella di colore che una volta ha ricevuto il plauso di tutto il mondo come perfetta clonazione nera di una bianca e glaciale dea della bellezza, è stata costretta a cambiare. La nozione postmoderna che la bellezza femminile nera non è né innata né intrinseca, bensì costruita, è perfettamente illustrata dalla sua carriera. Ammirata in passato per i suoi lineamenti "caucasici" - così, in questa cultura, vengono definiti naso, labbra e arti sottili -, sul numero di "Vogue" dell'ottobre 1989 Iman appare "rifatta". Le sue labbra e il suo seno sono d'un tratto pieni. Poiché già una volta il suo "look" è stato distrutto da un incidente automobilistico e poi rifatto, Iman compie ora un passo ulteriore. Trasformata in incarnazione di una sessualità intensificata, ora somiglia in tutto e per tutto allo stereotipo razzial/sessuale. In una foto a tutta pagina, eccola nuda, ai piedi solo un paio di stivali di broccato, l'aria di chi è pronta a

mettersi su un angolo di strada a fare qualche giochetto o, peggio ancora, di chi è appena uscita dalle pagine di "Players", una rivista porno per neri. La nuova immagine di Iman fa leva su una cultura che muore dalla voglia di riassegnare alle donne di colore l'immagine di selvagge del sesso. Questa nuova rappresentazione è la risposta alla fascinazione contemporanea per il look etnico, per l'esotico. Altro che promette di assecondare gli stereotipi razziali e sessuali, di soddisfare i desideri. Questa immagine non è che l'estensione del seno nero da mangiare.

Oggi, nel mondo della moda, la nuova icona femminile nera che sta guadagnandosi la celebrità, assumendo da un lato la personalità della "selvaggia" sessualmente rovente e dall'altro quella della ragazza nera identificata con i bianchi, è la modella caraibica Naomi Campbell. Bellezza d'importazione, anche lei, come Iman, viene quasi sempre ritratta seminuda contro uno sfondo sessualmente carico. Quando cede i suoi "trattati" capelli in cambio di parrucche bionde o trecce di lunghezza variabile, la sua attrattiva razzata è immensa. Ribattezzata la Brigitte Bardot nera, incarna un'estetica secondo cui le donne nere, pur nella loro attraente "differenza", devono somigliare alle bianche, se vogliono essere considerate realmente belle.

In letteratura e nel cinema delle origini, questa immagine etnica sterilizzata è stata riassunta nella "mulatta tragica". Sul grande schermo, era la vamp di cui i maschi bianchi avevano paura. Ecco con che toni oltraggiosi ne parla Julie Burchill in *Girls on Film*:

Nei maturi anni quaranta, Hollywood decise di mettere le mani sulla succulenta e confusa materia delle storie d'amore interrazziali, ma fu una faccenda disgustosa. Persino quando le ragazze erano splendide ragazze bianche - le storie d'amore interrazziali provocavano lacrime, traumi e suicidi. Il messaggio era chiaro: voi, intelligenti maschi bianchi, vi sentite già abbastanza in colpa per quello che hanno fatto i vostri nomi - volete soffrire ancor di più! Tenetevi alla larga da quelle ragazze.

I film contemporanei in cui compaiono star birazziali trasmettono lo stesso messaggio. L'ammoneimento

riservato alle donne non è lo stesso che viene rivolto agli uomini - a noi viene detto che dichiarare il proprio desiderio sessuale è pericoloso. Il messaggio contenuto in *Lo specchio della vita (Imitation of Life, Douglas Sirk, 1959)* è chiaro: la donna che tenta di definirsi come soggetto sessuale finisce respinta e abbandonata. Nel film *Choose Me - Prendimi (Alan Rudolph, 1984)*, Rae Dawn Chong interpreta il ruolo della donna nera dalla forte carica sessuale che caccia e seduce l'uomo bianco che non la desidera, ma la usa sessualmente, la picchia e quindi la butta via. Nel cinema contemporaneo, la donna nera birazziale finisce sempre male. Il messaggio trasmesso dalla sua immagine sessualizzata non cambia neppure se continua a dare la caccia all'uomo bianco come se solo lui avesse il potere di confermarle che è veramente desiderabile.

Anche in film europei come *Mephisto (István Szabó, 1981)* e il più recente *Mona Lisa (Neil Jordan, 1986)* la quasi bianca donna nera è dipinta come tragicamente sessuata. In questi film le donne non possono far altro che rispondere alla realtà costruita per loro da chi ha più potere. Sono in trappola. La lotta di Mona Lisa per autodefinirsi sessualmente la porta a scegliere il lesbismo, nonostante il bianco eroe del film la desideri. Eppure la scelta di una partner del suo sesso non significa la soddisfazione sessuale, dal momento che l'oggetto del suo desiderio è una giovane tossicodipendente bianca sempre troppo sconvolta per poter pensare al sesso. Mona Lisa la cura e la protegge. Invece di affermare la sua iniziativa sessuale, è costretta ancora una volta nel ruolo di *mammy*.

