

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

CITEM – Cinema, televisione e produzione multimediale

**LA RAPPRESENTAZIONE DELLA SCHIAVITÙ NEI FILM E NELLE SERIE TV
STATUNITENSI**

Tesi di laurea in

Storia della serialità

Relatore Prof: Paola Brembilla

Correlatore Prof: Roy Menarini

Presentata da: Andrea Milesi

Appello

terzo

Anno accademico
2020-2021

*A mia madre che mi ha sempre sostenuto,
a Giulia
e a Kant.*

Indice

Introduzione.....	5
1. Storia della rappresentazione della schiavitù americana sul grande schermo.....	6
1.1 Il cinema delle origini: un'idea stereotipata.....	9
1.1.1 I primi adattamenti di <i>Uncle Tom's Cabin</i>	12
1.1.2 <i>The Birth of a Nation</i> (D.W. Griffith, 1915).....	15
1.2 La <i>Golden Age</i> di Hollywood.....	19
1.3 L'attivismo negli anni Cinquanta e le prime rappresentazioni influenzate dalle lotte per i diritti civili.....	24
2. Il revisionismo storico e la rivoluzione del piccolo schermo a partire dagli anni Settanta: <i>Roots</i>	27
2.1 L'influenza dei movimenti per la <i>black liberation</i> sui prodotti mediati dagli anni Settanta alla fine del millennio.....	27
2.1.1 Il <i>blaxploitation</i> a partire dagli anni Settanta e i casi di <i>Mandingo</i> (Richard Fleischer, 1975) e <i>Drum</i> (Steve Carver, 1976).....	29
2.1.2 Le rappresentazioni della schiavitù sul grande schermo a partire dagli anni Ottanta fino alla fine del secolo	32
2.2 La rivoluzione del piccolo schermo: <i>Roots</i> (ABC, 1977)	36
2.2.1 <i>Gli eredi di Roots: l'esplosione delle rappresentazioni della schiavitù sul piccolo schermo</i>	39
3. La “nuova” rivoluzione delle serie televisive contemporanee.....	42
3.1 I prodotti televisivi nei primi anni Duemila	42
3.2 I film degli anni Dieci del Duemila: cinema d'autore e altri esempi	44
3.3 L'influenza del <i>Black Lives Matter</i>	49
3.3.1 <i>Ancora Roots</i> (History Channel, 2016).....	54

3.3.2 <i>Una donna al comando: Underground (WGN America, 2016-17) di Misha Green</i>	56
3.3.3 <i>La serie d'autore: The Underground Railroad (Amazon Prime Video, 2021) di Barry Jenkins</i>	59
Conclusioni	62
Bibliografia	63
Sitografia	66
Film e serie TV citati	70

Introduzione

Questa ricerca si propone di mettere in evidenza le trasformazioni che la rappresentazione mediale della schiavitù e degli schiavi neri subiscono nel corso degli anni, per poi evidenziare come le serie televisive, grazie anche al loro formato lungo, resituiscono una profondità delle vicende e un'espansione dei personaggi in schiavitù mai vista prima.

Il primo capitolo si concentra sulle prime rappresentazioni di schiavi alle origini del cinema e su come queste coincidano con la rappresentazione della *blackness*. Si prosegue con l'analisi degli stereotipi nati in quel periodo che accompagnano le rappresentazioni della schiavitù: *Tom, Coon, Tragic Mulatto, Mammy* e *Brutal Black Buck*. In seguito si passa ad un'analisi storico-sociologica di *The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915) probabilmente il film con tematiche sulla schiavitù più influente della storia. L'analisi continua negli anni Trenta, durante la *Golden Age* Hollywoodiana, in cui spicca il *plantation genre*, che si distingue per l'ambientazione nel vecchio sud con gli schiavi neri sempre rappresentati come servi contenti della loro situazione. Il capitolo si conclude con l'analisi dei film del secondo dopoguerra che presentano un passo avanti nella narrazione delle storie grazie all'influenza dei primi movimenti per i diritti civili.

Il secondo capitolo si concentra sulle raffigurazioni degli schiavi negli anni Settanta, influenzate dall'attivismo nero per la *black liberation*. Nella prima parte vengono analizzate le rappresentazioni cinematografiche, e in particolare il genere *blaxploitation* che nasce dall'esigenza di avere un'immagine della *blackness* più credibile e ben distinta da quella *mainstream* dei bianchi. Nella seconda parte si mette in evidenza la prima vera rivoluzione all'interno della narrazione della schiavitù con il caso di *Roots* (ABC, 1977), serie-evento di proporzioni monumentali che attira più di 140 milioni di telespettatori per il suo episodio finale e rimane un punto di riferimento storico all'interno della comunità nera. Nell'ultima parte del capitolo si analizzano i molteplici esempi di narrazione sulla schiavitù emersi e visibili attraverso il mezzo televisivo a seguito dell'enorme successo di *Roots*.

