

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA**

**Corso di laurea in**

CITEM – Cinema, televisione e produzione multimediale

**RAPPRESENTAZIONI ED EMPOWERMENT DELLE DONNE AFROAMERICANE NELLA  
TELEVISIONE STATUNITENSE**

**Tesi di laurea in**

Storia della serialità

Relatore Prof: Paola Brembilla

Correlatore Prof: Paola Rudan

Presentata da: Giulia Dal Lago

**Appello**

terzo

**Anno accademico**

2020-2021



## Indice

<b>Introduzione</b> .....	1
<b>1 Rappresentazione storica della <i>black woman</i> nei media</b> .....	5
1.1 Le origini degli stereotipi: tra sessualità e razza.....	13
1.1.1 <i>Mammy</i> .....	19
1.1.2 <i>Jezebel</i> .....	24
1.1.3 <i>Sapphire o Angry Black Woman</i> .....	28
1.1.4 <i>Strong Black Woman e Powerful Black Bitch</i> .....	30
1.2 Perché una teoria dell'intersezionalità.....	32
<b>2 Anni Ottanta: BET e la tv afroamericana</b> .....	36
2.1 Oprah e la rivoluzione dell'identità femminile <i>black</i> .....	41
2.1.1 <i>Il femminismo di The Oprah Winfrey Show</i> .....	44
2.1.2 <i>OWN e l'istituzione OPRAH WINFREY</i> .....	46
2.2 La conquista dell' <i>entertainment</i> : donne afroamericane in testa.....	48
2.2.1 <i>Blackness tra branding diversity e cultural diversity</i> .....	51
2.2.2 <i>Qualità e autorialità HBO: l'influenza delle donne afroamericane</i> .....	55
<b>3 Nuove rappresentazioni delle <i>black women</i> nella post-network era</b> .....	58
3.1 Due esempi di autorialità afroamericana nell'era della <i>peak TV</i> .....	61
3.1.1 <i>Issa Rae: da webseries a HBO</i> .....	63
3.1.2 <i>The Mis-Adventures of Awkward Black Girl</i> .....	65
3.1.3 <i>Insecure e la complessa visione della femminilità nera contemporanea</i> .....	68
3.1.4 <i>Femminismo black in Insecure</i> .....	71
3.2 Il genere Misha Green.....	73
3.2.1 <i>"I Am.": apoteosi dell'identità femminile in Lovecraft Country</i> .....	78
3.2.2 <i>Le black women di Lovecraft Country</i> .....	81
3.2.3 <i>Underground: rinegoziare lo stereotipo</i> .....	84
3.2.4 <i>Harriet Tubman: attivismo femminista e antischiaivismo</i> .....	87
<b>4 Re-immaginare l'identità della donna afroamericana</b> .....	90
4.1 Nuove esigenze di rappresentazione.....	92
<b>Conclusioni</b> .....	96
<b>Bibliografia</b> .....	99

<b>Sitografia.....</b>	<b>103</b>
<b>Serie e film citati.....</b>	<b>107</b>

## Introduzione

Se si pensa all'impatto che i film e le serie televisive hanno sulle vite delle persone, è facile comprendere come l'importanza delle storie, il loro sviluppo e la creazione di personaggi che riflettano soggetti reali ricopra un ruolo prominente nella formazione di una coscienza di sé e degli altri. La possibilità di essere rappresentati tuttavia non è data per scontata e guardando al passato e alla storia dei due medium, cinema e televisione, si riscontra una discrepanza nella raffigurazione di certi gruppi sociali e culturali. Avvicinandosi ai prodotti filmici e televisivi americani dalla loro nascita fino ad oggi, si può notare come, tra le varie minoranze, le donne afroamericane sono vittima di un'eliminazione dagli schermi e dalle storie, e se presenti, vengono rappresentate attraverso la lente distorta dello stereotipo, ancorata nella storia della schiavitù e alimentata dal sessismo. Se il passato può essere un luogo mitico dal quale recuperare e preservare un'identità di gruppo, una storia che rafforza e unisce, nel caso delle immagini relative alle donne nere, si configura come uno spazio oppressivo che ne determina la soggettività. La pervasività degli stereotipi razzisti e sessisti con cui sono state raffigurate le donne nere per quasi un secolo nella televisione e nel cinema americano viene bloccata negli anni recenti da fenomeni di riappropriazione dell'identità femminile nera, grazie all'intervento di artiste e donne nere in cariche di rilievo in emittenti televisive, case di produzione e di distribuzione in grado di veicolare nuove storie. Con l'aumento di *black women* nei ruoli creativi ed esecutivi all'interno dell'industria mediale, come *showrunner*, scrittrici, registe e produttrici, è visibile un cambiamento culturale nella rappresentazione delle donne afroamericane in televisione che accresce il panorama contemporaneo di diversità e di intersezionalità. L'*empowerment* di queste donne si trasmette ai loro prodotti che propongono una visione innovativa, autentica e più fedele alla soggettività femminile nera, costituendo una forma di resistenza collettiva contro la degradazione rappresentativa precedente.

La ricerca qui proposta approfondisce l'importanza dell'emersione di donne afroamericane nell'industria culturale e il cambiamento che portano nella rappresentazione e nell'apertura a nuove opportunità lavorative nel campo dei media. Attraverso la interconnessione dei pensieri di sociologhe e femministe nere come bell hooks, Patricia Hill Collins, Kimberlé Crenshaw e molte altre, questo studio analizza l'invasione del passato nelle concezioni socio-culturali delle donne afroamericane e la loro stereotipizzazione, e la liberazione da questo ultimo attraverso la riappropriazione delle storie e delle identità

femminili nere in grado di valutarci e definirsi autonomamente. Il primo capitolo si concentra in particolare sulla storia rappresentativa di questi tropi narrativi che hanno composto l'immagine della donna nera nella coscienza collettiva americana, partendo dalle prime sitcom radiofoniche come *Beulah* (CBS Radio 1945-54, ABC Television, 1950-53) e *The Amos 'n Andy Show* (CBS, 1951-53), approdando alle serie televisive anni Cinquanta e Sessanta in cui prolifera l'archetipo della donna nera come *Mammy* e *Sapphire*. In questa parte si prendono in considerazione le dinamiche di razza e genere originate nel periodo della schiavitù americana che corroborano la visione della femminilità nera stereotipata con archetipi creati dalla società patriarcale bianca per espiare le colpe degli orrori commessi, etichettando le donne nere come sessualmente promiscue, tentatrici o completamente asessuate e gioiose del loro ruolo di serve. Sfruttate, ricombinate e ibridate, le immagini archetipiche delle donne afroamericane hanno assunto molteplici forme, rimanendo comunque relegate in ruoli statici e monodimensionali, escluse dal formare un'idea propria di loro stesse da diffondere attraverso le narrazioni televisive e filmiche. In seguito alla descrizione dei quattro stereotipi, *Mammy*, *Jezebel*, *Sapphire* o *Angry Black Woman* e *Strong Black Woman*, e dei prodotti televisivi americani in cui sono riscontrabili dagli anni Cinquanta fino agli anni Novanta, si stabilisce la prospettiva delle teorie femministe nere con cui si analizzano le serie TV e l'emersione delle donne afroamericane proposte nei capitoli successivi.

Il secondo capitolo si focalizza sulla svolta degli anni Ottanta che investe l'industria culturale, in particolare quella televisiva, che muta il suo panorama frammentandosi in seguito all'affermarsi delle reti via cavo americane, le quali differenziano e segmentano il pubblico. In questa sede si prende in considerazione l'aumento di canali mirati ad un'audience specifica che cercano di fidelizzare i clienti con strategie che prevedono più inclusività e diversità nelle rappresentazioni seguendo l'ideologia *colour-blind*, tesa a creare un contesto in cui le differenze razziali e sociali sono inesistenti. La nascita di emittenti come BET destinato ad un pubblico afroamericano non soddisfa tuttavia le necessità rappresentative per i *black people*, più interessati alle proposte delle serie *premium* come HBO. Si approfondisce infatti, l'utilizzo della rete televisiva citata della raffigurazione della *blackness* nelle strategie di *branding* e l'importanza decisionale delle donne afroamericane che influenzano la diversità culturale dei prodotti di qualità HBO. I ruoli manageriali delle donne nere vengono messi in risalto in questa sezione a partire dal contributo di Oprah Winfrey, esempio di *empowerment*

femminile e femminismo nero grazie al suo *The Oprah Winfrey Show* prima, e al suo ruolo promotrice di serie e progetti al femminile poi. Sull'onda di Winfrey si nota la crescente rilevanza nel ventennio successivo agli anni Ottanta delle donne afroamericane nell'industria televisiva che esprimono competenza professionale, capacità decisionale e affabilità. Si dimostra inoltre come l'aumento di *black women* in questi ruoli porta ad un avanzamento nelle politiche di rappresentazione delle minoranze, in particolare nella raffigurazione di donne nere dotate di *agency* e più sfaccettate. I contributi di queste ultime vengono esposti e analizzati nella terza parte che prende in considerazione le nuove rappresentazioni femminili nere negli anni della *post-network era* come *Living Single* (Fox, 1993-98), *Being Mary Jane* (BET, 2013-19) e le creazioni di Shonda Rhimes *Scandal* (ABC, 2012-18) e *Le regole del delitto perfetto* (*How to Get Away with Murder*, ABC, 2014-20), fino all'approfondimento relativo a due autrici della *peak TV*, Misha Green e Issa Rae che si distinguono per l'originalità delle serie da loro interamente scritte, create e, nel caso di Rae, interpretate. L'autorialità delle due donne afroamericane si riscontra nelle scelte stilistiche che rientrano nel regime dei generi, rimescolandoli e creando una visione personale della soggettività femminile nera.

Per prima si approfondisce Issa Rae e il suo successo dato dalla webseries *The Misadventures of Awkward Black Girl* (Youtube, 2011-13) che si distingue per la messa in scena della protagonista alle prese con la sua personalità "awkward" nella quotidianità, dal lavoro alle relazioni amorose. La stranezza del personaggio, l'enfasi sui suoi difetti e il disagio dato dal doversi relazionare e non riuscirci pienamente, spicca per essere il primo esempio di femminilità nera autentica nelle narrazioni contemporanee. La popolarità della serie attrae l'attenzione di HBO che assume Rae e le permette di realizzare *Insecure* (HBO, 2016-21) nella quale l'autrice propone un'immagine della *black womanhood* ricca di difetti e insicurezze, lontana dagli stereotipi, verso una femminilità nera realistica e in divenire. Vista attraverso la lente della sitcom, con uno stile unico e ricco di humour, la serie presenta una storia colma di amicizia, momenti imbarazzanti, relazioni amorose fallimentari, successi personali e lavorativi, il tutto sullo sfondo di una Los Angeles aperta e colorata. Nel caso di Misha Green si descrive la sua incursione nell'horror, nel sci-fi, nel melodramma storico delle serie *Underground* (WGN America, 2016-17) e *Lovecraft Country - La terra dei demoni* (*Lovecraft Country*, HBO, 2020), e di come abbia aperto la strada ad una tipologia di narrazioni da cui gli afroamericani sono stati esclusi, o limitati. Si analizza poi la novità nella

rappresentazione dei personaggi femminili delle sue serie, la loro *agency* e le loro idiosincrasie, oltre che sottolineare come esse siano il motore narrativo delle storie di cui diventano le eroine. Le motivazioni e la forza femminile delle donne di *Lovecraft Country* e *Underground* bucano lo schermo e restituiscono una visione della Storia e della loro storia rappresentativa depurata dagli stereotipi oppressivi, riappropriandosi della loro identità oppressa e dei loro corpi.

Nell'ultimo breve capitolo si prende in considerazione il processo di re-immaginazione della donna afroamericana grazie alla presenza e contributo delle artiste nere sopracitate e di molte altre, in particolare sulla rete distributiva creata per aumentare le opportunità lavorative delle *black women* nel settore televisivo e mediale. Infine, si sottolinea la necessità di nuove rappresentazioni utili all'*empowerment* delle donne afroamericane con particolare attenzione alle spettatrici nere e alla possibilità di creare un *black gaze* dato dalla proliferazione di prodotti diversificati con protagonisti di gruppi sotto-rappresentati, oltre che da esperienze e storie afroamericane che creano una nuova cultura nera mediale.



## 1 Rappresentazione storica della *black woman* nei media

*To be truly visionary we have to root our imagination in our concrete reality while simultaneously imagining possibilities beyond that reality.*

- bell hooks

Sin dalla sua nascita, il cinema ha contribuito alla creazione di realtà straordinarie, mondi apparentemente reali in cui vari personaggi vivono le loro vite tra scelte e decisioni che riflettono quelle del quotidiano, dando la possibilità di identificarsi e di sviluppare la propria identità attingendo ai lati profondi della coscienza umana. La televisione poi, ha permesso di avvicinarsi alle vite degli altri, introducendo diverse realtà che comprendono gruppi sociali e culturali diversi da quello di appartenenza, alimentando contemporaneamente le specificità di determinati gruppi, le loro caratteristiche e pratiche sociali, rispetto ad altri. È necessario ricordare tuttavia come tutte queste rappresentazioni, cinematografiche e televisive, siano sempre state veicolate da gruppi ben specifici che hanno imposto le proprie narrazioni. Come esemplifica Hall, nel suo saggio *Encoding and decoding in the television discourse*<sup>1</sup> riguardante le modalità di produzione, trasmissione e ricezione dei messaggi televisivi in cui sono tradotti i significati sociali e culturali condivisi, il codice televisivo opera all'interno della società in cui viene prodotto e può essere interpretato secondo diversi *frame* e decodificato in diversi modi. Seppur non verrà analizzata in questa sede la teoria di Hall, è importante capire il sistema in cui si può applicare: la società capitalista bianca. Ecco che i gruppi che veicolano i messaggi, poi decodificati dai destinatari, operano all'interno di un'ideologia dominante che influenza le rappresentazioni di loro stessi e degli altri gruppi sociali.

In questo panorama, un gruppo come quello delle donne afroamericane risulta sotto-rappresentato, se non assente dalle rappresentazioni, e vittima di immagini stereotipate. Già invisibili nella storia come sostiene bell hooks,<sup>2</sup> escluse dai discorsi sociali, politici e culturali,

---

1 Stuart Hall, *Il soggetto e la differenza*, Meltemi, Roma, 2006.

2 bell hooks, *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, Pluto Press, London, 1982.

le donne appartenenti a questa categoria assumono ruoli archetipici, falsi e idealizzati, attraverso le immagini mass medialmente controllate da uomini bianchi. Infatti, i network radiofonici e televisivi, oltre alle case di produzione cinematografiche americane, storicamente di proprietà di uomini bianchi,<sup>3</sup> hanno privilegiato una visione distorta e situata della donna nera, ricca di *clichés* che si riscontrano ancora in pellicole contemporanee come *The Help* (Tate Taylor, 2011). Ciò che ne consegue è la presenza, nelle trasmissioni radiofoniche prima, e nella televisione e nel cinema poi, di personaggi neri, donne e uomini, mono-dimensionali e sostanzialmente relegati in ruoli archetipici o non aventi a che fare con le loro identità, in altre parole “The only “real people” the black viewer saw in dramas and comedies were synthetic whites, living out white roles, in white lives, totally removed from him, and fairly inaccessible.”<sup>4</sup> Ecco che il controllo della raffigurazione della *blackness* da parte dei bianchi prende varie forme che portano con sé una tradizione di pensiero e un’ideologia ancorati nel razzismo e nel sessismo. Da un punto di vista storico, la scarsa visibilità di personaggi neri nella tv americana e nel cinema si lega inevitabilmente al discorso della razza e, per quanto riguarda le donne, a quello della sessualità. Patricia Hill Collins, una delle più importanti studiose femministe della *blackness*, nel suo *Black Sexual Politics* rimarca come il pensiero occidentale dei bianchi abbia stabilito le immagini delle loro controparti nere associandole all’inciviltà e alla sessualità selvaggia.<sup>5</sup> In un contesto come quello televisivo, dove l’immagine è il referente principale di significato, la messa in scena discriminatoria di determinati personaggi si radica nelle menti degli spettatori di qualsiasi nazionalità, cultura o classe sociale, e viene percepita come facente parte della normalità. Come scrive Marilyn Diane Fife: “To some people, white control of television is not the least bit noticeable. This is especially true for many whites, because the white world is the world related through most American mass communication”.<sup>6</sup>

Durante le prime fasi della televisione americana, in particolare dal 1948 al 1959, la maggior parte degli show televisivi provengono da format radiofonici, adattati per il nuovo medium. I grandi network storici, ABC, NBC, CBS, producono una serie di programmi di varietà nei quali *performers* e attori afroamericani trovano visibilità, sebbene sotto il controllo

---

3 Imani M. Cheers, *The Evolution of Black Women in Television: Mammies, Matriarchs and Mistresses*, Routledge, Londra, 2017, p.14.

4 Marilyn D. Fife, “Black Image in American Tv: The First Two Decades.” *The Black Scholar*, Vol 6, n. 3, 1974, p.8.

5 Patricia Hill Collins, *Black Sexual Politics: African American, Gender and the New Racism*, Routledge, New York, 2004.

6 M. D. Fife, *op.cit.*, p. 8.

creativo bianco. In questi programmi i *black performers* si limitano a cantare e ballare, mettendo in scena il loro corpo e le loro capacità per puro intrattenimento. Con lo sviluppo dei generi televisivi nella seconda metà degli anni Quaranta, gli stereotipi presenti nei film hollywoodiani e nei programmi radiofonici si trasferiscono nel nuovo medium, trovando un nuovo terreno nel quale svilupparsi. Come sottolineato dalla studiosa Cheers “What should be remembered is that during this time (1940s–1950s) and leading up to the early 1980s, White men created the television roles and subsequent images that African-Americans portrayed.”<sup>7</sup> In quegli anni era comune per gli uomini bianchi creare narrazioni ricche di personaggi afroamericani basati sulla loro visione razzista e sessista e, se gli afroamericani volevano far parte del mondo dello spettacolo, dovevano sottostare ai ruoli che i bianchi affidavano loro. Così, attrici come Hattie McDaniel, Ethel Waters, Hazel Scott, Louise Beavers, Butterfly McQueen, Ernestine Wade, Amanda E. Randolph e Lillian Randolph interpretano ruoli stereotipati in film e programmi radiofonici e televisivi da *La capanna dello zio Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, Harry A. Pollard, 1927), alcuni di grande successo di pubblico, come *Via col vento* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) e *La vita è meravigliosa* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946), e sitcom come *Beulah* (CBS Radio 1945-54, ABC Television, 1950-53), *Amos 'n' Andy* (NBC Radio, 1928-43), poi *The Amos 'n' Andy Show* (CBS, 1951-53), *The Laytons* (DuMont, 1948).

La pervasività dei ruoli archetipici affidati alle donne afroamericane in quegli anni fonda una genealogia di personaggi caricaturali e stereotipati che imprigioneranno le rappresentazioni delle donne nere fino alla contemporaneità. La creazione di figure negative come quella delle *Mammy*, *Jezebel*, *Sapphire* riflette una visione limitata e limitante della femminilità nera che è stata istituzionalizzata tramite l'immagine televisiva e interiorizzata dalle spettatrici e dagli spettatori. Una serie come *Beulah*, la prima sitcom con protagonista una donna afroamericana, può essere considerata la genesi degli stereotipi televisivi della visione delle donne afroamericane. Adattata da ABC per la televisione, *Beulah* debutta nel 1950 e viene messa in onda per tre stagioni durante le quali il ruolo principale passerà per quattro attrici diventate famose per il personaggio di *Mammy*: da Hattie McDaniel, protagonista della versione sia radiofonica che televisiva, a Ethel Waters che lascia il ruolo nel 1951, fino a Louise Beavers. Serie di poco successo, *Beulah* viene oscurata dalla famosa e controversa *The Amos 'n' Andy Show*, prodotta per CBS, creata dai due attori bianchi Freeman

---

7 I. M. Cheers, *op cit.*, p. 34.

Gosden e Charles Correll, adattata per la televisione dal format radiofonico e trasmessa dal 1953. La serie è un caposaldo, inteso in senso negativo, nella creazione di un altro *topos* della femminilità nera, la *Sapphire*, la donna cattiva, sempre arrabbiata, rumorosa, molto spesso brutta e raffigurata come “the only character who is made to look radically different, whose features are grossly distorted”.<sup>8</sup> Nonostante le pressioni della NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) per la messa in scena stereotipata e dannosa degli afroamericani, la serie continuò ad essere trasmessa in *syndication* fino al 1966. La non rappresentatività della vera situazione degli afroamericani nella serie crea una consapevolezza nel pubblico nero che in quegli anni non si accontenta più di immagini stereotipate e false in quanto lo show “By side-stepping any black/white confrontations, [...] avoided dealing with the realities of ghetto life”.<sup>9</sup> Nonostante ciò, questi “ruoli” sono stati giustificati socialmente, non solo dall’ereditarietà storica data dal periodo della schiavitù americana, ma anche dal momento storico successivo, fino ad arrivare all’era dei diritti civili, in cui le donne nere si sono viste rappresentate come lavoratrici domestiche o prostitute perché di fatto relegate in quelle vesti anche dalla società. Queste immagini oppressive alimentate da diseguglianze di classe, genere e razza configurano una sorta di catalogo dell’autenticità della *black womanhood*, che priva le donne nere della capacità di autodefinirsi e distinguersi.

Il monopolio delle immagini della donna afroamericana da parte del maschio bianco incontra comunque delle resistenze sporadiche, ma pur sempre opposizioni alla visione dominante. Nel corso della storia della televisione americana, ci sono stati diversi momenti in cui le donne afroamericane hanno raggiunto il controllo creativo, sviluppando una visione alternativa degli stereotipi relativi alla donna nera, personale e più fedele, rispetto a quella dei team creativi dei bianchi. Nel libro *The Evolution of Black Women in Television*, Imani M. Cheers si focalizza sulla creazione di queste immagini alternative da parte di donne afroamericane nei ruoli di scrittrici, produttrici e interpreti, in particolare sui personaggi femminili che trovano spazio sullo schermo, più complessi e sfaccettati, dotati di *agency* che per quasi cento anni non hanno potuto reclamare.<sup>10</sup> Come espone Cheers, queste rappresentazioni alternative permettono di superare la visione storica stereotipata della donna nera profondamente radicata nella cultura popolare, e conseguentemente nei prodotti televisivi, in particolare nelle sitcom americane. In un contesto in cui “Television network

---

8 b. hooks, *op. cit.*, p. 66.

9 M. D. Fife, *op.cit.*, p. 9.

10 I. M. Cheers, *op. cit.*, p. 13.

executives are ultimately responsible for the images and representations that audiences see on television”,<sup>11</sup> è evidente come il contributo di donne afroamericane nella creazione di nuove immagini sia essenziale nella costruzione di un’identità femminile nera condivisa. Un’importante contributo da questa prospettiva è quello di Hazel Scott che negli anni Cinquanta diventa la prima donna afroamericana ad avere il suo show televisivo, *The Hazel Scott Show* (DuMont, estate 1950), nel quale restituisce una visione fresca e vera della donna nera. Fervente attivista, Scott verrà inserita nella lista rossa dei simpatizzanti comunisti che interrompe la sua promettente carriera televisiva. Anche il caso di Diahann Carroll che debutta nella sitcom televisiva *Giulia* (*Julia*, NBC, 1968-71) è rilevante: la sua interpretazione la porterà ad essere la prima donna nera a vincere un *Golden Globe* nella categoria Miglior attrice in una serie televisiva. La novità narrativa risiede nel personaggio di Julia Baker, protagonista della serie: Julia è un’infermiera, vedova e madre. La possibilità di interpretare un personaggio con una carriera professionale e non la solita domestica o inserviente, risulta innovativo nel panorama televisivo di quegli anni, e un’ispirazione per le donne nere spettatrici spinte dalla possibilità di ottenere un lavoro simile. Nondimeno, i tumulti della lotta per i diritti civili fanno crescere il desiderio di rappresentazioni più realistiche delle condizioni delle donne nere nella società americana e rendono evidente il gap tra la realtà e la rappresentazione di un personaggio come quello di Julia Baker. L’indifferenza e l’inesistenza dei problemi sociali di quegli anni nella raffigurazione del mondo della serie e delle serie di quel tempo non piacciono all’audience nera che stava crescendo e sentiva l’esigenza di incontrare rappresentazioni più fedeli al momento storico. Il problema principale di *Giulia*, secondo Fife, che ha portato la Kerner Commission a chiedere la produzione di immagini più positive dei *black people* risiede nel fatto che “everyone in the show operated on a fairly one-dimensional basis that excluded black identity”.<sup>12</sup> La necessità di rappresentare donne più forti, indipendenti e libere di scegliere per loro stesse e le loro comunità si scontra con la presenza costante delle immagini archetipiche che ritornano in seguito alla pubblicazione nel 1965 del *Mohynian Report* che influenza le creazioni televisive di tutti gli anni Settanta.<sup>13</sup> Serie come *Giulia*, *Good Times* (CBS, 1974-79) e *I Jefferson* (*The Jeffersons*, CBS, 1975-85) si riallacciano ad una visione, seppur aggiornata, della donna nera come *Mammy* o *Sapphire*, oltre che rappresentare la famiglia nera ricca di caricature. Il successo di queste serie può

---

11 *Ibidem*.

12 M. D. Fife, *op.cit.*, p. 13.

13 I. M. Cheers, *op. cit.*

essere attribuito ad un aumento del controllo creativo degli afroamericani sulle narrazioni: i creatori delle serie sopracitate sono due afroamericani Eric Monte e Michael Evans, ma la maggioranza degli scrittori sono bianchi. Per quanto famosa fosse la famiglia Jefferson, i personaggi femminili non vedono rinnovamento rispetto agli anni precedenti. Ci sono alcuni casi, come quello dell'attrice Esther Rolle in *Good Times*, in cui le attrici abbandonano lo show perché stanche dell'immagine negativa che contribuivano a creare della donna e della comunità nera.

Bisogna aspettare gli anni Ottanta, ed in particolare il 1984, quando *I Robinson* (*The Cosby Show*, NBC, 1984-92) porta un cambiamento importante: è il primo show televisivo in cui viene rappresentata una famiglia *black* in cui entrambi i genitori sono dei professionisti. La madre, Clair Robinson, è una donna in carriera, attraente, istruita e acculturata e diventa il nuovo modello di riferimento per le donne afroamericane che aspirano alla classe media, seppur sacrificando “this gender-specific version of authenticity in favor of a politics of respectability. They must somehow figure out a way to become Black “ladies” by avoiding these working-class traps”.<sup>14</sup> Hill Collins sostiene come Mrs Robinson sia l'immagine di un ulteriore stereotipo, più evoluto, quello della *Black Lady* e successivamente quello della *Educated Black Bitch*,<sup>15</sup> che trova un terreno fertile nella televisione degli anni Ottanta e che introduce uno scarto rispetto alla sessualità femminile nera, che nel caso de *I Robinson* è contenuta nella sicurezza del matrimonio. Ecco come prende vita questo nuovo modello di femminilità nera che assume diverse sfumature, ma che riguarda sostanzialmente le donne afroamericane di classe media, e che le trasforma in professioniste assorbite dal loro lavoro, asessuate o partner indesiderabili. A differenza di Clair Robinson raffigurata sempre a casa, queste *Modern mummies*<sup>16</sup> agiscono sullo sfondo del luogo lavorativo, come se la dedizione al loro lavoro e ai loro capi bianchi fosse l'essenziale, un esempio è il personaggio di Jessica Pearson (Gina Torres) nella serie *Suits* (USA Network, 2011-19). Gli anni Ottanta risultano un momento particolare nella televisione americana: da un punto di vista rappresentativo per le donne afroamericane aumentano le ibridazioni tra gli stereotipi esistenti e le creazioni di nuovi aventi tratti che riflettono i cambiamenti storici, e dall'altra la visibilità crescente della *cable tv* vede l'emersione di canali dedicati alle minoranze come la BET (Black Entertainment Television). Questo nuovo canale, di cui si approfondirà in seguito, riconosce

---

14 P. Hill Collins, *op. cit.*, p. 139.

15 *Ivi*, p. 145.

16 *Ivi*, p. 142.

la presenza cospicua di un pubblico afroamericano, pur tuttavia promuovendo un'immagine negativa della donna nera. In quegli anni, infatti, cresce il successo della cultura *hip-hop*, nata negli anni Settanta, intrisa di terminologia negativa nel definire le donne nere a cui si associa una costante ipersessualizzazione del corpo femminile nero, attraverso la messa in onda di videoclip musicali sul nuovo canale raffiguranti quartieri criminali dove i rapper si auto-identificano come “gangsta”.

Lo stereotipo della *Jezebel*, nato nell'epoca della schiavitù per giustificare le atrocità che venivano compiute nei confronti delle donne schiave bollate come “sexually promiscuous and immoral”<sup>17</sup>, si rinvigorisce in questo contesto in cui la *New Jezebel* si configura come la versione ipersessualizzata, bollata come *tramp* o “*ho*”,<sup>18</sup> della donna nera presente nei media. L'oggettificazione del corpo femminile nero tramite l'utilizzo dei mass media contribuisce a demonizzare e de-femminilizzare la donna afroamericana e sottolinea il controllo, ancora una volta maschile, della costruzione dell'identità femminile nera. Alcune rapper donne, come Lil' Kim e Missy Elliot rivendicano la loro sessualità definendola un punto di forza nella formazione della propria identità di donne e di artiste. I loro tentativi, e quelli di molte altre, vengono però vanificati in vista del successo del nuovo genere hip hop, il *Gangsta Rap* che, tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, raggiunge un successo commerciale grazie ad artisti come Ice-T, Puff Daddy, Ice Cube, 2pac, DrDre e molti altri, i cui testi delle canzoni dipingono e glorificano il mondo della criminalità, della droga, del materialismo reaganiano che in quegli anni raggiungeva il suo apice, ma anche della discriminazione della polizia nei confronti degli abitanti del ghetto. Soprattutto, i testi di questo genere musicale sono intrisi di misoginia e immagini della donna associata alla promiscuità che nel ghetto, data la costante povertà, può solo guadagnarsi da vivere vendendo il proprio corpo, donne definite “gold diggers/skeezers (women who screw for status) and crack hoers (women who screw for a fix)”<sup>19</sup>. L'aumento di donne nere rappresentate nei video che ballano in modo provocante, si pavoneggiano, e servono come oggetti di scena che il rapper ammira o umilia, dimostra l'assenza di considerazione e di riconoscimento di queste ultime come individui dotati di moralità, *agency* e idiosincrasie, ritornando ad una messa in mostra del corpo

---

17 Carolyn M. West, “Mammy, Jezebel, Sapphire and Their Homegirls: Developing an ‘Oppositional Gaze’ toward the Images of Black Women”, in Chrisler J, Golden C., ,Roze, P., *Lectures on the Psychology of Women*, McGraw Hill, New York, 2008. p. 294.

18 P. Hill Collins, *op. cit.*, p. 127.

19 *Ivi*, p. 128.

femminile non dissimile da quella che gli schiavisti facevano alle aste delle loro schiave dove “One Black female body can easily replace another and all are reduced to their bodies”.<sup>20</sup>

Queste donne senza nome, senza identità, omologate le une alle altre, popolano i media dell'ultimo decennio del XX secolo, ma non sono l'unico modello di *black womanhood* esistente in quel periodo. Nel 1985 compare sugli schermi nei panni di Sofia, donna in lotta per la sua auto-affermazione, la promettente Oprah Winfrey nel film *Il colore viola* (*The Colour Purple*, Steven Spielberg, 1985), che l'anno dopo fonderà la sua casa di produzione *Harpo Inc.*, o *Harpo Studios*, dando il via alla sua carriera televisiva e cinematografica di grande successo. Proveniente da una povera famiglia contadina del Mississippi, grazie al successo del talk show *The Oprah Winfrey Show*, Oprah rivoluziona il genere *talk show* americano introducendo la giusta dose di intimità tra il presentatore e lo spettatore, o meglio dire la spettatrice, e riceve numerosi riconoscimenti per il suo impegno nel trattare e affrontare temi di grande importanza sociale e culturale come gli abusi sessuali su donne e minori, il riconoscimento del valore degli individui neri con particolare accento su argomenti che riguardano le donne di colore di tutto il mondo. La sua dichiarazione “I’m Everywoman”<sup>21</sup> permette di comprendere come tutte le donne che seguono Oprah nei suoi programmi e nei suoi successi, si relazionano ad una donna che è diventata un’istituzione capace di tenere sotto controllo un impero creativo dell’infotainment americano, tradizionalmente posto nelle mani di uomini bianchi. La capacità di Winfrey di entrare nel privato e nel pubblico e, conseguentemente, per le donne nere di poter negoziare la propria identità, finisce per influenzare profondamente la visione della *black womanhood* nei discorsi sociali e culturali e, soprattutto, nella loro rappresentazione mass mediale. Oprah rivoluziona l’identità femminile nera e crea un nuovo modello di riferimento nell’oceano mediale di immagini stereotipe negative, oltre che alimentare il dibattito a livello teorico del pensiero femminista nero. In un certo modo, Oprah si configura come un trampolino di lancio per le nuove possibilità che le donne possono ottenere sullo schermo, e nell’industria televisiva in particolare. Aumentando la possibilità per le donne afroamericane di ricoprire ruoli di rilievo nelle fasi decisionali, come quelle di produttrici, creatrici e sceneggiatrici, con la contemporaneità, si riscontra un miglioramento nella rappresentazione della donna nera grazie alla decostruzione degli stereotipi che verranno approfonditi in seguito. Dall’universo

---

20 *Ibidem*

21 Trystan Cotten, Kimberly Springer, *Stories of Oprah: The Oprahfication of American Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.



multietnico e multiculturale di Shonda Rhimes, a Mara Brock Akil, a Ava DuVernay, Issa Rae e Misha Green, immagini più sfaccettate e multidimensionali della femminilità afroamericana vengono presentate agli spettatori durante il corso del XXI secolo. Le serie di queste artiste si affermano velocemente nel panorama del consumo culturale contemporaneo sia sulle reti *basic cable* come la sopracitata BET, OWN il canale di Oprah, ma anche grazie all'aumento della produzione diversificata in canali *premium cable* come HBO, Showtime, Starz e degli OTT come Netflix, Disney+, AppleTv Plus che spiccano nell'affollato panorama della *peak tv*. La messa in scena della vita quotidiana di personaggi femminili neri dotati di *agency* come in *Being Mary Jane* (BET, 2013-19), *Empire* (FOX, 2015-20), *Le regole del delitto perfetto* (*How to Get Away with Murder*, ABC, 2014-20) e *Insecure* (HBO, 2016-21), *Queen Sugar* (OWN, 2016 –), *Lovecraft Country - La terra dei demoni* (*Lovecraft Country*, HBO, 2020), *Underground* (WGN America, 2016-17), *Self-made: la vita di Madam C. J. Walker* (*Self Made: Inspired by the Life of Madam C.J. Walker*, Netflix, 2020), si legano a varie tematiche, ma costante rimane quella della schiavitù e dell'eredità di quest'ultima, il suo impatto sulla psiche delle protagoniste. Se *Underground* tratta direttamente il periodo più buio della storia americana, *Insecure* lo dissemina nelle situazioni contemporanee che la protagonista, Issa, vive a Los Angeles nel XXI secolo, e ancora *Lovecraft Country* lo usa come motore narrativo nella segregata America degli anni Cinquanta.

### 1.1 Le origini degli stereotipi: tra sessualità e razza

Le radici della rappresentazione stereotipata degli afroamericani *tout court* affondano nel periodo della schiavitù in America, che dal 1776 fino all'approvazione del Tredicesimo Emendamento nel 1885 garante del suffragio agli afroamericani, precisamente al maschio nero, ha governato la politica e la visione della società statunitense. Tuttavia, con la Ricostruzione (1865-1877) e in seguito nell'era *Jim Crow*, l'odio e la violenza nei confronti degli afroamericani rimangono invariati come il loro sfruttamento, che in alcuni casi continua ad essere prerogativa bianca, nonostante l'abolizione della schiavitù. In questo contesto storico, le donne afroamericane schiave prima e libere poi, non compaiono nei testi sulla schiavitù redatti dagli accademici verso al fine del 1800 e inizio 1900, né viene ricordata la loro presenza durante le lotte di liberazione del popolo nero fino all'era dei diritti civili. Questa assenza dalla storia dei diritti per la razza nera si somma all'invisibilità delle donne afroamericane nella lotta dei movimenti per i diritti delle donne, escluse dalle loro controparti

bianche, come se non ritenessero importante la femminilità come aspetto fondante dell'identità delle donne nere. La nota femminista nera bell hooks nei suoi scritti sostiene come la lotta contro il razzismo oscura completamente il sessismo omnicomprensivo nella società americana e nella comunità nera, sia schiava che libera, concentrandosi tradizionalmente sull'oppressione dei maschi neri e la crisi della mascolinità che la schiavitù ha creato. Nelle parole della scrittrice:

Traditionally, scholars have emphasized the impact of slavery on the black male consciousness, arguing that black men, more so than black women, were “real” victims of slavery. Sexist historians and sociologists have provided the American public with a perspective on slavery in which the most cruel and de-humanizing impact of slavery on the lives of black people was that black men were stripped of their masculinity [...] not allowing black men to assume their traditional patriarchal status, reducing them to an effeminate state.<sup>22</sup>

Lo stato effeminato presumibilmente assunto dagli uomini neri sottolinea come la cosa peggiore che poteva accadere era assumere lo status di una donna, ed è supportato da casi in cui ex-schiavi sostengono di non aver mai accettato lavori considerati “femminili”.