In un film più recente, *The Virgin Machine*, una bianca tedesca ossessionata dal desiderio di capire il desiderio va in California, dove spera di trovare un "paradiso di nere amazzoni". Tuttavia, giunta a destinazione e data un'occhiata alla scena lesbica, le donne di colore che incontra vengono dipinte come spregevoli, grasse e grottesche, volgari e licenziose. Il cinema contemporaneo continua a dividere le donne nere in due categorie, *mammies* o puttane, e di tanto in tanto una combinazione delle due. C'è una scena in *Mona Lisa* che fa da com-

mento potente a come, in un contesto sociale razzista e imperialista, si percepisce la sessualità dei neri. Il maschio bianco che desidera la nera prostituta Mona Lisa è presentato come vittima dell'amore romantico, desideroso di salvarla da una vita di rovina. Eppure è anche il conquistatore, il colonizzatore, e la cosa è tanto più evidente nella scena in cui l'uomo guarda un video mentre lei è impegnata in una fellatio con il magnaccia nero che la tormenta. Tanto l'uomo quanto la donna di colore sono in offerta: l'uomo bianco può consumarli sessualmente. Nel contesto della pratica sessuale postmoderna, il techno-soddisfacimento voyeuristico masturbatorio del desiderio è più eccitante del possesso di un qualsiasi Altro reale.

Non sono molti i film o gli spettacoli televisivi che cercano di sottrarsi al presupposto che le relazioni sessuali tra donne nere e maschi bianchi si basino esclusivamente su relazioni di potere che riflettono il paradigma servo/padrone. Anni fa, quando una soap opera ha cominciato a parlare del coinvolgimento romantico/sexuale tra una nera e un bianco, l'emittente televisiva ha ricevuto un tale numero di lettere di protesta dalle spettatrici offese da decidere di "scaricarli" dall'intreccio. Oggi, se molte spettatrici sono incollate al televisore a guardare la soap opera *All My Children*, è soprattutto per vedere se la nera interpretata da Debbie Morgan riuscirà a conquistare l'uomo bianco che ama così disperatamente. I due amanti non vengono presentati mai nelle scene da camera da letto oggi tanto comuni nelle soap operas pomeridiane. Per avere il suo bianco, il personaggio di Morgan non se la deve vedere soltanto con una ex fidanzata bianca, ma anche con l'idea di famiglia. Il quesito posto dalla storia è questo: riuscirà il desiderio del maschio bianco per la carne nera a vincere sui vincoli di sangue e sulla lealtà nei confronti della famiglia?

Nonostante queste incursioni televisive, il dibattito pubblico sul nesso razza/sexualità è tuttora esiguo. Nella vita reale è stata la vittoria di una nera al concorso per Miss America - e dunque la sua assunzione a simbolo di bellezza e desiderabilità - a scatenare la discussio-

ne sui temi della razza e del sesso. Quando è trapelato che Vanessa Williams, la bellezza dalla pelle quasi bianca e dai capelli stirati, aveva violato l'immagine di purezza e virtù di Miss America posando nuda per un servizio fotografico che la mostrava impegnata in un gioco sessuale con una bianca, la ragazza ha perso la sua corona, ma ha guadagnato uno status diverso. Dopo la pubblica "disgrazia", è riuscita a rimanere alla ribalta facendo sua l'immagine della vamp sessualizzata e interpretando ruoli sexy al cinema. Smascherata da un viruoso pubblico bianco, è andata a occupare (secondo i loro standard) la giusta collocazione erotica assegnata alle nere nell'immaginario popolare. Il pubblico americano che l'aveva criticata e rifiutata tanto brutalmente non ha avuto alcuna difficoltà ad accettarla e applaudirla, una volta che Williams ha accettato l'immagine della donna perduta. Di nuovo, come nel caso di Tina Turner, la volontà di non rinunciare al successo ha costretto Williams a rientrare nel cliché.

Il film contemporeaneo che più di ogni altro ha tentato di affrontare il tema dell'iniziativa sessuale delle nere è *Lola Darling (She's Got a Hate It, Spike Lee, 1986)*. Trieste a dirsi, la donna nera "does not get it", non riesce a ottenere quel che vuole. Alla fine del film, non sa ancora cosa rispondere alla domanda critica, rivolta da un amante che le sta usando violenza, "di chi è questa figlia?". Formulata in altro modo, la domanda potrebbe essere: come e quando le donne nere riusciranno ad affermare la loro iniziativa sessuale in modi che ci liberino dai confini di un desiderio colonizzato, di un immaginario e di una pratica razzisti/sessisti? Se Lola Darling avesse saputo rivendicare la propria sessualità e dirne il potere, il film avrebbe avuto un impatto molto diverso.