Nell'ultimo capitolo si prendono in considerazione le rappresentazioni dagli anni Duemila in poi, con una particolare attenzione alle serie televisive. Si cerca di ritrovare l'influenza del movimento sociale nero più recente, il *Black Lives Matter*, all'interno delle rappresentazioni contemporanee. Si evidenzia come siano, ancora una volta, le serie televisive a portare le rappresentazioni più veritiere delle condizioni degli schiavi. Infine si approfondiscono tre serie, il remake *Roots* (History Channel, 2016), *Underground* (WGN America, 2016-2017) e *The Underground Railroad* (Amazon Prime Video, 2021) sulla schiavitù che risultano essere esemplari del ribaltamento della rappresentazione che è avvenuto.

1. Storia della rappresentazione della schiavitù americana sul grande schermo

Oh, sinnerman, where you gonna run to?

Sinnerman where you gonna run to?

Where you gonna run to?

Nina Simone, *Sinnerman*

L'immagine che la canzone di Nina Simone rimanda alla mente è quella degli schiavi neri che corrono per la loro libertà in *Underground* (WGN America, 2016-2017), serie creata da Misha Green, che racconta di un gruppo di schiavi che riesce a fuggire da una piantagione per raggiungere l'agognata libertà. Si potrebbe immaginare che sia sempre stata questa la rappresentazione di individui costretti a vivere in catene che hanno l'impulso naturale di libertà. Purtroppo non è sempre stato così, la rappresentazione di personaggi neri in schiavitù, soprattutto nella prima parte del Novecento, è composta di personaggi contenti della loro condizione e prima di tutto fedeli al loro padrone bianco.

La rappresentazione della schiavitù americana sul grande schermo fa parte della più ampia rappresentazione della *blackness*¹ e inizia fin dalle origini del cinema quando è ancora influenzata dalla tradizione letteraria e soprattutto teatrale. Il primo personaggio afroamericano appare sullo schermo nel 1903 ed è Uncle Tom, nel primo adattamento cinematografico del romanzo *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* di Harriet Beecher Stowe pubblicato nel 1852, diretto da Edwin S. Porter. Il primo personaggio nero sullo schermo è anche uno schiavo interpretato da un attore bianco in *blackface*.² Il fatto che fosse uno schiavo nonostante la schiavitù fosse stata abolita quasi quarant'anni prima negli Stati Uniti d'America, si spiega con il grande numero di racconti, spesso scritti in prima persona, incentrati su storie di schiavi e la loro ricerca di libertà che creano un nuovo genere letterario definito *Slave Narrative*.³

¹ Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia, 1993.

² Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*, 4^o Edizione, Continuum, New York 2001, p. 3.

³ Oltre al già citato *Uncle Tom's Cabin*, tra gli altri: Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, 1845; Josiah Henson, *The Life of Josiah Henson, Formerly a Slave, Now an Inhabitant of Canada, as Narrated by Himself*, 1852; Solomon Northup, *12 Years a Slave*, 1853 che ha ispirato due adattamenti: *Solomon Northup's Odyssey* (Gordon Parks, 1984) e *12 Years a Slave* (Steve McQueen, 2013).

Mentre per quanto riguarda la *blackface*, è una tradizione che il nascente cinema ha ereditato dal teatro.⁴