Non discutendo l'oppressione delle donne nere, ecco che la visione patriarcale bianca e nera si uniscono, così che “Men of all races in America bond on the basis of their common belief that a patriarchal social order is the only viable foundation for society”<sup>23</sup>, rafforzando la visione limitata della donna nera e di fatto discriminandola, fornendo delle basi nella formazione di stereotipi dell'identità femminile nera. Nonostante la loro esclusione, e sottomissione all'uomo bianco e nero, le donne afroamericane hanno supportato il patriarcato nero, accettando il loro ruolo di mogli servili, in vista della lotta per la liberazione della loro razza. La differenziazione dei ruoli maschili e femminili, dove il maschio è il dominatore e la donna è la preda e la dominata, si ritrova durante l'epoca schiavista e nei primi movimenti per la liberazione. Ecco che donne come Harriet Tubman e Sojourner Truth, coraggiose lottatrici per i diritti delle donne schiave e della razza nera in generale, sono casi isolati di eccezionalità che spiccano sulla massa indistinta di donne nere al servizio del patriarcato, non riconosciute, non presenti alle riunioni, né alle proteste perché relegate nella sfera domestica.<sup>24</sup> La somma di razzismo e sessismo concorre all'aumento dell'oppressione e delle sofferenze nei confronti delle donne afroamericane, capro espiatorio dal periodo della schiavitù della crisi della

---

22 b. hooks, *op. cit.* p. 20.

23 *Ivi*, p. 99.

24 Angela Davis, *Donne, razza e classe*, Edizioni Alegre, Roma, 2018.

mascolinità nera, accusate di castrare gli uomini neri a causa delle mansioni considerate maschili che venivano loro affidate dai padroni schiavisti. Le donne schiave infatti, erano la forza lavoro maggiore e servivano in più ruoli: dal lavoro nei campi a quello delle domestiche nella casa padronale dove servivano come cuoche, cameriere, cucitrici. Il numero eccessivo di ore passate a raccogliere cotone e la mole di lavoro e responsabilità ad esse attribuite, si somma al rientro dai campi nella sfera familiare dove le donne schiave provvedevano a cucinare, rassettare e si occupavano dei propri figli e famiglia. Nonostante l'assunzione di ruoli maschili, le donne schiave venivano picchiate come gli uomini schiavi, in più subivano violenze fisiche e psicologiche da parte sia degli uomini neri che, soprattutto, dai padroni bianchi, ma nondimeno dalle padrone che sfogavano la loro repressione nei loro confronti. La loro presenza nella casa padronale infatti, era strategica per due motivi: da una parte permetteva alla famiglia bianca di sorvegliare il lavoro delle domestiche, e dall'altra ne legittimava lo sfruttamento sessuale. Lo stupro e la violenza sessuale esercitata nei confronti di queste donne, viene socialmente legittimata in un contesto nel quale la donna è proprietà dell'uomo bianco, il quale, preda di pulsioni sessuali irrefrenabili, ha il diritto inoppugnabile di accesso ai loro corpi. Inoltre, già all'inizio dell'epoca schiavista, durante le traversate in mare dall'Africa all'America, le donne nere, al contrario degli uomini, venivano lasciate libere nelle navi, favorendo la violenza sessuale da parte dell'equipaggio bianco nei loro confronti. Ecco che, lo stupro, come sostiene l'attivista femminista Angela Davis, si configura come una pratica istituzionalizzata di terrorismo verso le donne afroamericane, il cui obiettivo è la demoralizzazione e la disumanizzazione. Considerando la violenza sessuale come mezzo per ottenere consenso, il continuo sfruttamento sessuale della donna nera alimenta la sua condizione condizione oppressiva, e nelle parole di Davis "lo stupro delle donne Nere ad opera di uomini bianchi si è radicati a tal punto nelle dinamiche sociali da riuscire a sopravvivere all'abolizione della schiavitù",<sup>25</sup> di fatto passando il testimone nel periodo della Ricostruzione allo stupro di gruppo del Ku Klux Klan, usato come arma politica.

Le donne nere, in seguito all'abolizione della schiavitù, denunciano vari casi di violenze sessuali, senza però essere credute, a causa dell'ideologia schiavista ancora radicata nella società americana dell'Ottocento, la quale le concepisce come tentatrici alla ricerca di un costante appagamento sessuale. Questo concetto deriva da un cambiamento di pensiero che inizialmente, forte dell'influenza della dottrina Cristiana fondamentalista, associa la donna

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 225.

*tout court* al peccato, alla lussuria e l'uomo, dotato di moralità, è il giudice che impartisce ordine sociale nel quale egli è il garante e il sovrintendente della donna, creatore di leggi, punizioni e regole che assicurano la sottomissione di quest'ultima. Misoginia e sentimenti anti-femminili dei colonizzatori bianchi, subiscono una svolta nel XIX secolo nel periodo della schiavitù, idealizzando la donna bianca, considerandola la parte nobile dell'umanità che aiuta l'uomo ad elevarsi, non più vittima dei suoi impulsi sessuali bensì virtuosa, innocente e pura come la Vergine Maria nella dottrina cristiana. Se le donne bianche accettano questa nuova ideologia sessista in cui rinunciano alla loro sessualità, allo stesso tempo, però, lo sfruttamento in massa delle donne schiave e la crescente prostituzione dovuta alla rinuncia del piacere sessuale delle donne bianche, portano alla visione della donna nera come “embodiment of female evil and sexual lust. They were labeled as jezebels and sexual temptresses”.<sup>26</sup> I sentimenti sessisti e l'ideologia razzista dell'America del XIX secolo, concorrono a giustificare e istituzionalizzare comportamenti riprovevoli e criminosi nei confronti delle donne afroamericane che influenzano i saggi accademici, i pensatori abolizionisti, fino ai leader dei movimenti per i diritti civili negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. A contribuire alla svalutazione della femminilità nera e alla sottomissione femminile, i media giocano un ruolo fondamentale alimentando immagini ben radicate nella psiche americana. I giornali e gli spettacoli teatrali, e in seguito cinema e televisione raffigurano donne afroamericane in decadenza, sessualmente permissive, immorali e depravate consacrando a selvagge sessuali, riflettendo la misoginia dell'ideologia patriarcale, oltre che il suo razzismo endemico.

I tentativi delle donne nere libere di cambiare la percezione di loro stesse nella società Americana risultano vani: si crea una coscienza condivisa di essere realmente così. La loro identità formata e plasmata dal colonizzatore bianco, uomo e donna, avendo imposto la sua visione della “razza” schiava, ne ha determinato limiti e standard di bellezza e piacevolezza. Le donne afroamericane durante il periodo della schiavitù hanno visto loro stesse attraverso le lenti dei loro padroni, riconoscendosi inferiori e brutte nei confronti dello standard di bellezza eurocentrico che considerava animaleschi i loro capelli indomabili e le classificava in base al colore della pelle, rafforzando la femminilità bianca: “Blue-eyed, blond, thin white women could not be considered beautiful without the Other— Black women with classical African

---

26 b. hooks, *op. cit.*, p. 33.

features of dark skin, broad noses, full lips, and kinky hair”.<sup>27</sup> Le caratteristiche fisiche delle donne afroamericane vengono patologizzate, rendendo il tono della pelle sia durante la schiavitù che dopo, un importante strumento di classificazione sociale: le donne mulatto ad esempio, venivano considerate più vicine ai bianchi grazie al colore chiaro della pelle, dovuto alla loro nascita per metà bianca, esse erano infatti molte volte figlie dei padroni schiavisti. Le donne con la pelle più scura, invece, venivano associate alla bassezza sociale, costrette ai lavori più umili e duri, frequentemente ridicolizzate e raffigurate nei media come *Mammy*, di cui si parlerà in seguito.

Con l’era della segregazione razziale sancita dalle leggi *Jim Crow* valide dal 1877 al 1965, applicate inizialmente negli stati del Sud, la divisione di bianchi e neri in ogni sfera della vita sociale e culturale influenza e peggiora la percezione di quest’ultimi, confinati in lavori agricoli e domestici da stipendi bassi in modo da mantenere la supremazia bianca nel campo economico, sociale, politico e culturale. La discriminazione razziale operata dai bianchi e la visione stereotipata dei neri si riscontra in primis dal nome *Jim Crow*, personaggio caricaturale del teatro del 1800 creato da Thomas D. Rice, ritratto razzista dell’Afroamericano e della sua cultura. In quegli anni, il clima di violenza nei confronti dei neri aumenta, così come la povertà. Alcuni tentativi per bloccare le leggi *Jim Crow* vengono nullificati dalla Corte Suprema la quale, se nel 1875 promuove il *Civil Rights Act* nel quale si afferma che i trasporti e le strutture rispondono alla regola “separated but equal”, nel 1883 la legge viene resa incostituzionale, di fatto alimentando le diseguaglianze sociali. In questo contesto, le leggi segregazioniste permettono un controllo sociale simile a quello schiavista, aumentando i casi di stupro e di linciaggio degli afroamericani che vengono percepiti in termini di iper-sessualizzazione e trovano sempre più spazio in discorsi legati alla religione, alla scienza e alla cultura popolare. La credenza in una sessualità degenerata genera delle immagini stereotipate mirate al controllo degli afroamericani: l’uomo come un potenziale stupratore che merita di essere linciato e la donna come sessualmente promiscua e quindi impossibile da ritenere vittima di stupro. Come racconta Angela Davis nei suoi scritti “Donne, razza & classe”, i dati riguardanti le accuse di stupro dei neri crescono da un giorno all’altro così come i linciaggi che, se prima erano riservati agli abolizionisti bianchi, in seguito all’emancipazione degli schiavi neri raggiungono cifre altissime come riporta Ida B. Wells.<sup>28</sup>

---

27 Marquita M. Gammage, Antwanisha Alameen-Shavers, *Challenging Misrepresentations of Black Womanhood: Media, Literature and Theory*, Anthem Press, Londra, 2019., p.157.

28 A. Davis, *op. cit.*, p. 234.

Hill Collins, descrivendo l'analogia tra lo schiavismo e l'era *Jim Crow*, sostiene come queste immagini radicate nella società americana necessitano di prove ideologiche e così "The growth of mass media enabled ideas about Black sexuality to spread more rapidly beyond the reading public".<sup>29</sup> Il trionfo della visione razzista del suprematismo bianco di *Nascita di una nazione* (*Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915), permette di diffondere velocemente la suddetta ideologia nella quale echeggia lo sfruttamento dei neri e la superiorità della razza bianca su quella inferiore nera, oltre che creare stereotipi estremamente duraturi. I film e successivamente le serie televisive come descritto in precedenza, sostengono perentoriamente questi miti che si evolvono, assumendo forme diverse e combinazioni. La percezione di una più corretta rappresentazione in ogni ambito della società culmina con il *Civil Rights Movement*, che dagli anni Cinquanta del Novecento inizia ad infuocare gli animi dei giovani attivisti e attiviste nere e culmina nel 1968, dopo aver ottenuto il *Civil Rights Act* del 1964 che vieta la discriminazione nelle strutture pubbliche e la possibilità del diritto di voto. Tuttavia, se gli anni Sessanta sono importanti per la lotta contro il razzismo, non lo sono in quella contro il sessismo: le donne nere attiviste che hanno partecipato alla lotta sono state oscurate dai leader neri che le volevano sottomesse e servili, oltre che in quegli anni aumentano i casi di violenza domestica.<sup>30</sup> Nonostante la rivendicazione della libertà negata da secoli al popolo nero di essere cittadini americani, gli uomini neri non rifiutano i valori patriarcali tradizionali americani. Accelerante nella concezione negativa della donna afroamericana in quegli anni, è il rapporto di Daniel P. Moynihan, pubblicato durante l'amministrazione Johnson, il quale denuncia le malattie della *black America* riportando come la costante povertà della comunità afroamericana fosse da attribuire alla decadenza della famiglia nera nella quale l'uomo non riesce a provvedere a causa del matriarcato nero. Questo concetto derivato dalla schiavitù di cui è stato trattato in precedenza, non ha suscitato nessuna accusa di sessismo, "labeling Black women as pathological for their "failure" to live up to a white female standard of motherhood".<sup>31</sup> L'incapacità della donna nera di assumere il ruolo di madre responsabile ed amorevole verso i figli si può riscontrare nei prodotti televisivi di quegli anni come nella serie *Good Times*, dove la madre biologica di Penny (Janet Jackson), Mrs. Lynnetta Gordon (Chip Fields) in seguito all'abbandono del padre dalla famiglia, riversa la sua frustrazione sulla

---

29 P. Hill Collins, *op.cit.*, p. 65.

30 b. hooks, *op. cit.*

31 Kimberle Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, 1989, p. 163.

figlia maltrattandola ripetutamente. La serie, spin off di uno spin off di *Arcibaldo* (*All in the Family*, CBS, 1971-79), risulta controversa per la rappresentazione degli afroamericani, tanto che i protagonisti Esther Rolle e John Amos credevano si sarebbero affrontati temi sociali importanti per quegli anni, invece che cadere nella solita gag comica. Se la maggiore richiesta di veridicità di rappresentazione viene negata, ecco che la diffusione di immagini negative rimane incontrastata.

La contemporaneità propone una versione aggiornata e sfaccettata della donna nera, facendo diretto riferimento ad aspetti approfonditi in questo paragrafo in particolare quelli relativi allo standard di bellezza. Il *Black Liberation Movement* capeggiato dalle *Black Panther* rivendica un'accettazione delle caratteristiche fisiche della *blackness*, tra cui la naturalezza dei capelli afro e del colore della pelle. La creazione del movimento *Black is beautiful* nasce negli anni Sessanta e arriva fino ad oggi, promuovendo l'accettazione del proprio corpo e della propria *blackness*, tramite la rivendicazione della differenza rispetto alle modalità di percezione bianche della bellezza. Oggi si riscontra nei personaggi di serie televisive contemporanee come Annalise Keating in *Le regole del delitto perfetto*, la quale durante la serie si toglie la parrucca mostrando il capo con pochi capelli sancendo “a bold reclaiming and celebration of Black beauty, and a shunning of white beauty standards that dogged Black Women for decades”.<sup>32</sup> Anche i primi episodi della webseries *The Misadventures of Awkward Black Girl* (Youtube, 2011-13) di Issa Rae, riflettono questo clima: il personaggio da lei interpretato, Jay, si presenta a lavoro con i capelli corti, con un taglio considerato maschile, e nonostante gli insulti della sua “boss” bianca che si rifanno a ideali di bellezza eurocentrica, continua ad esprimere i suoi pensieri e rivendica la sua autonomia decisionale riguardo al suo look.

### 1.1.1 Mammy

Lo stereotipo più radicato nella rappresentazione delle donne afroamericane è quello della domestica, o *Mammy*. Questa figura archetipica prende vita dalla necessità di dare una visione non minacciosa della servitù durante il periodo della schiavitù americana. bell hooks sottolinea come gli stereotipi associati agli afroamericani, sono frutto dell'immaginazione bianca che durante lo schiavismo si trova a dover creare delle creature tollerabili nel loro

---

32 Alice Okoye, “The Role Television Has Played in the Changing Representations of Black Women”, [https://www.academia.edu/17605632/The\\_Role\\_Television\\_has\\_Played\\_in\\_the\\_Changing\\_Representations\\_of\\_Black\\_Women](https://www.academia.edu/17605632/The_Role_Television_has_Played_in_the_Changing_Representations_of_Black_Women) (ultimo accesso 10/01/22).

quotidiano. Probabilmente, come scrive la storica femminista, l'immagine della *Mammy* o *Aunt Jemima* come “asexual and [...] fat (preferably obese)”,<sup>33</sup> non attraente, sporca, solitamente dalla pelle scura e la cui virtù principale è la fedeltà alla sua famiglia bianca, deriva dalla necessità di mantenere un'apparenza di ordine sociale all'interno della gerarchia schiavista e conseguentemente, rassicura e placa gli istinti lussuriosi dei padroni bianchi verso le schiave nere, che venivano picchiate e violate. La riscrittura della storia passa per la creazione della rassicurante *Mammy*, caratterizzata dalla sua contentezza sommata alla passione per il suo ruolo di domestica nella casa padronale e di madre della prole bianca. Quest'immagine, creata in seguito all'abolizione della schiavitù e alimentata durante il periodo segregazionista dal 1877, è dilagata nei media a partire dai primi anni del Novecento nei programmi radio e nel cinema, e successivamente nella televisione dagli anni Quaranta. Da *La capanna dello zio Tom* a *Nascita di una nazione*, il ruolo di *Mammy* ha preso forma e ha contribuito alla denigrazione e svalutazione della donna afroamericana attraverso una la sua rappresentazione limitante della femminilità nera. Seppure il romanzo *Uncle Tom's Cabin or Life Among the Lowly* di Harriet Beecher Stowe del 1852, e i suoi adattamenti cinematografici, si ripropongono di svelare la verità sugli orrori della schiavitù, cade nella costruzione mitica di figure destinate a popolare gli schermi per i successivi cento anni tramite la creazione di personaggi neri interpretati da bianchi dipinti con le famose *black faces* che contribuiscono a renderli caricature. I lati docili, sottomessi e servili della domestica afroamericana, difficilmente riflettono la realtà dell'epoca schiavista, tuttavia essi sono il mezzo per rendere possibile l'integrazione razziale di quest'ultima all'interno della famiglia bianca, attraverso il suo essere forza lavoro schiava all'interno dell'ambito domestico nel quale il contatto stretto con i bianchi forniva la giustificazione morale per il suo sfruttamento. Spiega Hills Collins:

These were the slaves who exhibited behaviors that made them suitable to serve Whites. To justify the exploitation of domestic servants, White elites created controlling images of Uncle Tom and Mammy as prototypes of asexual, safe, assimilated, and subordinated Black people.<sup>34</sup>

Il controllo della rappresentazione e dell'immaginario afroamericano portano alla creazione di una serie di differenze, basata sul ruolo lavorativo, colore della pelle e genere, che creano una

---

33 b. hooks, *op. cit.*, p. 84.

34 P. Hill Collins, *op. cit.*, p. 57.



sorta di sistema di classi embrionale in cui la comunità nera si riconosce. Questo mito viene generato dalla necessità di dimostrare come la schiavitù non fosse un'istituzione disumana e terrificante, bensì un ambiente gaio in cui gli schiavi stessi erano felici di essere alle dipendenze (forzate) dei sudisti bianchi. La visione idilliaca del Sud e della schiavitù è evidente nell'asessualità che caratterizza la *Mammy*, spesso immaginata in un corpo androgino, distante dall'effettiva fisicità delle schiave domestiche che spesso erano giovani e minute e stimolavano gli impulsi sessuali dei padroni. Ecco perché, come scrive Melissa V. Harris Perris, *Mammy* è ricordata come una figura materna, grossa, dolce, dalla pelle scura e non molto femminile, in modo che “Nothing about the mythical mammy elicits sexual desire from men or hints at sexual desire in Mammy herself”.<sup>35</sup> L'immaginario americano è plasmato dalla presenza di questo *topos*, che incarna la visione della schiavitù e popola dalla fine del XIX secolo il panorama della cultura popolare e del paesaggio americano: “American films, pancake boxes, and syrup bottles imprinted Mammy on the American psyches more indelibly than before”.<sup>36</sup> La creazione di questo archetipo giustifica anche a livello socio-politico l'indissolubile legame naturale tra il lavoro domestico e le capacità e i desideri delle donne nere, di fatto giustificando il loro continuo sfruttamento e il loro essere relegate a lavorare in un ambito circoscritto, così sancendo un ordine razziale e di genere che riflette l'ordine del paese. La trasformazione delle schiave in donne visivamente contente di servire le loro controparti bianche serve ad assolvere le trasgressioni compiute prima e dopo lo schiavismo, deresponsabilizzando l'America dai crimini compiuti verso il popolo nero.

La cultura popolare riprende questo mito, riconfigurandolo e dando vita a delle figure quasi magiche che affiancano le protagoniste bianche. L'attrice che meglio incarna il ruolo cinematografico di *Mammy* è Hattie McDaniel, la quale dal film *L'occidente d'oro* (*The Golden West*, David Howard, 1932) assume il ruolo mitico della domestica cui rimane legata per il resto della sua carriera. L'apice della sua interpretazione arriva con *Via col vento* pellicola ambientata nel Sud dell'America durante il periodo della guerra civile, indice della sua decadenza, che idealizza un mondo mai esistito. McDaniel ottiene l'*Academy Award* come Miglior attrice non protagonista, la prima donna afroamericana a vincere in quella categoria, per un ruolo stereotipato dal quale ancora oggi il cinema ne risente (*The Help*) e per il quale è

---

35 Melissa V. Harris-Perry, *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*, Yale University Press, New Haven, 2011, p. 51.

36 *Ivi*, p. 52.

stata molto criticata.<sup>37</sup> La rappresentazione dei due personaggi femminili nel film è piatta e monodimensionale, l'ambientazione onirica concorre a far credere allo spettatore che la schiavitù non fosse un'istituzione disumana e immorale, bensì giusta e necessaria al mantenimento dell'ordine sociale. Le schiave, Mammy e Prissy (Butterfly McQueen), sembrano non accorgersi della loro situazione di sottomissione e continuano a lavorare e prendersi cura della famiglia O'Hara perché quello è il loro ruolo, il loro unico destino. Nonostante un'evoluzione rispetto alla solita interpretazione dell'archetipo a cui McDaniel attribuisce un carattere più scontroso e meno docile rispetto a quello creatosi nell'immaginario, il film è il primo tassello di un domino che andrà avanti per i successivi anni. Anche nel *Beulah* radiofonico Hattie McDaniel interpreta lo stesso personaggio in un ruolo da protagonista, e un'intera schiera di attrici diventano *Mammy* in quegli anni negli show televisivi con al centro la famiglia bianca. Ad incrementare la mitologia delle *Mammy* ci sono Ethel Waters in *Beulah* e Lillian Randolph che tra gli anni Quaranta e Cinquanta è la voce del personaggio *Mammy Two Shoes* nei cartoni di *Tom&Jerry* (MGM, 1940-67), ma anche la carriera di Esther Rolle contribuisce da questa prospettiva. Conosciuta per il ruolo di Florida Evans nello spin-off di *Arcibaldo, Maude* (CBS, 1972-1978), e nella già citata *Good Times*, l'attrice interpreta una schiera di domestiche per famiglie bianche, riceve una nomina ai *Golden Globe* nel 1976 per Migliore attrice in una serie televisiva comedy/musical e vince nel 1979 il *Primetime Emmy Award* come *Outstanding Supporting Actress in a Miniseries or Movie* per il suo ruolo di Ruth nel film televisivo *Summer of a German Soldier* (NBC, 1978). Un'altra attrice afroamericana famosa per i suoi ruoli di *Mammy* è Louise Beavers la cui carriera inizia con *Coquette* (Sam Taylor, 1929) nel quale recita al fianco di Mary Pickford come domestica/figura materna che aiuta a realizzare l'arco narrativo della protagonista, ruolo che riceve l'attenzione dei produttori hollywoodiani e della critica. Sebbene la carriera di Beavers risulti proficua, il successo raggiunto con *Lo specchio della vita* (*Imitation of Life*, John M. Stahl, 1934), non avrà pari. Il personaggio di Delilah Johnson si distanzia dal solito ruolo di supporto, in quanto possiede una storia parallela rispetto a quella della protagonista bianca, uscendo, almeno in parte, dallo stereotipo comico della *Mammy*, fornendo più profondità e attenzione ai problemi delle domestiche afroamericane. Nonostante ciò, Beavers non amava particolarmente i suoi personaggi, tanto che nella sua carriera da attrice ha dovuto imparare l'accento del sud e mettere su peso per essere credibile come *Mammy*.

---

37 David Pilgrim, "The Mammy Caricature", *Ferris State University*, 2012, <https://www.ferris.edu/jimcrow/mammies/> (ultimo accesso 10/01/22).

Gli anni Quaranta e Cinquanta sono il momento di massimo splendore di questo archetipo, il quale cambia nel corso degli anni e assume dei tratti nuovi, ibridandosi con altri stereotipi e declinandosi secondo la stratificazione sociale del tempo. Durante la *post-Civil Rights Era*, definita come il periodo storico dalla legge sui diritti civili e la fine, teorica, delle discriminazione e ingiustizie nei confronti degli afroamericani, le differenze di classe dei neri nella società americana non più segregata iniziano ad essere più evidenti e danno vita a nuovi stereotipi in base allo strato sociale di appartenenza. Ecco che le donne della crescente *middle-class* sentono la necessità di distanziarsi da quelle della *working-class*, unite ai concetti di promiscuità e fertilità, in nome di una “politics of respectability” che le eleva a *Black ladies*, come la già citata Clair Robinson. La loro rispettabilità e professionalità lavorativa permette loro di affermarsi in una società dove negano la loro sessualità e si trasformano quindi in *modern mummies*, devote al lavoro, senza famiglia perché totalmente a disposizione dei loro capi bianchi e asessuate, seppur aggressive e forti. Alcune storiche femministe, hanno riscontrato come Oprah Winfrey sia una possibile incarnazione della *modern mammy*, la quale, come Hattie McDaniel, sembra accettare il suo ruolo stereotipico per vendersi al pubblico e poter agire con una crescente libertà nell’ambito dell’intrattenimento americano. Come scrive Hill Collins:

Winfrey constitutes the penultimate successful modern mammy whom African American and, more amazingly, White women should emulate. Winfrey markets herself in the context of the synergistic relationship among entertainment, advertising, and news that frame contemporary Black popular culture.<sup>38</sup>

La sopravvivenza della tradizionale *Mammy* si dimostra nel caso controverso di *The Help*, significativo in questo panorama, il quale, seppur punta i riflettori sulle qualità attoriali di Viola Davis, ritorna ad una visione stereotipata della lavoratrice domestica. Una dichiarazione dell’*Association of Black Women Historians* riportata dal *The Guardian* riflette il disaccordo nella riesumazione di questo archetipo da parte di Hollywood: “The Help distorts, ignores and trivialises the experiences of black domestic workers. Far from being empowered and liberated, The Help’s domestic drudges represent a *disappointing* resurrection of Mammy”.<sup>39</sup> In un contesto come quello contemporaneo, in cui esiste maggiore consapevolezza nelle

---

38 P. Hill Collins, *op. cit.*, p. 142.

39 Xan Brooks, “Is The Help helping? Domestic servants on film in today’s Hollywood”, *The Guardian*, 20 ottobre 2011, <https://www.theguardian.com/film/2011/oct/20/the-help-domestic-servants-on-film> (ultimo accesso 10/01/22).

politiche della rappresentazione soprattutto nei riguardi delle minoranze culturali e linguistiche forte dell'emersione di movimenti di attivismo sociale e politico come il *#MeToo Movement* e il *Black Lives Matter*, la messa in scena di un personaggio di questo tipo appare inadeguata e restrittiva.

### 1.1.2 *Jezebel*

Il secondo stereotipo che invade l'immaginario americano relativo alla donna nera è quello della *Jezebel*. Come descritto in precedenza, anche questo mito, creato in seguito all'abolizione della schiavitù, serve a razionalizzare le atrocità e le violenze fisiche e sessuali compiute dagli uomini bianchi nei confronti delle donne schiave prima, e delle donne libere poi. Le donne schiave contrastavano l'ideale di femminilità vittoriana in quanto la loro nudità veniva messa all'asta, sia durante le punizioni corporee, sia nella vendita. Questo porta alla creazione della donna nera come lasciva e seduttrice che genera nel Sud schiavista, come scrive Harris-Parris, "The idea that black women were hypersexual beings created space for white moral superiority by justifying the brutality of Southern white men".<sup>40</sup> La donna nera ipersessualizzata, promiscua e tentatrice si instilla nella psiche americana unendo la concezione razzista per cui tutti i neri sono selvaggi e predatori sessuali a quella sessista per cui la donna è oggetto sessuale del desiderio maschile. Le donne del *Black Women's Club Movement* della fine dell'Ottocento, cercano di contrastare l'immagine dilagante della femminilità nera animalesca e ipersessualizzata sopprimendo del tutto la loro sessualità, avvicinandosi ai valori vittoriani di moralità, educazione e signorilità, controllando e limitando la loro identità femminile. La volontà di queste donne di essere riconosciute come tali nella società bianca passa per la rinuncia della loro sessualità e femminilità, in modo da garantire inclusione e integrazione configurando l'essere "Ladyhood as a gendered strategy of representation [...] located within liberal Black politics".<sup>41</sup> Le donne afroamericane in quegli anni si uniscono per proteggersi, cercando di fare appello ai nascenti movimenti femministi bianchi, e allo stesso tempo per supportare la causa del diritto di voto dei maschi neri e combattere il razzismo. La creazione di gruppi votati alla causa femminista passa per la necessità di una politica della rappresentazione che si propone di contrastare le immagini negative e stereotipate delle donne nere durante la Ricostruzione fino all'era dei diritti civili,

---

40 M. V. Harris-Perry, *op. cit.*, p. 42.

41 M. M. Gammage, A. Alameen-Shavers, *op. cit.*, p. 96.

dando loro voce e visibilità. Seppur aiutate da personaggi politicamente influenti come Frederick Douglass e da abolizioniste bianche come le sorelle Grimke, che rivendicavano i diritti delle donne nere nel movimento di liberazione dalla schiavitù, le donne afroamericane lottano duramente per il loro riconoscimento. Escluse dalle assemblee e dai nascenti movimenti femministi delle donne bianche su basi razziste, le afroamericane generano il loro movimento femminista tramite la creazione di numerose organizzazioni nazionali, di cui la più famosa è *The National Association of Colored Women* (NACW) fondata nel 1896 da attiviste nere tra cui Harriet Tubman, Ida B. Wells, Frances E. W. Harper, Mary Church Teller e Josephine St Pierre Ruffin. Definita come “organized political attempt to counter the myths of sexual licentiousness with counterexamples of modesty and respectability”,<sup>42</sup> la NACW aveva tra i primi obiettivi la preoccupazione nel creare immagini positive della sessualità delle donne nere rivendicando la suddetta rispettabilità affidata ai cittadini americani tramite l’assunzione di un comportamento pubblico in linea con i dettami dell’epoca. Nella lotta per il riconoscimento delle donne nere, il famoso discorso di Sojourner Truth alla Women’s Right Convention ad Akron, Ohio nel 1851 rimane impresso nella storia: *Ain’t I a Woman*<sup>43</sup> denuncia lo stato invisibilità delle donne nere, considerate solo in base alla loro fertilità, sottoposte agli uomini perché ritenute meno importanti sebbene capaci di lavorare duramente tanto quanto loro. Le parole di Sojourner Truth fanno riflettere sulla condizione di inferiorità della donna nera associata alla capacità o meno di generare prole, e piacere sessuale, per l’uomo bianco e nero. La riduzione delle donne afroamericane al loro corpo, scambiate e concepite come oggetti, ha contribuito a rappresentare la *Jezebel* come egoista, irresponsabile, ambiziosa che utilizza la sua fisicità e il sesso per ottenere ciò che desidera, diventando la rovina della comunità nera. L’emancipazione degli schiavi non aiuta il mito della *Jezebel* ad estinguersi, rimanendo un aspetto importante nel garantire agli uomini bianchi la possibilità di usufruire dei corpi delle donne nere libere. Lo stereotipo, così radicato, ha reso impossibile rendere giustizia alle numerose donne che denunciavano gli stupri, non considerandolo vittime a causa della loro innata promiscuità,<sup>44</sup> e di fatto non ritenendo lo stupro delle donne nere un crimine, oltre a configurarsi come uno strumento di “racial and gender control”.<sup>45</sup>

Se durante l’Ottocento la stampa si preoccupa di mantenere vivi gli stereotipi, nel Novecento il ruolo passa al cinema e successivamente alla televisione. La *Jezebel* sostituisce

---

42 M. V. Harris-Perry, *op. cit.*, p. 45.

43 M. M. Gammage, A. Alameen-Shavers, *op. cit.*, p. 158.

44 A. Davis, *op. cit.*

45 M. V. Harris-Perry, *op. cit.*

l'immagine primaria delle *Mammy* intorno agli anni Sessanta, tuttavia, è da *Nascita di una nazione* che fa la sua comparsa sullo schermo sotto i panni di Lydia Brown, interpretata da Mary Alden in *black face*, domestica del Senatore Stoneman, rappresentata in comportamenti sessualmente provocatori e indecenti mirati a corrompere gli uomini bianchi. Questo personaggio è piuttosto raro nella prima metà del secolo nel cinema, saranno infatti gli anni Settanta, quelli della *blaxploitation*, che vedono un rinnovamento rispetto ai “vecchi” stereotipi. In questa serie di *B-movies* di grande successo di pubblico, la *Jezebel* è un'evoluzione della *Tragic Mulatto*, stereotipo dotato di connotazioni più melodrammatiche, date dal suo essere a metà tra il mondo dei bianchi e quello dei neri, ma pur sempre aventi a che fare con sessualità e promiscuità. Sebbene gli anni Settanta, riduci dai movimenti per i diritti civili, si propongono di fornire delle rappresentazioni più realistiche degli afroamericani, questo non è visibile immediatamente nel cinema che subisce un ritardo rispetto alla televisione, la quale in quegli anni si configura come “the main medium of the Civil Rights Movement [...] by producing more positive portrayals of African Americans and integration stories in sitcoms”.<sup>46</sup> I film della *blaxploitation* formano un corpus di oltre 200 titoli che narrano le vicende di protettori, prostitute, criminali violenti, poliziotti corrotti esaltando la vita violenta del ghetto e glorificando l'immoralità dei personaggi, evitando di affrontare i problemi sociali e rappresentando le donne nere solo al livello di prostitute. L'arco narrativo di questi film consiste nella ricerca di vendetta del protagonista maschile afroamericano nei confronti di un personaggio bianco, durante la quale ha numerosi rapporti sessuali con donne nere utili come sfogo alla sua sessualità dirompente. Attrici come Pam Grier, Tamara Dobson, Gloria Hendry, Carol Speed devono la loro carriera a questi film, nei quali interpretano personaggi femminili fisicamente attraenti, aggressivi e ribelli che lottano contro la corruzione e l'ingiustizia, percepite e raffigurate come oggetti sessuali: molte volte sono prostitute sotto copertura, altre delle carcerate. Se i film della *blaxploitation* iniziano nel 1971 con *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) e si consacrano all'attenzione popolare con *Shaft il detective* (*Shaft*, Gordon Parks, 1971), è dal 1973 che le eroine sexy afroamericane popolano gli schermi con film come *Cleopatra Jones: licenza di uccidere* (Cleopatra Jones, Jack Starrett, 1973), *Coffy* (Jack Hill, 1973), *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974), *Street Sisters* (Arthur Roberson, 1974), *Abby* (William Girdler, 1974), *Friday*

---

46 Emiel Martens, Débora Pova, “How to Get Away with Colour: Colour-Blindness and the Myth of a Postracial America in American Television Series.” *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, Vol. 13, Summer 2017, p. 118.

*Foster* (Arthur Marks, 1975). Da quegli anni diventa una sorta di obbligo aggiungere la figura della *Black whore* ai film della *New Hollywood* come *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o in quelli con ambientazioni urbane, come se le *Jezebels* fossero l'unica opzione di femminilità nera esistente nell'immaginario americano e conferissero realismo alle pellicole statunitensi. Se l'interpretazione di Halle Berry in *Monster's Ball - L'ombra della vita* (*Monster's Ball*, Marc Forster, 2001) le fa guadagnare un *Academy Award* per il suo ruolo di donna facile, è grazie alla quotidianità con cui le donne afroamericane vengono rappresentate dal sistema hollywoodiano secondo stereotipi degradanti e limitanti.