Non sono molti i film capaci di esplorare la sessualità femminile nera senza piegarsi ai modelli di rappresentazione convenzionali. Il cortometraggio *Dreaming Rivers*, del collettivo nero inglese Sankofa, giustappone la rappresentazione idealizzata della donna nera come madre a quella di oggetto sessuale, mostrando alcuni giovani adulti alle prese con le loro ristrette nozioni di identità femminile nera. Il film mette in evidenza l'auto-

nona identità sessuale di una matura donna di colore che esiste a prescindere dal suo ruolo di madre e di acuditrice. *Passion of Remembrance*, un altro film del Sankofa, propone immagini nuove ed eccitanti del corpo e della sessualità delle donne di colore. In una scena gioiosamente erotica, due giovani nere, una coppia lesbica, si mettono eleganti per uscire. Il rito della preparazione le vede ballare insieme, dipingersi le labbra, guardarsi allo specchio, esultare dei loro corpi neri. Si scuotono al ritmo di una canzone il cui ritornello ripete "lasciamoci andare", senza evocare le immagini di scendente sessualità colonizzata tanto gradite all'immaginario razzista/sessista. Il loro piacere, suggerisce il film, nasce in un contesto erotico decolonizzato che ha le sue radici nell'impegno politico femminista e anti-razzista. Quando le due donne si guardano allo specchio, mettendo a fuoco alcune specifiche parti del loro corpo (le labbra e le natiche piene e carnose), il loro è uno sguardo di apprezzamento. Il piacere e il godimento che traggono da se stesse è sotto i nostri occhi.

Anche i film realizzati dalle film-maker africane-americane descrivono la sessualità delle donne nere con immagini assolutamente controcorrente. Vedendo per la seconda volta *Loosing Ground* di Kathleen Collins, mi ha colpita il suo modo ardito, fresco, eccitante di parlare della nostra sessualità. Come in *Passion of Remembrance*, è in un interno domestico, là dove le donne nere si trovano l'una di fronte all'altra (nel film di Collins, una madre e una figlia), che le immagini erotiche associate alla nostra sessualità vengono alla superficie fuori da un contesto di dominio e sfruttamento. Durante la scena del pasto che le due donne consumano insieme, il pubblico assiste al graduale affiorare di un'estetica sessuale radicale: la cinepresa va dall'una all'altra donna, mettendo a fuoco il colore e la grana della loro pelle, le forme dei loro corpi, quanto sia evidente in ciò che le circonda il piacere e la gioia che traggono da se stesse. Entrambe le donne esibiscono discretamente una ricca e sensuale energia erotica che non è diretta verso l'esterno, che non ha come scopo la seduzione o la cattura; si tratta di una potente affermazione della nostra soggettività sessuale.

Solo quando ci riferiamo al nostro corpo e alla nostra sessualità mettendo apprezzamento erotico, desiderio, piacere e soddisfazione al centro dei nostri tentativi di crearci una soggettività radicale, noi nere riusciamo a rappresentarci in modo nuovo e diverso, a porci come soggetti sessuali. Per farlo dobbiamo essere decise a trasgredire i limiti tradizionalmente impostici. Non dobbiamo più sottrarci al progetto critico di interrogare ed esplorare apertamente le immagini imposte ovunque alla nostra sessualità, in particolare nella cultura popolare. In *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Annette Kuhn propone un manifesto critico alle pensatrici femministe desiderose di esplorare il rapporto che lega genere e rappresentazione:

...per mettere in scacco le rappresentazioni dominanti, è necessario capire innanzitutto come funzionano, e quindi dove cercare i punti di possibile trasformazione produttiva. Dalla comprensione di tali meccanismi derivano una serie di politiche e di pratiche culturali oppostive, tra cui vanno annoverati gli interventi femministi...: l'analisi femminista delle convenzionali immagini femminili ha anche un'altra giustificazione: chissà che non ci insegnino a riconoscere le incongruenze e le contraddizioni presenti nelle tradizioni tuttora vigenti della rappresentazione, a identificare i punti su cui far leva per far sentire la nostra voce: crepe e smagliature attraverso cui catturare lampi di ciò che in altre circostanze sarebbe forse possibile, visioni di "un mondo fuori dall'ordine, un mondo di solito inaccessibile allo sguardo o a cui non si pensa".

È questa, senza dubbio, la sfida che noi nere dobbiamo raccogliere. È indispensabile che affrontiamo le vecchie, penose rappresentazioni che hanno ridotto la nostra sessualità a un peso da sopportare, rappresentazioni che ancora oggi ci perseguitano. Dobbiamo creare uno spazio d'opposizione dove la nostra sessualità possa essere nominata e rappresentata, dove possiamo essere soggetti sessuali: senza più catene, senza più padroni.