Gli adattamenti del romanzo di Harriet Beecher Stowe si susseguono per tutto il periodo del cinema muto insieme ad altri film tutti incentrati su un valore comune, la fedeltà dello schiavo nei confronti del suo padrone. Il cambiamento di questa modalità di raffigurazione dello schiavo nero e la grande storia del cinema americano avviene con *The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915) primo lungometraggio del cinema statunitense ispirato ai film storici italiani degli anni Dieci del Novecento. Il film, apprezzato per la regia e il montaggio innovativi e disprezzato per il suo contenuto razzista che afferma la supremazia bianca, si configura come opera cinematografica spartiacque per tanti motivi, soprattutto per la caratterizzazione dei personaggi neri sullo schermo che, per molti anni, vengono limitati a ruoli comici e la cui sessualità e sensualità viene annullata fino agli inizi degli anni Settanta.⁵ Il film è un successo clamoroso al box-office e influenza la società americana non poco, contribuendo infatti alla rifondazione del Ku Klux Klan che avviene proprio nel 1915. Figlio di un contesto storico che considera in modo negativo l'era della *Reconstruction*, periodo iniziato alla fine della guerra civile in cui i neri avevano ottenuto il diritto di voto e altri diritti egualitari, il film sostiene implicitamente (e non) che la schiavitù sia un'istituzione giusta e legittimata dalla superiorità bianca. Queste posizioni vengono influenzate dalla *Dunning School*, il cui nome deriva dallo storico William Archibald Dunning che all'inizio del secolo pubblica degli scritti di stampo suprematista bianco. La teoria viene poi criticata e superata dalle pubblicazioni di un altro storico W. E. B. Du Bois che nel 1935 pubblica *Black Reconstruction in America* nel quale afferma come il periodo di ricostruzione sia stato pieno di conquiste per la democrazia americana e che quindi la tragedia sia stata la fine di questo periodo.⁶ Nonostante i testi di Du Bois siano stati recensiti alla loro pubblicazione, non hanno ricevuto abbastanza attenzione dagli accademici fino alla fine degli anni Cinquanta, quando furono riscoperti grazie alle nascenti discussioni sui diritti civili che porteranno alle proteste degli anni Sessanta.

Seppur Du Bois scrive già negli anni Trenta di queste problematiche, le produzioni hollywoodiane di quegli anni di film ambientati durante lo schiavismo e la guerra civile americana, ottengono un grande successo di pubblico, nonostante la rappresentazione di personaggi di schiavi stereotipati. Il successo di *Jezebel* (William Wyler, 1938) prima e la

⁴ D. Bogle, *op.cit.*, p. 3.

⁵ *Ivi*, pp. 16-17.

⁶ Eric Foner, "Black Reconstruction: An Introduction", in *Du Bois's Black Reconstruction: Past and Present*, *The South Atlantic Quarterly*, Volume 112, Issue 3, 2013, p. 416.

straordinaria ricezione di *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939) poi, danno il via al genere della piantagione che continua per tutti gli anni Quaranta e riporta in auge il mito del vecchio sud e della *Lost Cause*.⁷

Negli anni Cinquanta si assiste ad un profondo cambiamento nel modo in cui vengono rappresentati gli schiavi e la schiavitù. Questa innovazione è dovuta alle trasformazioni sociali e politiche in atto in quegli anni, che portano ad un sempre crescente attivismo politico nero con la creazione di associazioni che lottano per i diritti civili. Nonostante questi cambiamenti molti film degli anni Cinquanta continuano a concentrarsi più sui padroni che sulle persone sottomesse, mentre film come *Band of Angels* (Raoul Walsh, 1957) e *Tamango* (John Berry, 1958) mettono in scena personaggi di schiavi neri diversificati che cercano di liberarsi per vivere dignitosamente.⁸ Rappresentazioni di questo tipo rendono possibile per: “writers, producers, and directors to abandon stock stereotypical characters such as Jezebel, Mammy, and Uncle Tom or at least to reimagine their voices and roles within slave society”.⁹ Oltre a questi cambiamenti sul piano narrativo/rappresentativo, in quel periodo, emerge un revisionismo storico che riprende le teorie citate in precedenza di W. E. B. Du Bois che porta negli anni Sessanta alla realizzazione di alcuni documentari su preminenti figure storiche *black* e abolizioniste come Frederick Douglass e Harriet Tubman.¹⁰

A partire dagli anni Settanta il film *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) seguito tra gli altri da *Shaft* (Gordon Parks, 1971), *Super Fly* (Gordon Parks Jr, 1972), *Coffy* (Jack Hill, 1973) e successivi sequel creano un nuovo sottogenere cinematografico chiamato *blaxploitation* con protagonisti neri, caratterizzato da azione, violenza, sesso e droga. Questo genere è poco legato alla rappresentazione della schiavitù americana se non fosse per un film, *Mandingo* (Richard Fleischer, 1975) e il suo seguito *Drum* (Kyle Onstott, 1976), entrambi rivoluzionari in quanto si concentrano su personaggi neri in schiavitù lasciando in secondo piano i loro padroni bianchi. Qui, la descrizione della condizione di schiavitù non è accurata storicamente dato che i film sono più interessati a rientrare nei codici del genere di appartenenza che alla verosimiglianza.¹¹

⁷ Brenda E. Stevenson, “Filming Black Voices and Stories: Slavery on America’s Screens”, in *Journal of the Civil War Era*, Vol. 8, No. 3, 2018, pp. 493-495.