Il contributo all'approdo negli anni Duemila della *New Jezebel* passa per un'ulteriore fenomeno mediatico importante: la rivitalizzazione della cultura *hip-hop*. Negli anni Settanta, la seconda ondata femminista aiuta le donne afroamericane a rimuovere la maschera di rispettabilità indossata dalle generazioni precedenti grazie ad un clima che favorisce l'apertura sessuale, una maggiore parità sociale, maggiori scambi urbani e nuovi sistemi di controllo delle nascite come la pillola anticoncezionale, permettendo più libertà. Come scrive Harris-Perry "one important space for young black women to express new sexual ethics was in the burgeoning urban culture of hip-hop"<sup>47</sup>, popolata da artiste afroamericane come Queen Latifah, MC Lyte, Salt N' Pepa che rifiutano la visione della donna nera come *Jezebel* in virtù di un'immagine più sfaccettata e multipla della femminilità *black* che occupa lo spazio di una nuova sessualità. Tuttavia, l'*hip hop* non è mai stato uno spazio di progresso sociale e assenza di pregiudizi, seppur ha permesso alle *black women* di esprimere i loro desideri e la loro autonomia. Negli anni Novanta la situazione cambia e, come detto in precedenza, con l'emersione del *gangsta rap* e il successo di alcune artiste come Lil Kim e Foxy Brown si materializza la *New Jezebel*, che porta ad una crescente oggettificazione sessuale del corpo femminile nero, silenziando le donne afroamericane. La diffusione capillare dei video musicali contribuisce ad aumentarne il consumo e, conseguentemente, la richiesta, arrivando ad influenzare la cultura popolare afroamericana e a incrementare la produzione mass mediale di queste immagini grazie alla partecipazione di artisti e produttori.

Nella contemporaneità, la *New Jezebel* sopravvive in forma mutata nei *reality show* americani come *The Real Housewives of Atlanta* (Bravo, 2008 -), *Basketball Wives* (VH1, 2010-13), sotto quella che molte studiose chiamano la "ratchet performance"<sup>48</sup> che consiste

---

47 M. V. Harris-Perry, *op. cit.*, p. 47.

48 Therí A. Pickens, "Shoving Aside the Politics of Respectability: Black Women, Reality TV, and the Ratchet Performance", *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, Vol. 25, n. 1, 2015.

nella messa in gioco della propria individualità appellandosi alla propria sessualità, rinunciando completamente alla *politics of respectability*. Il termine *ratchet* usato in senso negativo inteso come il comportamento di una donna maleducata, opposto costitutivo della *ladyhood*, viene per alcune studiose innalzato ad un modo di essere legato alla sessualità che “engenders resistance from those who remain skeptical of performances “shaped by a ‘white man’s fantasy vision’ that somewhat celebrate[s] stereotypes of black female sexuality”.<sup>49</sup> Riconquistando la nozione di comportamento “appropriato”, le donne nere dei *reality show* decostruiscono la politica che le vuole rispettabili e conformi alle regole imposte dalla società bianca riguardo alla rappresentazione e espressione della propria femminilità e sessualità. Il rischio di cadere da uno stereotipo all’altro, le protagoniste dei *reality show* esibiscono la loro irruenza e aggressività verbale e fisica, confermando la loro posizione tra il *topos* della *Jezebel* e quello della *Sapphire*.

### 1.1.3 *Sapphire o Angry Black Woman*

*Sapphire o Angry Black Woman* (ABW) è il terzo stereotipo più duraturo e influente nella rappresentazione delle donne afroamericane nella storia e nei media. Questa caricatura infatti, pur sempre originatosi nell’epoca della Ricostruzione, è stata consacrata dall’avvento della radio e della televisione, in particolare dalla serie radiofonica degli anni Trenta *Amos ‘n’ Andy*, e dal suo adattamento televisivo. La *Sapphire* è la controparte negativa, per così dire, della *Mammy* e ha la sua base nel più antico stereotipo femminile, ovvero la donna come incarnazione del Male. Radicato nella visione della donna nera come intrinsecamente cattiva e peccatrice, questo stereotipo è ancora una volta frutto della visione patriarcale degli schiavisti bianchi, sempre alla ricerca di una giustificazione per i loro atti disumani e per lo sfruttamento sessuale delle donne schiave. In più, anche le donne bianche partecipano nella diffusione di questa immagine negativa, rivendicando la loro purezza rispetto alle loro controparti nere rendendole “the scapegoats for misogynist men and racist women who needed to see some group of women as the embodiment of female evil”.<sup>50</sup> Raffigurata nella cultura americana come bisbetica, cattiva “bitchy, stubborn, treacherous”,<sup>51</sup> dalla lingua tagliente, mascolinizzata e insolente, la *Sapphire* è sempre ritratta in uno stato costante di rabbia e indignazione per ciò che la circonda, per ciò definita anche ABW. Il target privilegiato dell’ira della *Sapphire* è

---

49 *Ivi*, p. 45.

50 b. hooks, *op. cit.*, p. 85.

51 *Ibidem*.



l'uomo afroamericano al quale non risparmia critiche e che viene dominato incontrastatamente. Questa rappresentazione della donna afroamericana è evidentemente un mezzo per assicurare al patriarcato bianco la passività e la sottomissione delle donne nere, oltre che influenzarne ancora oggi il comportamento, e la percezione di loro stesse portandole a reprimere la loro identità.

La radio e la televisione aiutano ad alimentare l'identità fittizia imposta da questi miti negativi rendendo difficile l'apprezzamento delle *black women*. *The Amos 'n' Andy Show* (CBS, 1951-53), presenta un personaggio chiamato per l'appunto Sapphire Stevens, interpretato da Ernestine Wade, raffigurante una donna dominatrice e assillante che da quel momento popolerà gli schermi televisivi americani. Il grande successo popolare della serie infatti, contribuisce a rendere famosa questa caricatura che negli anni Settanta diventa essenziale nell'inventario delle sitcom americane insieme alla controparte maschile stereotipata del *Coon*, affollando le narrazioni di donne nere irate che insultano e criticano uomini neri sfaticati e pigri. Una rappresentazione così stereotipata su basi razziali della donna afroamericana come *Sapphire* si riscontra in serie come *Sanford and Son* (NBC, 1972-77) dove Zia Esther (LaWanda Page) è una *Sapphire*, *Good Times*, *I Jefferson* nel personaggio di Florence Johnston (Marla Gibbs), e nella sitcom *Martin* (Fox, 1992-97) in cui lo stereotipo si riscontra in Pam James (Tichina Arnold). Sebbene questo mito non ha ricevuto la stessa attenzione degli altri, la sua variante di ABW ha avuto più eco e si è instaurata più in profondità nella psiche americana, evolvendosi secondo diverse terminologie, tra cui "the bad black woman, the black "bitch," and the emasculating matriarch".<sup>52</sup> Approfondita anche da Patricia Hill Collins, l'immagine della donna afroamericana come *black bitch* viene associata alle donne nere povere o delle classi lavoratrici e operaie, e si afferma come modo privilegiato di rappresentazione, demonizzandole. La studiosa riporta le differenze nell'uso del termine "bitch" sostenendo come la maiuscola nel termine si associa all'idea di donna super forte che viene celebrata nei media, ad esempio nei film della *blaxploitation*, ma che diventa "Bad Bitch" quando usa la sua sessualità.<sup>53</sup> Le femministe Marcyliena Morgan e Dionne Bennett, sostengono come la poca attenzione data a questo stereotipo, riflette l'assimilazione delle caratteristiche della ABW nell'identità femminile nera.<sup>54</sup> Adattamenti contemporanei delle ABW si possono riscontrare in serie televisive dove le donne afroamericane occupano ruoli

---

52 M. V. Harris-Perry, *op. cit.*, p. 60.

53 P. Hill Collins, *op. cit.*

54 M. V. Harris-Perry, *op. cit.*

professionali, in ambiti e posizioni riservati tradizionalmente agli uomini. Queste *Black women professionals*<sup>55</sup> si identificano nei ruoli di “boss”, caratterizzate da atteggiamenti aggressivi nei confronti dei loro sottoposti, tendenzialmente bianchi, che dispensano minacce e creano un senso di insicurezza. Un esempio è Wilhelmina Slater (Vanessa Williams) nella serie *Ugly Betty* (ABC, 2006-10), donna di potere che sembra trarre piacere dal costante annientamento dell’altro. Ecco che gli eccessi emotivi delle ABW si ramificano nelle *black women professionals* e “sets the stage for others to not acknowledge emotional displays as legitimate or valuable”<sup>56</sup>, danneggiando le donne nere che cercano di guadagnarsi rispetto nell’ambiente lavorativo. Significativi nel contrastare l’idea di donne professioniste come ABW, sono i casi di due personaggi di donne afroamericane in carriera, “boss” di un gruppo di personaggi variegati a livello culturale, in due serie ideate e prodotte da Shonda Rhimes. Olivia Pope in *Scandal* (ABC, 2012-18) e Annalise Keating in *Le regole del diritto perfetto* (*How to Get Away with Murder*, ABC, 2014-20), sono donne all’apice della loro carriera che esercitano una superiorità professionale nel corso delle serie, mettendo in campo varie manovre per guadagnarsi il rispetto altrui, senza mai sfociare nello stereotipo della ABW.

#### 1.1.4 *Strong Black Woman e Powerful Black Bitch*

La costellazione degli stereotipi relativi alle donne afroamericane è ampiamente documentata, e sebbene sia impossibile affrontarli tutti in questa sede, esistono altre due figure, o sfumature se si vuole, di quelli descritti in precedenza, meritevoli di attenzione e utili nell’economia di questo discorso. Il tropo recente della *Powerful Black Bitch*, descritto da LaVette M. Burnette nel suo saggio, è una variazione sul tema della ABW a cui si aggiungono le caratteristiche della “Bitch” e della *welfare queen*. Quest’ultima si sviluppa nel contesto socio-politico della fine degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta, quando l’amministrazione Reagan-Bush applica tagli alla previdenza sociale, manovra che si traduce in seguito nella razzializzazione del *welfare* dove i cittadini *black* venivano “accusati” di ricevere più assistenza sociale dei cittadini bianchi. Questi tagli rendono necessario, nelle famiglie afroamericane più povere, che la madre rimanesse a casa ad accudire i figli, come le donne bianche, tuttavia “because these stay-at-home moms were African American and did not work for pay, they were deemed

---

55 LaVette M. Burnette, “Reframing Tropes: Black Women Professionals on Television”, *Culture in focus International eJournal*, 2020, p. 67.

56 *Ibidem*.

to be “lazy.”<sup>57</sup> La *Powerful Black Bitch* è spesso una donna al potere e viene descritta come in costante conflitto con la sua controparte bianca, in più “uses her power to serve her own interests to control and affect the white counterparts”.<sup>58</sup>

In contrapposizione all’idealizzata *welfare queen*, esiste una concezione radicata sin dalla schiavitù, della donna nera come individuo forte e capace di sopportare qualsiasi peso e fatica. Le schiave nere prima, e le donne libere poi, sono sempre state lodate per la loro resistenza all’oppressione esercitata per decenni, tuttavia, questa forza ha aiutato a far passare inosservata l’effettiva realtà della situazione femminile nera nel corso della storia. Se prima, come racconta bell hooks, la donna forte veniva stigmatizzata perché causa della castrazione maschile, e non femminile, accusata di sostituire l’uomo nei ruoli socialmente considerati maschili e di fatto instaurando un potere matriarcale, con la nascita dei movimenti femministi, la sua forza viene riconosciuta come il pregio più grande. A causa del rifiuto delle femministe bianche dei ruoli di madri, “black women were celebrated for their unique devotion to the task of mothering; for their “innate” ability to bear tremendous burdens, ever-increasing availability as sex object”<sup>59</sup>. Nonostante ciò, le donne afroamericane dell’Ottocento si servono di questa immagine di *Strong Black Woman* (SBW) per contrastare gli stereotipi negativi ad esse associate, rivendicando una sorta di superiorità e autosufficienza data dalla capacità di reggere il peso di una vita dolorosa e piena di difficoltà. L’iniziale legittimazione si trasforma ben presto in una trappola destinata ad imprigionare le donne nere che riproducendo l’icona della SBW “help craft an expectation that they should be autonomously responsible and self-denying caregivers in their homes and communities”<sup>60</sup>. Il *topos* della *Strong Black Woman* si arricchisce nella rappresentazione, assumendo più sfaccettature, negli anni Cinquanta e Sessanta ispirandosi alle attiviste per il movimento per i diritti civili come Rosa Parks, Angela Davis, Coretta Scott King. La variante *Strong Black Woman* si insinua in tutti gli stereotipi fino a qui descritti: dalle rappresentazioni della *Mammy* fisicamente forte, materna e sempre di supporto per gli altri, alla *Jezebel* sessualmente permissiva e percepita come oggetto sessuale, fino alla *Sapphire* dominatrice dell’uomo, costantemente mascolinizzata. Nel cinema e nella televisione, la SBW è presente, dalle protagoniste superdonne della *blaxploitation*, a Whoopi Goldberg nella parte di Celie Harris ne *Il colore viola*, o al personaggio di Lupita Nyong’o in *12 anni schiavo* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013), fino al recente

---

57 P. Hill Collins, *op. cit.*, p. 132.

58 L. M. Burnette, *op. cit.*, p. 68.

59 b. hooks, *op. cit.*, p. 6.

60 M. V. Harris-Perry, *op. cit.*, p. 112.

*Precious* (Lee Daniels, 2019), per citarne alcuni. Nell'era della *too-much-tv* questo tropo contraddistingue la maggior parte dei personaggi femminili afroamericani, come Taraji P. Henson nel ruolo di Cookie Lyon nella serie *Empire* (Fox, 2015-20), la già citata Jessica Pearson (Gina Torres) in *Suits*, il personaggio fisicamente forte di Michonne (Danai Gurira) in *The Walking Dead* (AMC, 2010 –), la fiera Olivia Pope (Kerry Washington) in *Scandal*, e anche la talentuosa Mia Warren (Kerry Washington) nella miniserie *Tanti piccoli fuochi* (*Little Fires Everywhere*, Hulu, 2017). L'idea della SBW destabilizza ancora oggi le donne afroamericane nella loro quotidianità e conduce a traumi ben radicati come rivela uno studio<sup>61</sup> di Amani M. Allen, professoressa di Scienze della Salute e Epidemiologia a Berkley in California, che dimostra come le donne nere in America indossino la maschera della superdonna per proteggersi dalle discriminazioni razziali giornaliere, sopprimendo la loro identità e sentendo la pressione data dalla necessità di apparire forti in una società che le concepisce così. L'aumento negli ultimi anni delle donne afroamericane in ruoli di creatrici, sceneggiatrici e produttrici delle proprie storie all'interno dell'industria dell'intrattenimento americana, ha permesso di creare una contro tendenza rispetto alla visione ristretta della donna nera sullo schermo, promuovendo l'idea che non esista un'esperienza nera monolitica, bensì plurale e ricca nella quale l'identità femminile nera ha un potenziale infinito.

## 1.2 Perché una teoria dell'intersezionalità

La ricerca di autenticità delle donne nere nel corso della storia, come nel presente, è il punto d'inizio per comprendere la necessità di un gruppo oppresso, sotto-rappresentato, spesso non considerato storicamente e socialmente, di impadronirsi delle proprie storie e rivalutarle, reinventarle. Le femministe nere Anna Julia Copper, Ida B. Wells, bell hooks, Angela Davis, Alice Walker, Kimberlé Crenshaw, Deborah King, Patricia Hill Collins e molte altre si preoccupano di fornire, seppur in contesti e periodi diversi, una concezione alternativa, completa e articolata dell'esperienza e della coscienza della donna nera, analizzandola tenendo conto della sua posizione di sottomissione esercitata dalle variabili di razza, genere e classe. Ecco che, le teoriche femministe nere sviluppano la teoria dell'intersezionalità fin dagli albori dei movimenti femministi, nonostante l'attribuzione di maternità del termine sia

---

61 Kara Manke, "How the "Strong Black Woman" Identity Both Helps and Hurts", *Greater Good Magazine*, 5 dicembre 2019, [https://greatergood.berkeley.edu/article/item/how\\_the\\_strong\\_black\\_woman\\_identity\\_both\\_helps\\_and\\_hurts](https://greatergood.berkeley.edu/article/item/how_the_strong_black_woman_identity_both_helps_and_hurts) (ultimo accesso 10/01/22).

stata affidata a Kimberlé Crenshaw che, nel suo famoso saggio del 1989 “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, mette in luce come il concetto di intersezionalità non sia puramente astratto, bensì descriva l’oppressione costante che le donne nere si trovano ad affrontare in termini di razzismo e sessismo nella realtà.<sup>62</sup> La cornice dell’intersezionalità risulta comunque essenziale alla teoria femminista nera in quanto predispone un quadro ideologico che offre “fluidity and malleability to provide alternative perspectives at the individual level regarding self-identification and self-valuation”.<sup>63</sup> Spinte dalla necessità di trovare uno spazio alternativo rispetto a quello della *matrix of domination*, ovvero l’interconnessione di razzismo, sessismo e classismo alla base della società americana,<sup>64</sup> nel quale rinegoziare la propria identità, le teoriche femministe insistono sull’importanza di auto-definizione e auto-valutazione delle donne afroamericane, dando vita ad un dialogo eterogeneo e diversificato nel quale farsi sentire. L’affermazione di questi valori è un tema costante nella storia della teoria femminista nera, che coinvolge tutte le declinazioni di femminismi che hanno come obiettivo la costruzione di un movimento che rifletta gli interessi di tutte le donne. La femminista nera Patricia Hill Collins descrive i due aspetti in questo modo:

Self-definition involves challenging the political knowledge-validation process that has resulted in externally-defined, stereotypical images of Afro-American womanhood. In contrast, self-valuation stresses the content of Black women's self-definitions—namely, replacing externally-derived images with authentic Black female images.<sup>65</sup>

Prendendo coscienza di ciò, le donne afroamericane possono lottare contro gli stereotipi e le immagini utili a controllarle create dagli uomini bianchi e neri nel corso della storia, sostituendole attivamente con una versione della femminilità nera genuina. Il processo di auto-definizione serve alla creazione di un’immagine positiva della donna afroamericana e ad aiutarla a guadagnare il potere e l’autorità di costruire tale ritratto di sé che le è sempre stato negato, rifiutando una realtà nella quale è stata posta, definita e relegata, sia singolarmente che collettivamente (come gruppo di donne afroamericane). La questione dell’auto-

---

62 Kimberlé Crenshaw, *op. cit.*

63 L. M. Burnette, *op.cit.*, p. 64.

64 *Ivi*, p. 63.

65 Patricia Hill Collins, “Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought”, *Social Problems*, Vol. 33, n. 6, dicembre 1986, p. 17.

valutazione accresce il processo appena descritto rendendo possibile per le donne di colore di mettere in discussione gli aspetti comportamentali percepiti solo come negativi e imprigionati dentro stereotipi socialmente accettati e diffusi dalla cultura popolare. Assumendo la valutazione del Sè come obiettivo primario, le donne afroamericane abbandonano il ruolo di “Altro”, creando i loro standard di valutazione della femminilità nera. Nel suo articolo, Hill Collins elenca i quattro punti cardine che definiscono la teoria femminista nera, e aggiunge ai due processi sopraelencati, l’importanza dell’interconnessione di razza, genere, classe e sessualità nella comprensione dell’esperienza della donna afroamericana, ovvero la teoria dell’intersezionalità, e la centralità della cultura delle donne afroamericane.<sup>66</sup> Quest’ultima risulta di grande rilevanza in quanto sottolinea come la cultura, intesa in senso dinamico e trasformativo, si presti come terreno in cui l’auto-valutazione e l’auto-definizione trovano un’espressione concreta che permette di esplorare le molteplici esperienze delle donne afroamericane, in particolare i loro rapporti interpersonali, con la famiglia, e con la creatività. Il concetto di *sisterhood* viene approfondito da molte femministe nere che ne enfatizzano l’importanza in quanto permette la creazione di un’*agency* politica e la possibilità quindi di rivendicare giustizia, parità e rispetto a livello sociale come gli altri gruppi. Questa sorellanza si basa sul terreno comune dell’oppressione, e sviluppa secondo dinamiche che interessano l’aiuto reciproco, la solidarietà e, non di meno, l’amicizia. Inoltre, l’attenzione alla cultura delle donne afroamericane permette di riconsiderare il concetto di maternità, di decostruirlo in favore di una visione non popolata da madri irresponsabili, dominatrici oppressive, bensì conferendole dignità e profondità. L’ultima dimensione messa in risalto dalla teoria femminista nera, connessa alla cultura delle donne afroamericane, è quella della creatività e del suo ruolo nel dare voce e forma ai processi di auto-valutazione e auto-definizione. L’azione creativa incanala ed esorcizza l’oppressione in cui le donne nere vivono e hanno vissuto ed è necessaria, secondo le parole di Alice Walker, riportate da Hill Collins “in resisting objectification and asserting Black women's subjectivity as fully human beings.”<sup>67</sup>

L’accento sul lato creativo delle donne afroamericane è significativo in questa sede e si ricollega alla crescente influenza delle donne afroamericane in posizioni creative nell’industria culturale, connettendo la visibilità che i media offrono nel rappresentare le donne nere con i cardini della teoria femminista nera. Ecco che i media, in particolare i prodotti audiovisivi, giocano un ruolo importante nel processo di riconfigurazione della

---

66 *Ibidem*.

67 *Ivi*, p. 23.

definizione e valutazione della donna afroamericana “by acknowledging the challenges they face and seeking to understand the language, images, and experiences that resonate with Black women.”<sup>68</sup> L’aumento della presenza delle donne afroamericane nell’industria dell’intrattenimento, ed in particolare nella televisione, si riscontra negli ultimi due decenni del XXI secolo, sebbene già dalla seconda metà degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, alcune donne iniziano ad emergere e assumere ruoli rilevanti come Oprah Winfrey, Debbie Allen, Debra L. Lee. Questa crescita nel controllo creativo delle donne afroamericane va di pari passo con la rielaborazione positiva dei *clichés* televisivi, producendo raffigurazioni alternative che si concentrano sull’esperienza femminile nera, sui rapporti di amicizia, sulla rivendicazione di un’autonomia sessuale, sulla nuova concettualizzazione della *blackness* e della femminilità. Da qui l’impatto positivo di prodotti incentrati su storie di donne afroamericane di creatrici e sceneggiatrici come Yvette Lee Bowser, prima donna afroamericana che crea e produce la sua serie *Living Single* (Fox, 1993-98),<sup>69</sup> nota anche per gli attuali *Black-ish* (ABC, 2014 –), *Dear White People* (Netflix, 2017-21) e *Run the World* (Starz, 2021 –), o Mara Brock Akil creatrice di *Girlfriends* (UPN, 2000-06; The CW, 2006-08) e *Being Mary Jane* (BET, 2013-19) *drama series* su una conduttrice televisiva nera, Shonda Rhimes nota per aver creato un universo in cui spiccano le serie *Scandal* e *Le regole del delitto perfetto*, Ava DuVernay conosciuta per il successo cinematografico di *Selma - La strada per la libertà* (*Selma*, Ava DuVernay, 2014), ideatrice della serie *Queen Sugar* (OWN, 2016 –) e la recente *Colin in Black & White* (Netflix, 2021), e le due autrici analizzate in seguito in questo studio Issa Rae, *The Mis-Adventures of Awkward Black Girl* e *Insecure*, e Misha Green, *Lovecraft Country - La terra dei demoni*, *Underground*. Queste artiste rivitalizzano l’immagine della donna afroamericana in un sistema che le ha sempre controllate e riprendono possesso delle loro immagini, decostruendo gli stereotipi ad essa associati, ricomponendo l’esperienza femminile nera in un contesto che tiene conto delle variabili di razza, genere, classe e sessualità, articolando storie il cui obiettivo è raccontare la vera identità nera. Questo processo è essenziale “to the historical discussion of representation of African-American women, in particular, as it establishes the transition of Blacks taking ownership of their own images and representation.”<sup>70</sup>

---

68 L. M. Burnette, *op.cit.*, p. 64.

69 I. M. Cheers, *op.cit.*, p. 17.

70 *Ibidem*.

## 2 Anni Ottanta: BET e la tv afroamericana

L'interesse di questo studio riguardo l'importanza degli anni Ottanta in America è riscontrabile a più livelli: a livello sociologico, in cui si riflette una nuova ideologia tipicamente legata al contesto della *post-Civil Rights era* e al crescente reaganismo, e a livello di industria mediale ed in particolare, televisiva. Il periodo successivo all'acquisizione dei diritti civili da parte degli afroamericani, conosciuto come *post-Civil Rights era*, vede una crescita delle minoranze razziali ed etniche nell'acquisizione di nuovi ruoli professionali e un aumento generale del benessere che si configura in una stratificazione più rigida della società in classi. In questo panorama, tuttavia, il razzismo caratteristico dei periodi precedenti, assume un aspetto diverso, mascherandosi e traducendosi in continue diseguaglianze sociali, precludendo l'accesso ad alcuni ambienti e aree tipicamente riservate ai bianchi. Questo *New Racism*, analizzato da molti accademici e sociologi tra cui Patricia Hill Collins, si manifesta nella persistenza della disuguaglianza che caratterizza la società americana *tout court* in cui "Blacks and Whites remain mostly separate and unequal in many areas of social life such as health, housing, education and work".<sup>71</sup> La continuità della disparità tra afroamericani e caucasici favorisce la creazione di una nuova ideologia che tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta regola i rapporti sociali dell'America e che la caratterizza fino alla contemporaneità: il concetto di *colour-blindness*. Nominato per la prima volta nel 1896 dal giudice John Marshall Harlan nel caso della Corte Suprema degli Stati Uniti *Plessy v. Ferguson*, il termine *colour-blind*, spiega Kimberlé Crenshaw nella MasterClass dedicata a *Black History, Freedom and Love*,<sup>72</sup> viene utilizzato per definire la Costituzione americana. Il caso definisce la segregazione razziale in America come accettabile in quanto non opposta agli ideali espressi nella Costituzione, secondo la dottrina *separate but equals*. La concettualizzazione della *colour-blindness* rimarca la legittimazione della supremazia bianca la quale non ha bisogno di una politica anti-razziale per mantenersi intatta e che paradossalmente promuove la sua superiorità, rifiutando l'esistenza del concetto di "razza inferiore". Negli anni Ottanta questa ideologia rafforza la concezione secondo la quale le ineguaglianze razziali e il razzismo sistemico devono essere superate a favore di un ambiente sociale nel quale le questioni di razza non esistono. L'ascesa alla presidenza di politici Repubblicani e conservatori come Ronald Reagan, in carica dal 1980 al 1988, e George W.

---

71 E. Martens, D. Pova, *op. cit.*, p. 118.

72 MasterClass, *Black History, Freedom & Love*, n. 305 ep. 37.



Bush (1988-1992), e la loro politica mirata al rafforzamento dell'economia statunitense in crisi e all'aumento della spesa militare, smantellano i tentativi creati fino a quel momento riguardanti le pari opportunità, effettuando tagli "for urban programs, incarcerating growing numbers of African Americans in the burgeoning prison industry, shrinking the social welfare budget through punitive measures".<sup>73</sup> Ecco che l'ideologia *colour-blind* viene sfruttata dall'amministrazione Repubblicana e mascherata sotto il velo dell'ottimismo, usata per garantire una società nella quale i cittadini hanno le stesse opportunità di raggiungere il benessere e la prosperità "regardless of colour or race [...] which no longer serves as an obstacle to success".<sup>74</sup> Eliminando il concetto di razza dall'equazione e dal linguaggio, il razzismo scompare dai discorsi riguardanti la sfera pubblica, permettendo all'America di vivere in una bolla in cui la *blackness* non viene riconosciuta, nonostante venga discriminata.

In questo contesto, i media, e soprattutto la televisione, incorporano l'ideologia *colour-blind* attraverso l'attuazione di strategie mirate a contrastare il razzismo, aumentando la produzione di show televisivi provvisti di un cast inclusivo e narrazioni multiculturali che rendono meno evidenti le differenze socio-culturali ed economiche. *I Robinson* insieme al suo *spin-off Tutti al college (A Different World, NBC, 1987-93)*, come argomentato nel capitolo precedente, sono una risposta a questo clima attraverso la messa in scena di personaggi afroamericani della classe medio-alta esclusi da qualsiasi tipo di difficoltà economico-sociale e discriminazione. Questi prodotti influenzano le serie televisive degli anni Novanta come *Otto sotto un tetto (Family Matters, ABC, 1989-98)*, *Willy, il principe di Bel-Air (The Fresh Prince of Bel-Air, NBC, 1990-96)*, *In Living Color (Fox, 1990-94)* caratterizzate dall'assenza della questione della razza dalla narrazione, tipica della *colour-blindness*. Nonostante ciò, il riconoscimento della diversità culturale si delinea come essenziale nelle strategie dei nuovi canali nati in quegli stessi anni che si pongono in competizione con i grandi network, da sempre rivolti ad un pubblico eterogeneo e massificato. Infatti, fino agli anni Ottanta, i tre grandi network, ABC, NBC, CBS, costituiscono l'oligopolio dell'industria televisiva americana producendo show televisivi mirati all'audience generalista, escludendo le minoranze, o comunque dedicando loro poco spazio. Come ricorda Jennifer Fuller, il limite dell'industria televisiva della *Network era* impatta le rappresentazioni degli afroamericani attraverso la minima presenza di "black people onscreen, but also the types, as it dictated the

---

73 P. Hill Collins, *op. cit.*, p. 78.

74 E. Martens, D. Pova, *op. cit.*, p. 119.

creation of black characters who were deemed safe for white consumption”<sup>75</sup>. Il cambiamento che porta alla riconfigurazione del settore televisivo americano, si verifica in un panorama di deregolamentazione promosso dall’amministrazione Reagan, che vede la FCC (Federal Communications Commission) allentare le regole riguardo al mercato televisivo conteso dai *Big Three*, favorendo l’espansione della televisione via cavo nelle case dei cittadini. La televisione via cavo (cable tv) si impone come opponente della *broadcast television*, grazie alla sua modalità di trasmissione del segnale, non presente sulle frequenze broadcast, bensì criptata e decodificabile solo con un decoder specifico. Questa tecnologia, presente già dagli anni Quaranta, prende il sopravvento negli anni Ottanta grazie alla sua modalità di *delivery* “che contraddistingue la TV via cavo da quella broadcast, determinando anche i suoi modelli di business, così come le sue pratiche produttive, distributive e di programmazione”.<sup>76</sup> La necessità di sottoscrizione per fruire dei contenuti televisivi, e quindi il pagamento di un abbonamento, è diversa in base al tipo di programmazione: *basic*, in cui si ha a disposizione un pacchetto di canali, e *premium*, in cui si paga un costo extra per accedere ad un singolo canale. La proliferazione dei canali della televisione via cavo si somma ad una crescente frammentazione del panorama televisivo in cui l’offerta della programmazione si moltiplica, dando vita a una serie di canali tematici come ESPN (Entertainments and Sports Network) e CNN (Cable News Network). Soprattutto, ciò conduce ad una differenziazione del pubblico, più stratificato e polarizzato, target di questi canali mirati, che va a formare la strategia della cosiddetta *niche expansion*.<sup>77</sup> Ecco che la diversità culturale del pubblico riveste grande importanza per i canali via cavo, soprattutto per quelli il cui target sono le minoranze che vengono fidelizzate attraverso strategie inclusive e mirate alla personalizzazione dell’offerta. Gli afroamericani, ignorati dai grandi network, vengono attratti da questi canali specializzati e, secondo alcuni studi, si affermano come avidi consumatori dimostrando come “they watch more cable than whites and subscribe to premium cable in high numbers [...] It has been shown that black households generate 20 percent of all cable revenue”<sup>78</sup> e spingono la programmazione verso le loro esigenze. Molti canali *cable*, primo tra tutti HBO (Home Box Office), ma anche UPN (United Paramount Network), The WB (The Warner Bros) dagli anni Novanta, investono nella produzione di serie televisive capaci di attrarre un pubblico

---

75 Jennifer Fuller, “Branding blackness on US cable television”, *Media, Culture & Society*, Vol. 32, n. 2, 2010, p. 290.

76 Paola Brembilla, *It’s All Connected: L’evoluzione delle serie TV statunitensi*, Franco Angeli, Milano, 2018, p. 44.

77 *Ivi*, p. 50.

78 J. Fuller, *op. cit.*, p. 291.

afroamericano e di fortificare un'identità di canale attraverso delle strategie di *branding*, utili alla sopravvivenza ora che l'audience è così frammentata. È qui che la *blackness* viene mobilitata a favore di una nuova cultura televisiva, e viene analizzata da studiosi come Herman Gray, il quale si focalizza su come le “structural transformations in the television industry, as a cultural institution, constructed and produced black audiences as a key element in the operation of the industry”.<sup>79</sup>

Seppure molti canali offrono una programmazione che si propone di includere gli afroamericani, il caso di BET (Black Entertainment Television) è significativo in virtù del contrasto che crea tra l'identità afroamericana reale e la volontà di proporre una programmazione specifica per un'audience nera, che ne rifletta la cultura e gli interessi, finendo per contribuire alla catena degli stereotipi sulla *blackness*. BET nasce nel 1980, fondata da un lobbista esperto di televisione via cavo, Robert L. Johnson, e va in onda per due ore alla settimana in alcune città dell'*East Coast*, per poi espandersi territorialmente e aumentare gli orari di programmazione. BET fornisce contenuti riguardanti le questioni pubbliche, le notizie e soprattutto si basa sulla messa in onda di repliche di sitcom e serie televisive *drama*, oltre che di video musicali. Se l'intento di Johnson è quello di creare un canale specifico per l'audience afroamericana nel quale si possa vedere e riconoscere, attraverso la strategia del *narrowcasting*<sup>80</sup>, fallisce nel riconoscere una cultura afroamericana reale. Gestita e d'appartenenza di *black people*, BET non riesce a proporsi come effettiva alternativa nella rappresentazione degli afroamericani, nonostante “the cable channel was designed as a forum for the “African American perspective” on issues and topics making BET the primary source for Black America”<sup>81</sup>. Il contenuto proposto si propone di potenziare le raffigurazioni della *Black America*, ma non permette di superare gli stereotipi negativi da sempre associati alle persone di colore le quali, sia nel continuo uso della sitcom, sia nelle immagini ricche di sessismo dei video musicali, risultano degradati o costretti in ruoli minori. Molti critici afroamericani come il produttore televisivo Aaron McGruder, il giornalista George Curry e il regista Spike Lee contrastano le scelte di programmazione del canale sostenendo come “it promoted blatant sexism and anti-intellectualism. [...] that featuring rap and hip hop-oriented programming along with comedy programs either intentionally or

---

79 *Ivi*, p. 288.

80 *Ivi*, p. 290.

81 Amunoo Mohamed, *African Americans in Prime Time Broadcast Tv and Bet*, University of Delaware, 2013, p. 27.

inadvertently promoted anti-black stereotypes”.<sup>82</sup> L’occasione di creare un canale dedicato agli afroamericani sfuma nella riproposizione di *clichés* narrativi e visivi che, per quanto riguarda la rappresentazione della femminilità nera, trovano la loro massima espressione nei video musicali rap e hip-hop. La popolarità di questi video porta alla creazione di una sezione ad essi dedicata, BET Uncut, che dal 2000 al 2004 propone videoclip semi pornografici.<sup>83</sup> L’iper-sessualizzazione femminile, di cui approfondito in precedenza, e la violenta visione della mascolinità nera caratterizzano le immagini visibili sul canale offrendo al consumatore l’idea di sessualità e potere come mezzo per definirsi e valutarsi. Lo studio di Melinda Messineo è significativo in questa sede, in quanto si concentra sulla rappresentazione problematica che un canale di nicchia come BET propone in contrasto ai programmi dei grandi network, e sottolinea come, data la portata di socializzazione dei media, queste diverse raffigurazioni provocano il fenomeno dell’identificazione con stereotipi negativi. Il passaggio delle donne nere da indesiderabili (*Mammy*) a attraenti è centrale in questo contesto e viene così espresso da Messineo:

To be viewed as assertive and aggressive is valued in the culture but comes at the expense of other highly valued qualities, qualities that might prove to not be degrading. When these images of sex object and aggressive male are presented as part of the dominant ideology, men and women of color can reject the imagery as imposed from outside. However, when this imagery is presented as from the ingroup, the risks of selfobjectification are heightened.<sup>84</sup>

Se da un lato BET mette al centro la cultura e l’identità afroamericana permettendo all’audience di riconoscersi in un canale che la considera, differentemente dai canali broadcast, dall’altra il suo successo si basa su un’erronea rappresentazione dei generi che alimenta gli stereotipi neri. Nient’altro che un business, BET viene venduta nel 2001 alla conglomerata mediale Viacom passando alla proprietà di uomini bianchi, sotto i quali la programmazione rimane pressoché la stessa. Un cambiamento da un punto di vista di partecipazione nell’industria dell’intrattenimento da parte di donne afroamericane in cariche manageriali e gestionali, si ha già con BET nel 1986 quando viene nominata Debra Lee come vice presidente del settore legale della compagnia. Nel 2005, in seguito alla cessione di Johnson del suo posto di CEO, Lee assume il ruolo di comando

---

82 Elwood Watson, “Black Entertainment Television (BET) (1980– )”, *Black Past*, 11 dicembre 2010, <https://www.blackpast.org/african-american-history/black-entertainment-television-bet-1980/>, (ultimo accesso 25/01/2022).

83 M. M. Gammage, A. Alameen-Shavers, *op. cit.*, p. 163.

84 Melinda J. Messineo, “Does Advertising on Black Entertainment Television Portray More Positive Gender Representations Compared to Broadcast Networks?”, *Sex Roles*, vol. 59, 2008, p. 755.

della conglomerata mediale, rinnovando la produzione di contenuti, aumentando la sua offerta con la creazione di canali digitali come BET on Jazz, BET Her, BET Hip Hop, cambiando la percezione del network nel mondo.<sup>85</sup>

L'espansione del *niche market* tuttavia non è l'unica novità durante questo periodo finora descritto, che vede la creazione non solo di nuovi canali, ma anche di nuovi programmi *day-time* in particolare. In questo caso, se i canali con target specifici falliscono in un certo modo nel dare la possibilità di creare una nuova voce e uno spazio per le minoranze, un programma in particolare, *The Oprah Winfrey Show* (*syndicated*, 1986-2011), permette alle donne, caucasiche e afroamericane di ritagliarsi uno spazio mai avuto prima. Il successo della nascita di un nuovo genere partecipativo, il *talk show* o *tabloid talk show*, cambia lo scenario della programmazione televisiva *day-time* in quanto si rivolge ad un pubblico diversificato sempre più grande, impiegando sforzi produttivi minimi. La presenza di un conduttore, la discussione di argomenti e temi quotidiani e leggeri e la presenza del pubblico accresce la popolarità di questo genere il cui pioniere è *The Phil Donahue Show* (*syndicated*, 1970-96) conosciuto anche come *Donahue*. Il format del *talk show* viene rivoluzionato lungo gli anni Ottanta e Novanta dalla sagacia imprenditoriale di Oprah Winfrey che dona al genere una nuova forma e dimensione grazie alla quale le donne afroamericane possono ripensare loro stesse in termini diversi di indipendenza, presa di coscienza, ed essere nel mondo. Soprattutto, Oprah Winfrey sottolinea le possibilità delle donne afroamericane nel campo dell'industria mediale, ponendosi come la prima donna nera che rivoluziona la televisione americana creando il suo impero raggiungendo il grado massimo di libertà creativa, produttiva e decisionale che molte donne afroamericane dopo di lei riescono ad ottenere.

## 2.1 Oprah e la rivoluzione dell'identità femminile *black*

L'avvento della televisione via cavo negli ultimi decenni del Ventesimo secolo cambia le possibilità per le donne nere di appropriarsi della loro iconografia di genere, approcciandosi ad essa con spirito critico e trasformativo. La nascita degli studi sulla critica spettatoriale delle donne nere, sancisce la crescente importanza dello sguardo femminile rispetto ai prodotti televisivi che affollano il panorama mediale accresciuto dalla *cable tv* e dalla svolta digitale di fine secolo. Negli anni precedenti, le donne afroamericane hanno cercato di resistere agli stereotipi di film e serie televisive, e seppure consapevoli, come ricorda bell hooks, della

---

85 I. M. Cheers, *op. cit.*, p. 11.

costruzione razzista di tali immagini “that awareness did not translate into active engagement in a critique positioned beyond race and encompassing issues of sex, sexuality, or class”.<sup>86</sup> La storia delle spettatrici nere è costellata di resistenze e negoziazioni della loro identità, costantemente filtrata dallo sguardo dominante della società patriarcale bianca americana, all’interno della quale cercano il loro posto. L’abilità nel resistere e riconfigurarsi si è intensificata dagli anni Ottanta in poi, grazie ai cambiamenti fino a qui descritti, e all’entrata in scena di una figura come Oprah Winfrey, la cui presenza sugli schermi dal 1986 con il suo *talk show*, ha consentito all’iconografia femminile nera di entrare in una nuova era nella quale “the multidimensional representation of black womanhood that countless nameless black women had been waiting for, had finally arrived in the body and enterprises of Oprah Winfrey.”<sup>87</sup> La persona di Oprah, tuttavia, crea non poche tensioni tra le spettatrici nere più critiche proprio a causa del suo successo e della sua posizione all’interno della società egemonica bianca dove sembra essersi ritagliata il suo spazio grazie al ruolo di *Mammy* che molti le attribuiscono. La scalata al successo di Oprah, ricca di difficoltà e sfide date dall’origine povera della sua famiglia e dal suo essere donna nera, è possibile grazie al sostegno della comunità nera e alle numerose occasioni di visibilità date dai *contest* di *black beauty pageant* che le permettono di iniziare a lavorare come reporter giornalistica e poi come presentatrice televisiva nella televisione locale di Nashville, fino alla co-conduzione del *talk show People Are Talking*, lanciato nel 1978 a Baltimora. In seguito, nel 1984, Oprah si trasferisce a Chicago dove assume la conduzione del *talk show AM Chicago*, un programma di mezz’ora considerato di poca importanza, ma che nel giro di pochi mesi dalla sua messa in onda arriva in cima agli ascolti, superando il pionieristico *Donahue*. Nel 1986, lo show viene rinominato *The Oprah Winfrey Show* e la sua durata estesa: seppure definito ancora come un *tabloid talk show*, negli anni Novanta le tematiche affrontate prendono svolte relative all’ambito del sociale, e di genere, direzionandosi verso “the complex dynamics of gender and sexuality, race and responsibility, within a reassuring framework of individual makeover”.<sup>88</sup>

L’esperienza di Oprah rimanda al coronamento dell’*American Dream*, al quale conferisce una nuova forma di accessibilità da parte degli afroamericani, o meglio delle donne afroamericane, a discapito delle logiche di dominio e di razzismo radicate della società bianca americana. La personalità di una donna come Winfrey si percepisce nel suo modo di porsi e di

---

86 Jennifer Harris, Elwood Watson, Robert J. Thompson, *The Oprah Phenomenon*, University Press of Kentucky, Lexington,, 2009. p. 36.

87 *Ivi*, p. 38.

88 T. Cotten, K. Springer, *op. cit.*, p. 12.

orchestrare il suo show, discutendo temi rilevanti e spesso non trattati in altre sedi, coinvolgendo ospiti famosi provenienti da vari ambiti, ma soprattutto nella familiarità e sicurezza che trasmette. L'audience prevalentemente bianca del suo show, la trattazione di alcuni argomenti riservati alle classi altolocate, e l'intimità che Oprah ispira, hanno contribuito ad affidarle il ruolo di *Mammy* moderna, preoccupata per i bisogni del suo pubblico bianco che si confida con lei, disconnessa dalla sua comunità nera e priva di una famiglia propria. Se anche le sue caratteristiche fisiche sono spesso state ricondotte ai tratti tipici della *Mammy*, la semplificazione nel definire il fenomeno di Oprah si scontra con la sua capacità nell'aver creato uno spazio in cui le donne, caucasiche e afroamericane, possono posizionarsi. Avendo incarnato molti tipi di donna nella sua vita, Oprah funge da catalizzatore per ogni donna afroamericana, la quale in un modo o nell'altro, si associa a Winfrey, o si localizza in essa. Se la figura di Oprah, caricata dello stereotipo della *Mammy*, riporta ad un significato negativo nella definizione della femminilità nera che cerca di svincolarsi dal controllo della società patriarcale bianca, dall'altra il suo filantropismo e la gestione del suo crescente impero, di cui ne gode i risultati, allontanano Winfrey da questo *clichés* turbando le spettatrici più critiche. Come scrive nel suo saggio Tarshia L. Stanley:

Many of these spectators want to applaud Winfrey and congratulate her for breaking down barriers in some ways rectifying the negative imagery of African American women. Winfrey represents the best of black female agency, energy, and intellect; however, critical spectators also fear that she represents something else.<sup>89</sup>

La tensione e l'interesse generato da Oprah si collocano in un contesto in cui le donne nere, da sempre controllate e relegate in immagini limitate, infrangono i codici di tali rappresentazioni: in questo modo Oprah esce dall'iconografia della *black womanhood* e genera un discorso pubblico sulla sua persona. L'aumento delle possibilità per le donne afroamericane che Winfrey esprime si colloca quindi nel discorso più ampio sul controllo della percezione delle donne afroamericane nei media, e al *fil rouge* che connette queste rappresentazioni con l'autonomia e l'auto-definizione di sé centrali nella lotta per il riconoscimento della femminilità nera. L'idea di Oprah come un "point on the continuum of gender-ethnic identity that black women have negotiate"<sup>90</sup> si lega con una ricerca di sorellanza

---

89 J. Harris, E. Watson, R. J., Thompson, *op. cit.*, p. 46.

90 Audrey Elisa Kerr, "Everybody's Oprah.", *The Women's Review of Books*, Vol. 26, n. 2, 2009, p. 30.

non solo basata su una storia di oppressione comune e una cultura ancestrale, bensì sulla reazione ad una società patriarcale e razzista in nome di una lotta che accomuna tutte le donne nere che rivendicano il loro essere *black e women*.

### 2.1.1 *Il femminismo di The Oprah Winfrey Show*

Il ruolo dei mass media nella proliferazione di immagini culturali e sociali che popolano la vita degli individui è importante nella comprensione di un fenomeno come quello del *The Oprah Winfrey Show* (TOWS), uno dei programmi più visti negli USA e nel mondo. La rivoluzione avviata da Oprah nel suo show si evince dai vari elementi che lo contraddistinguono, tra i quali capeggiano la personalità della sua conduttrice e la scelta dei temi trattati. Seppure non abbia mai apertamente fatto riferimento al femminismo, TOWS promuove una tradizione femminista radicata in tutti i movimenti delle donne nel mondo, ovvero quella legata alla presa di coscienza della condizione femminile. La capacità di TOWS di rivolgersi a dei soggetti di massa solitamente esclusi dai discorsi dominanti, come le donne afroamericane, permette di “overcome their alienation as a result of talking about their specific experiences as women in society; by privileging the voice of women’s experiences and struggles over the “learned” voice of the expert”.<sup>91</sup> La realizzazione di uno spazio in cui poter discutere tematiche legate alle donne, dando loro voce, è l’aspetto più femminista dello show, in quanto permette di sommare il personale al politico, caratteristica essenziale dei femminismi. Gli argomenti trattati spaziano dalle difficoltà delle donne nel sommare maternità e lavoro, alla soppressione della sessualità femminile, o all’abuso del corpo da parte degli uomini, il tutto concentrandosi sulle possibilità delle donne nel reagire e relazionarsi nella quotidianità facendo affidamento sulla loro individualità e indipendenza. In questo modo, TOWS sfida il pregiudizio e promuove l’*empowerment* femminile, concetto estremamente variegato, ben definito da Corinne Squire nel suo saggio *Empowering Women? The Oprah Winfrey Show* in cui ne descrive i diversi significati possibili:

[..] an interest in women’s political, economic and educational advancement; in women getting help for personal and relationship problems; and most generally, in women perceiving a range of individual and social choices as open to them and deciding among them.<sup>92</sup>

---

91 T. Cotten, K. Springer, *op. cit.*, p. 20.



Ognuno di queste accezioni investe un aspetto diverso del femminismo, focalizzandosi ora sul politico, ora sul personale, ponendo comunque l'accento sul miglioramento della propria condizione femminile. Oprah con il suo show condivide e comunica empaticamente l'importanza di auto-definizione e auto-valutazione femminile, l'indipendenza e la creatività, a prescindere dalle differenze tra donne, concetti essenziali nel pensiero femminista nero. Il femminismo di TOWS diventa esplicito proprio nella sua insistenza sull'*empowerment* femminile, rendendo evidente il suo obiettivo di "empower this shared womanhood," creating a "televsual feminism" in the process".<sup>93</sup>

L'idea che la televisione possa promuovere il femminismo viene presa in considerazione dalle femministe verso gli anni Settanta, e in particolare dalle femministe nere negli anni Novanta, trovando nello show di Oprah terreno fertile per i loro studi.<sup>94</sup> Alcune teoriche femministe nere sostengono come, se da un lato TOWS diffonde un femminismo televisivo, dall'altra la sua audience bianca lo porta a trascendere la questione della razza (come ripetuto da Oprah stessa in varie occasioni) per non allontanare la grande fetta di pubblico. Il problema della sotto-rappresentazione degli afroamericani nella televisione alimenta le critiche verso Oprah, sulla quale vengono proiettate le aspettative di un'intera categoria stereotipata e relegata a ruoli fissi dai media. Lo status riconosciuto che Oprah ha assunto, la pone in una posizione delicata per quanto riguarda la rappresentazione degli afroamericani in televisione. Nonostante ciò, *The Oprah Winfrey Show* non rinuncia alla questione della razza, alla quale si fa costante riferimento riuscendo a depoliticizzarla per non alienare il pubblico bianco, cercando di coinvolgerlo in tematiche relative al razzismo e alla vita degli afroamericani. Da questa prospettiva, la stessa Oprah Winfrey invita ospiti afroamericani che operano in vari campi, da professionisti dell'industria dell'intrattenimento, a donne e uomini d'affari generando un *ensemble* visivo degli afroamericani in televisione raramente visibile. Inoltre, gli argomenti trattati interessano molto spesso gli afroamericani nella società: educazione, tensioni di classe e tensioni nei rapporti tra donne nere e uomini neri sulla gestione dei soldi e della famiglia, la discriminazione nera nei confronti degli afroamericani con la pelle più scura, relazioni interrazziali.<sup>95</sup> Oltre alle pubblicità del canale mirate ad un pubblico nero, le storie di Oprah e dei suoi ospiti si collocano nel panorama più

---

92 Corinne Squire, "Empowering Women? The Oprah Winfrey Show", *Feminism & Psychology*, Vol. 63, n. 4, 1994, p. 67.

93 T. Cotten, K. Springer, *op. cit.*, p. 20.

94 C. Squire, *op. cit.*

95 *Ivi*, p. 70.

ampio della *black struggle*, in particolare delle donne nere contribuendo ad rinnovare la storia degli afroamericani, informando e insegnando. Il focus sulle donne nere forti e importanti viene delineato da Oprah stessa, la quale fa riferimento al suo essere *black woman* e ispirazione di una femminilità nera collegata al suo passato ancestrale e alle donne che hanno influenzato e guidato le sue scelte. Ecco che il femminismo nero risulta centrale in TOWS in quanto scrive la storia della resistenza e dell'emancipazione femminile nera in ogni famiglia e celebra la creatività delle donne nere. I riferimenti a Sojourner Truth, Fannie Lou Hamer, Harriet Tubman, Ida B. Wells, C J. Walker, e alle scrittrici contemporanee Toni Morrison, Gloria Naylor e Maya Angelou, sono centrali nei discorsi di Oprah relativi a sé stessa e alle possibilità raggiungibili dalle donne di colore. Nonostante si riferisca a queste grandi donne decontestualizzandole dalla lotta o dalle organizzazioni cui facevano parte e considerandole nella loro individualità, Oprah riesce ad unire le spettatrici e rendere omaggio alle donne afroamericane di tutte le epoche, età e classi, promuovendo una presa di coscienza collettiva partendo dalla considerazione del Sè femminile. In questo modo, la dedizione di Winfrey nella crescita delle donne nella società si somma alla lealtà nei confronti della sua identità di *black woman* e quindi nel suo essere responsabile dell'eredità femminile afroamericana evidente nella sua costruzione di un "ancestral lineage of African American heroines, herself included, all of whom seem autonomous and isolated, somehow going it alone, self-made".<sup>96</sup> Le tendenze femministe di Oprah, il suo essere *de facto feminist*<sup>97</sup>, le permettono di sostenere un'ideologia e una pratica femminista senza mai dichiararsi tale. L'interconnessione tra genere, razza, classe e sessualità e la popolarizzazione di aspetti di rilievo per il femminismo nero, concorrono a fare del *The Oprah Winfrey Show* uno spazio di rinegoziazione identitaria per le donne afroamericane e l'esplorazione delle complessità ad essa legate, e di Oprah stessa un'icona culturale senza precedenti.

### 2.1.2 OWN e l'istituzione OPRAH WINFREY

La pervasività di Oprah nella cultura americana a partire dalla fine degli anni Ottanta definita come *Oprahization*<sup>98</sup>, influenza vari ambiti della società, dall'industria culturale, alla politica, alla spiritualità, dando vita ad una serie di espressioni descrittive della sua invasione. Grazie al successo di TOWS, viene coniato il termine *Oprahification*, ovvero il confessare

---

96 T. Cotten, K. Springer, *op. cit.*, p. 11.

97 *Ivi*, p. 19.

98 J. Harris, E. Watson, R. J. Thompson, *op. cit.*

pubblicamente aspetti intimi e legati alla persona come forma di terapia, gesto che la stessa Oprah attua nel suo show, rivelando di essere stata vittima di abusi sessuali, riferendosi al disagio relativo al suo peso, al razzismo subito e alla sua bassa autostima. Questi elementi, come già anticipato, sono essenziali nel suo show e sviluppano quel *rapport talk*<sup>99</sup> che lo contraddistingue, facendo leva sul personale per diventare pubblico. Anche nella politica di quegli anni si può parlare di *Oprahification*, in particolare in relazione allo stile televisivo di Bill Clinton, oltre che all'influenza di Oprah nella politica nazionale, ed in particolare nell'aver innescato l'approvazione del *The National Child Protection Act* del 1993, legge sulla protezione dei minori dagli abusi sessuali, nota anche come "Oprah bill".<sup>100</sup> Il suo filantropismo è importante nella sua dedizione ai bisogni delle donne di colore nel mondo e si riscontra nella fondazione di varie imprese benefiche e donazioni, e soprattutto nella creazione nel 2007 della *Oprah Winfrey Leadership Academy for Girls South Africa*, scuola che accoglie giovani ragazze africane promettenti, svantaggiate economicamente, ma che come lei possono arrivare al successo. Un ulteriore aspetto dell'importanza di Oprah nella cultura di massa si vede negli effetti della vendita di libri in seguito alla selezione che Oprah avanza nella sezione di TOWS, *Oprah's Book Club*. Inaugurato nel 1996, il *Club* occupa inizialmente una parte limitata dello *Show*, per espandersi in seguito al successo dato dall'attenzione crescente al TOWS, diventando il più grande club di lettura negli Stati Uniti e influenzando il consumo dei romanzi selezionati e poi discussi. La popolarità del *Club* cresce velocemente assicurando ad ogni libro citato, il titolo di best-seller, e conferendo ad Oprah il potere di direzionare i gusti dei consumatori nell'acquisto di libri attraverso il mezzo televisivo, fenomeno definito *The Oprah Effect*.<sup>101</sup> L'*Oprah Book Club* rimarca l'accento sulla creatività femminile e in particolare afroamericana, come dimostrano le selezioni dei libri di Toni Morrison, Maya Angelou, Breana Clarke, che trova il suo spazio e una centralità nell'impero mediale di Oprah. Nel 1986 fonda la sua *multimedia company* Harpo Inc (Harpo Studios) che si occupa della produzione del *The Oprah Winfrey Show* dal 1988 e serve da set per la miniserie *The Women of Brewster Place* (ABC, 1989) prodotta da Oprah nella quale partecipa anche come attrice. La produzione di *The Women of Brewster Place* e la sua messa in onda sulla televisione broadcast segna in un certo modo l'inizio di una produzione di stampo afroamericano più orientata all'esperienza *black* e accresciuta di visibilità data dal *primetime*

---

99 T. Cotten, K. Springer, *op. cit.*, p. 20.

100 J. Harris, E. Watson, R. J., Thompson, *op. cit.*, p. 67.

101 Ivi, p. 7.

(la prima serata che compone la maggior parte degli ascolti). Seppure la serie non propone una rappresentazione così divergente rispetto agli anni precedenti, il suo successo sancisce il “passage of black drama into primetime [which] has been long overdue, especially as black production”.<sup>102</sup> La produzione di film e serie televisive è promossa da Oprah tramite l’espansione della sua impresa multimediale che dagli anni Novanta ad oggi ha prodotto numerosi film e serie diversificate. Nel 1993 viene fondata la divisione di *Harpo Inc*, la *Harpo Films* destinata alla produzione di film come *Beloved* (Johnatan Demme, 1998) e i già citati *Prescious* e il più recente *Selma - La strada per la libertà*, e di programmi per ABC, mentre dal 2008 per HBO. Nel 2011 Oprah lancia OWN (Oprah Winfrey Network) il suo canale televisivo *basic cable* in una *joint venture* con *Discovery Inc*, producendo una varietà di programmi tra cui *reality shows*, *talk shows* e soprattutto nuove serie *drama* tra cui *Queen Sugar*, la cui storia tocca tematiche universali declinate nelle esperienze di una famiglia *black* che si ritrova a fare i conti con il passato e la schiavitù. L’abilità di Oprah Winfrey e di altre *black women* nel distinguersi nel mondo dell’intrattenimento storicamente riservato agli uomini bianchi ha delle ripercussioni nelle rappresentazioni degli afroamericani, le quali si arricchiscono, crescono e si guadagnano il loro spazio. Grazie ad un maggiore controllo produttivo e distributivo, queste donne al potere come Oprah cambiano le sorti della *blackness* nella televisione e nei media in generale, esercitando un controllo creativo che porta al mutamento del rapporto tra le immagini e le audience attraverso programmi caratterizzati da cast diversificati, storie in linea con l’autenticità degli afroamericani nella società contemporanea, e l’esplorazione di generi nuovi e nuove possibilità stilistiche e narrative.

## 2.2 La conquista dell’*entertainment*: donne afroamericane in testa

L’aumento di donne nere nell’industria televisiva non solo subisce la spinta propulsiva data da personalità come Oprah, Debra Lee, ma anche da uomini afroamericani, primo fra tutti Bill Cosby che permette a molte *black women* di ricoprire ruoli creativi importanti.<sup>103</sup> Grazie alla moltiplicazione dei canali televisivi e alla competizione con i *broadcast network*, dalla fine degli anni Ottanta, ed in particolare durante tutto il ventennio successivo, molte donne nere assumono posizioni di rilievo in ruoli decisionali e manageriali nelle televisioni *cable* e *broadcast*, impattando le rappresentazioni degli afroamericani in generale. Molte di queste

---

102 Marlane Glicksman, “Television: Black Like Who?”, *Film Comment*, vol. 25, n. 3, 1989, p. 75.

103 I. M. Cheers, *op. cit.*

donne aspettano molti anni prima di ricoprire ruoli importanti, altre come Debbie Allen, iniziano grazie alla loro carriera già radicata nel mondo dello spettacolo e si fanno strada verso il successo. Debbie Allen, già famosa ballerina e attrice, viene assunta con il ruolo di produttrice e regista da Bill Cosby per la serie *Tutti al college*, conferendole umanità e realismo, sviluppano storie e personaggi “in a manner that commanded attention because they rang true as African American experiences that would resonate with various types of viewers”.<sup>104</sup> Affermandosi come una delle più influenti donne a Hollywood, Allen dirige una moltitudine di episodi per la televisione dagli anni Novanta fino ad oggi, partecipando in serie come *Willy, il principe di Bel-Air*, *Raven (That's So Raven)*, Disney Channel, 2003-07), *All of Us* (2003-07, UPN), *Girlfriends*, *Tutti odiano Chris (Everybody Hates Chris)*, UPN, 2005-06; The CW, 2006-09), unendosi anche a Shonda Rhimes dirigendo e producendo i suoi prodotti già citati. Non sola nel team creativo di *Tutti al college*, Allen può contare sulle personalità di molte donne nere tra cui la sceneggiatrice Gina Maria Prince-Bythewood, famosa per i suoi film molto in voga ai festival del cinema, e Yvette Lee Bowser, prima donna afroamericana produttrice e creatrice della sua serie Fox *Living Single* e fondatrice della casa di produzione Sister Lee Productions. Bowser è la prima donna afroamericana scrittrice e produttrice ad avere due programmi *network* mandati in onda allo stesso tempo, *Living Single* e *Lush Life* (Fox, 1996), e per averne sovrintesi molti altri inseriti in prima serata nel palinsesto delle reti broadcast.<sup>105</sup> Questa visibilità permette a Bowser di servire da *consulting producer* per ABC in una serie come *Black-ish*, decostruendo gli stereotipi e fornendo una raffigurazione di afroamericani intelligenti e validi, oltre che da produttrice esecutiva della serie Netflix *Dear White People*. Un'altra donna nera che scala al successo è Debra Langford che dagli anni Ottanta inizia la sua carriera per dare sfogo alla sua volontà di creare programmi televisivi che mostrino al mondo la comunità nera a tutto tondo. Assunta dall'azienda Hanna-Barbera nel ruolo di direttrice di Ricerca e Sviluppo, Langford cresce fino a diventare direttrice e vicepresidente della programmazione per la Warner Bros, avendo responsabilità riguardo il casting, gli archi narrativi delle serie e il controllo qualità del prodotto. In seguito, lavora per la compagnia Quincy Jones/David Salzman Entertainment, dove sovrintende tutti gli aspetti della produzione e della messa in onda di serie tv tra cui *Willy, il principe di Bel-Air*, tornando poi al servizio della conglomerata mediale Time Warner come vicepresidente nei primi anni

---

104 Jannette L. Dates, “Movin' on up: Black Women Decisionmakers in Entertainment Television”, *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 33, n. 2, 2005, p. 74.

105 *Ivi*, p. 75.

del Duemila.<sup>106</sup> In ruoli simili a Langford, si ricordano Pearlana Igbokwe, vicepresidente della programmazione originale per Showtime, Marva Smalls, vice-presidente esecutivo della sezione Affari Pubblici e Capo dello staff per Nickelodeon, Kelly Goode, vicepresidente senior della programmazione di Lifetime, Rose Catherine Pinckney, direttrice della programmazione per 20th Century Fox, e in seguito vicepresidente senior della sezione Commedia per Paramount Network Television sviluppando programmi come *Girlfriends*.<sup>107</sup>

Queste donne e molte altre, invadono le compagnie *cable* e broadcast proponendo la loro visione della femminilità nera tramite il controllo sulla programmazione e sulle decisioni dei network. Le loro azioni fanno emergere il senso di responsabilità dato dalle loro posizioni, “a duty to society and a responsibility to their communities to try to help “get it right” regarding black stories and black perspectives seen on [...] television”.<sup>108</sup> Dall’inizio degli anni Duemila inoltre, la presenza di donne afroamericane nell’industria mediale si fa sentire grazie alla creazione di compagnie di produzione fondate da attrici, produttrici e sceneggiatrici che, come Oprah con il suo OWN, offrono varie opportunità a donne afroamericane di partecipare a questo fenomeno di crescita professionale e di *empowerment* femminile. Sceneggiatrici per la televisione e poi produttrici, artiste come Shonda Rhimes, Ava DuVernay, Issa Rae fondano le loro case di produzione, incentivando la realizzazione di prodotti *black-women centered* dall’ideazione alla distribuzione, circondandosi di team creativi diversificati. In risposta ad un panorama televisivo da sempre dominato da uomini bianchi al controllo di ogni aspetto della produzione e programmazione, fino alle assunzioni dei team creativi, queste donne nere si impongono e diversificano le scelte creative. Importante da questa prospettiva è ricordare il collettivo *Black Women Who Brunch* (BWB), un gruppo composto da più di ottanta scrittrici nere, creato nel 2014 da Lena Waithe, attrice, produttrice e sceneggiatrice, creatrice della serie *The Chi* (Showtime, 2018 –), mirato a sottolineare la presenza cospicua di donne afroamericane meritevoli di considerazione nella creazione di prodotti televisivi e cinematografici. La costruzione di una risorsa come il BWB è essenziale nel concretizzare le possibilità lavorative di molte donne nere che lottano per il riconoscimento nell’industria culturale. Molte di loro raccontano come sia essenziale la loro presenza nei team creativi, come ricorda Abby Ajayi riguardo *Le regole del delitto perfetto*, di cui scrive alcuni episodi:

---

106 *Ibidem*.

107 *Ivi*, p. 69.

108 *Ibidem*.

There were seven women in the room and six were women of color. It didn't fall on one person to be the voice of all women or all black people. Having multiple women from diverse ethnic backgrounds broadened the conversation, which in turn led to richer, deeper characters. It's also inspiring to see the women higher up the ladder prove that there is a path.<sup>109</sup>

L'incremento della presenza nel sistema televisivo delle donne afroamericane si verifica sia nelle reti broadcast che in quelle *cable*, sia *basic* che *premium*, con delle differenze riguardanti le limitazioni nella creazione dei contenuti. Se la diversità culturale viene valutata positivamente e ricercata da canali come HBO di cui si parlerà in seguito, e altre reti via cavo, portando a prodotti di qualità, riconoscimento e approvazione del pubblico, per i *broadcast network* non vale lo stesso. Le donne lavoratrici in queste reti si scontrano con “formidable challenges as they labored to bring authenticity and texture to the characters they developed,<sup>110</sup> costrette a mantenere nei ranghi la loro creatività per poter ricevere l'approvazione dei contenuti da parte dei loro superiori, quasi sempre uomini bianchi. Tuttavia, un *network* come Fox, fondato nel 1986 e competitor dei *Big Three*, e i *network* nati da joint ventures nel 1995, the WB e UPN, cercano di attrarre un'audience composta da afroamericani e giovani caucasici proponendo programmi, soprattutto sitcom, in prima serata con cast afroamericani.<sup>111</sup>

### 2.2.1 *Blackness tra branding diversity e cultural diversity*

Con l'emersione della tv via cavo, e l'aumento di competizione tra i grandi network, accaparrarsi la maggiore fetta di pubblico diventa una priorità per garantire la sopravvivenza dei canali. La strategia applicata, tuttavia, diverge da quella del momento storico precedente e si focalizza sulla conquista di audience frammentate e più mirate tramite la fidelizzazione al canale. Ecco che, la *cable tv*, per mantenersi e competere con i grandi network, aumenta la produzione di programmi diversi per cui vale la pena pagare un abbonamento mensile, cifra alta in particolare per i canali *premium* HBO, Lifetime e Showtime, promuovendo inclusione e diversità, affermandosi come innovativi e accattivanti. L'utilizzo del *branding diversity* da parte di questi canali, ovvero “the inclusion of cultural diversity in television programming

---

109 “62 Black Women Who Are Writing Hits for TV and Hollywood”, *Shoppe Black*, 5 dicembre 2018, <https://shoppeblack.us/2018/12/62-black-women-writers/>, (ultimo accesso 29/01/2022).

110 J. L. Dates, *op. cit.*, p. 77.

111 P. Brembilla, *op. cit.*, p. 48.

that is motivated by and contributes to a channel's branding strategies"<sup>112</sup>, porta ad un aumento durante gli anni Novanta della rappresentazione della *blackness*, oltre che caratterizzare le politiche delle singole reti. L'utilizzo della *blackness* come marchio di riconoscibilità associato all'emittente permette di attrarre una parte di pubblico, quello afroamericano, ed a mantenerlo fidelizzato, ma anche di caratterizzarsi come sinonimo di qualità. La creazione di prodotti di qualità, altamente commerciabili e provvisti di una fotografia sofisticata, oltre che dell'impiego di eccellenze artistiche, si caratterizza soprattutto per la trattazione di argomenti che difficilmente popolano le narrazioni delle serie broadcast. Razzismo, omosessualità, violenza, emancipazione femminile trovano terreno fertile nelle serie *cable*, realizzando prodotti di qualità ricchi di diversità culturale e offrendo una concreta alternativa alle rappresentazioni della *blackness* rispetto ai grandi *network*, costellati di *black sitcoms*. Su questa prospettiva, la serie *drama Da un giorno all'altro* (*Any Day Now*, Lifetime, 1998-2002) si distingue per la sua storia incentrata sull'amicizia di due donne, un'afroamericana e una caucasica, che condividono le loro esperienze e memorie dell'infanzia, e tratta argomenti come il razzismo, il suicidio, l'aborto, costruendo dei personaggi sviluppati e multidimensionali dotati di autenticità. Il successo della serie è vitale per la strategia di *branding* di Lifetime, che aiuta il canale a focalizzarsi su narrazioni incentrate sulle donne e temi difficili, e ne aumenta il valore grazie a una performance migliore rispetto ai *dramas* del neonato UPN, "a barb that resounded in NAACP president Kwesi Mfume's dismissal of UPN and WB's black-cast sitcoms as low-brow, politically regressive ghetto shows"<sup>113</sup>. Anche la serie *Soul Food* (Showtime, 2000-04) forte della diversità razziale del cast e della narrazione, si afferma come serie *drama* di successo per Showtime e sottolinea l'assenza di storie autentiche riguardanti le persone di colore e culturalmente inclusive nel panorama broadcast. Oltre alla componente afroamericana dei produttori esecutivi Tracey Edmonds e Kenneth Edmonds, le tematiche trattate nella serie vengono rappresentate con sensibilità e accuratezza, includendo dibattiti realistici su questioni rilevanti per gli afroamericani, facendo del prodotto la serie *drama black-oriented* più lunga.<sup>114</sup> La costante messa a confronto di questi programmi con le raffigurazioni limitanti, e la quasi assenza di diversità culturale dai grandi *network* è necessaria a comprendere il rischio per quest'ultimi nel creare prodotti capeggiati da narrazioni e cast *black*. Seppure, come già

---

112 Melanie E. S. Kohnen, "Cultural Diversity as Brand Management in Cable Television", *Media Industries Journal*, Vol. 2, n. 2, 2015, p. 88.

113 J. Fuller, *op. cit.*, p. 293.

114 J. L. Dates, *op. cit.*, p. 71.



anticipato, UPN e The WB cercano di coinvolgere un pubblico afroamericano, i loro show relativi alla *blackness* si limitano a commedie in cui i personaggi neri si ritrovano in ruoli stereotipici, monodimensionali e spesso offensivi. Tuttavia, per questi network, se inizialmente l'utilizzo della *blackness* come qualità è necessario per attrarre gli spettatori neri poco considerati come pubblico e quindi sfruttati per invogliare gli inserzionisti, verso la fine degli anni Novanta, questa strategia di *narrowcasting*, detta *Fox Formula* trova la sua fine. L'audience nera viene progressivamente marginalizzata "once the network found itself stable enough to switch its focus to the primary demographic of young urban whites".<sup>115</sup> La progressiva limitazione ad una serata o alla definitiva cancellazione di show per gli spettatori neri che proliferano nei network all'inizio del decennio con serie come *Otto sotto un tetto*, *Willy*, *il principe di Bel-Air* e *Martin*, porta alla protesta del 1999. Nel luglio di quell'anno, la NAACP inizia a protestare contro NBC, ABC, CBS e Fox per la totale assenza di personaggi afroamericani, come protagonisti e il loro numero esiguo in ruoli secondari, nei ventisei show proposti per la stagione autunnale. Questo "whitewash"<sup>116</sup> dei programmi televisivi provoca una reazione dal *National Council for La Raza* (NCLR), associazione non-profit per i diritti dei Latino-Americani, che organizza una protesta chiamata "National Burnout," dove invitano i loro membri a non guardare la televisione nella settimana di lancio della stagione autunnale. In seguito all'ulteriore difficoltà data dalle minacce di prendere misure legali da parte di Kweisi Mfume, presidente della NAACP, per aver violato il *Communications Act*, i network acconsentono di assumere personale di colore e aggiungere personaggi *non-white* nei loro show.<sup>117</sup> Data l'influenza sulla maggior parte degli spettatori che i grandi network possiedono, l'importanza di show in prima serata caratterizzati da una corretta e inclusiva rappresentazione delle minoranze razziali e della diversità culturale sono essenziali in quanto possiedono il potenziale "to impact minority and majority group members [and how] are perceived in the wider society".<sup>118</sup>

Dagli anni dieci del Duemila, le diseguaglianze nella rappresentazione e nell'assunzione degli afroamericani diminuiscono grazie anche alla *colour-blindness* e all'entrata in un periodo *post-racial*, così definito in seguito all'elezione di Barack Obama nel

---

115 Kristen Warner, "[Home] Girls: "Insecure" and HBO's Risky Racial Politics", *LA Review of Books*, 21 ottobre 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/home-girls-insecure-and-hbos-risky-racial-politics/> (ultimo accesso 31/01/2022).