⁸ *Ivi*, p. 498.

⁹ *Ivi*, p. 501.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Monica White Ndounou, “Slavery Now: 1970s Influence Post-20th-Century Films on American Slavery”, in Robert J. Patterson (a cura di), *Black Cultural Production After Civil Rights*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 2019, p. 77.

Alla fine di questo decennio la messa in onda di *Roots* (ABC, 1977) sposta gli equilibri della rappresentazione degli schiavi a favore del piccolo schermo. È la prima serie televisiva che tratta di queste tematiche e lo fa, narrando la storia di uno schiavo e dei suoi discendenti nell'arco di circa cent'anni, da quando viveva in Africa fino all'abolizione della schiavitù negli Stati Uniti. Ci sono altri film che propongono una rappresentazione meritoria come *Sankofa* (Haile Gerima, 1993) e *Beloved* (Jonathan Demme, 1998), ma purtroppo non al livello delle serie televisive prodotte dopo gli anni Duemila come *The Book of Negroes* (CBC, 2015), il remake *Roots* (History Channel, 2016) e *Underground*.

1.1 Il cinema delle origini: un'idea stereotipata

Fin dalle origini del cinema le storie sulla schiavitù hanno avuto un ruolo importante nello sviluppo del mezzo come fornitore di intrattenimento di massa. Erano così importanti le storie di schiavi neri che: “many of the era’s most successful actors, regardless of race, began or solidified their careers in films that engaged slavery—superficially, sentimentally, or even ridiculously, but almost always with extremely racist overtones”¹² e nel: “depicting slavery and enslaved people, the early twentieth-century film industry became one of the nation’s most available and powerful forums of the enduring and difficult discourse on race in America”.¹³ La superficialità delle rappresentazioni dei personaggi neri porta a delle semplificazioni, a delle caselle nelle quali vengono inseriti, a degli stereotipi a cui vengono associati e relegati. Nel periodo del cinema muto vengono introdotti i cinque archetipi base che domineranno le rappresentazioni dei personaggi neri nei cinquant'anni successivi. Si possono dividere in: *the Tom*, *the Coon*, *the Tragic Mulatto*, *the Mammy* e *the Brutal Black Buck*.¹⁴

La prima apparizione di Tom in *Uncle Tom’s Cabin* (Edwin S. Porter, 1903), è seguita da altri film che mettono in mostra la fedeltà dello schiavo nei confronti del suo padrone, infatti i *Tom* nonostante siano: “chased, harassed, hounded, flogged, enslaved, and insulted, they keep the faith, n’er turn against their white massas, and remain hearty, submissive, stoic, generous, selfless, and oh-so-very kind”.¹⁵ Lo ritroviamo in film come *For Massa’s Sake* (Joseph Golden, 1911), dove uno schiavo emancipato, di nome Joe, è disposto a rivendere la sua famiglia in schiavitù al fine di aiutare il proprio giovane *master* (*massa*) a saldare il debito dovuto al gioco

¹² B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 489.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ D. Bogle, *op.cit.*, pp. 3-4.

¹⁵ *Ivi*, pp. 4,6.

d'azzardo.¹⁶ In modo simile nei due *two-reelers* di D. W. Griffith, *His Trust* (D. W. Griffith, 1911) e il seguito *His Trust Fulfilled* (D. W. Griffith) viene presentato il fedele schiavo George (interpretato da Wilfred Lucas in *blackface*) che mette a rischio la propria vita per ben due volte nel tentativo di salvare la sua padrona, rimasta vedova, e la figlia di quest'ultima, e poi, alla fine, quando gli *Yankees* bruciano e distruggono la loro villa, cede la sua capanna alle due donne come riparo. Nel sequel, George si indebita per sostenere l'educazione della figlia dell'ex padrona.¹⁷ È chiaro come per il pubblico bianco i *Tom* siano dei “socially acceptable Good Negro characters”¹⁸ e “they endear themselves to white audiences and emerge as heroes of sorts”.¹⁹