116 J. Fuller, *op. cit.*

117 Amunoo Mohamed, *op. cit.*, p. 24.

118 Nikki Khanna, Cherise A. Harris, "Discovering Race in a "Post-Racial" World: Teaching Race through Primetime Television", *Teaching Sociology*, Vol. 43, n. 1, 2015, p. 42.

2008 e caratterizzato dal successo degli afroamericani in molti ambiti. L'adozione di cast diversificati e narrazioni inclusive della *blackness* e di altre minoranze realizzano l'idea di una società *post-racial* e si rendono visibili in programmi *primetime* come *Le regole del diritto perfetto*, *Scandal*, *Empire*.<sup>119</sup> Con l'avvento di maggiore inclusività, molte artiste possono lavorare all'interno di margini meno costrittivi grazie alla creazione di spazi "equipped to produce raced and gendered "counterprogramming" otherwise non-existent in network series",<sup>120</sup> spazi come televisioni *cable premium*, in particolare HBO. Se anche per i canali via cavo, l'importanza della diversità come strategia di *branding* è mirata all'attrazione di un'audience bianca, l'impiego di narrazioni controcorrente rispetto al flusso televisivo mantiene fedele il pubblico afroamericano. In questo panorama, sceneggiatrici e autrici di storie *black-women centered* sopravvivono "authoring projects that fit within network logics of "edge" and "hipness," that appeal to white audiences, and that meet the televisual expectations of authentic blackness".<sup>121</sup> La diversità culturale come strategia di *branding* è essenziale per i canali sopracitati, soprattutto per HBO, la cui programmazione originale si è imposta nell'industria televisiva. La modalità adottata tutt'ora da HBO viene sfruttata più recentemente dagli OTT, in particolare da Netflix, la cui piattaforma offre un numero infinito di programmi originali diversificati culturalmente, linguisticamente e per paese d'origine. La diffusione di prodotti multiculturali negli ultimi anni ha permesso di creare un panorama seriale estremamente diversificato, aumentando la conoscenza di mondi diversi, culture e tradizioni che non trovavano spazio prima sul piccolo schermo, questioni legate al genere, la sessualità e la religione. Da una prospettiva industriale, Netflix affida le produzioni originali a vari centri produttivi sparsi per il mondo e crea numerosi posti di lavoro assumendo persone di ogni nazionalità, configurandosi come un'azienda transnazionale capace di dar vita a narrazioni variegata, sfruttando i generi cinematografici e trattando tematiche di qualsiasi tipo. Le possibilità arricchite dalla svolta digitale e dall'entrata in campo degli OTT negli anni dieci del Duemila hanno aperto a maggiore possibilità di rappresentazione della diversità e inclusione, ravvivando il panorama visivo di serie che "embrace intersectionality, with lead characters and producers who are multiply marginalized (e.g., black and brown women, queer and trans people of color)".<sup>122</sup> Il rinnovato interesse per le differenze culturali come *brand* dei

---

119 E. Martens, D. Pova, *op. cit.*

120 Timeka N. Tounsel, "Productive Vulnerability: Black Women Writers and Narratives of Humanity in Contemporary Cable Television", *Souls*, Vol. 0, n. 0, 2018, p. 5.

121 *Ibidem.*

122 Jean Christian Aymar, "Beyond Branding: The Value of Intersectionality on Streaming TV Channels", *Television & New Media*, Giugno 2019, p. 2.

nuovi produttori medialti si associa al cambiamento nella struttura delle serie e nei gusti del pubblico, sempre più eterogeneo. La rappresentazione delle categorie lasciate ai margini e l'intersezionalità attraggono il nuovo pubblico e stimolano la partecipazione sui *social*, conferendo ai canali un'aura artistica e di valore. Questo si riflette nelle serie di Amazon come *Transparent* (Amazon Prime Video, 2014-19), *La fantastica signora Maisel* (*The Marvelous Mrs. Maisel*, Amazon Prime Video, 2017 –) che trasgrediscono le norme di genere e della sessualità, o la miniserie *La ferrovia sotterranea* (*The Underground Railroad*, Amazon Prime Video, 2021) creata da Barry Jenkins con protagonista una donna nera africana, ma anche in molte serie Netflix come *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-19) che rappresenta donne afroamericane transgender e di vari orientamenti sessuali.

### 2.2.2 *Qualità e autorialità HBO: l'influenza delle donne afroamericane*

La rete *premium* che, dagli anni Novanta, è stata più in grado di offrire una programmazione originale, sinonimo di qualità e forte di una visione multiculturale è HBO. Nata negli anni Settanta, HBO si impone nel panorama mediale garantendo dei prodotti originali, film e speciali televisivi fino alla fine degli anni Novanta e soprattutto serie televisive dai Duemila in poi, facendone la sua missione e *brand*. Oltre ad essere il primo network televisivo a diventare digitale nel 1993,<sup>123</sup> HBO prende le distanze dalla televisione propriamente detta per innalzarsi e creare una serie di prodotti caratterizzati per alta qualità nelle fasi di produzione e realizzazione, per la trasgressione di tabù sociali, per l'assenza di interruzioni pubblicitarie ma soprattutto per la presenza di artisti riconosciuti a livello cinematografico che ne accrescono il valore. Inoltre, caratteristica importante è la diversità culturale e l'inclusività dei programmi originali HBO che, insieme ai tratti appena elencati, permettono alla rete di ricevere numerosi premi e riconoscimenti come i trentadue *Primetime Emmy Awards* vinti al 56esimo *Annual Primetime Emmy Awards* del 2004.

La diversità dei prodotti si riflette nella gestione dell'organizzazione del network da parte di molti afroamericani, tra i quali è utile ricordare il contributo di molte donne in ruoli manageriali come Dolores N. Morris, vice presidente della programmazione *Family and Documentary* e soprattutto Olivia Smashum. Assunta da HBO negli anni Ottanta, Smashum assiste a tutti i cambiamenti dell'azienda, compreso il *rebranding* del 1996 caratterizzato dal

---

123 P. Brembilla, *op. cit.*, p. 66.

famoso slogan *It's Not TV. It's HBO*<sup>124</sup>, e alle discussioni riguardo la scelta di voler narrare storie originali, mai state raccontate, ricche di autenticità. Grazie alla sua programmazione variegata con show come *Def Comedy Jam* (HBO, 1992-97) e altri programmi d'intrattenimento mirati ad un pubblico nero, molti artisti neri hanno iniziato le loro carriere, tra cui Jamie Foxx. Smashum dal 1997 cura la collaborazione di HBO con l'*American Black Film Festival* (ABFF) che incoraggia le creazioni di artisti neri nel cinema e nella televisione, i quali vengono selezionati e premiati in base alla capacità di creare prodotti di qualità. Dal 2004, Smashum assume il ruolo di vice presidente della sezione *affiliate marketing* e sovrintende “all HBO and Cinemax acquisition and retention marketing and market research efforts, as well as branding and new business opportunities created by new technologies”.<sup>125</sup> Le opportunità di molte donne di lavorare nelle compagnie come HBO si riflettono nella flessibilità della programmazione e nelle fasi gestionali nelle quali guadagnano riconoscimento e rispetto nell'industria dell'intrattenimento.

La volontà di HBO di attrarre un pubblico afroamericano si configura verso la metà degli anni Novanta nella campagna *It's All Good*, per la quale HBO assume personalità appositamente per sviluppare una programmazione *black-oriented* di commedie, *dramas*, e sport.<sup>126</sup> L'investimento verso i consumatori neri è necessario per HBO in quanto la rete “enjoyed a ‘huge following’ among black people, and reported that black households made up 20–22 percent of HBO-subscribing homes”,<sup>127</sup> motivo per cui la *blackness* come qualità viene sfruttata per mantenere fidelizzati gli spettatori neri e non alienarsi quelli bianchi. Serie come il *drama The Corner* (HBO, 2000) o la comica *Chappelle's Show* (HBO, 2003-06) rientrano in questa logica, e il successo di quest'ultima è dato proprio dall'uso della *blackness* grazie alla quale lo show “engaged issues of race, class, ethnicity and popular culture with irreverence, candor, and a decidedly black sensibility rarely seen in prime-time”.<sup>128</sup> La proliferazione del digitale si rivela un'ottima occasione per HBO di allargarsi e creare molteplici sezioni orientate a segmenti di pubblico specifici, fino ad arrivare al lancio di piattaforme video on demand (VOD) come HBO Go e HBO Now negli anni dieci del Duemila, le quali lasciano definitivamente il posto all'OTT del network nel 2021, HBO Max. Se la tecnologia digitale permette di cambiare il modo in cui i programmi arrivano al consumatore e quindi di

---

124 *Ibidem*.

125 J. L. Dates, *op. cit.*, p. 71.

126 J. Fuller, *op. cit.*, p. 295.

127 *Ivi*, p. 291.

128 *Ivi*, p. 298.

modificare la fruizione, dall'altra consente di mantenere alto lo standard qualitativo imposto dalla rete che viene imitato anche dalle altre TV via cavo facendo delle serie *quality* “una categoria merceologica [...] che dispiega una serie di tropi estetici e narrativi che innalzano il valore di produzione e culturale complessivo del prodotto”.<sup>129</sup> La qualità, come già accennato, passa anche per la legittimazione artistica data dall'impiego di personalità riconosciute nella realizzazione delle serie originali, facendo leva sull'autorialità. In questo frangente, le possibilità date alle donne nere nella creazione di prodotti originali per HBO è significativa e se nel 2014-15 solo il 23% dei registi non era un uomo bianco, nella stagione 2017-18, il 57% del personale del network è composto di donne e uomini di colore e donne bianche.<sup>130</sup> È importante ricordare anche la campagna del 2018 *Because of Her* che esalta le abilità delle donne dietro le quinte, creatrici, sceneggiatrici, montatrici tra cui Amy Aniobi, scrittrici e coproduttrice esecutiva di *Insecure* e Issa Rae. Non da meno è la recente creazione, nella piattaforma HBO Max, della pagina *Black History Is Our History* ricca di contenuto relativo alle narrazioni *black*, supportandone la visione e il successo, promuovendo l'esperienza *black* e la conoscenza della storia afroamericana, oltre che esaltare le capacità di chi realizza i prodotti. Il talento delle donne afroamericane emerge nei programmi HBO, il cui catalogo è composto da serie come *Watchmen* (HBO, 2019) in cui Regina King interpreta una vigilante che lotta contro la milizia razzista e suprematista bianca in un'ambientazione semi-distopica con molti riferimenti alla realtà americana contemporanea, o *Euphoria* (HBO, 2019 –) con protagonista Zendaya e altre due giovani attrici afroamericane, ma anche *A Black Lady Sketch Show* (HBO, 2019 –) creata da Robin Thede nella quale un insieme di donne nere trovano il loro spazio tramite *sketch* comici nei quali partecipano ospiti come Angela Bassett, Laverne Cox, Issa Rae e Nicole Byer. Due delle serie approfondite in questo studio sono prodotti HBO, *Insecure* e *Lovecraft Country – La terra dei demoni*, e si distinguono proprio per il controllo in tutte le fasi della produzione e realizzazione delle loro creatrici, e attrice nel caso di Rae, affiancate da altrettante professioniste del settore che rendono questi prodotti efficaci, appetibili per le spettatrici afroamericane e caucasiche, e che soprattutto impattano la rappresentazione delle donne nere sullo schermo.

---

129 P. Brembilla, *op. cit.*, p. 68.

130 Maureen Ryan, “HBO Hits Important Milestone in Push for Behind-the-Scenes Inclusion”, *The Hollywood Reporter*, 10 agosto 2018, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/hbo-hits-important-milestone-push-behind-scenes-inclusion-1133786/>, (ultimo accesso 02/02/2022).

### 3 Nuove rappresentazioni delle *black women* nella post-network era

L'impatto del clima *colour-blind* nell'America *post-racial* fa emergere una duplice tendenza contraddittoria visibile nei prodotti mediali: da una parte l'assenza di riferimenti alla questione della razza, e dall'altra il riconoscimento della specificità della razza e la sensibilità ad essa collegata. L'ambivalenza causata viene risolta, almeno parzialmente, dalla presenza di alcuni prodotti di successo che rappresentano l'importanza della specificità e autenticità della razza sommata alla questione di genere. La crescita di storie con protagoniste donne nere è un esempio di questa tendenza insieme alla quale si configura un nuovo modo di rappresentare la femminilità afroamericana sullo schermo attraverso la riappropriazione della propria iconografia di genere e la decostruzione delle immagini stereotipiche ad essa associate. Da sempre in bilico tra l'ipersessualizzazione e la *politics of respectability*, la femminilità nera si allontana da questa dicotomia per definirsi autentica a suo modo, grazie al contributo di numerose artiste il cui obiettivo primario è dare spazio alla soggettività femminile nera dipingendo positivamente la donna afroamericana. Pioniera in questo senso è la serie *Living Single* la cui narrazione si concentra, per la prima volta nella storia della televisione,<sup>131</sup> sulla vita di quattro donne afroamericane sulla ventina in carriera nella città di New York. La creatrice, Yvette Lee Bowser, afferma come per creare la serie si sia ispirata alle sue amiche e alle sue esperienze personali, incontrando resistenze dal network proprio per la difficoltà nell'accettare una nuova raffigurazione di femminilità, lontana dagli stereotipi, in particolare dalle *Jezebel*, *Sapphire* e *ABW* dei *reality show*. La serie di Bowser fissa uno standard rappresentativo dell'amicizia tra donne nere sullo sfondo della metropoli ripreso anche da *Insecure*, ma soprattutto imposta "the benchmark for the representation of a new class of Black women. Beautiful, professional, educated and powerful".<sup>132</sup> Un vuoto di due anni separa la popolare *Living Single* da *Girlfriends*, serie che narra le vicende di quattro donne nere a Los Angeles, una di loro interpretata da Tracee Ellis Ross, con la differenza rispetto alla serie Fox che due di loro sono sposate. I personaggi presenti sono multidimensionali e complessi e, le due donne single non rinunciano alla loro autenticità, né alle loro relazioni interpersonali nonostante le sconfitte amorose. *Girlfriends* pone le basi per il successo che la sua creatrice, Mara Brock Akil, ottiene nella realizzazione della serie *drama* in onda su BET, *Being Mary Jane*, interpretata da Gabrielle Union. Mary Jane Paul è una presentatrice

---

131 I. M. Cheers, *op. cit.*, p. 51.

132 *Ivi*, p. 52.

televisiva che vive la sua vita tra il lavoro e le varie relazioni interpersonali, ritrovandosi a quasi quarant'anni a fare i conti con le sfide della sua esistenza e le sue mancanze. Le difficoltà date dalle sue relazioni spesso con uomini sposati, la portano a provare invidia verso quelle donne che hanno ciò che le spetta ma che non riesce ad ottenere, mostrandone la vulnerabilità. La tensione tra la volontà di essere madre e moglie, e quindi la rispettabilità femminile, e il mantenimento della sua indipendenza costellata da varie relazioni sessuali, fanno parte di una strategia mirata ad enfatizzare le contraddizioni della femminilità nera. La messa in scena della sessualità di Mary Jane contribuisce a complicare la sua identità, a farla divergere dalla *politics of respectability* e al tempo stesso a legarla ad un'immagine fissa della donna nera dalla quale è difficile svincolarsi. Questa dialettica interiore si configura nella rappresentazione sana della sessualità e del desiderio erotico del personaggio “as a fragment of the larger self, [scripting] black women as full human beings whose erotic capabilities are an extension of their humanity”.<sup>133</sup> Il desiderio di Akil di creare un riflesso reale della femminilità nera si incarna in Mary Jane Paul centralizzando il discorso sulla sessualità qui riconosciuta come una parte essenziale della vita della donna. Questo tipo di narrazione contrasta le logiche egemoniche nella rappresentazione della sessualità femminile afroamericana da sempre associata all'eredità della schiavitù, oltre che mette in scena una dicotomia visiva “allow[ing] black women to envision the worst of themselves alongside their best qualities, and to make peace with the tension”<sup>134</sup>. La lotta tra *Strong Black Woman* e *Black Lady* si complica, diventa ambigua e genera una pluralità di immagini della femminilità nera in cui le donne spettatrici possono identificarsi e ritrovarsi.

Ulteriore esempio della rinnovata *agency*, o meglio la neonata *agency*, delle donne afroamericane sugli schermi è fornito dalle serie di Shonda Rhimes. Seppure questo studio non approfondisce l'universo di Shonda, l'effetto domino che i suoi prodotti creano non può essere ignorato. La serie *Scandal* lanciata nel 2012 è significativa da questa prospettiva in quanto vede una donna nera nel ruolo di protagonista per la prima volta dopo trentotto anni (dal 1974 con la serie *Get Christie Love!* con Teresa Graves),<sup>135</sup> e si distingue per il personaggio di Olivia Pope (Kerry Washington). Basata sulla persona di Janice Smith, ex addetta stampa e esperta nella gestione delle crisi per il governo Bush, Olivia Pope è una donna in carriera, *problem-solver* dotata di *agency* e forte personalità, nonostante il caos della

---

133 T. N. Tounsel, *op. cit.*, p. 9.

134 *Ivi*, p. 8.

135 Francesca Sobande, “How to Get Away with Authenticity: Viola Davis and the Intersections of Blackness, Naturalness, Femininity and Relatability”, *Celebrity Studies*, Vol. 10, n. 3, 2019, p. 397.

sua vita personale. L'ambiguità che investe il personaggio di Olivia Pope riguarda il suo rapporto con la visione stereotipata della *mistress* dell'uomo bianco e la *Super Woman*, o *Strong Black Woman* che si fa carico dei problemi altrui, sopprimendo la propria identità. In un articolo riguardante l'eccezionalità delle donne nere in televisione, l'autrice si interroga sulla connessione e i cambiamenti negli anni tra il personaggio di Giulia dell'omonima sitcom e Olivia Pope e il loro impatto nella costruzione della *Black Woman* in televisione affermando quanto segue:

You don't get to Olivia by simply creating a character with greater agency than Julia, and less perfection personified than the Super African American 1.0, Clair Huxtable. [...] Olivia Pope, the best political "fixer" in Washington D.C., "wears the white hat" as she "handles" crises (usually for elite clientele) while also wielding power and claiming privilege. On a personal level, Olivia functions best amidst emotional turbulence and perpetual dysfunction.<sup>136</sup>

La disfunzionalità di Olivia è il suo tratto più autentico che si aggiunge ad altri nel comporre la sua complessità, tuttavia il personaggio non si può propriamente definire un modello di rinnovata femminilità nera poiché vittima dell'universo *colour-blind* di Shonda e della rispettabilità che ne influenza il comportamento. Insieme a Olivia Pope, un'altra donna che buca il piccolo schermo, vincitrice di numerosi *Emmy Awards*, è Viola Davis nella sua interpretazione di Annalise Keating in *Le regole del delitto perfetto*. Annalise è diversa da Olivia sia da un punto di vista fisico, che caratteriale: la sua pelle è più scura, è meno snella, aggressiva ma non dominatrice. Avvocata di successo, il personaggio di Annalise si scontra con molte difficoltà personali nel corso della serie, mantenendo alta la sua dignità ed entrando nel reame della *politics of respectability*. L'innovazione di questa *Strong Black Woman* si rivela nella rappresentazione della bellezza femminile nera descritta secondo canoni diversi rispetto a quelli proposti dagli stereotipi e a quelli eurocentrici. Il famoso episodio in cui Annalise si rimuove la parrucca e mostra i capelli crespi e corti è significativo sia in quanto sottolinea un momento di vulnerabilità e quindi mostra l'umanità del personaggio, sia perché permette alla donna protagonista di riappropriarsi dell'immagine del Sé, autentica e vera, riecheggiando il movimento *Black is Beautiful*. Seppure Annalise e Olivia sono "successful, powerful entrepreneurs with authority, agency and ownership"<sup>137</sup> e i loro difetti e idiosincrasie

136 Bambi Haggins, "Not Your Grandmother's "Super": Julia, Olivia and Waning Black Exceptionalism", *Flow*, 25 gennaio 2016, <https://www.flowjournal.org/2016/01/not-your-grandmothers-super-julia-olivia-and-waning-black-exceptionalism/>, (ultimo accesso 02/02/2022).

137 I. M. Cheers, *op. cit.*, p. 56.



le rendono autentiche, le loro relazioni con uomini bianchi e la quasi assenza di specificità della razza nelle due serie, allontana queste rappresentazioni da una rinnovata femminilità nera lasciandole contaminate dagli stereotipi. Non si deve comunque ignorare l'apporto positivo delle serie di Shonda Rhimes, le quali hanno ampliato le possibilità per le donne nere sulle schermo, dando loro visibilità e opportunità. L'importanza di Annalise e Olivia, tuttavia, si scontra contro la necessità di rappresentare un'esperienza più vicina alle donne afroamericane contemporanee, meno rarefatta e maggiormente costellata di insicurezze della vita quotidiana, una visione più fresca come quella che sapientemente delinea Issa Rae nella sua *Insecure* prima della quale “there were no prime time shows that so vividly depicted the black, female, millennial experience”.<sup>138</sup> La vicinanza con le spettatrici afroamericane con le *black women* di Shonda Rhimes, Issa Rae e molte altre riflette la necessità di rappresentazioni autentiche e diverse, le quali si avvicinano alla vita e alle esperienze quotidiane di chi le fruisce e si identifica. Lontane dalle sole paladine dell'universo Shonda, le donne nere di Issa Rae e Misha Green si distinguono per i loro legami di amicizia e di famiglia creando uno spazio in cui le dinamiche di genere, razza e sessualità acquisiscono visibilità e arricchiscono la narrazione.

### 3.1 Due esempi di autorialità afroamericana nell'era della *peak TV*

Nell'affollato panorama della *peak TV* ovvero la “rhetoric that explains an explosion of programming content across media platforms irrespective of quality”<sup>139</sup>, alcuni prodotti spiccano sugli altri non solo per l'impiego di tecnologie avanzate che ne aumentano la resa estetica, ma anche per la lungimiranza o comunque la capacità di alcuni individui di saper interpretare il bisogno di storie vicine alla quotidianità, utili alle logiche dell'industria dell'intrattenimento. L'idea di un'unica personalità che tenga unito l'intero progetto creativo è difficile da realizzare in televisione, diversamente dal cinema, in quanto privilegia le decisioni delle singole emittenti. Alcune di queste, come già anticipato, fanno del *brand* d'autore il loro cavallo di battaglia, prima tra tutte HBO. L'autorialità televisiva risponde più al “bisogno di donare un'identità stabile e vendibile a un mondo intrinsecamente aperto e complesso,

---

138 Zeba Blay, “The Radical Importance Of Issa Rae's *Insecure*”, *HuffPost*, 25 luglio 2017, [https://www.huffpost.com/entry/the-radical-importance-of-issa-raes-insecure\\_n\\_5976241de4b0aad8e51c5bfc](https://www.huffpost.com/entry/the-radical-importance-of-issa-raes-insecure_n_5976241de4b0aad8e51c5bfc), (ultimo accesso 03/02/2022).

139 Brandy Monk-Payton, “Blackness and Televisual Reparations.”, *Film Quarterly*, vol. 71, n. 2, 2017, p. 12.

semplificabile attraverso l'istituzione [...] di un brand identitario",<sup>140</sup> servendo a mantenere la presa sul pubblico fidelizzato. Le personalità creative di Issa Rae e Misha Green servono questa definizione e al tempo stesso creano una particolare versione dell'autorialità televisiva, grazie alla libertà creativa loro concessa e all'intraprendenza che esercitano.

L'esperienza autoriale di Issa Rae parte dalla creazione della sua *webseries* che diventa virale e si guadagna l'attenzione di alcune personalità dell'industria televisiva, tra cui Shonda Rhimes con la quale sviluppa una serie il cui *pitch* per ABC non ha esito positivo, lasciando lo spazio per HBO. Il successo della serie trasmessa su Youtube, porta a Rae a scrivere il memoir *The Misadventures of Awkward Black Girl* che diventa un best-seller attribuendole anche l'etichetta di autrice letteraria, oltre che di scrittrice e attrice. Non solo, la popolarità della sua *webseries* consente a Rae di produrre altre serie *black* sul suo canale, allargandosi e fondando nel 2014 con Deniese Davis, la compagnia Color Creative che incentiva la produzione di storie ricche di diversità e intersezionalità, il cui obiettivo è aumentare le possibilità lavorative delle donne e dei talenti delle minoranze nell'industria televisiva. L'impegno di Rae nell'amplificare le voci delle donne afroamericane si configura nella creazione di una "community of writers and producers to show development executives at larger channels the breadth and depth of talent".<sup>141</sup> Quando Rae cattura l'attenzione di HBO, la sua aura autoriale aumenta, facendola diventare oltre che creatrice, anche produttrice esecutiva di *Insecure*, fortificando l'immagine del *brand* dell'emittente, e soprattutto, complicando la sua figura nel panorama mediale. La scelta di collaborare con molte donne nere e la creazione di una *writing room* al femminile di Rae si scontrano inizialmente con le aspettative di HBO che la considera senza esperienza e inadatta a garantire il successo della serie. In seguito HBO scende a compromessi con l'autrice, concedendole il controllo creativo.<sup>142</sup> I suoi prodotti si caratterizzano per un forte umorismo, una piccola dose di *stand-up comedy*, fotografia calda e *soundtrack* pensato appositamente per riflettere lo stato d'animo della protagonista o della situazione rappresentata in ogni episodio, il tutto sullo sfondo di una Los Angeles ricca di opportunità per le giovani donne afroamericane.

In comune con Issa Rae riguardo la condizione di donna nera alle prese con la creazione di un programma HBO, si trova Misha Green che in più occasioni si scontra con le

---

140 P. Brembilla, *op. cit.*, p. 145.

141 J. C. Aymar, *op. cit.*, p. 9.

142 Kristen Warner, "[Home] Girls: 'Insecure' and HBO's Risky Racial Politics", *LA Review of Books*, 21 ottobre 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/home-girls-insecure-and-hbos-risky-racial-politics/> (ultimo accesso 04/02/2022).

aspettative dell'industria televisiva. La stessa Green in un'intervista a *Vanity Fair*, sostiene come durante un *pitch* della serie *Underground* si sia sentita dire "You write like a man"<sup>143</sup> a causa dell'aggressività della sua scrittura, tipicamente considerata maschile. Episodi come questo sottolineano la difficoltà di donne giovani e afroamericane di essere considerate per quello che sono e non assimilate alle capacità maschili che ideano e scrivono i prodotti più popolari. Misha Green è un'autrice a tutto tondo, dall'ideazione delle sue serie alle decisioni prese sul casting, fino alla post-produzione. L'unicità dei suoi prodotti si caratterizza per l'incursione nei generi cinematografici dell'horror, della rievocazione storica e della fantascienza, oltre che per l'utilizzo di una colonna sonora contemporanea che funge da ponte temporale tra il tempo della storia e il momento storico contemporaneo. La collaborazione con personalità importanti dell'industria culturale come Jordan Peel, John Legend, Kanye West e Beyoncé contribuisce ad aumentare la legittimazione artistica dei prodotti, innalzando Green da semplice scrittrice a *showrunner* e icona televisiva. Le voci di Rae e Green diventano visibili nei loro prodotti, colmi di tematiche legate all'intersezionalità, e soprattutto riconoscibili e identificabili come innovativi e unici nel caotico contesto televisivo contemporaneo.

### 3.1.1 Issa Rae: da webseries a HBO

La spinta propulsiva di Issa Rae nel creare la sua *webseries* *The Mis-Adventures of Awkward Black Girl*, è data, come ricorda l'artista in una delle tante interviste, dalla frustrazione di non vedere programmi televisivi con donne afroamericane come protagoniste nelle quali potersi identificare. La continua stereotipizzazione o l'assenza di personaggi femminili neri nella programmazione degli anni Duemila, stimola Rae a dare vita ad una narrazione diversa rispetto a quella fruibile in televisione. Inizialmente pensata come serie animata, *Awkward Black Girl*, prende la sua forma in seguito alla richiesta di un fan del primo episodio, come racconta Rae:

The promo got 2,000 views, and I sort of forgot about it, and started working on my other web series. Then this one fan kept on writing, "When is Awkward Black Girl coming out?" And I just threw out the date February 3. Then January came around she's like, "I can't wait!" So I ended up doing the show.<sup>144</sup>

---

143 Rebecca Keegan, "The Woman Turning Harriet Tubman into a TV Superhero", *Vanity Fair*, 9 maggio 2017, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/misha-green-underground-interview>, (ultimo accesso 04/02/2022).

Inizialmente la *webseries* si compone di sette episodi, ma per mancanza di budget, dopo il sesto episodio Rae e la co-scrittrice, co-produttrice e attrice Tracy Oliver lanciano una raccolta fondi che, sorprendentemente, si rivela proficua. Il crescente numero di visualizzazioni e la popolarità sui *social* che la serie guadagna, conducono alla collaborazione con il collettivo creativo multimediale *i am OTHER* di Pharrell Williams per la seconda stagione, realizzata e uscita tra il 2012 e il 2013. Il successo della serie ormai diventata virale, non ci sarebbe mai potuto essere senza la libertà creativa garantita dal web, difficilmente ottenibile nei media mainstream, in particolare per le donne afroamericane da sempre vittima di stereotipi o immagini monodimensionali. L'ondata di consenso online, tuttavia, stimola le richieste di alcuni produttori per la realizzazione di un prodotto simile ma diverso, facendo realizzare all'autrice di non essere disposta a scendere a compromessi che limitassero la sua capacità decisionale. La volontà di essere riconosciuta come *showrunner* dotata di autonomia creativa si somma alla necessità per Rae di avere un team creativo che capisca e si riconosca nel prodotto televisivo da realizzare. Nell'intervista sopracitata sembra che Issa Rae stesse prevedendo il futuro quando afferma che se la sua serie “could make it to HBO starring a dark-skinned black girl, that would be revolutionary”.<sup>145</sup> Il passaggio da autonoma *showrunner* di una *webseries low-cost* ad autrice ricercata per una delle più prestigiose emittenti televisive nel panorama contemporaneo permettono a Rae di decidere chi avere al suo fianco nella realizzazione della sua serie HBO. Affiancata da Larry Wilmore nella creazione della serie e dallo *showrunner* Prentice Penny, famoso per aver collaborato nella scrittura di *Girlfriends*, Rae suggerisce il nome di Melina Matsoukas per dirigere il primo episodio, la quale assume poi il ruolo di produttrice esecutiva della serie. Matsoukas, famosa per il suo ruolo di regista di video musicali di artisti come Jennifer Lopez, Whitney Houston, Katy Perry, Rihanna, contribuisce ad arricchire l'aspetto complessivo della serie insieme ad altre donne nere essenziali al suo successo. Oltre alle formidabili attrici Yvonne Orji e Amanda Seales, spicca Natasha Rothwell, non solo per la sua interpretazione nella serie, ma soprattutto per il suo ruolo di scrittrice e *senior story editor*, fornendo “scene-stealing dialogue during season one as a member of lead character Issa's girl squad”.<sup>146</sup> L'opportunità data ad

---

144 Diana Scholl, “Issa Rae on The Mis-Adventures of Awkward Black Girl and Creating the Black Liz Lemon”, *Vulture*, 14 dicembre 2011, <https://www.vulture.com/2011/12/issa-rae-on-the-mis-adventures-of-awkward-black-girl-and-creating-the-black-liz-lemon.html>, (ultimo accesso 04/02/2022).

145 *Ibidem*.

146 I. M. Cheers, *op. cit.*, p. 90.

Issa Rae da HBO di realizzare la sua storia e di raccontare le sue esperienze in un network seguito da un vasto pubblico, viene sfruttata dotando di profondità e dinamicità la narrazione delineandosi come “one of the first HBO comedies to ever star a black female lead”<sup>147</sup> e mostrando per la prima volta una versione dell’esperienza femminile nera multidimensionale. La rappresentazione della *womanhood* non è una novità nel catalogo HBO che vanta titoli come *Sex and the City* (HBO, 1998–2004) e *Girls* (HBO, 2012–17), serie molto *white* a livello di cast e di produzione nelle quali lo spirito femminista di indipendenza, autonomia e autodefinizione si riscontra a più livelli, ma è con *Insecure* che la questione di genere si interconnette con quella della razza e della sessualità. Il femminismo di cui è intriso *Insecure* si riscontra principalmente nella protagonista, ma anche nelle altre donne nere della serie, e si concentra sull’idea di trasformazione individuale che si riflette nell’arco della storia e riporta alle nozioni di *self-empowerment* e *self-definition* tanto care alle femministe nere. Il percorso dalla *webseries* alla serie *primetime* HBO di Issa Rae è significativo di un processo complesso che vede la tanto agognata emersione dell’*awkward black girl* sugli schermi, la sua gestione delle insicurezze quotidiane, le difficoltà e l’amicizia che caratterizzano le vite di molte donne nella contemporaneità.

### 3.1.2 *The Mis-Adventures of Awkward Black Girl*

“My name is J and I’m awkward and black. Someone once told me those are the two worst things anyone can be”.<sup>148</sup> Queste sono le parole pronunciate da J, protagonista di *The Mis-Adventures of Awkward Black Girl*, interpretata da Issa Rae e rimandano ad una più ampia concezione della razza, come viene percepita culturalmente e socialmente, ma soprattutto a ciò che è stata ad essa associata. J è una donna istruita facente parte della *middle-class* americana, le cui prospettive di vita sembrano bloccate in un loop di abitudini e difficoltà nel relazionarsi. Il suo lavoro in un call-center per la compagnia Gutbusters che vende pillole dimagranti è degradante sotto più aspetti, primo fra tutti l’essere sottoposta alla Boss Lady bianca che inappropriatamente esprime confidenza con J supponendo una certa intimità con la cultura nera, risultando candidamente razzista. Un esempio di questo comportamento si riscontra all’inizio del secondo episodio della prima stagione, dove J si presenta al lavoro con

---

147 Yohana Desta, “Issa Rae and Melina Matsoukas Break Barriers – Casually – on HBO’s *Insecure*”, *Vanity Fair*, 9 settembre 2016, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/09/issa-rae-melina-matsoukas-insecure>, (ultimo accesso 04/02/2022).

148 *The Mis-Adventures of Awkward Black Girl*, stagione 1, episodio 1, trasmesso il 3 febbraio 2011.

i capelli rasati per i quali è stata lasciata dal suo ragazzo in quanto minacciosi della sua mascolinità, e una raffica di commenti razzisti attaccano lo schermo, J e il pubblico:

Oh my God your hair! [...] did it shrink or do you wash it? Ops, can you wash it? Girlfirend, how are we going to get cornrows now? [...] Why did you change it? Oh it's Black History Month. Is that how your ancestors wore it?<sup>149</sup>

La voce over di J non risparmia i commenti alle situazioni che costellano la sua quotidianità, sottolineando la sua rabbia e il suo disagio, e nonostante la narrazione più volte proponga scene in cui J si batte per sé stessa, risultano delle fantasie con cui la protagonista cerca di gestire la realtà. La modalità passivo aggressiva che la contraddistingue enfatizza la sua incapacità di porsi come vorrebbe con gli altri, caratteristica riscontrabile in molte persone, che la rendono umana e realistica gli occhi delle spettatrici.

La volontà di contrastare gli stereotipi rappresentativi degli afroamericani da parte di Rae, si riscontra nel personaggio sfaccettato di J, le sue idiosincrasie e complessità che la differenziano dai soliti *cliché* della *Strong Black Woman* e dell'impeccabilità che caratterizza i personaggi neri in televisione. L'assenza di veridicità di Giulia e Clair Robinson, la perfezione di Olivia Pope, il successo delle donne nere in carriera come Mary Jane Paul non restituiscono appieno l'umanità e la vulnerabilità delle personalità afroamericane del piccolo schermo. *Awkward Black Girl* si differenzia proprio per l'elemento di goffaggine presente nella protagonista e nelle sue reazioni agli episodi quotidiani della vita e per il sentirsi impacciate e inappropriate in una società che non ha mai visto le donne afroamericane in questo modo. J non è una donna di successo, bensì una persona che cerca di trovare il proprio posto in un ambiente lavorativo e sociale in cui si sente a disagio. L'alienazione di J è espressa da lei stessa, non solo nelle "sedute" che ha con la sua migliore amica e collega CeCe (Sujata Day), ma anche attraverso il quasi inascoltabile *freestyle rap* che si inventa di situazione in situazione per cercare di esorcizzare problemi, dubbi, insicurezze e emozioni. Inoltre, il personaggio è caratterizzato da precarietà e abiezione in quanto viene rappresentato in uno spazio nel quale spesso indietreggia, e accentuato dall'isolamento dato dal sua stranezza. In un saggio su quelle che Rebecca Wanzo chiama *precarious girl comedy*,<sup>150</sup> l'autrice ricorda come la *blackness* storicamente sia sempre stata associata alla degradazione e che sia una

---

149 *The Mis-Adventures of Awkward Black Girl*, stagione 1, episodio 2, trasmesso il 3 marzo 2011.

150 Rebecca Wanzo, "Precarious-Girl Comedy: Issa Rae, Lena Dunham, and Abjection Aesthetics", *Camera Obscura* 92, Vol. 31, n. 2, 2016.

forma di abiezione, una ferita che la supremazia bianca ha inferto per secoli. La capacità di Rae risiede nella capacità di emergere da questa ferita, reinquadrando la storia dell'abiezione e appropriandosene per darle una nuova raffigurazione, lontana dalla degradazione che investe i ruoli degli afroamericani nella commedia, dalle *black faces* alle caricature. Così facendo, la serie “humorously blends the historical weight of black abjection with other kinds of abjection, so that the abjection J uses to define herself is not one determined by the history of white supremacy”.<sup>151</sup> Il personaggio di J abbraccia l'alterità dell'abiezione come parte di sé ed espressione del Sé individuale, interpellando lo spettatore e favorendo l'identificazione con una nuova tipologia di rappresentazione che supera la visione “cool” dell'afroamericano, verso una più “nerd” in cui la forza è sacrificata per la fragilità, la precarietà e l'ambiguità. Creando un personaggio che non è mai esistito, la serie raggiunge un successo imprevisto (il primo episodio riceve più di 1.3 milioni di visualizzazioni),<sup>152</sup> in quanto “effortlessly complicates and counters the narratives that have been historically produced about black women”.<sup>153</sup>

La goffaggine e stranezza di J, il suo essere *awkward* e *black* come lei stessa afferma, si collocano alla fine di una lunga lista delle cose peggiori con cui si può essere definiti e tra le varie parole che scorrono sullo schermo, alcune di esse (se non tutte) si riconducono alle caratteristiche che tipicamente hanno contaminato le raffigurazioni degli afroamericani nei media tra cui quelle che seguono: *dirty, smelly, angry, pretentious, insatiable, old, contagious, self-righteous, homosexual, fat, failed, ugly, passive aggressive, unmotivated, poor* e alla fine *awkward* e *black*.<sup>154</sup> Non solo, J si colloca nel mezzo e la sua goffaggine investe ogni aspetto della sua esistenza, dai suoi movimenti corporei, alle sue relazioni interpersonali, alle sue emozioni. La degradazione di cui si riappropria il personaggio, tuttavia, non è unicamente attribuibile alla *blackness* nello specifico, bensì a tutti i personaggi della serie. In un certo senso, l'imbarazzo e il sentirsi fuori posto di J riecheggiano nell'abiezione degli altri personaggi come la sua nemesi Nina (Tracy Oliver) o la Boss Lady (Hanna). La serie fa emergere uno stato trasformativo della protagonista alle prese con la sua realtà insoddisfacente e con un lavoro in cui si sente limitata. La necessità di J di cambiare carriera e

---

151 *Ivi*, p. 30.

152 DeNeen L. Brown, “Issa Rae and her Web series ‘The Misadventures of Awkward Black Girl’ are rising stars”, *The Washington Post*, 4 ottobre 2012, [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/issa-rae-and-her-web-series-the-misadventures-of-awkward-black-girl-are-rising-stars/2012/10/01/bf3c04a4-fc2b-11e1-8adc-499661afe377\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/issa-rae-and-her-web-series-the-misadventures-of-awkward-black-girl-are-rising-stars/2012/10/01/bf3c04a4-fc2b-11e1-8adc-499661afe377_story.html), (ultimo accesso 06/02/2022).

153 *Ibidem*.

154 *The Mis-Adventures of Awkward Black Girl*, stagione 1, episodio 1, trasmesso il 3 febbraio 2011.

trovare una nuova considerazione e apprezzamento si ricollega a *Insecure* dove la protagonista, Issa, sente il bisogno di trovare un lavoro che rispecchi la sua identità. La complessa raffigurazione della femminilità nera offerta dalla *webseries* di Rae si configura come uno scalino nel progresso femminista della rappresentazione che più in generale vede l'aumento di protagoniste culturalmente diverse, donne afroamericane in trasformazione e lontane dalla sfera domestica e una più variegata messa in scena della sessualità. La lotta tra più lati dell'identità femminile nera viene resa esplicita in *Awkward Black Girl* che sfida le classiche convenzioni rappresentative delle *Mammy*, *Sapphire*, *Jezebel*, SBW aprendo la strada alla centralità narrativa di figure dalla pelle scura, insicure e fragili anche se determinate e volenterose di auto-definirsi e auto-valutarsi. L'indipendenza e l'autonomia di queste donne, sia narrativa che dalle rappresentazioni stereotipate, diventa un faro di innovazione che apre la strada a più rappresentazioni personali e autentiche. Molti articoli come scrive Francesca Sobande sulla *webseries* "identify its significance as part of a growing body of television work which challenges 'a decade of Hollywood barely giving Black women a chance to create their own series'".<sup>155</sup>

### 3.1.3 *Insecure e la complessa visione della femminilità nera contemporanea*

La voce distinta e autoriale di Issa Rae si riscontra nella sua *Insecure* che offre una visione personale della femminilità nera piena di difetti, rappresentando l'esperienza variegata di una donna afroamericana, Issa Dee, alle prese con i propri successi e fallimenti professionali e della vita privata all'interno dei quali cerca di definirsi. La narrazione ruota intorno a Issa e Molly, due amiche con lavori diversi e aspettative diverse che appaiono vulnerabili e insicure nei confronti delle loro esistenze: Molly è un'avvocata assunta in un'azienda interamente bianca, e Issa lavora per un'associazione non-profit *We Got Y'All* che cerca di portare inclusività e pari opportunità per i giovani facenti parte delle minoranze nelle scuole. Sin dal primo episodio della serie Rae definisce la rottura con gli stereotipi classicamente utilizzati per rappresentare le donne nere in televisione, smantellando la *Black Lady* e le aspettative che la compongono in una scena dove la classe a cui Issa sta spiegando gli obiettivi dell'associazione continua a farle domande su chi sia e cosa faccia nella vita, e lei reagisce dando un breve riassunto:

---

155 Francesca Sobande, "Awkward Black girls and post-feminist possibilities: Representing millennial Black women on television in *Chewing Gum* and *Insecure*", *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, Vol. 14, n. 4, 2019, pp. 439.



Since you guys are so interested in my personal life, here it is. I'm 28, actually 29 'cause today's my birthday. Uh, I came from a great family. I have a college degree. I work in the non-profit world because I like to give back. I've been with my boyfriend for five years. And I did this to my hair on purpose.<sup>156</sup> [indicandosi i capelli corti].

I ragazzini nella classe insistono con domande che riflettono le aspettative nei confronti di una donna come Issa, chiedendole perché non è sposata e venendo additata come acida e quindi non adatta al matrimonio. Dal primo momento Issa si presenta diversa, goffa, debole e vulnerabile caratteristiche molto umane, raramente associate alla rappresentazione della *blackness*, ma soprattutto insoddisfatta della sua carriera e della sua vita privata. La lunga relazione con Lawrence (Jay Ellis) raggiunge un punto di stallo a causa della mancanza di lavoro e motivazione che lo affliggono, rendendo Issa invisibile al punto di tradirlo. L'atto di infedeltà di Issa è un emblema della sua vulnerabilità, e viene inserito all'inizio della narrazione da Rae appositamente per non farne il perno della storia, oltre che servire a smantellare la *politics of respectability* e disgregare la classica integrità dei personaggi femminili rappresentata da Hollywood. Il tradimento viene sfruttato positivamente per restituire una visione più realistica delle relazioni e delle difficoltà e cambiamenti della vita e sottolinea i diversi modi di reazione ad esse, infatti permette ad Issa di crescere e diventare consapevole dei suoi bisogni e, nonostante raggiunga la chiarezza delle sue azioni solo alla fine della seconda stagione, dimostra di saper “own her shortcomings without allowing them to define her”.<sup>157</sup> Il modo principale di Issa di gestire le sue insicurezze e difficoltà assume la forma di momenti ricchi di *comic relief* in cui la protagonista si sfoga “rappando” davanti allo specchio, in alcuni casi dando l'impressione di rompere la quarta parete, e impersonando più lati di sé attraverso testi inventati che le permettono di confrontarsi con le indecisioni che la preoccupano. Insieme a fantasie ad occhi aperti in cui Issa si dimostra decisa e agisce in modi che non la definiscono, le scene davanti allo specchio alimentano l'umanità del personaggio e la sua vulnerabilità. Come descrive efficacemente un articolo del *HuffPost* sulla serie, Issa sola con i suoi pensieri, impersona lati che non mostra mai a nessuno, se non allo spettatore, con un'onestà tale da ridicolizzare e giocare “on the stereotypes thrust on black women, and the stereotypes that we unconsciously thrust upon ourselves”<sup>158</sup> arricchendo lo show “of these

---

156 *Insecure*, stagione 1, episodio 1, trasmesso il 9 ottobre 2016.

157 T. N. Tounsel, *op. cit.*, p. 18.

158 Zeba Blay, “The Radical Importance Of Issa Rae's *Insecure*”, *HuffPost*, 25 luglio 2017, <https://www.huffpost.com/entry/the-radical-importance-of-issa-raes->

candid, honest, real moments of young black womanhood that have been missing from our screens for some time”.<sup>159</sup>

Le difficoltà quotidiane della *black womanhood* vengono descritte attraverso altri aspetti, tra cui la questione dell’intersezionalità nell’ambito lavorativo, essenziale per inquadrare la *blackness* nella vita quotidiana delle donne nere nelle città. Nella seconda stagione Issa e Molly affrontano problematiche legate alla loro vita professionale in cui la loro *blackness* emerge come elemento che sfida e complica le esperienze delle due donne, configurandosi come un ostacolo in ambienti lavorativi prevalentemente bianchi, dove predomina un’atmosfera di razzismo e sessismo. L’ostacolo della razza è visibile nella differenza salariale tra Molly e il suo collega maschio bianco, che la conduce a comportamenti mirati a guadagnare maggiore inclusione e considerazione da parte del suo capo caucasico, senza ottenere gli effetti sperati, rivelando il sessismo nel suo lavoro. La posizione di Issa nell’associazione invece, tende a rendere evidente il colore della sua pelle e la sua funzione di impiegata nera utile a portare maggiore diversità e diverse prospettive e proposte per gestire le minoranze nelle scuole. Le micro-aggressioni razziste giornaliere dei colleghi bianchi escludono Issa dalle mail di lavoro, portano a commenti razzisti nei suoi confronti e così facendo mettono in scena la realtà di molte donne nere che lottano per trovare credibilità nel mondo lavorativo. La scelta più avanti nella serie di licenziarsi dimostra la volontà di Issa di realizzare sé stessa e valutarsi positivamente, seguendo la sua passione artistica e il bisogno di creatività intraprendendo la strada della creatrice di eventi con l’intento di riqualificare il proprio quartiere e di celebrarne la *blackness*. La serie infatti, situa l’esperienza di Issa e il suo gruppo di amiche nella città di Los Angeles, in particolare nel *South Side*, mostrando gli esiti della gentrificazione e i cambiamenti che hanno creato nuovi quartieri ricchi di diversità, popolati da afroamericani e latino-americani benestanti, visualizzando un ambiente urbano aperto e vivibile, differente dal ghetto delle serie televisive precedenti. Il rapporto con la città è una delle componenti narrative essenziali, all’interno del quale si articolano le possibilità di visibilità della protagonista e del suo entourage. La città, da sempre luogo caotico e denso di pericoli per il genere femminile, viene qui descritta come alleata, anch’essa femmina, alle prese con cambiamenti e resilienze, al pari delle esperienze di vita dei personaggi. Leslie Kern, architetta femminista, nel suo libro *La città femminista – La lotta per lo spazio in un mondo disegnato da uomini*, esplora le diverse

---

[insecure\\_n\\_5976241de4b0aad8e51c5bfc](#), (ultimo accesso 10/02/2022).

<sup>159</sup> *Ibidem*.

tipologie di città in relazione alle donne e propone un ripensamento degli spazi urbano non solo in riferimento agli uomini, ma a queste ultime. Nel capitolo dedicato alla “Città delle amiche”, la scrittrice cita l’acclamata serie *Sex and the City*, e definisce la città come una sorta di amico che si aggiunge alle vite delle quattro donne a New York. Attraverso questo esempio, l’autrice rimarca la mancanza di storie con protagonista questo aspetto importante della vita di molte donne, denunciando la poca attenzione dell’amicizia tra donne nella metropoli, sostenendo come “il potere dell’amicizia femminile è per lo più sottovalutato, minato o ignorato nelle narrazioni culturali”.<sup>160</sup> La mancanza di una visione femminile sull’amicizia femminile in città nelle serie televisive e film può essere sicuramente ricondotta ad un problema di monopolio delle narrazioni possedute dagli uomini, e dalla loro visione stereotipata della donna nella metropoli, rappresentata come vittima di pericoli o come lavoratrice del sesso. L’assenza viene però colmata dalla serie di Issa Rae, all’interno della quale la dinamica amicizia femminile-città assume un rilievo fondamentale per lo sviluppo delle vicende. Significativo da questa prospettiva, è la linea narrativa della quarta stagione dove Issa cambia lavoro e decide di sfruttare il potenziale del luogo in cui vive per riqualificare la cultura afroamericana, darle voce e centralità in un quartiere che sta subendo profondi cambiamenti attraverso un evento, il *block party*, in cui celebrare la *blackness*.

### 3.1.4 Femminismo black in *Insecure*

La lotta per la conquista dello spazio nelle rappresentazioni della femminilità afroamericana contemporanea è percepibile e visibile nell’espressione femminista della resistenza alle immagini negative e pervasive degli stereotipi operata da *Insecure*. La portata di umanità e normalità che investe il personaggio di Issa è lontana dalla mitizzazione della *Strong Black Woman* per cui la donna nera ha capacità straordinarie di resistenza e nessuna fragilità. Stabilendo l’umanità delle donne nere, Rae rende accessibili a chiunque le loro storie e al tempo stesso ne enfatizza le particolarità situandole “as both an entry point to universal discourses of relationships, career, and self-concept, and as exhibitions of a pointedly black feminist esthetic”.<sup>161</sup> Grazie all’accesso al regno dell’interiorità di Issa, l’autrice inserisce la sua storia nella concezione della teoria femminista nera di mettere al centro esperienze specifiche relegate ai margini dello spazio discorsivo mediale, rendendole universali e

---

<sup>160</sup> Leslie Kern, *La città femminista – La lotta per lo spazio in un mondo disegnato da uomini*, Treccani, Roma, 2021, p. 79.

<sup>161</sup> T. N. Tounsel, *op. cit.*, p. 15.

riconoscibili, oltre che ricondurre ai precetti di *self-definition* e *self-valuation*. I difetti dei personaggi, ed in particolare di Issa, sono contemporaneamente “generative, irrefutable, and relatable”,<sup>162</sup> e le loro contraddizioni e conflitti identitari vengono smantellati e ricombinati per creare nuove identità autonome e autentiche.

La centralizzazione dei discorsi sulla femminilità nera che propone *Insecure* si ricollegano alla teoria della *triple consciousness* elaborata da Nahum Welang, partendo dalla teoria dello storico W.E.B. Du Bois della *double consciousness*, che comprende non solo due entità con cui gli afroamericani devono negoziare le proprie identità, bensì tre dimensioni: “America (represented by the hegemony of white patriarchy), blackness (a racial space that prioritises the interests of black men) and womanhood (a hierarchical gendered identity with white women at the top and black women at the bottom)”.<sup>163</sup> La consapevolezza di questa tripla coscienza rende possibile lo sviluppo del Sé femminile nero oltre che una diversa concettualizzazione dell’identità delle donne nere visibile nella cultura mediale. Questo è riscontrabile in *Insecure* e nella sua concezione della *black woman* indipendente dagli archetipi, e mirata a re-immaginare la femminilità nera sia nell’individualità, sia nel rapporto di amicizia. Significativo è la riabilitazione della cultura *hip-hop* e *rap* nella serie usato da Issa, storicamente e culturalmente associato alla degradazione femminile nera, che qui concede alla donna insicura “to simultaneously confront hip hop culture’s debasement of black womanhood and celebrate her positive contributions to the legacy of the genre”.<sup>164</sup> Omaggiando le donne che si sono distinte nel genere musicale, la serie lo ricontestualizza e lo configura come spazio di riscatto per la nuova donna nera che può visionare la sua identità e raccontarla attraverso una modalità, quella del *rap* e *hip-hop*, che ha contribuito a degradarla. La riappropriazione dello stereotipo, la sua disgregazione e riconfigurazione in una forma utile alla definizione e valutazione del Sé in *Insecure* si somma alla centralità della *sisterhood* autentica dello show. L’amicizia di Issa e Molly è autentica, colma di alti e bassi, ma resiste ai cambiamenti e alle difficoltà esprimendo la profondità del legame tra donne e creando uno spazio specifico di rappresentazione della *black female friendship*, uno spazio generativo “from which to theorize the intersections of race, gender, and the machinations of visibility”.<sup>165</sup> Un ulteriore aspetto importante da una prospettiva femminista è la

---

162 *Ivi*, p. 18.

163 Nahum Welang, “Triple Consciousness: The Reimagination of Black Female Identities in Contemporary American Culture”, *Open Cultural Studies*, Vol 2, 2018, pp. 298-99.

164 *Ivi*, p. 304.

165 Daelena Tinnin, “Insecure, Issa Rae, and the Interstitial Space of Black Female Friendships”, *Flow*, 29 luglio 2019, <https://www.flowjournal.org/2019/07/insecure-issa-rae-interstitial-space/>, (ultimo accesso

riappropriazione della sessualità sullo schermo da parte delle donne nello show. Il desiderio di una vita sessuale attiva e i tentativi di intraprendere varie relazioni amorose si aggiungono ai già citati elementi che rendono complessa l'autenticità della *black womanhood*. Mettendo in scena la sessualità e l'umanità dell'erotismo, Issa Rae elimina la patologizzazione della sessualità femminile nera trasgredendo la concezione razzista e sessista che vuole la donna nera desessualizzata o ipersessualizzata. Questa dicotomia viene superata in favore di una raffigurazione sana e normale del desiderio sessuale, rendendolo parte della protagonista e delle altre donne della serie, e facendolo di fatto rientrare nella sfera più ampia dell'*agency* femminile. L'interpretazione femminista di *Insecure* dimostra come la creatrice decide di mettere in scena sé stessa, con le sue idiosincrasie, dubbi, difetti, volontà spesso contraddittorie che caratterizzano non solo la femminilità nera, bensì la femminilità *tout court* creando forte appeal tra le spettatrici non *black* in quanto narra una storia in cui molte donne di identificano.

### 3.2 Il genere Misha Green

L'incursione nei generi da parte di Misha Green è una conseguenza della sua passione per i film horror e thriller sommata alla volontà di rappresentare l'esperienza *black* e di riempire lo spazio filmico di prospettive afroamericane. La stessa Green afferma l'importanza di mettere al centro della narrazione tipica dei generi, ricca di cliché e tropi rappresentativi, personaggi neri in modo da reclamare "the genre space for people of color and for people who had usually been left out of it".<sup>166</sup> Il genere horror in particolare risente di un numero limitato di *black characters* nella sua storia, tuttavia alcuni film come *La notte dei morti viventi (Night of the Living Dead, George A. Romero, 1968)* e altri film degli anni Settanta della *blaxploitation* raffigurano personaggi neri alle prese con il soprannaturale e trovano il loro picco negli anni Novanta in film come la trilogia di *Blade*<sup>167</sup> su vampiri e licantropi e *Candyman - Terrore dietro lo specchio (Candyman, Bernard Rose, 1992)*. La limitata presenza sullo schermo o la morte immediata del personaggio nero non soddisfano le esigenze rappresentative e spingono molti artisti negli anni recenti ad intervenire sul genere, sfruttando i tropi utilizzati dai

---

11/02/2022).

166 Sam Briger, "Lovecraft Country' Creator Aims To Reclaim The Horror Genre For People Of Color", *npr*, 30 marzo 2021, <https://www.npr.org/2021/03/30/982668346/lovecraft-country-creator-aims-to-reclaim-the-horror-genre-for-people-of-color?t=1644010003631>, (ultimo accesso 06/02/2022).

167 *Blade* (Stephen Norrington, 1998), *Blade II* (Guillermo del Toro, 2002), *Blade: Trinity* (David S. Goyer, 2004).

bianchi, le paure e le mostruosità declinandole nell'esperienza nera. L'appropriazione di tali strumenti narrativi è sintomo di una più ampia modalità di sfruttare narrazioni già esistenti, tipica di una "long tradition of Black folks remixing and revising those things that were meant to exclude, oppress, and denigrate [them]".<sup>168</sup> Il nuovo *black horror* inaugurato da Jordan Peele con i suoi *Scappa - Get Out* (*Get Out*, Jordan Peele, 2017) e *Noi* (*Us*, Jordan Peele, 2019) trova il suo seguito in ulteriori pellicole dove l'esperienza *black* è centrale e utilizza i traumi della schiavitù e il razzismo quotidiano dell'America contemporanea come fili conduttori della messa in scena dell'orrore, come fa *Antebellum* (Gerard Bush & Christopher Renz, 2020) con protagonista Janelle Monáe in un horror che mescola passato e presente con un *plot twist* hitchcockiano.

Ecco che Misha Green con il suo melodramma storico *Underground* e l'horror sci-fi *Lovecraft Country – La terra dei demoni* piega le convenzioni narrative dei generi all'interno di una storia che rispecchia i traumi generazionali degli afroamericani e la vita dei neri in America. In *Lovecraft Country*, i tropi dell'horror "dread, terror, violence, trauma, monsters, and evil forces, constitute nightmarish plots specific to Black lives and Black history"<sup>169</sup>, in *Underground* il *plantation genre* e il melodramma storico si fondono e si decostruiscono in un thriller ricco di tensione in cui gli schiavi rischiano la vita per la loro libertà. Quest'ultima serie è una co-creazione con lo storico *showrunner* Joe Pokaski con cui Green collabora nella scrittura di alcuni episodi di *Heroes* (NBC, 2006-10), trasmessa su WGN America dal 2016 fino al 2017, ed in seguito cancellata a causa di un cambio nella gestione della compagnia. Nel 2020 OWN, il network di Oprah Winfrey ne acquisisce i diritti, aggiungendo episodi introduttivi e *commentary episodes* con il cast. *Underground* racconta la storia di un gruppo di schiavi e il loro viaggio al nord verso la libertà in un'America antebellum rivitalizzando la narrazione della schiavitù nelle serie televisive, la quale non ha mai avuto molto spazio se non in *Radici* (*Roots*)<sup>170</sup> e la recente serie canadese *The Book of Negroes* (CBC, 2015). La crudeltà della schiavitù si somma al desiderio di essere liberi di vivere la propria vita e se la prima stagione si focalizza sul raggiungimento dell'agognata libertà tramite la fuga dalla piantagione dei Macon 7, nome dato ai sette schiavi che fuggono, la seconda si concentra sul movimento di resistenza cui i personaggi, ed in particolare Rosalee (Jurnee Smollett-Bell), prendono parte, ovvero la rivoluzione della *Underground Railroad* il cui obiettivo è quello di portare in

---

168 Samantha Noelle Sheppard, "Lovecraft Country: Misha Green's Historical Melodrama", *Flash Art*, 2 aprile 2021, <https://flash--art.com/article/lovecraft-country-misha-green-2/>, (ultimo accesso 06/02/2022).

169 *Ibidem*.

170 Sia la miniserie originale del 1977 di ABC, sia il remake del 2016 di History.

salvo più schiavi possibile in Canada. La prima stagione si colloca più nel *plantation genre*, tuttavia non ricade negli stereotipi tipicamente associati alla rappresentazione dei personaggi schiavi, in particolare delle donne. Rosalee e sua madre Ernestine (Amirah Vann) sono entrambe schiave domestiche che infrangono gli stereotipi tipici della *Mammy* e *Jezebel*, oltre che quelli legati all'ingenuità e stupidità associati agli schiavi. Oltre a loro, un terzo personaggio femminile si configura come essenziale per la riuscita della fuga e ispirazione per gli altri protagonisti, ovvero Pearly Mae (Adina Porter), madre e moglie di Moses un altro dei Macon 7, unica che sa leggere e interpretare il testo che li porta alla libertà. La messa in scena di schiavi intelligenti e volenterosi di fuggire è incarnata da Noah (Aldis Hodge), la cui impulsività lo conduce ad essere catturato più volte nell'arco della serie ma che in primis stimola gli altri sei schiavi a scappare. Il focus della seconda stagione si sposta sulle donne abolizioniste e le ex schiave che organizzano la resistenza, in particolare Harriet Tubman che viene citata più volte all'inizio della stagione, ma che compare solo a metà di essa, proprio come la venuta di un eroe e le sue gesta vengono raccontate da chi ha l'esperienza di vederlo e viverlo. La differenza è che Harriet si auto-definisce in un episodio unicamente a lei dedicato, nel quale esprime la sua condizione di donna schiava, ma soprattutto di essere umano.

L'attualità dello show si riflette nelle tematiche trattate e nonostante *Underground* sia ambientata verso la seconda metà dell'Ottocento “the show’s thematic core of battling injustice echoes in today’s fraught social and political climate”<sup>171</sup> e fungendo da “reminder that there are good people in the world, and they will fight back against injustice”.<sup>172</sup> Focalizzandosi sulla rivoluzione storicamente avvenuta, Green e Pokaski rivoluzionano i modi rappresentativi associati alla *slave narrative* e tessono *Underground* in una rete di generi che comprende il melodramma storico, il thriller, l'*action-drama* e il *survival movie* non privo di brutalità e violenza, ma anche di redenzione e speranza della lotta per un mondo migliore. Elemento essenziale nel portare il passato nel presente è fornito dall'utilizzo della musica attuale che modernizza la narrazione come la scena iniziale in cui Noah scappa e l'effetto di iperventilazione e tensione è dato dalla canzone “Black Skinhead” di Kanye West. L'importanza della storia afroamericana è centrale nell'arco narrativo e si propone di incanalare la *blackness* in uno spettacolo visivo e uditivo arricchendo la rappresentazione

---

171 Piyali Syam, “Misha Green Is Breaking Barriers by Going ‘Underground’”, *Backstage*, 23 Luglio 2020, <https://www.backstage.com/magazine/article/misha-green-breaking-barriers-going-underground-5737/>, (ultimo accesso 07/02/2022).

172 *Ibidem*.

televisiva contemporanea, dando significato ad un “ideological state and affective condition of being a conduit between death and life ,one world and an Other world [...] a channel between oppressions of the past and the present.”<sup>173</sup>

*Lovecraft Country* – *La terra dei demoni*, serie del 2020 composta da una stagione, realizzata per HBO e creata interamente da Misha Green, si basa su una doppia fonte letteraria, i libri del rinomato scrittore horror H.P. Lovecraft e il romanzo di Matt Ruff con lo stesso nome della serie nel quale si esplorano le connessioni tra il razzismo esplicito e l’horror di H. P Lovecraft e l’esperienza *black* nell’era *Jim Crow* in America. La rielaborazione del genere horror e la fusione con la *science-fiction* trovano terreno fertile nel periodo storico degli anni Cinquanta affollando la narrazione di elementi associati a questi generi tra cui “weird cults, magic spells, ghosts, Indiana Jones-style exploration, bodily transformations, time travel, and [...] it puts Black people at the center of each of these stories”.<sup>174</sup> Se per Misha Green l’horror è un genere che funziona meglio quando contiene una metafora, la serie risulta efficace proprio nel suo essere metafora degli orrori quotidiani vissuti dagli afroamericani durante la segregazione razziale, in cui la presenza dei mostri (vampiri, *kumiho* mangia-uomini, streghe e fantasmi) serve a creare dei momenti di sollievo. La vera mostruosità risiede nella società razzista americana che prende il posto delle creature fantastiche nella creazione della tensione: la scelta di integrare tragedie della storia afroamericana nello show ricorda come la “Black memory is a metaphorical and real haunted house of lives terrorized by whiteness”.<sup>175</sup> La serie inserisce riferimenti a elementi della *Black History* come le *sundown towns*, le città in cui dopo il tramonto qualunque afroamericano di passaggio o in sosta viene ucciso, il *Green Book* camuffato sotto l’aspetto della *The Safe Negro Travel Guide* redatta da George Freeman (Courtney B. Vance) o il famoso *Tulsa Massacre*. Ambientando l’horror in un momento storico riconoscibile, la serie sfida i miti condivisi del passato e “produces unease, like a dark-mirror image, a doppelgänger. It redirects the historical imagination to less comfortable ends”.<sup>176</sup>

---

173 Brandy Monk-Payton, “Blackness and Televisual Reparations.”, *Film Quarterly*, vol. 71, n. 2, 2017, p. 14.

174 Christy Tidwell, “Traveling While Black: Revising Urbanoia in *Lovecraft Country*”, *Horror Homeroom*, 2020, <http://www.horrorhomeroom.com/traveling-while-black-revising-urbanoia-in-lovecraft-country/>, (ultimo accesso 07/02/2022).

175 Samantha Noelle Sheppard, “*Lovecraft Country*: Misha Green’s Historical Melodrama”, *Flash Art*, 2 aprile 2021, <https://flash--art.com/article/lovecraft-country-misha-green-2/>, (ultimo accesso 07/02/2022).

176 Christy Tidwell, “Traveling While Black: Revising Urbanoia in *Lovecraft Country*”, *Horror Homeroom*, 2020, <http://www.horrorhomeroom.com/traveling-while-black-revising-urbanoia-in-lovecraft-country/>, (ultimo accesso 07/02/2022).



La serie delinea la storia di sette personaggi afroamericani alle prese con eventi sovranaturali nella società razzista degli anni Cinquanta. Il protagonista Atticus “Tic” Freeman (Johnathan Majors), reduce della Guerra di Corea, fan della fantascienza e avido lettore, scopre di discendere dalla parte materna da un potente stregone bianco Titus Braithwhite, mercante di schiavi e fondatore di una società segreta dell’occulto composta da soli maschi bianchi con l’obiettivo di raggiungere l’immortalità. Il motore narrativo è dato dal ritorno di Tic nella sua città natale Chicago e dalla scoperta della scomparsa di suo padre Montrose (Michael K. Williams) nel Massachusetts per il quale intraprende un viaggio insieme allo zio George e Letitia “Leti” Lewis (Jurnee Smollett), amica d’infanzia che li porta a vivere delle avventure da vero romanzo di fantascienza. Il clima della serie è stabilito dalla prima sequenza in cui un campo di battaglia coreano affollato di navicelle spaziali aliene fa da sfondo alla distruzione operata da un mostro lovecraftiano a tentacoli contro cui si batte Jackie Robinson, primo giocatore afroamericano della *Major League Baseball*. L’utilizzo della musica è significativo in *Lovecraft Country* e innalza il livello della serie contribuendo a creare un vero e proprio dialogo tra la Storia afroamericana e la narrazione. L’utilizzo di audio *found footage* funge da atto di resistenza e di conquista della cittadinanza americana contro le disuguaglianze razziali vissute dagli afroamericani creando un ponte tra passato e presente. L’attualità della violenza in America, come la brutalità della polizia contro gli afroamericani e l’indifferenza verso le loro morti o i problemi della comunità nera, vengono enfatizzate nella storia attraverso l’inserimento di citazioni o canzoni, come l’intervento di James Baldwin del 1965 riguardante la segregazione razziale e la disuguaglianza tra bianchi e neri del primo episodio in cui i tre personaggi passano per la *sundown town*, o il poema cantato di Gil Scott-Heron, “Whitey’s on the moon”, nel secondo episodio quando Tic viene offerto in sacrificio per aprire il portale che conduce all’immortalità. La scena sottolinea la volontà di un gruppo di maschi bianchi di raggiungere il massimo del privilegio sulle spalle dei neri, esattamente come ricorda il testo della canzone che sottolinea le conquiste dei bianchi, come andare sulla linea, alla spese della comunità nera:

I can’t pay no doctor bills, but whitey’s on the Moon  
Ten years from now I’ll be payin’ still, while whitey’s on the Moon  
The man just upped my rent last night, ’cause whitey’s on the Moon  
No hot water, no toilets, no lights, but whitey’s on the Moon<sup>177</sup>

---

177 Samantha Noelle Sheppard, “Lovecraft Country: Misha Green’s Historical Melodrama”, *Flash Art*, 2 aprile 2021, <https://flash--art.com/article/lovecraft-country-misha-green-2/>, (ultimo accesso 07/02/2022).

Ogni episodio è provvisto di un intervento di questo tipo riportando ad una retorica della lotta vicina agli obiettivi del *Black Lives Matter*, della violenza di genere e razziale. *Lovecraft country* si configura come un raro contributo ai generi che include una diversa rappresentazione degli afroamericani, in particolare delle donne afroamericane protagoniste Hippolyta (Aunjanue Ellis), Letitia Lewis e Ruby Baptiste (Wunmi Mosaku) a cui sono dedicati episodi singoli che mettono in risalto l'esperienza della donna nera nella società americana e tutto il range di possibilità che le è stato negato, e quello che possono ottenere.

### 3.2.1 "I Am.": apoteosi dell'identità femminile in *Lovecraft Country*

La realtà della lotta per il riconoscimento e per l'auto-definizione che caratterizza le donne afroamericane nella bianca società patriarcale contemporanea, viene ben espressa da *Lovecraft Country* tramite la messa in scena della forza di volontà delle donne nere della serie di superare i limiti imposti e raggiungere la loro vera identità nascosta sotto le *Angry* o le *Strong Black Women*. Il settimo episodio della serie è interamente dedicato al viaggio di Hippolyta, zia di Tic, moglie di George Freeman, deceduto per mano di Braithwhite nel secondo episodio. L'insoddisfazione del racconto di Leti e Tic sulla morte del marito spingono Hippolyta a scavare a fondo per cercare la verità, e usando la giustificazione della guida redatta prima da George, ripercorre il viaggio fatto dai tre nel primo episodio trovando parziali risposte. Spinta da curiosità, mentre è ad una festa a casa di Leti, trova un modello del sistema solare d'oro che requisisce e cerca di sbloccare, riuscendoci grazie alle sue competenze da astronoma e matematica e trovando al suo interno una chiave e delle coordinate. Hippolyta si mette in viaggio da sola, incontrando sulla sua strada Bessie Stringfield, la prima donna nera ad aver fatto il giro in motocicletta degli stati americani e che nella narrazione simboleggia la libertà di scegliere e sfidare le convenzioni imposte. L'entusiasmo di Hippolyta nel vederla accende dentro di lei una scintilla, sbloccando delle sensazioni fino a quel momento negate in quanto moglie e madre di famiglia. Quando giunge al luogo designato dalle coordinate, un faro, Hippolyta trova al suo interno un marchingegno rotto che con calcoli matematici ed equazioni aggiusta. Nello stesso momento piombano sul luogo due poliziotti bianchi, membri della setta, che cercano di fermarla ma Tic, avendo scoperto dove fosse la zia, si scaglia su di loro e una pallottola finisce sul marchingegno che apre uno squarcio temporale nel quale Hippolyta salta dentro. Si ritrova in una navicella

aliena, in una prigione, e una presenza onnipotente chiamata Beyond C'est le appare sotto forma di donna nera gigantesca. Alle domande su chi fosse o cosa fosse, l'essere risponde "I Am" e le dice in seguito di non essere in una prigione. Dopo lotte per uscire, Hippolyta capisce di dover accettare la realtà che la circonda: l'essere allora le dice "Name yourself" e le chiede dove vuole essere e lei risponde di voler ballare su un palco con Josephine Baker. La scelta di nominarsi parte dal suo corpo, un corpo che non è mai stato di sua proprietà, degradato dal passato, stereotipato, messo in disparte e dimenticato nel matrimonio e nella maternità. Sul palco della Parigi anni Venti, Hippolyta è disinvolta con la sua sessualità come lo è Josephine Baker, che ballava in topless e veniva associata alla sua carica sessuale. Chiamata *Black Venus*,<sup>178</sup> l'identità di Baker è stata sfruttata negativamente per costruire lo stereotipo della donna sessualmente promiscua, rimarcando l'importanza della percezione Occidentale sui corpi femminili neri. Tuttavia, in *Lovecraft Country*, non solo Hippolyta, ma la stessa Josephine vengono staccate dallo stereotipo negativo e viste sotto una prospettiva alternativa in cui prendono coscienza del proprio corpo e della propria sessualità, inoltre come suggerisce Hill Collins "Baker's biography suggest level of sophistication that enabled her to move far beyond her initial depiction as a bare-breasted *primitive*".<sup>179</sup>

La decostruzione dello stereotipo della *Jezebel* è seguita da quella di un altro tropo invadente, quello della *Angry Black Woman*, che da sempre, come dice l'attrice Aunjanue Ellis, rende possibile per le donne nere l'essere "mocked for being angry. [...] demeaned for being angry. [...] get violence for being angry. [...] get stereotyped for being angry",<sup>180</sup> ma che grazie a questo rabbia ha permesso a queste ultime di sopravvivere. La disgregazione del *cliché* negativo e la sua ricostruzione positiva è visibile nella seconda avventura di Hippolyta, quando incontra e diventa una guerriera africana delle *Dahomey Amazons* o le *Mino*, la milizia tutta al femminile del Regno di Dahomey nell'attuale Benin, gruppo di donne che ha respinto l'invasione dei francesi con pochissimi mezzi. Significativa è la conversazione tra Hippolyta e Josephine Baker poco prima del cambio dimensionale, dove la protagonista sottolinea come si sia sentita derubata della propria identità, linciata dalle persone bianche senza accorgersene e come fosse arrabbiata:

---

178 P. Hill Collins, *op. cit.*, p. 27.

179 *Ivi*, p. 28.