Il secondo stereotipo è quello del *Coon* che appare in una serie di film che presentano il personaggio nero come un'attrazione per il pubblico bianco e semplicemente come un buffone. Il *Coon* si divide a sua volta in tre tipi: il *pure Coon*, il *Pickaninny* e *Uncle Remus*.²⁰ Il primo tipo ad apparire sullo schermo è il *Pickaninny* in *Ten Pickaninnies* (1904), ed essenzialmente è un bambino nero innocuo, una creazione perfetta per le *screwball*, con gli occhi sempre fuori dalle orbite e con i capelli non curati.²¹ Poco dopo viene introdotto il *pure Coon* in *Wooing and Wedding of a Coon* (1905) prodotto dalla Biograph Company, dove una coppia nera, che si trova in luna di miele, viene rappresentata come completamente idiota. Più avanti ritroviamo il *Coon* in *The Masher* (1907), in cui il protagonista è uno sciupafemmine le cui avances sono respinte da tutte le donne tranne che da una misteriosa donna velata: nel momento in cui rimuove il velo alla signora e scopre che il colore della sua pelle non corrisponde a quello che desiderava (è nera), scappa senza proferire parola. Prima della loro morte i *pure Coons* si trasformano nello stereotipo più apertamente degradante di tutti, emergono come “no-account niggers, those unreliable, crazy, lazy, subhuman creatures good for nothing more than eating watermelons, stealing chickens, shooting crap, or butchering the English language”.²² Questo è il caso di un personaggio chiamato Rastus che arriva sugli schermi in *How Rastus Got His Turkey* (Theodore Wharton, 1910) dove cerca di rubare un tacchino per la sua cena del ringraziamento, poi in *Rastus in Zululand* (Arthur Hotaling, 1910) in cui lo ritroviamo in Africa

¹⁶ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 491.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ D. Bogle, *op.cit.*, p. 4.

¹⁹ *Ivi*, p. 6.

²⁰ *Ivi*, p. 7.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 8.

dove, come di sua consuetudine, si dimostra inaffidabile quando abbandona una donna all'altare. Sarà poi protagonista in una serie di film che usciranno per tutti gli anni Dieci.²³

L'ultimo membro della famiglia dei *Coons* è *Uncle Remus*: "Harmless and congenial, he is a first cousin to the tom, yet he distinguishes himself by his quaint, naive, and comic philosophizing".²⁴ Questo personaggio, a differenza degli altri due tipi, si rintraccia a partire dagli anni Trenta e Quaranta in film come *The Green Pastures* (Marc Connelly e William Keighley, 1936) e *Song of the South* (Harve Foster e Wilfred Jackson, 1946). L'allegria di Remus, come la contentezza di Tom e le pagliacciate dei *Coons*, sono sempre state usate per indicare la soddisfazione dell'uomo nero all'interno della società bianca e il suo ruolo in essa.²⁵ Oltre a quelli maschili, Donald Bogle definisce due stereotipi femminili: la *Tragic Mulatto* e la *Mammy*. La *Tragic Mulatto* è stata spesso rappresentata in modo gradevole ed empatico, grazie al suo essere per metà bianca, da riuscire a incontrare i favori del pubblico. Una delle sue prime apparizioni è in un *two-reeler* ambientato nel vecchio sud, *The Debt* (1912), che racconta la storia di due figli avuti dal padrone bianco, uno da sua moglie e l'altra dalla sua amante nera. I ragazzi crescono insieme, si innamorano e a un certo punto decidono di sposarsi. In quel momento gli viene rivelata la loro parentela e le loro vite sono rovinate non solo perché sono fratello e sorella, ma soprattutto perché la ragazza ha una goccia di sangue nero. Altri film, tutti realizzati durante gli anni Dieci, *In Humanity's Cause* (1911), *In Slavery Days* (Otis Turner, 1913), e *The Octoroon* (George Young, 1912) narrano di una ragazza *mulatto* che cerca di farsi passare per bianca.²⁶

La *Mammy* è legata alla comicità dei *Coons*, ma si distingue per il fatto di essere donna e per la sua fiera indipendenza. È caratterizzata come una donna grossa, grassa e canterina. Debutta sullo schermo nel 1914 in *Coon Town Suffragettes* (1914), ma trova successo a partire dagli anni Trenta e in particolare nei ruoli interpretati da Hattie McDaniel.²⁷

L'ultimo stereotipo delineato da Bogle è il *Brutal Black Buck* che viene introdotto da D. W. Griffith in *The Birth of a Nation*. Il *Brutal Black Buck* si divide in due categorie con piccole differenze: i *Black Brutes* e i *Black Bucks*. Il *Black Brute* è "a barbaric black out to raise havoc"²⁸ e il pubblico "could assume that his physical violence served as an outlet for a man who was sexually repressed".²⁹ Invece i *Black Bucks* sono delle figure archetipiche per Griffith

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 9.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 13.

²⁹ *Ibidem*.

e sono sempre rappresentati come “big, baadddd niggers, oversexed and savage, violent and frenzied as they lust for white flesh”.³⁰ Come si vede le differenze sono davvero minime, con il ruolo del *Black Buck* che viene usato più frequentemente, anche per il fatto che è portatore del più grande peccato per un uomo nero: il desiderio per le donne bianche. Griffith, nella definizione di questi stereotipi, gioca sul mito dell’ipersessualità dell’uomo nero e articola la paura che ogni nero desideri una donna bianca. Così facendo si supporta il presupposto razzista per cui solo la donna bianca sia desiderabile, mentre il desiderio nei confronti di una donna nera non è concesso, mentre lo stupro è accettato. Il *Black Buck* è impersonificato dal personaggio di Gus, il rinnegato, nel film di Griffith ed è esemplare la scena in cui Flora, interpretata da Mae Marsh, preferisce suicidarsi buttandosi da un dirupo piuttosto che essere stuprata da Gus.

1.1.1 I primi adattamenti di Uncle Tom’s Cabin

Il romanzo di Harriet Beecher Stowe racconta gli avvenimenti capitati a un docile e fedele schiavo di nome Tom. Dopo essere stato venduto dal suo primo padrone Arthur Shelby per far fronte ai debiti, viene portato da uno schiavista, Mr. Haley, su una barca per raggiungere il mercato di schiavi. Tom durante il viaggio conosce la piccola Eva e diventano subito amici, quando la piccola cade nelle acque del fiume Mississippi lo schiavo si butta per salvarla, allora come forma di riconoscenza il padre di Eva, Augustine St. Clare, decide di comprare Tom e di portarlo nella loro casa di New Orleans. Dopo due anni di permanenza a New Orleans la piccola Eva si ammala gravemente e poco dopo muore, ma prima di morire ha delle visioni mistiche che toccano in particolare il fervente cristiano Tom. Augustine St. Clare sconvolto da questo evento promette a Tom di renderlo libero appena possibile ma la sua morte improvvisa del fa venir meno questa promessa. La vedova di Augustine St. Clare rinnega la promessa fatta a Tom e lo schiavo viene venduto ad un’asta a un violento padrone di una piantagione del Louisiana chiamato Simon Legree. Legree comincia a odiare Tom, quando quest’ultimo si rifiuta di frustare un altro schiavo, allora inizia a picchiarlo per cercare di schiacciare la sua volontà e la sua fede in Dio. Nella piantagione Tom muore per colpa delle percosse subite, poco prima che George, figlio di Arthur Shelby, arrivi per comprare la sua libertà.

Come descritto in precedenza, il primo film a presentare un personaggio nero è *Uncle Tom’s Cabin* (1903) ed è anche il primo film sulla schiavitù. A questo primo adattamento fanno seguito

³⁰ *Ivi*, pp. 13-14.

altri otto film fino al 1927.³¹ La prima pellicola è subito seguita da una copia diretta da Siegmund Lubin, poi da due film usciti nel 1910 e altri due nel 1913 che non portano particolari innovazioni nella trasposizione. Invece il film del 1914 *Uncle Tom's Cabin* (William Robert Daly, 1914) ha come protagonista, per la prima volta, un attore nero, Sam Lucas, che diventa anche il primo attore protagonista di colore della storia.³² Il film è interessante per diversi motivi: la macchina da presa mette spesso gli spettatori dal punto di vista di uno schiavo, le location danno un senso di maggiore autenticità rispetto agli adattamenti precedenti e, curiosamente, nonostante sia sempre al centro dell'inquadratura, Tom non "parla" mai se non in unica didascalia prima di morire.³³

La versione più conosciuta è quella del 1927 prodotta dalla Universal Pictures e diretta da Harry A. Pollard (che aveva interpretato Tom in *blackface* in una versione del 1913) con protagonista James B. Lowe nel ruolo di Tom. Lowe diventa il primo attore nero a essere pubblicizzato dal proprio studio, per esempio all'interno di alcuni materiali pubblicitari della Universal viene osannato in questo modo:

James B. Lowe has made history. A history that reflects only credit to the Negro race, not only because he has given the "Uncle Tom" character a new slant, but because of his exemplary conduct with the Universal company. They look upon Lowe at the Universal Studio as a living black god. ... Of the directors, critics, artists, and actors who have seen James Lowe work at the studio there are none who will not say he is the most suited of all men for the part of "Tom." Those who are religious say that a heavenly power brought him to Universal and all predict a most marvelous future and worldwide reputation for James B. Lowe.³⁴