180 Richard Newby, "Lovecraft Country": Aunjanue Ellis on the Timeless Struggles and Triumphs of Black Women", in *Hollywood Reporter*, 29 settembre 2020, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/lovecraft-country-aunjanue-ellis-on-the-timeless-struggles-and-triumphs-of-black-women-4068318/>, (ultimo accesso 07/02/2022).

Hippolyta: Now that I'm tasting it...freedom. I see what I was robbed of back then. All those years I thought I had everything I ever wanted.. I come here and I discover that all I ever was, was the exact kind of Negro woman white folks wanted me to be.

Josephine: Don't it just make you angry?

Hippolyta: Furious...and it's not just them. I hate me. Hate me for letting them make me feel small.

Josephine: What are you gonna do with all that anger?<sup>181</sup>

Dopo la domanda di Baker, Hippolyta urla "I am Hippolyta" tre volte e viene catapultata in un altro universo. La rabbia nella sua voce si trasforma in urlo che continua durante il suo addestramento come guerriera, e si trasforma nel grido di battaglia contro un esercito di uomini confederati. La sua addestratrice guerriera la spinge a ad andare oltre i suoi limiti e si esprime in un discorso intriso di spirito femminista nel quale denuncia la negazione dell'emancipazione femminile e della libertà di scelta delle donne oscurata dai doveri casalinghi e dalla crescita dei figli, esortando chi la circonda ad uscire dagli stereotipi di genere e conquistarsi la libertà, scoprendo individualmente il significato di essere libera. La battaglia con una schiera di uomini bianchi in divisa da confederati rappresenta sia la lotta degli schiavi contro l'oppressione dello schiavismo, sia la liberazione delle donne dalle catene patriarcali e razziste, combattuta da queste ultime in prima linea. Il viaggio di Hippolyta nel nominarsi finisce nel letto accanto a George, il suo defunto marito, al quale confida come in seguito al matrimonio si sia dovuta mettere da parte, rimpicciolire al fianco dell'uomo e accontentarsi della sua vita da moglie e madre, e quindi di essere forte, mettendo in discussione lo stereotipo della *Strong Black Woman*. In questa scena finalmente Hippolyta capisce la sua necessità di scoprire mondi nuovi e dare voce alla sua curiosità, e si trasforma in Orinthia Blue, l'esploratrice dei fumetti disegnata da sua figlia Diana. Assecondando il suo desiderio di grandezza, dopo aver scoperto mondi ed essersi arricchita di conoscenza, Hippolyta si nomina madre, caricando il concetto di maternità di un significato rafforzato rispetto alla tradizionale visione patriarcale, un significato che include la coscienza e la volontà di essere madre, vissuta non come un'imposizione, ma come una scelta.

L'episodio in questione mostra come le donne nere possono prendersi il loro spazio che racchiude infinite possibilità di auto-definizione e indipendenza dai limiti della società bianca patriarcale. Il viaggio fantascientifico di Hippolyta attraverso spazio e tempo riflette non solo "the timelessness of Black women's power to break down barriers and

---

181 *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 7, trasmesso il 27 settembre 2020.

recontextualize themselves, but also a consideration of how their rage has been a necessity for the[ir] survival”.<sup>182</sup>

### 3.2.2 *Le black women di Lovecraft Country*

La vicenda di Hippolyta, per quanto risulti separata dall'intreccio, è parallela alle situazioni vissute dalle altre donne nere della serie. Anche Ruby, Leti e Diana “Dee” Freeman (Jada Harris) vivono avventure personali che le cambiano e le definiscono, contribuendo ancora una volta a sgretolare le convenzioni identitarie delle *black women*. La figura di Letitia Lewis, co-protagonista insieme a Tic, è caratterizzata da testardaggine e fiera indipendenza data dalla volontà di non essere messa in secondo piano e di agire per sé stessa e per chi le sta a cuore. Sin dal primo episodio si percepisce la forte autonomia di Leti, il cui carattere si scontra con la sorellastra Ruby (stessa madre, padre diverso) completamente diversa da lei. La presentazione del personaggio di Leti è significativa: sbucata dal nulla, assiste ad un concerto di sua sorella, cantante e chitarrista blues, e senza chiedere il permesso sale sul palco a cantare e ballare. La discussione seguente tra le due verte sulle responsabilità economiche e le difficoltà di trovare lavoro nel segregato sud dell’America, e se le aspettative di Ruby di lavorare in un centro commerciale popolato da bianchi sembrano distanti e la riducono ad accontentarsi di suonare in piccoli locali, Leti rifiuta categoricamente l’impiego tipicamente affidato alle donne nere nella società americana, ovvero quello di domestica nelle case dei bianchi. La presa di posizione di Leti su chi vuole essere e la determinazione delle sue azioni si riscontrano più volte durante la serie e sono necessarie per mandare avanti la narrazione. L’*agency* del personaggio traina le azioni degli altri, in particolare di Tic, di cui si innamora e del quale rimane incinta, aumentando in lei la consapevolezza della lotta per un mondo migliore dove suo figlio può crescere senza discriminazioni. Il suo definirsi è visibile ad esempio nella scena del primo episodio in cui i tre viaggiatori si fermano a ristorare in una cittadina dove un tempo esisteva un posto sicuro per i neri dove sostare. Non essendo i benvenuti, i tre scappano velocemente inseguiti da un gruppo di sudisti con i fucili pronti ad ucciderli, e Leti si pone alla guida cercando di seminarli. Ripetutamente in questa scena, George si rivolge a lei chiamandola “girl” e dicendole cosa fare, dove girare e come guidare,

---

<sup>182</sup> Richard Newby, “‘Lovecraft Country’: Aunjanue Ellis on the Timeless Struggles and Triumphs of Black Women”, *Hollywood Reporter*, 29 settembre 2020, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/lovecraft-country-aunjanue-ellis-on-the-timeless-struggles-and-triumphs-of-black-women-4068318/>, (ultimo accesso 07/02/2022).

fino a quando Leti si stanca ed esclama “My name’s not girl. It’s Letitia f\*cking Lewis!”<sup>183</sup>

Nell’episodio a lei dedicato, il terzo, Leti acquista una grande casa che converte in un luogo sicuro per i neri in un quartiere bianco, popolata da fantasmi di afroamericani uccisi da un folle scienziato bianco, e subisce atti di vandalismo da gruppi di persone bianche che non la vogliono. Frustrata dalle croci infuocate del Ku Klux Klan, del suono di clacson continui e dallo spettro dello scienziato che vuole cacciarla, Letitia decide di agire distruggendo i finestrini delle auto con una mazza e fermando il rumore, aspettando la polizia in ginocchio per essere portata in prigione nonostante le innumerevoli denunce che aveva compilato lei stessa. La sua caparbia e il suo legame alla vita fanno di Leti una lottatrice, ma non è solo la *Strong Black Woman* che emerge. Leti è fragile, si mette in discussione e ammette più volte nella serie di avere paura, riflettendo la condizione delle donne nere in America e accrescendo il suo personaggio di autenticità e vulnerabilità. Anche la sorella Ruby restituisce una condizione simile e familiare alle donne nere in America, in particolare le *dark-skinned women*, che lottano per dare prova di loro stesse nella società americana bianca. Il desiderio di Ruby di trovare un lavoro tipicamente concesso alle donne bianche si incontra con l’opportunità fornita da William (Jordan Patrick Smith) ex amante e scagnozzo di Christina Braithwhite (Abbey Lee) figlia ed erede della società segreta fondata dal suo antenato. La possibilità offerta a Ruby è racchiusa in una pozione che la trasforma in una donna bianca, aprendole le porte ad un mondo senza discriminazioni e dove può ottenere ciò che desidera, scegliendo quando trasformarsi e usufruire di un privilegio che le è sempre stato negato. Il trattamento riservato a Hillary, il nome di Ruby quando è bianca, è quello di un essere umano, lontano dal razzismo quotidiano e dalla degradazione. Significativa da questa prospettiva risulta la scena in cui per la seconda volta Ruby diventa Hillary, nonostante la metamorfosi sia dolorosa, e cammina tra la folla spensierata, godendosi la serenità concessa dal colore della sua pelle che le garantisce sicurezza e invulnerabilità. Il contrasto della scena è dato dalle immagini luminose della giornata di Hillary e le parole in sottofondo di Ntozake Shange tratte dal pezzo teatrale *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Enuf*, che raccontano dell’infanzia negata alle bambine di colore e auspicano ad un miglioramento della loro condizione “sing her song of life | she’s been dead so long |closed in silence so long |she doesn’t know the sound| of her own voice| her infinite beauty| sing her

---

183 *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 1, trasmesso il 16 agosto 2020.

sighs | sing the song of her possibilities”.<sup>184</sup> In seguito Ruby, descrivendo a William la sua giornata, sottolinea la difficoltà di essere nera e di essere donna e di come sia felice di essere entrambe non trovando tuttavia alcuna linearità nella sua esistenza, costantemente interrotta. Alla fine Ruby sceglie di agire come Hillary venendo assunta nel posto che desiderava e che come Ruby non avrebbe potuto ottenere, ma l'apparenza dell'essere bianca non nasconde la sua vera identità e la Ruby interiore con la sua *blackness* non riesce ad accettare i commenti razzisti delle sue colleghe o le *avance* sessuali del suo capo all'altra impiegata nera. La vendetta di Ruby, nei panni di Hillary, sul capo bianco e la metamorfosi nella pelle nera corrisponde alla rabbia ancestrale delle donne afroamericane e la libertà di poterla esprimere. L'umanità e la brutalità delle scelte di Ruby vengono plasmate e esplorate da Misha Green, dando la possibilità di mettere in scena liberamente la rabbia delle *black women* a cui non si è mai data voce, le loro scelte e la loro sessualità.

L'ultimo personaggio meritevole di spazio è la cugina di Tic, figlia di Hippolyta, Dee. Il suo episodio si apre con l'evento reale della morte di Emmet Till, torturato e assassinato per motivi razziali nell'agosto del 1955 in Mississippi. Nell'episodio la visita alla salma di Till è identificato come un rito di passaggio per i giovani neri in America in quanto devono prendere consapevolezza della realtà dell'essere *black* e le ingiustizie che subiranno. La giovane Dee, frustrata dal caldo e dalla scomparsa della madre nel multiverso, scappa e si ritrova a faccia a faccia con dei poliziotti bianchi, membri della società segreta, che le scagliano una maledizione. Dee inizia così ad essere seguita da due figure inquietanti e demoniache, le caricature *black* Topsy e Bopsy del libro di Harriet Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, instaurando un dialogo con altri stereotipi del passato. L'invasione del presente nell'episodio e della situazione delle ragazze nere in America, simili a Dee, viene resa esplicita dal sottofondo parlato che qui riporta il discorso dell'attivista undicenne Naomi Wadler fatto durante la March of Our Lives nel 2018:

I am here today to acknowledge and represent the African American girls whose stories don't make the front page of every national newspaper, whose stories don't lead on the evening news. I represent the African American women who are victims of gun violence, who are simply statistics instead of vibrant, beautiful girls full of potential. For far too long, these Black girls and women have been just numbers. I am here to say never again for those girls too. I am here to say everyone should value those girls too.<sup>185</sup>

---

184 Joelle Monique, “And now, the “Strange Case” of Black women in a white man's Lovecraft Country”, *AVClub*, 13 settembre 2020, <https://www.avclub.com/and-now-the-strange-case-of-black-women-in-a-white-m-1845044600>, (ultimo accesso 08/02/2022).

L'utilizzo di questo discorso modernizza l'esperienza di Dee a cui viene negata la protezione dalla reale violenza razzista e di genere, ed imbriglia la retorica del *#sayhername* enfatizzando la necessità “for intersectional advocacy about the ways in which violence against Black girls is disregarded, ignored, and downplayed in American society.”<sup>186</sup> Nel finale della serie, l'ultimo shot è affidato a Dee che in una scena ricca di *gore* e *drama*, uccide la donna bianca simbolo della società americana, conquistandosi metaforicamente il suo posto nel mondo, meno minaccioso di prima.

### 3.2.3 *Underground: rinegoziare lo stereotipo*

Il controverso e delicato tema della schiavitù in America viene trattato in modo inconsueto in *Underground*, serie che seppure riprende alcune modalità rappresentative inaugurate in *Radici*, si distingue per il focus sulla resistenza e la persistenza dei personaggi verso obiettivi di libertà e giustizia. Il coraggio nel concepire e realizzare una narrazione tale e l'avventurarsi nel territorio della rappresentazione della schiavitù viene coscientemente fatto da Green e Pokaski tramite la creazione di personaggi schiavi sfaccettati oltre che “allusions to the psychological toll of enslavement on enslaved people, slave owners, and abolitionists through depictions of substance abuse and, most significantly, representations of enslaved women’s erotic interiority”.<sup>187</sup> I personaggi femminili resi centrali nella narrazione si guadagnano uno spazio da sempre occupato dai personaggi maschili e contribuiscono a vedere la schiavitù americana sotto una luce diversa, non come esseri invisibili come denunciava bell hooks, bensì come protagoniste. L'interesse dei creatori è quello di creare uno show di supereroi(ne) sfidando le convenzioni che vedono quel ruolo affidato solamente agli uomini, ideando delle donne forti, piene di iniziativa e padrone della loro sessualità in un contesto dove la verità è più forte della finzione. Inoltre, tramite la rappresentazione della *black womanhood* durante il periodo della schiavitù, la serie sfida gli stereotipi e tropi narrativi riferiti alle donne nere, trattando diversamente le donne schiave senza assumere il loro costante consenso verso i padroni bianchi, bensì conferendo loro *agency* e volontà di migliorare la loro condizione. Questo desiderio di fuggire e scoprire cosa si trova oltre la realtà conosciuta delle mura della

---

185 Samantha Noelle Sheppard, “Lovecraft Country: Misha Green’s Historical Melodrama”, *Flash Art*, 2 aprile 2021, <https://flash--art.com/article/lovecraft-country-misha-green-2/>, (ultimo accesso 08/02/2022).

186 *Ibidem*.

187 Freda L. Fair, Mahalia Little, “Erotic Illegibility and Desire in Representations of Black Sexuality”, *American Quarterly*, vol. 71, n. 1, 2019, p. 152.



villa schiavista, viene espresso e incarnato da Rosalee, domestica nella grande casa il cui ruolo veniva associato alla *Mammy* o alla *tragic mulatto*. Rosalee dimostra fin dai primi episodi di poter sopportare sofferenze e dolori fisici impressionanti, sacrificandosi per salvare dalle frustate il fratello minore ancora bambino e ricevendone al suo posto, accontentandosi del suo ruolo di serva su cui sua madre Ernestine le consiglia di concentrarsi per non pensare all'orrore esterno. La dimostrazione della pressione psicologica e delle sofferenze di cui hanno esperienza le schiave domestiche supera il pregiudizio per cui il lavoro nei campi è più faticoso e degradante. Il personaggio di Rosalee, spinto da un richiamo verso la libertà, decide di fuggire in seguito all'aggressione nei confronti di uno dei sottoposti bianchi del padrone Macon, in seguito ad un tentato stupro. Se all'inizio della serie Noah, il leader del gruppo che pianifica la fuga, guida l'azione, nel corso della stagione Rosalee “comes into her own and demonstrates to both herself and audiences how formidable she really is and the utility of the feminized skills she gained as a house slave”.<sup>188</sup> La prima stagione può essere vista come l'origine di Rosalee, la sua crescita e la seguente vocazione alla resistenza che la conduce a seguire i passi della sua mentore, Harriet Tubman (Aisha Hinds), diventando la famosa e incatturabile *Black Rose*. Il raggiungimento della sua vera identità è tappezzato da esperienze che rimandano alla brutalità cui erano soggetti gli schiavi, ma soprattutto da momenti in cui il suo ingegno serve a risolvere problemi e mandare avanti l'azione. La scena finale del sesto episodio della prima stagione dimostra la capacità di Rosalee di agire e salvare i suoi compagni fuggitivi che si trovano su una barca in mezzo al fiume, circondati da un gruppo di cacciatori di taglie che stanno per attaccarli. Rosalee spunta dall'altra sponda del fiume accompagnata da un gruppo di nativi americani che ha precedentemente convinto ad unirsi alla loro causa e ad aiutarla a salvare i suoi compagni in pericolo. Questa intraprendenza guida il personaggio per tutta la seconda stagione, dove si vede impegnata nella lotta contro la schiavitù e in prima linea nella liberazione degli schiavi dalle piantagioni. La capacità di essere una leader di Rosalee si sommano alla sua straordinaria forza interiore di sopravvivere a qualunque costo, sopportando sofferenze indicibili, visibili tra il secondo e il terzo episodio della seconda stagione ambientati nei boschi dove viene inseguita e ferita quasi mortalmente, riuscendo a sopravvivere nonostante il suo essere incinta. Se Rosalee combatte per la libertà, Ernestine lo fa per la sopravvivenza sua e dei suoi figli. Il personaggio di Ernestine smantella la figura della *Mammy*, sia fisicamente, sia caratterialmente, e nonostante si prenda cura del

---

188 Jacqueline Elizabeth Johnson, *#BreakFree: Race, WGN America's Underground, and the Changing Landscape of Audience Reception*, University of Texas, Austin, 2019, p. 44.

figlio della padrona, il suo amore per la sua prole è impareggiabile. Il controllo di Stine sulla casa si riflette in quello che possiede verso il padrone, Thomas Macon, di cui è l'amante e che manipola per garantire la salvezza dei suoi figli decostruendo lo stereotipo della Jezebel, conosciuto per il suo egoismo e sessualità sfrenata. La carica erotica di Ernestine pone l'accento sulla sessualità delle donne nere e sulla contraddizione che spinge le loro azioni nella ricerca del piacere sessuale con uomini bianchi, neri o altre donne, sottolineando come "present-day constructions of black female sexuality are inextricably tied to slavery".<sup>189</sup> I desideri contraddittori e le decisioni complicate prese da Stine nel corso della serie, sfidano la classica concettualizzazione della donna nera nella schiavitù rendendo il personaggio innovativo. La carica materna che la contraddistingue è alla base delle sue motivazioni, ed è la maternità protettiva che la spinge a compiere atti violenti per difendere i suoi figli. La macchinazione della prima stagione mirata a proteggerli tuttavia, ha esito negativo: il figlio maggiore viene impiccato dal padrone, e Rosalee scappa, portando Ernestine ad uccidere il padrone. In seguito viene allontanata dal suo unico figlio rimasto e venduta ad una piantagione nel profondo sud, dove passa i suoi giorni inebriandosi di droghe per non sentire il dolore fino a quando non decide di scappare.

Un tratto comune che caratterizza i personaggi femminili di *Underground* è quel legame fortissimo che le donne nere possiedono descritto da Alice Walker come *Womanism*, caratteristica delle donne nere di unirsi e riconoscersi, identificarsi le une nelle altre, sentendo la necessità di proteggersi e innalzarsi, rivendicando il possesso dell'esperienza intersezionale di razza e genere per le donne di colore. In *Underground* le azioni dei personaggi femminili, dalle donne abolizioniste bianche a Rosalee e le altre donne nere nello show, si caratterizzano per questo *Womanism* che ha sempre interesse "for those marginalized by race, gender, sexuality, class and other such isms, so it has within it the things needed to succeed in toppling the [exceedingly white, wealthy] patriarchy".<sup>190</sup> L'intenso finale in cui Rosalee e l'abolizionista Elizabeth (Jessica De Gouw) guidano un carro per portare alla libertà la piccola Boo è un esempio di questo concetto e ne sottolinea l'interesse, oltre che per le categorie sopraelencate, anche per le intere generazioni future.

---

189 Freda L. Fair, Mahalia Little, *op. cit.*, p. 153.

190 Shannon M. Houston, "Until We All Free: Womanism and the Phenomenal Underground Season Finale", *Paste*, 12 maggio 2016, <https://www.pastemagazine.com/tv/until-we-all-free-womanism-and-the-phenomenal-unde/>, (ultimo accesso 08/02/2022).

### 3.2.4 *Harriet Tubman: attivismo femminista e antischiavismo*

La personalità storica di Harriet Tubman emerge prepotentemente nella serie di Green e Pokaski e viene accresciuta di magnetismo e supereroismo che affonda le sue radici nella realtà storica e nella volontà dei creatori di rappresentare l'attivista a capo dei movimenti della ferrovia sotterranea. Nella serie, Harriet compare alla fine della prima stagione con il volto oscurato e mentre tende una mano a Rosalee, e brevemente, ma in modo molto efficace nel primo episodio della seconda stagione. Qui Rosalee sta portando in salvo alcuni schiavi e, quando viene bloccata da due *slave catchers* a cavallo, fa la sua comparsa Harriet con una pistola in una mano e un'accetta nell'altra contrattando per la vita di uno schiavo. Alla provocazione dell'uomo bianco che dice di non avere paura di due nere come loro, Harriet risponde fissandolo "Ain't nobody scared of you", minacciando di spellarlo come suo padre le ha insegnato a fare con il legno. La grandezza di Harriet viene rappresentata nella serie attraverso la sua determinatezza e capacità di comprendere le sfaccettature umane, fungendo da mentore per Rosalee. Un'altra breve comparsa del personaggio infatti, avviene nel secondo episodio della seconda stagione dove ha un confronto con Rosalee, piena di dubbi sulla missione da compiere, e Harriet la rasserena facendole capire come crede nelle sue potenzialità e che porterà a compimento il suo obiettivo, lei l'ha visto.

La spiritualità del personaggio, la sua fede in Dio e la necessità di fare qualsiasi cosa per raggiungere l'obiettivo prefissato compongono la sfaccettata personalità della vera Harriet Tubman, donna saggia, ex schiava e attivista per la lotta contro la schiavitù e negli anni successivi per il diritto di voto delle donne. La sua storia e il suo attivismo la conducono ad essere una delle prime femministe nere della storia, insieme a Sojourner Truth, oltre che l'unica donna ad avere la possibilità di parlare alle assemblee abolizioniste e di agire per cambiare la situazione americana. Ma non solo, Harriet Tubman è l'unica donna nera ad aver guidato una spedizione armata negli Stati Uniti durante la guerra civile americana,<sup>191</sup> il famoso *Combahee River Raid*, liberando più di settecento schiavi. La grandezza della donna viene colta appieno da Green e Pokaski che decidono di dedicarle un intero episodio, il sesto della seconda stagione chiamato "Minty" dal nome che aveva da piccola, in cui Harriet parla ad un gruppo di abolizionisti, per la maggior parte uomini bianchi, raccontando la sua storia e esortando, nella parte finale del suo intervento, ad agire contro le ingiustizie che persistono. L'episodio si stacca completamente dalla narrazione configurandosi come un monologo,

---

191 A. Davis, *op. cit.*, p. 52.

composto a partire da varie testimonianze della vera Tubman riportate da alcuni storici, in cui il magnetismo del personaggio e la bravura dell'attrice accompagnano gli spettatori diegetici e il pubblico a vivere ogni singolo momento della sua vita. Harriet racconta della sua infanzia e di come non riusciva ad assumere il ruolo di domestica per il padrone tanto da essere mandata a lavorare per un'altra famiglia, dove viene frustata da Miss Susan senza sosta per il suo cattivo lavoro casalingo. Oltre a sottolineare come le donne schiave vengono maltrattate nelle case padronali, Harriet insiste nello spiegare come fosse alla costante ricerca della libertà, riscontrata inizialmente nel dolore. Il desiderio ardente di essere libera l'accompagna dall'infanzia e si consolida fino a quando, dopo una brutta malattia, nel 1849 decide di scappare verso il nord. Raccontando le atrocità subite e la corsa verso la libertà, Harriet enfatizza il ruolo della sua fede in Dio con cui dice di conversare grazie i suoi "spells", delle visioni che la sorprendono in momenti inaspettati in cui trova le risposte per andare avanti. È così che decide di liberare altri schiavi, pianificando e aspettando i mesi più bui per le sue missioni, tanto da essere soprannominata "Moses" come il profeta nel libro dell'Esodo che libera il popolo ebreo dalla schiavitù egizia. L'orrore vissuto e le esigue vittorie, spingono Harriet ad esortare gli abolizionisti ad agire attivamente in quanto non è abbastanza lo sforzo fatto fino a quel momento, e a considerare una guerra per cambiare la situazione, descrivendo loro la schiavitù come una guerra vera e propria, caratterizzata da disumanità e brutalità, legittimata dal governo e giustificata dalla religione. Il vigore con cui si esprime conferisce al suo discorso la forma di una chiamata alle armi che stimola empatia e comprensione e che nel finale dell'episodio diventa un chiaro e diretto messaggio al presente. L'attivismo di Misha Green prende vita in Harriet Tubman che sembra esprimere non solo la necessità di agire per abolire la schiavitù, ma anche per cambiare la situazione attuale in America rispetto alle condizioni degli afroamericani e delle donne. Dalle parole di Harriet "My story ain't over...and it ain't my own" si evince la globalità della necessità di agire, e mentre spiega l'importanza degli insegnamenti di suo padre sul seminare per cambiare e ammette di provare paura per ciò che avverrà, la telecamera si avvicina e Harriet rompe la quarta parete, interpellando lo spettatore con dignità e sfida:

If you don't have it in you to take up arms against the injustice, then you got to pray another prayer. And you got to walk in it with conviction. [...] you got to do your part, you got to find what it means for you to be a soldier.

Beat back those that are tryin' to kill everything good and right in the world, and call it *makin' it gret again*. [...] Ain't nobody get to sit this one out, you hear me?<sup>192</sup>

Il primo piano finale dell'attivista innalza il personaggio di Harriet a mito, nonostante le sue azioni fossero ben ancorate nella realtà della sua epoca. Come scrive Davis, ciò che ha fatto Tubman è stato “esprimere a modo proprio la forza e la perseveranza che così tante donne della sua razza avevano acquisito”,<sup>193</sup> ma l'interpretazione di Hinds va oltre l'incarnazione della figura storica, in quanto permea il personaggio di Harriet “with immense passion, intelligence, purpose, even remorse”.<sup>194</sup> Questo episodio biografico trasmette non solo la grandezza di una personalità come Harriet Tubman sul piccolo schermo, ma anche la determinazione di una donna nera in lotta in un mondo di uomini e di ingiustizie, portando il tema dell'intersezionalità al centro della narrazione e riconsiderando il ruolo delle donne nere nella Storia.

---

192 *Underground*, stagione 2, episodio 2, trasmesso il 12 aprile 2017.

193 A. Davis, *op. cit.*, p. 52.

194 Danette Chavez, “Before Harriet, Underground gave “Minty” the stage”, *AVClub*, 30 ottobre 2019, <https://www.avclub.com/before-harriet-underground-gave-minty-the-stage-1839448328>, (ultimo accesso 09/02/2022).

#### 4 Re-immaginare l'identità della donna afroamericana

Il contributo delle autrici finora descritto amplia lo spettro di possibilità e di incursione in terreni incontaminati dalle donne afroamericane, sia per quanto riguarda lo sfruttamento atipico dei generi, sia all'interno di modalità narrative già definite, come la sitcom, riconvertite secondo nuove esigenze rappresentative. Re-immaginare l'identità femminile nera, o meglio le molteplici identità, è possibile attraverso la costruzione dell'autenticità delle *black stories* e nelle modalità in cui essa viene trattata e riadattata. In questo senso, l'apporto positivo di Misha Green risiede nell'uso non convenzionale della narrazione inserita nel *frame* del genere horror, sci-fi e melodramma storico, nella creazione di personaggi neri dotati di *agency* che contribuiscono ad una rappresentazione diversa in cui i fan del genere possono riconoscersi. Lo spazio di queste narrazioni diventa un luogo di redenzione e ristorazione, in cui la visibilità dei personaggi afroamericani, ignorati precedentemente, nelle serie sopracitate “prove that Black content is not only profitable to Black producers and actors, but they are culturally transforming for a generation starved of authentic Black portrayals”.<sup>195</sup> Il successo dei film di Jordan Peele è un ulteriore esempio in questo panorama dove gli artisti neri si riappropriano di un genere da cui sono stati storicamente esclusi. Si aggiunge a Green, la visione personale di Issa Rae che aiuta a cambiare la costruzione dell'identità femminile nera *millennial* in una *dramedy* ben strutturata in cui la normalità della vita quotidiana e le esperienze vengono messe al centro della narrazione costellata di sequenze *what if* e di performance che rompono la quarta parete.

Il taglio autoriale delle artiste analizzate si somma a quello di altre donne nere talentuose che promuovono nuovi strumenti ed elementi per immaginare una traiettoria diversa della donna afroamericana, lontana dagli stereotipi negativi. Una figura significativa da questa prospettiva è Ava DuVernay, regista e creatrice pluripremiata, il cui attivismo è visibile e percepibile a più livelli nelle sue opere che trattano l'*agency* e la soggettività femminile nera all'interno del rapporto con il razzismo e il sessismo della società patriarcale. La lotta per la rappresentazione intrapresa da DuVernay si traveste da attivismo, una chiamata all'azione necessaria “to further and foster the black cinematic image in an organized and consistent way, and to not have to defer and ask permission to traffic our films: to be self-

---

195 Tia Alphonse, “Over\*Flow: Watchmen Walked so That Lovecraft Country Could Run: the Jordan Peele Effect on Tv’s New Black Sci-Fi”, *Flow*, 3 novembre 2020, <https://www.flowjournal.org/2020/11/watchmen-lovecraft-country-black-sci-fi/>, (ultimo accesso 12/02/2022).

determining”.<sup>196</sup> La traiettoria dirompente seguita da DuVernay motivata dal suo spirito attivista si propone di ispirare un movimento rivoluzionario che cambi la percezione e l’azione delle donne nere nell’industria culturale, sia a livello professionale, sia a livello narrativo e rappresentativo. Insieme ai suoi film riguardanti la lotta per i diritti civili, è interessante l’accento attivista in stile *Black Lives Matter* della recente *Colin in Black & White* creata e ideata insieme all’ex quarterback Colin Kaepernick che tratta della sua storia e insieme racconta il razzismo e le ingiustizie che colpiscono una persona nera in America. L’inclusione e le varie opportunità offerte da DuVernay si consolidano nella sua scelta di contornarsi di talenti femminili come ad esempio sceglie di fare per la prima stagione di *Queen Sugar*, per la quale assume solo registe nere, grazie anche al sostegno della magnate mediale Oprah Winfrey, produttrice della serie. Ulteriori occasioni di lavorare nell’industria mediale e di contribuire alla re-immaginazione dell’identità femminile nera sono fornite dalla rete di distribuzione che artiste già affermate nella produzione creano, fondando case di distribuzione come ARRAY (ex African-American Film Festival Releasing Movement, AFFRM) di Ava DuVernay, la già citata Color Creative e Hillman Grad Network di Lena Waithe. Attraverso una rete distributiva creata da artiste nere che offrono possibilità ad altre artiste nere si promuovono narrazioni “that address how race, gender, sexuality, class, and other intersecting forms of difference impact American and global lives”.<sup>197</sup> L’esistenza di realtà strutturate come le case di distribuzione citate fornisce maggiore comprensione delle questioni legate all’accesso ai media e all’eguaglianza necessaria per rendere visibile il contributo di maestranze legate alle minoranze all’interno dell’industria televisiva. Un’interessante ricerca sulla rappresentazione dei talenti afroamericani nell’industria televisiva e cinematografica realizzata da McKinsey, dimostra come l’impatto della diversità culturale nel panorama mediale non sia così visibile nei ruoli *off-screen*. Le sfide che i *black people* affrontano nella costruzione di una carriera professionale nel settore mediale sono costellate da disegualianze economiche, sociali e razziali che ne privano l’aumento sostanziale all’interno della stessa. Nonostante il sondaggio dimostri come l’industria televisiva, e soprattutto cinematografica, rimanga prevalentemente maschile e bianca, sottolinea anche come i pochi esempi di personalità creative afroamericane in prominenti “off-screen, “above the line” positions (that is, creator, producer, writer, or director) find

---

196 Michael T. Martin, “Conversations with Ava DuVernay – “A Call to Action”: Organizing Principles of an Activist Cinematic Practice”, *Black Camera*, Vol. 6, n. 1, Autunno 2014, p. 57.

197 J. C. Aymar, *op. cit.*, p. 7.

themselves primarily responsible for providing opportunities for other Black off-screen talent”.<sup>198</sup> È evidente come il contributo delle realtà distributive di artiste di colore sia essenziale nella diversificazione dell’industria culturale e, nonostante si tratti di distribuzioni su piccola scala non comparabili alla forza delle grandi case distribuzione, l’impatto positivo della specificità intersezionale delle storie proposte viene da queste ultime amplificato, aiutando a comprendere le diseguaglianze culturali e a contrastarle disgregando la visione dominante. Lo sforzo oppositivo verso la rappresentazione egemonica televisiva avviene non solo all’interno delle logiche dei network televisivi, seppur sfruttandone le strategie, bensì attraverso una nuova gamma di rappresentazioni che tengono conto dell’esistenza di un pubblico sotto-rappresentato, affamato di storie in cui identificarsi. Ecco che i prodotti di Issa Rae, Misha Green, Ava DuVernay e molte altre entrano in un panorama rinnovato, offrendo opportunità alle donne afroamericane da un punto di vista creativo, produttivo e distributivo, costituendo un passo importante nell’affermazione identitaria di un gruppo storicamente occultato e stereotipato. La reinvenzione identitaria femminile nera nell’industria mediale è possibile anche grazie al riconoscimento di un pubblico e la sua necessità di identificazione nelle nuove storie proposte, lontane dalla storica visione oppressiva.

#### 4.1 Nuove esigenze di rappresentazione

Le serie prese in considerazione in questo studio dimostrano come la rappresentazione sia un’importante elemento che può fare la differenza enfatizzando come la televisione assume un ruolo più importante del semplice medium di intrattenimento verso uno spirito educativo, uno specchio attraverso cui vedersi e vedere gli altri. L’interpretazione dei fenomeni socio-culturali intrapresa dai prodotti televisivi ha tenuto conto in minima parte nel corso della sua storia i successi e i cambiamenti di una parte di soggetti, le donne afroamericane, che dagli anni Cinquanta in poi hanno subito profondi mutamenti. La quasi assenza di rappresentazioni coerenti con le nuove situazioni sociali come l’aumento delle donne nere nel campo medico negli anni Sessanta, impatta la visione di queste ultime su loro stesse e sulle persone *non-black*. Se come sostiene bell hooks, “spaces of agency exist for black people, wherein we can both interrogate the gaze of the Other but also look back, and at one another, naming what we

---

198 Jonathan Dunn, Sheldon Lyn, Nony Onyeador, Ammanuel Zegeye, “Black representation in film and TV: The challenges and impact of increasing diversity”, *McKinsey&Company*, 11 marzo 2021, <https://www.mckinsey.com/featured-insights/diversity-and-inclusion/black-representation-in-film-and-tv-the-challenges-and-impact-of-increasing-diversity>, (ultimo accesso 12/02/2022).



see”,<sup>199</sup> non si può definire con esattezza l’esistenza di un *black female gaze*, alla pari di quello descritto da Laura Mulvey in *Visual Pleasure of Narrative Cinema*. Il silenzio delle spettatrici e delle critiche nere nei confronti di molti prodotti televisivi e cinematografici si configura come una risposta all’assenza della possibilità di identificazione e appropriazione di uno sguardo diegetico che riflette il loro essere. L’argomentazione di hooks, tuttavia, si distanzia dalla concezione di un *black gaze* univoco e strutturato determinato solo dall’oppressione razziale e sessista, concependo uno sguardo articolato nella differenza in cui la “critical black female spectatorship emerges as a site of resistance only when individual black women actively resist the imposition of dominant ways of knowing and looking”.<sup>200</sup> Non solo, la spettatrice critica nera va oltre la pura resistenza verso la creazione di visioni alternative nella quale partecipa, revisiona, inventa, contesta e propone uno spazio diverso per la soggettività nera femminile. Ecco che l’esigenza di storie vicine all’esperienza reale delle donne afroamericane, o che esplorano ambiti mai toccati da queste ultime sono necessarie per la realizzazione di un *black female gaze*, ma anche per lo sviluppo di una conoscenza nei confronti di un pubblico non-nero dell’esistenza di questi soggetti, le loro vite, aspirazioni e aspettative. Da questa prospettiva, si può notare l’appeal di molti prodotti *black* focalizzati su storie di protagonisti e protagoniste *black* nei confronti di un pubblico non afroamericano, come riporta Cheers:

Shows like *black-ish* and *Insecure* both have a majority non-Black viewership, upwards of 80% for *black-ish* and close to 62% for *Insecure*. Both programs’ lead actresses were nominated for a Golden Globe in 2017, contributing to their wide appeal and acclaim.<sup>201</sup>

L’aumento di prodotti di questo tipo contribuisce alla formazione di una sorta di universo mediale afroamericano in cui serie TV e film dialogano tra loro, si citano e alludono l’uno all’altro come mai prima. Significativo da questa prospettiva è un momento in *Insecure*, durante la seconda stagione, dove Issa e la sua collega caucasica Frieda (Lisa Joyce) passeggiano per i corridoi di una scuola e quest’ultima le racconta di aver visto il documentario *XIII emendamento (13th)*, Ava DuVernay, 2016) sull’incarcerazione di massa degli afroamericani in America di Ava DuVernay, e di averla contattata su *Twitter*. Anche nella recente serie *Harlem* (Amazon Prime, 2021 –) creata da Tracy Oliver su quattro amiche alle

---

199 bell hooks, *Reel to Real: Race, class and sex at the movies*, Routledge, New York, 1996, p. 255.