Queste parole sottolineano il fatto che, tra le altre cose, Lowe sia rispettoso del suo ruolo lavorativo, evidenziando la sua capacità di essere un nero conscio del suo ruolo nella società bianca. Questo atteggiamento positivo manca, probabilmente, all'attore nero Charles Gilpin, che doveva interpretare Tom originariamente, ma che viene poi licenziato per la sua interpretazione troppo aggressiva del personaggio o forse per problemi legati al bere.³⁵ In questa versione Tom è essenzialmente un personaggio secondario, ha poco meno di nove minuti di presenza sullo schermo e le didascalie dedicate alle sue battute sono meno di una dozzina.³⁶ Inoltre il film è ambientato qualche anno dopo il testo originale e questo permette al regista di inserire il contesto della guerra civile per capitalizzare sul patriottismo di quegli anni. Vista la

³¹ <http://utc.iath.virginia.edu/onstage/films/fihp.html>.

³² D. Bogle, *op.cit.*, p. 6.

³³ <http://utc.iath.virginia.edu/onstage/films/1914/14hp.html>.

³⁴ D. Bogle, *op.cit.*, p. 6

³⁵ Thomas Cripps, *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*, Oxford University Press, Oxford, 1993, p. 159.

³⁶ <http://utc.iath.virginia.edu/onstage/films/mv27hp.html>.

limitata presenza di Tom, questo adattamento si concentra sulla storia di altri schiavi, in particolare di due donne Eliza e Cassy, riscrivendo le tematiche originali del testo di Stowe. Il film più che esprimere la visione anti-schiavista promossa dal libro, si concentra sulla violenza e l'oppressione delle donne schiave. Oltre a ciò questa versione presenta un'innovazione interessante dal punto di vista formale e narrativo: Tom, dopo la sua morte, torna come fantasma per tormentare Simon Legree e ne causa la morte facendolo cadere da una finestra.

Date le preoccupazioni della Universal riguardanti il pubblico bianco che voleva evitare di alienarsi, e non lo spettatore nero, si decise di tagliare alcune scene prima dell'uscita, dopo aver ricevuto delle lamentele da alcune organizzazioni sudiste.³⁷ Dopo la première di New York vengono fatti altri tagli e viene realizzata una versione specifica per la distribuzione negli stati del sud. Nonostante queste modifiche non permettono al film di rientrare degli ingenti costi di produzione (terzo film più costoso fino a quel momento), la sua presenza come grande produzione aiuta a stimolare l'appetito del pubblico nei confronti di film su “the plantation life of the glorious Old South”³⁸ che cresce ulteriormente negli anni Trenta.

La notorietà della storia di *Uncle Tom*, dovuta al gran numero di adattamenti, porta alla realizzazione di uno *spin-off* nel 1927 incentrato su due personaggi secondari dal titolo omonimo dei protagonisti *Topsy and Eva* (Del Lord, 1927). Il film ha diversi problemi durante la realizzazione e porta lo studio ad affidare a D. W. Griffith le *reshoots*. Nonostante questo intervento il risultato è “an old-fashioned tribute, not to Tom, but to Tom shows [...] in its final form it was no more than a hoary racial joke”³⁹

Questi primi film mostrano delle figure di padroni di schiavi in modo paternalistico, non attenuando la brutalità dei mercanti di schiavi e di alcuni schiavisti (che in realtà sono i padroni stessi). In alcuni momenti, la narrazione mette in scena i gravi pericoli che gli schiavi in fuga affrontano, la realtà di costrizione e degradazione nelle vite delle concubine e le molto unite comunità nere nelle piantagioni che superano le differenze di status. Unitamente questi film forniscono agli spettatori una percezione della natura dell'istituzione della schiavitù e il suo impatto nelle vite delle persone nere. Malgrado questi elementi, i film di questi anni sono:

popular with white audiences because they reproduced racist images of black Americans prevalent during the Jim Crow era. They were shown at the height of the racial nadir, when most southern black men had been disfranchised; public school education for black youth was woefully lacking; African Americans were unequal before most of the nation's courts and in its criminal justice system; and segregation was common practice across the nation, whether or not it was written into law. White audiences were amused by the on-screen

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ T. Cripps, *op.cit.*, pp. 163, 165.

images of the unfailing loyalty, submissiveness, and religiosity of an Uncle Tom, on the one hand, and the complete intellectual inferiority and immorality of a Topsy, on the other.⁴⁰