200 Ivi, p. 270.

201 I. M. Cheers, *op. cit.*, p. 90.

prese con le loro vite nella città di New York, una scena ricca di humour nel secondo episodio contribuisce ad alimentare questa interconnessione tra le creazioni *black*.

Angie (Shoniqua Shandai), cantante squattrinata in cerca di lavoro, si presenta a un colloquio per una casa di produzione, la Brother Pictures, interamente gestita da afroamericani per partecipare ad un film, e il produttore le spiega l'intenzione e l'obiettivo del suo lavoro:

We are a collective of Black artists for Black audiences workin' across the entire African diaspora, looking to educate and inspire. The Black voice will no longer be asphyxiated by the transmutation to the Eurocentric perspective.

So..is it a movie?

It's a revolution! The Black story will be told by the Black voice through a Black gaze.

It's a new dawn where we dare to free ourselves from the white's man story construct and define a new art. A true Black art. Are you ready to be a part of something, that's about something?

Okay, yes. So what are we doing?

It's *Get Out*, the musical.. on Broadway.<sup>202</sup>

A prescindere dal tono umoristico su cui è impostata la serie, il discorso del produttore riflette una verità più ampia che gli artisti neri cercano di istituire, uno spazio artistico dotato di una libertà creativa, produttiva e distributiva, ma soprattutto rappresentativa. I riferimenti a *Get Out* e al documentario di DuVernay sono esemplificativi di un clima mutato, di una consapevolezza emersa dall'aumento dei prodotti *black* e di una presa di possesso delle loro storie attraverso la loro prospettiva. La scena sottolinea tuttavia, i piccoli passi costretti a compiere dall'arte nera per arrivare ad un'affermazione globale. Per questo è necessario un cambio nelle politiche di rappresentazione che porti ad una consapevolezza del mutamento in atto, ma soprattutto che riconosca a categorie sotto-rappresentate la visibilità che si meritano.

Su questa direzione si collocano molti prodotti Netflix come già sostenuto in precedenza, e una nuova spinta propulsiva nella rappresentazione della diversità viene data dalla grande conglomerata mediale Disney. I recenti film d'animazione, da *Frozen - Il regno di ghiaccio* (*Frozen*, Chris Buck & Jennifer Lee, 2013) in poi, si distaccano dalle storie genderizzate anni Novanta e Duemila, affollate di principesse caucasiche in attesa del principe azzurro, il cui raggiungimento rappresenta l'unico coronamento della loro identità femminile. Le narrazioni Disney contemporanee raccontano le vite di giovani ragazze delle isole polinesiane, thailandesi e del sud-est asiatico, o colombiane che vivono avventure di amicizia, viaggi in cui trovare loro stesse e la loro vera identità come *Raya e l'ultimo drago* (*Raya and*

---

<sup>202</sup> *Harlem*, stagione 1, episodio 2, trasmesso il 3 dicembre 2021.

*the Last Dragon*, Don Hall & Carlos López Estrada, 2021) avendo a che fare con antiche tradizioni come in *Oceania* (*Moana*, Ron Clements & John Musker, 2016) o l'ultimo film *Encanto* (Byron Howard & Jared Bush, 2021) dove il contrasto intergenerazionale e le aspettative della famiglia e della società trainano la narrazione. L'aspetto più innovativo e significativo di questi film è l'effetto di identificazione che provocano nelle nuove generazioni, le quali al contrario di molte altre, si vedono sui grandi e piccoli schermi come agenti dell'azione, e non solo come tropi narrativi utili allo sviluppo dei personaggi principali e marginalizzati dall'*agency* caucasica. Film e serie TV di questo tipo proliferano nel panorama attuale, diversificato e attento alla differenziazione, come dimostrato dalla continua offerta di prodotti mirati alla creazione di una coscienza per le minoranze e sulle minoranze sociali, sessuali e culturali. I riconoscimenti alle artiste e ai loro prodotti fin qui delineati concorrono alla tesi per cui esistono nuove esigenze rappresentative lontane dalla visione egemonica bianca e eteronormativa, che prendano in considerazione l'intersezionalità di razza, classe, sessualità, genere e mirino verso un pluralismo identitario che rifletta la realtà sociale e culturale transnazionale.

## Conclusioni

La ricerca fin qui condotta dimostra come il potere del passato sulle storie di gruppi marginalizzati risulti deleterio se impiegato nel modo sbagliato per imporre un dominio ideologico e rappresentativo di un gruppo sull'altro. La riappropriazione dell'identità femminile nera nelle rappresentazioni medialità contemporanee costituisce un grande passo in avanti e sottolinea l'importanza del riconoscimento di un'eredità ancestrale di donne che resistono all'oppressione visiva, sociale e culturale. Come delle guerriere, le artiste nere contemporanee lottano per riempire il panorama televisivo di storie *black women-centered*, conquistando una centralità raffigurativa e professionale grazie alla loro visione alternativa dell'esperienza femminile, costellata di insicurezze, fragilità ma anche di grande forza d'animo e determinazione. Si può parlare quindi di un'evoluzione rispetto al passato oppressivo, senza però cancellarlo, bensì sfruttandone i pregiudizi e gli stereotipi per attuare un mutamento dall'interno, sfruttando le logiche di un'industria prevalentemente bianca e maschile a proprio favore. L'azione femminista di queste donne risiede nella resistenza ad una visione patriarcale della donna nera e nella resistenza agli schemi rappresentativi imposti attraverso l'ideazione e la realizzazione di un reticolo di storie in cui risalta l'autenticità della soggettività nera contemporanea. La rivalutazione e definizione identitaria libera le narrazioni dall'oppressione razzista, sessista e classista e promuove diversità e inclusione tramite l'*agency* e l'autonomia del Sè delle donne afroamericane. L'eco delle parole di Sojourner Truth attraversa i secoli e arriva alle artiste contemporanee e alle donne nere in ruoli preminenti nell'industria culturale che si guadagnano faticosamente il riconoscimento rimarcando il loro valore non minore rispetto quello dei soggetti maschili, bianchi e neri, bensì rafforzato dall'invisibilità a cui sono state sottoposte.

Uno spirito femminista contamina questa ricerca in virtù della necessità di visibilità di queste donne e delle loro storie dalle attiviste dell'Ottocento come Harriet Tubman e Ida B. Wells fino a quelle contemporanee come Ava DuVernay, Misha Green e Issa Rae. Riconoscere l'esigenza condivisa di maggiore rappresentazione deriva non solo dalla necessità di costruire nuove storie per un pubblico affamato di immagini più realistiche, ma anche per gli spettatori non facenti parte di una minoranza che tuttavia condividono il bisogno di autenticità in ciò che fruiscono. L'obiettivo di creare una cultura nera condivisa, ricca di prodotti *black* creati, realizzati e destinati ai *black people* non ne esclude l'universalità, né l'impatto transnazionale.

Ancora una volta è doveroso citare bell hooks, la cui saggezza e lungimiranza costituiscono il punto di partenza e di continuazione che animano lo studio effettuato sottolineando come le donne possono raggiungere il loro massimo potenziale collaborando e non replicando gli schemi della società patriarcale. Se i modelli culturali e di pensiero che si introiettano mutano, forse è possibile concepire una realtà che vede la differenza non come un Altro negativo, bensì come una ricchezza data dalla diversità con cui vedere e avere esperienza di sé e degli altri da prospettive alternative. Superando le differenze di razza, le donne possono diffondere la visione di loro stesse, aiutarsi per raggiungere equità professionale e rappresentativa, narrando le loro storie dalla loro prospettiva.

“We continue to put in place the anti-sexist thinking and practice which affirms the reality that females can achieve self-actualization and success without dominating one another.”

- bell hooks

## Bibliografia

- Adams-Bass, Valerie N., Keisha L. Bentley-Edwards, and Howard C. Stevenson, "That's Not Me I See on TV . . . : African American Youth Interpret Media Images of Black Females.", *Women, Gender, and Families of Color*, Vol. 2, n. 1, 2014, pp. 79–100.
- Aymar, Jean Christian, "Beyond Branding: The Value of Intersectionality on Streaming TV Channels", *Television & New Media*, Giugno 2019, pp. 1–18.
- Brembilla, Paola, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Franco Angeli, Milano 2018.
- Brunsdon, Charlotte, Spigel, Lynn, *Feminist Television Criticism: A Reader*, Maidenhead, Open University Press, 2008.
- Burnette, LaVette M., "Reframing Tropes: Black Women Professionals on Television", *Culture in focus International eJournal*, 2020, pp. 62–77.
- Cartier, Nina, "Black Women On-Screen as Future Texts: A New Look at Black Pop Culture Representations." *Cinema Journal*, Vol. 53, n. 4, 2014, pp. 150–57.
- Cheers, Imani M., *The Evolution of Black Women in Television: Mammies, Matriarchs and Mistresses*, Routledge, Londra, 2017.
- Coleman, M. N., Reynolds, A. A., & Torbati, A., "The relation of Black-oriented reality television consumption and perceived realism to the endorsement of stereotypes of Black women", *Psychology of Popular Media*, Vol. 9, n. 2, 2020, pp. 184–93.
- Cotten, Trystan, Springer, Kimberly, *Stories of Oprah: The Oprahfication of American Culture*, University Press of Mississippi, Jackson, 2009.
- Craig, Maxine Leeds, *Ain't I a Beauty Queen?: Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Oxford University Press, New York, 2002.
- Crenshaw, Kimberle, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, 1989.
- Davis, Angela, *Donne, razza e classe*, Edizioni Alegre, Roma, 2018.
- Dates, Jannette L., "Movin' on up: black women decisionmakers in entertainment television", *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 33, n. 2, 2005, pp. 68–79.
- Enzerink, Suzanne, "Spotlighting Black Female Performance.", *American Quarterly*, vol. 67, n. 1, 2015, pp. 241–52.
- Fair, Freda L., Little, Mahalia, "Erotic Illegibility and Desire in Representations of Black Sexuality", *American Quarterly*, vol. 71, n. 1, 2019, pp. 151–59.

- Fife, Marilyn Diane, "Black Image in American Tv: The First Two Decades." *The Black Scholar*, Vol 6, n. 3, 1974, pp. 7–15.
- Fuller, Jennifer, "Branding blackness on US cable television", *Media, Culture & Society*, Vol. 32, n. 2, 2010, pp. 285–305.
- Gammage Marquita M., Alameen-Shavers Antwanisha, *Challenging Misrepresentations of Black Womanhood: Media, Literature and Theory*, Anthem Press, Londra, 2019.
- Gill, Rosalind, "Post-postfeminism?: New Feminist Visibilities in Postfeminist Times", *Feminist Media Studies*, Vol. 16, n.4, 2016, pp. 610–30.
- Glicksman, Marlaine, "Television: Black Like Who?", *Film Comment*, vol. 25, n. 3, 1989, pp. 75–76.
- Gray, Herman, *Cultural Moves. African Americans and the Politics of Representation*, University of California Press, Berkley, 2005.
- Hall, Elaine J., Rodriguez, Marnie Salupo, "The Myth of Postfeminism.", *Gender and Society*, Vol. 17, n. 6, 2003, pp. 878–902.
- Hall, Stuart, *Il soggetto e la differenza*, Meltemi, Roma, 2006.
- Harris, Jennifer, Watson, Elwood, Thompson, Robert J., *The Oprah Phenomenon*, University Press of Kentucky, Lexington, 2009.
- Harris-Perry, Melissa V., *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*, Yale University Press, New Haven, 2011.
- Hill Collins, Patricia, "Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought", *Social Problems*, Vol. 33, n. 6, dicembre 1986, pp. 14–32.
- Hill Collins, Patricia, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Routledge, New York, 2000.
- Hill Collins, Patricia, *Black Sexual Politics: African American, Gender and the New Racism*, Routledge, New York, 2004.
- hooks, bell, *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, Pluto Press, London, 1982.
- hooks, bell, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992.
- hooks, bell, *Reel to Real: Race, class and sex at the movies*, Routledge, New York, 1996.
- Johnson, Jacqueline Elizabeth, *#BreakFree: Race, WGN America's Underground, and the Changing Landscape of Audience Reception*, University of Texas, Austin, 2019.
- Kern, Leslie, *La città femminista – La lotta per lo spazio in un mondo disegnato da uomini*, Treccani, Roma, 2021.



- Kerr, Audrey Elisa, "Everybody's Oprah." *The Women's Review of Books*, Vol. 26, n. 2, 2009, pp. 30–32.
- Khanna, Nikki, Harris Cherise A., "Discovering Race in a "Post-Racial" World: Teaching Race through Primetime Television", *Teaching Sociology*, Vol. 43, n. 1, 2015, pp. 39–45.
- Kinloch, Graham C., "Black America in the 1980s: Theoretical and Practical Implications.", *Humboldt Journal of Social Relations*, Vol. 14, n. 1/2, 1987, pp. 1–23.
- Kohnen, Melanie E. S., "Cultural Diversity as Brand Management in Cable Television", *Media Industries Journal*, Vol. 2, n. 2, 2015, pp. 88–103.
- Lott, Martha, "The Relationship Between the 'Invisibility' of African American Women in the American Civil Rights Movement of the 1950s and 1960s and Their Portrayal in Modern Film.", *Journal of Black Studies*, Vol. 48, n. 4, 2017, pp. 331–54.
- Martens Emiel, Povia Débora, "How to Get Away with Colour: Colour-Blindness and the Myth of a Postracial America in American Television Series." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, Vol. 13, Estate 2017, pp. 117–34.
- Martin, Michael T., "Conversations with Ava DuVernay – "A Call to Action": Organizing Principles of an Activist Cinematic Practice", *Black Camera*, Vol. 6, n. 1, Autumn 2014, pp. 57–91.
- Messineo, Melinda J., "Does Advertising on Black Entertainment Television Portray More Positive Gender Representations Compared to Broadcast Networks?", *Sex Roles*, vol. 59, 2008, pp. 752–64.
- Mohamed, Amunoo, *African Americans in Prime Time Broadcast Tv and Bet*, University of Delaware, 2013.
- Monk-Payton, Brandy, "Blackness and Televisual Reparations.", *Film Quarterly*, vol. 71, n. 2, 2017, pp. 12–18.
- Monk-Turner Elizabeth, Heiserman Mary, Johnson Crystle, Cotton Vanity, Jackson Manny, "The Portrayal of Racial Minorities on Prime Time Television: A Replication of the Mastro and Greenberg Study a Decade Later", *Studies in Popular Culture*, Vol. 32, n. 2, Primavera 2010, pp. 101–14.
- Ohman, Carmel, "Undisciplining the Black Pussy: Pleasure, Black Feminism, and Sexuality in Issa Rae's *Insecure*", *The Black Scholar*, Vol. 50, n. 2, 2020, pp. 5–15.
- Peck, Janice, "Talk about Racism: Framing a Popular Discourse of Race on Oprah Winfrey." *Cultural Critique*, n. 27, 1994, pp. 89–126.
- Peterson, Kimberley, "HBO Series *Girls* and *Insecure*'s Depiction of Race and Gender", 2018, *Honors College Theses*. 199.

- Pickens, Therí A., “Shoving Aside the Politics of Respectability: Black Women, Reality TV, and the Ratchet Performance”, *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, Vol. 25, n. 1, 2015, pp. 41–58.
- Sobande, Francesca, “Awkward Black Girls and Post-feminist Possibilities: Representing Millennial Black Women on Television in Chewing Gum and Insecure”, *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, Vol. 14, n. 4, 2019, pp. 435–50.
- Sobande, Francesca, “How to Get Away with Authenticity: Viola Davis and the Intersections of Blackness, Naturalness, Femininity and Relatability”, *Celebrity Studies*, Vol. 10, n. 3, 2019, pp. 396–410.
- Springer, Kimberly, “Third Wave Black Feminism?”, *Signs*, Vol. 27, N. 4, estate 2002, pp. 1059–82.
- Squire, Corinne, “Empowering Women? The Oprah Winfrey Show”, *Feminism & Psychology*, Vol. 63, n. 4, 1994, pp. 63–79.
- Tounsel, Timeka N., “Productive Vulnerability: Black Women Writers and Narratives of Humanity in Contemporary Cable Television”, *Souls*, Vol. 0, n. 0, 2018, pp. 1–20.
- Wanzo Rebecca, “Precarious-Girl Comedy: Issa Rae, Lena Dunham, and Abjection Aesthetics”, *Camera Obscura 92*, Vol. 31, n. 2, 2016, pp. 27–59.
- Warner, Kristen J., “They Gon’ Think You Loud Regardless: Ratchetness, Reality Television, and Black Womanhood”, *Camera Obscura*, Vol. 30, n. 1, 2015, pp. 129–53.
- Welang, Nahum, “Triple Consciousness: The Reimagination of Black Female Identities in Contemporary American Culture”, *Open Cultural Studies*, Vol 2, 2018, pp. 296-306.
- West, Carolyn M., “Mammy, Jezebel, Sapphire and Their Homegirls: Developing an ‘Oppositional Gaze’ toward the Images of Black Women”, in Chrisler J, Golden C., ,Rozee, P., *Lectures on the Psychology of Women*, New York, McGraw Hill, 2008, pp. 286–99.
- Wingfield, Adia Harvey, Mills, Melinda, “Viewing Videos: Class Differences, Black Women, and Interpretations of Black Femininity.”, *Race, Gender & Class*, vol. 19, n. 3/4, 2012, pp. 348–67.
- Young, John, “Toni Morrison, Oprah Winfrey, and Postmodern Popular Audiences.”, *African American Review*, Vol. 35, n. 2, 2001, pp. 181–204.
- Ukadike, N. Frank, “Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora.”, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 15, n. 1, 1994, pp. 102–22.

## Sitografia

Alphonse, Tia, “Over\*Flow: *Watchmen* Walked so That *Lovecraft Country* Could Run: the Jordan Peele Effect on Tv’s New Black Sci-Fi”, in *Flow*, 3 novembre 2020, <https://www.flowjournal.org/2020/11/watchmen-lovecraft-country-black-sci-fi/>

Alston, Joshua, “WGN America’s *Underground* is a taut thriller disguised as a history lesson”, in *AVClub*, 7 marzo 2016, <https://www.avclub.com/wgn-america-s-underground-is-a-taut-thriller-disguised-1798186867>

Beltran, Mary, “Meaningful Diversity: Exploring Questions of Equitable Representation on Diverse Ensemble Cast Shows”, in *Flow*, 27 agosto 2010, <http://flowtv.org/2010/08/meaningful-diversity/>

Beltran, Mary, “Reflections on the New Diversity in Television”, in *Flow*, 23 marzo 2015, <https://www.flowjournal.org/2015/03/new-diversity-in-television/>

Blay, Zeba, “The Radical Importance Of Issa Rae's *Insecure*”, in *HuffPost*, 25 luglio 2017, [https://www.huffpost.com/entry/the-radical-importance-of-issa-raes-insecure\\_n\\_5976241de4b0aad8e51c5bfc](https://www.huffpost.com/entry/the-radical-importance-of-issa-raes-insecure_n_5976241de4b0aad8e51c5bfc)

Bratby-Rudd, Cori, “Intersectional Feminism in Prime Time”, in *Ms. Magazine*, 26 settembre 2017, <https://msmagazine.com/2017/09/26/intersectional-feminism-prime-time/>

Briger, Sam, “‘*Lovecraft Country*’ Creator Aims To Reclaim The Horror Genre For People Of Color”, in *npr*, 30 marzo 2021, <https://www.npr.org/2021/03/30/982668346/lovecraft-country-creator-aims-to-reclaim-the-horror-genre-for-people-of-color?t=1644010003631>

Brooks, Xan, “Is *The Help* helping? Domestic servants on film in today's Hollywood”, in *The Guardian*, 20 ottobre 2011, <https://www.theguardian.com/film/2011/oct/20/the-help-domestic-servants-on-film>

Brown, DeNeen L., “Issa Rae and her Web series ‘*The Misadventures of Awkward Black Girl*’ are rising stars”, in *The Washington Post*, 4 ottobre 2012, [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/issa-rae-and-her-web-series-the-misadventures-of-awkward-black-girl-are-rising-stars/2012/10/01/bf3c04a4-fc2b-11e1-8adc-499661afe377\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/issa-rae-and-her-web-series-the-misadventures-of-awkward-black-girl-are-rising-stars/2012/10/01/bf3c04a4-fc2b-11e1-8adc-499661afe377_story.html)

Chavez, Danette, “Before *Harriet*, *Underground* gave “Minty” the stage”, in *AVClub*, 30 ottobre 2019, <https://www.avclub.com/before-harriet-underground-gave-minty-the-stage-1839448328>

Childs, Joi, “From Shonda Rhimes to Issa Rae, the rise of black women in television”, in *America Magazine*, 4 maggio 2018, <https://www.americamagazine.org/arts-culture/2018/05/04/shonda-rhimes-issa-rae-rise-black-women-television>

Christian, Aymar Jean, “The Black Tv Crisis and the Next Generation”, in *Flow*, 27 agosto 2013, <https://www.flowjournal.org/2013/08/the-black-tv-crisis/>

Desta, Yohana, “Issa Rae and Melina Matsoukas Break Barriers – Casually – on HBO’s *Insecure*”, in *Vanity Fair*, 9 settembre 2016, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/09/issa-rae-melina-matsoukas-insecure>

Dunn Jonathan, Lyn Sheldon, Onyeador Nony, Zegeye Ammanuel, “Black representation in film and TV: The challenges and impact of increasing diversity”, in *McKinsey&Company*, 11 marzo 2021, <https://www.mckinsey.com/featured-insights/diversity-and-inclusion/black-representation-in-film-and-tv-the-challenges-and-impact-of-increasing-diversity>

Frederick, Candice, “*Lovecraft Country* And *Wynonna Earp* Give Women The Space To Be Bold”, in *Elle*, 26 agosto 2020, <https://www.elle.com/culture/movies-tv/a33648915/lovecraft-country-wynonna-earp-women-in-sci-fi-fantasy/>

Haggins, Bambi, “Not Your Grandmother’s “Super”: Julia, Olivia and Waning Black Exceptionalism”, in *Flow*, 25 gennaio 2016, <https://www.flowjournal.org/2016/01/not-your-grandmothers-super-julia-olivia-and-waning-black-exceptionalism/>

Hallman Charles, “Are We Seeing Black Feminism on Prime Time TV?”, in *Minnesota Spokesman Recorder*, 26 marzo 2015, <http://spokesman-recorder.com/2015/03/26/seeing-Black-feminism-prime-time-tv/>

Hart, Hugh, “*Lovecraft Country* blends sci-fi, horror, Black cast as the most American of stories”, in *LA Times*, 9 febbraio 2021, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/awards/story/2021-02-09/lovecraft-country-misha-green-jurnee-smollett-jonathan-majors>

Houston, Shannon M., “Until We All Free: Womanism and the Phenomenal Underground Season Finale”, in *Paste*, 12 maggio 2016, <https://www.pastemagazine.com/tv/until-we-all-free-womanism-and-the-phenomenal-unde/>

Keegan, Rebecca, “The Woman Turning Harriet Tubman into a TV Superhero”, in *Vanity Fair*, 9 maggio 2017, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/misha-green-underground-interview>

Manke, Kara, “How the “Strong Black Woman” Identity Both Helps and Hurts”, in *Greater Good Magazine*, 5 dicembre 2019, [https://greatergood.berkeley.edu/article/item/how\\_the\\_strong\\_black\\_woman\\_identity\\_both\\_helps\\_and\\_hurts](https://greatergood.berkeley.edu/article/item/how_the_strong_black_woman_identity_both_helps_and_hurts)

McKynzie, Amber, “HBO Max Gives Black Women A Platform to Shine”, in *Complex*, 1 marzo 2021, <https://www.complex.com/pop-culture/hbo-max-black-women-black-history-month>

Monique, Joelle, “And now, the “Strange Case” of Black women in a white man’s Lovecraft Country”, in *AVClub*, 13 settembre 2020, <https://www.avclub.com/and-now-the-strange-case-of-black-women-in-a-white-m-1845044600>

Mulkerrins Jane, “Issa Rae: 'So much of the media presents blackness as fierce and flawless. I’m not’”, in *The Guardian*, 5 agosto 2017, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/aug/05/issa-rae-media-presents-blackness-fierce-flawless-insecure>

Newby, Richard, ““Lovecraft Country’: Aunjanue Ellis on the Timeless Struggles and Triumphs of Black Women”, in *Hollywood Reporter*, 29 settembre 2020, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/lovecraft-country-aunjanue-ellis-on-the-timeless-struggles-and-triumphs-of-black-women-4068318/>

Noelle Sheppard, Samantha, “Lovecraft Country: Misha Green’s Historical Melodrama”, in *Flash Art*, 2 aprile 2021, <https://flash---art.com/article/lovecraft-country-misha-green-2/>

Okoye, Alice, “The Role Television Has Played in the Changing Representations of Black Women”,

[https://www.academia.edu/17605632/The\\_Role\\_Television\\_has\\_Played\\_in\\_the\\_Changing\\_Representations\\_of\\_Black\\_Women](https://www.academia.edu/17605632/The_Role_Television_has_Played_in_the_Changing_Representations_of_Black_Women)

Pilgrim, David, “The Mammy Caricature”, in *Ferris State University*, 2012, <https://www.ferris.edu/jimcrow/mammies/>

Ryan, Maureen, “HBO Hits Important Milestone in Push for Behind-the-Scenes Inclusion”, in *The Hollywood Reporter*, 10 agosto 2018, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/hbo-hits-important-milestone-push-behind-scenes-inclusion-1133786/>

Scholl, Diana, “Issa Rae on The Mis-Adventures of Awkward Black Girl and Creating the Black Liz Lemon”, in *Vulture*, 14 dicembre 2011, <https://www.vulture.com/2011/12/issa-rae-on-the-mis-adventures-of-awkward-black-girl-and-creating-the-black-liz-lemon.html>

Shareca, “How “Insecure” And “Chewing Gum” Changed Black Female Television”, in *Odyssey*, 31 luglio 2017, <https://www.theodysseyonline.com/how-insecure-and-chewing-gum-changed-black-female-television>

Smith, Sharon, “Black feminism and intersectionality”, inverno 2013/14, <https://isreview.org/issue/91/black-feminism-and-intersectionality/index.html>

Syam, Piyali, “Misha Green Is Breaking Barriers by Going ‘Underground’”, in *Backstage*, 23 Luglio 2020, <https://www.backstage.com/magazine/article/misha-green-breaking-barriers-going-underground-5737/>

Tidwell, Christy, “Traveling While Black: Revising Urbanoia in Lovecraft Country”, in *Horror Homeroom*, 2020, <http://www.horrorhomeroom.com/traveling-while-black-revising-urbanoia-in-lovecraft-country/>

Tinubu, Aramide A., “Issa Rae Is Reflecting On 10 Years of 'Awkward Black Girl' And Envisioning What's Next”, in *Shadow and Act*, 3 febbraio 2021, <https://shadowandact.com/issa-rae-is-reflecting-on-10-years-of-awkward-black-girl-envisioning-whats-next>

Tinnin, Daelena, “Insecure, Issa Rae, and the Interstitial Space of Black Female Friendships”, in *Flow*, 29 luglio 2019, <https://www.flowjournal.org/2019/07/insecure-issa-rae-interstitial-space/>

Warner, Kristen, “[Home] Girls: “Insecure” and HBO’s Risky Racial Politics”, in *LA Review of Books*, 21 ottobre 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/home-girls-insecure-and-hbos-risky-racial-politics/>

Watson, Elwood, “Black Entertainment Television (BET) (1980– )”, in *Black Past*, 11 dicembre 2010, <https://www.blackpast.org/african-american-history/black-entertainment-television-bet-1980/>

Williams, Stephanie, “The Two Sides of Empowerment for Black Women in Lovecraft Country”, in *Syfy*, 25 ottobre 2020, <https://www.syfy.com/syfy-wire/the-two-sides-of-empowerment-for-black-women-in-lovecraft-country>

Wilson Hunt, Stacey, “Lovecraft Country Showrunner Misha Green on Reclaiming the Horror Genre”, in *WarnerMedia Entertainment*, 10 agosto 2020, <https://medium.com/warnermediaent/lovecraft-country-showrunner-misha-green-on-reclaiming-the-horror-genre-a0bd303c61ac>

Unknown, “62 Black Women Who Are Writing Hits for TV and Hollywood”, in *Shope Black*, 5 dicembre 2018, <https://shoppeblack.us/2018/12/62-black-women-writers/>

## Serie e film citati

*A Black Lady Sketch Show* (HBO, 2019 –)

*All of Us* (2003-07, UPN)

*Arcibaldo* (*All in the Family*, CBS, 1971-79)

*Basketball Wives* (VH1, 2010-2013)

*Being Mary Jane* (BET, 2013-19)

*Beulah* (CBS Radio 1945-54, ABC Television, 1950-53)

*Black-ish* (ABC, 2014 –)

*Chappelle's Show* (HBO, 2003-06)

*Colin in Black & White* (Netflix, 2021)

*Da un giorno all'altro* (*Any Day Now*, Lifetime, 1998-2002)

*Dear White People* (Netflix, 2017-21)

*Def Comedy Jam* (HBO, 1992-97)

*Empire* (Fox, 2015-20)

*Empire* (FOX, 2015-20),

*Euphoria* (HBO, 2019 –)

*Girlfriends* (UPN, 2000-06; The CW, 2006-08)

*Girls* (HBO, 2012–17)

*Giulia* (*Julia*, NBC, 1968-71)

*Good Times* (CBS, 1974-79)

*Harlem* (Amazon Prime, 2021 –)

*Heroes* (NBC, 2006-10)

*I Jefferson* (*The Jeffersons*, CBS, 1975-85)

*I Robinson* (*The Cosby Show*, NBC, 1984-92)

*In Living Color* (Fox, 1990-94)

*Insecure* (HBO, 2016-21)

*La fantastica signora Maisel* (*The Marvelous Mrs. Maisel*, Amazon Prime Video, 2017 –)

*La ferrovia sotterranea* (*The Underground Railroad*, Amazon Prime Video, 2021)

*Le regole del delitto perfetto (How to Get Away with Murder, ABC, 2014-20)*

*Living Single (Fox, 1993-98)*

*Lovecraft Country - La terra dei demoni (Lovecraft Country, HBO, 2020)*

*Lush Life (Fox, 1996),*

*Martin (Fox, 1992-97)*

*MasterClass, Black History, Freedom & Love (2022)*

*Maude (CBS, 1972-1978),*

*Orange is the New Black (Netflix, 2013-19)*

*Otto sotto un tetto (Family Matters, ABC, 1989-98)*

*Queen Sugar (OWN, 2016 –)*

*Radici (Roots, ABC, 1977)*

*Radici (Roots, History, 2016)*

*Raven (That's So Raven, Disney Channel, 2003-07)*

*Run the World (Starz, 2021 –)*

*Sanford and Son (NBC, 1972-77)*

*Scandal (ABC, 2012-18)*

*Self-made: la vita di Madam C. J. Walker (Self Made: Inspired by the Life of Madam C.J. Walker, Netflix, 2020)*

*Sex and the City (HBO, 1998–2004)*

*Soul Food (2000-04, Showtime)*

*Suits (USA Network, 2011-19).*

*Tanti piccoli fuochi (Little Fires Everywhere, Hulu, 2017)*

*The Amos 'n' Andy Show (CBS, 1951-53)*

*The Book of Negroes (CBC, 2015)*

*The Chi (Showtime, 2018 –)*

*The Corner (HBO, 2000)*

*The Hazel Scott Show (DuMont, estate 1950),*

*The Laytons (DuMont, 1948).*

*The Mis-Adventures of Awkward Black Girl (Youtube, 2011-13)*



*The Oprah Winfrey Show* (syndicated, 1986-2011),  
*The Phil Donahue Show* (syndicated, 1970–96)  
*The Real Housewives of Atlanta* (Bravo, 2008 –)  
*The Walking Dead* (AMC, 2010 –)  
*The Women of Brewster Place* (ABC, 1989)  
*Tom&Jerry* (MGM, 1940-67),  
*Transparent* (Amazon Prime Video, 2014-19)  
*Tutti al college* (*A Different World*, NBC, 1987-93)  
*Tutti odiano Chris* (*Everybody Hates Chris*, UPN, 2005-06; The CW, 2006-09)  
*Ugly Betty* (ABC, 2006-10)  
*Underground* (WGN America, 2016-17)  
*Watchmen* (HBO, 2019)  
*Willy, il principe di Bel-Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, NBC, 1990-96)

*Abby* (William Girdler, 1974)  
*12 anni schiavo* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013)  
*Antebellum* (Gerard Bush & Christopher Renz, 2020)  
*Beloved* (Johnatan Demme, 1998)  
*Blade* (Stephen Norrington, 1998)  
*Blade II* (Guillermo del Toro, 2002)  
*Blade: Trinity* (David S. Goyer, 2004)  
*Candyman - Terrore dietro lo specchio* (*Candyman*, Bernard Rose, 1992)  
*Cleopatra Jones: licenza di uccidere* (Cleopatra Jones, Jack Starrett, 1973)  
*Coffy* (Jack Hill, 1973)  
*Coquette* (Sam Taylor, 1929)  
*Encanto* (Byron Howard & Jared Bush, 2021)  
*Foxy Brown* (Jack Hill, 1974)  
*Friday Foster* (Arthur Marks, 1975)  
*Frozen - Il regno di ghiaccio* (*Frozen*, Chris Buck & Jennifer Lee, 2013)

*Il colore viola (The Colour Purple, Steven Spielberg, 1985)*

*L'occidente d'oro (The Golden West, David Howard, 1932)*

*La capanna dello zio Tom (Uncle Tom's Cabin, Harry A. Pollard, 1927)*

*La notte dei morti viventi (Night of the Living Dead, George A. Romero, 1968)*

*La vita è meravigliosa (It's a Wonderful Life, Frank Capra, 1946)*

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

*Monster's Ball - L'ombra della vita (Monster's Ball, Marc Forster, 2001)*

*Nascita di una nazione (Birth of a Nation, David W. Griffith, 1915)*

*Noi (Us, Jordan Peele, 2019)*

*Precious (Lee Daniels, 2019)*

*Raya e l'ultimo drago (Raya and the Last Dragon, Don Hall & Carlos López Estrada, 2021)*

*Oceania (Moana, Ron Clements & John Musker, 2016)*

*Scappa - Get Out (Get Out, Jordan Peele, 2017)*

*Selma - La strada per la libertà (Selma, Ava DuVernay, 2014)*

*Shaft il detective (Shaft, Gordon Parks, 1971)*

*Street Sisters (Arthur Roberson, 1974)*

*Summer of a German Soldier (NBC, 1978)*

*Sweet Sweetback's Baadasssss Song (Melvin Van Peebles, 1971)*

*Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)*

*The Help (Tate Taylor, 2011)*

*Via col vento (Gone With the Wind, Victor Fleming, 1939)*

*XIII emendamento (13th, Ava DuVernay, 2016)*