1.1.2 *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915)

The Birth of a Nation basato sul romanzo *The Clansman* (era anche il titolo originale del film) di Thomas Dixon Jr., diretto da D. W. Griffith rivoluziona l'esperienza cinematografica americana. Fino a quel momento i film americani erano lunghi non più di tre bobine e avevano una durata massima di venti minuti. *The Birth of a Nation* è il primo film a essere lungo dodici bobine e durare più di tre ore. Inoltre, è il primo ad avere un budget superiore ai centomila dollari, è il primo a essere mostrato in grandi teatri a un prezzo fisso di due dollari, è il primo ad avere un accompagnamento musicale scritto appositamente per lui, è il primo film a essere presentato alla Casa Bianca, il primo ad essere proiettato per i giudici della Corte Suprema e i membri del Congresso ed essere visto da milioni di americani che magari viaggiano per ore solo per vederlo. Insomma il primo film a rendere l'esperienza in sala come totale per moltissime persone.⁴¹

La pellicola cambia la storia del cinema americano anche e soprattutto dal punto di vista della narrazione e del linguaggio cinematografico. Griffith utilizza, non per la prima volta, delle tecniche di montaggio e di inquadratura come il primo piano, il montaggio alternato, l'iris, l'immagine *split-screen* e caratterizza il film con un montaggio rapido e alterna un'illuminazione realistica e impressionistica.⁴² La differenza rispetto al passato è l'uso ormai compiutamente narrativo ed espressivo che ne fa Griffith. Con questo film, come dice Antonio Costa, il regista riesce a dimostrare le possibilità che il cinema offre:

di articolare un complesso spettacolo della durata di circa tre ore al pari di una rappresentazione di un teatro d'opera, di sviluppare una narrazione compiuta e di notevole complessità tematica al pari di un voluminoso romanzo, di articolare la narrazione alternando le più grandiose e spettacolari scene d'insieme alla registrazione di minimi dettagli attraverso i primi piani e i "mascherini a iride" con una efficacia e un'immediatezza assolutamente nuove.⁴³

⁴⁰ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 492.

⁴¹ Melvyn Stokes, *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"*, Oxford University Press, New York, 2007, pp. 3-4.

⁴² D. Bogle, *op.cit.*, p. 10.

⁴³ Antonio Costa, *Saper vedere il cinema: nuova edizione riveduta e aggiornata*, Bompiani, Milano 2016, p. 82.

Il film crea sequenze indimenticabili e la sua grandezza epica sconvolge tutti gli spettatori, anche l'allora presidente degli Stati Uniti Woodrow Wilson che durante la proiezione alla Casa Bianca esclama "It's like writing history with lightning!",⁴⁴ nonostante sia chiaro come la pellicola piuttosto che rappresentare la storia, la ricrea e rivela il pregiudizio razzista del regista nei confronti degli afroamericani. Questa ambivalenza del film è espressa chiaramente dalle parole di James Baldwin: "The Birth of a Nation is known as one of the great classics of the American cinema [...] Similarly, The Birth of a Nation is really an elaborate justification of mass murder".⁴⁵ *The Birth of a Nation* è un film controverso fin dalla sua presentazione nelle sale nel 1915 per il suo contenuto razzista, oltre ad essere problematica anche la sua considerazione dal punto di vista della storia del cinema. Ancora oggi si dibatte se continuare a far studiare il film come un primo esempio di lungometraggio dalla narrazione complessa o se invece stigmatizzarlo per il suo contenuto offensivo nei confronti delle persone afroamericane.

The Birth of a Nation narra la storia di due famiglie: gli Stoneman abolizionisti e i Cameron del sud. Le storie delle due famiglie si intrecciano quando il politico Austin Stoneman, sua figlia e i due figli fanno visita al Dr. Cameron, a sua moglie e ai cinque figli nella loro casa in South Carolina. Durante la visita il figlio maggiore Phil Stoneman s'innamora di Margaret Cameron, mentre il giovane Ben Cameron idealizza la foto dell'unica figlia degli Stoneman, Elsie. Con lo scoppio della guerra civile americana le famiglie si dividono sui lati opposti del conflitto, infatti i figli maschi si arruolano nei rispettivi eserciti del nord e del sud. Le vicende di queste famiglie si incrociano di nuovo quando Ben Cameron, dopo essere stato ferito e fatto prigioniero, arriva all'ospedale dell'Unione nel quale Elsie Stoneman lavora come infermiera. La prima parte del film si conclude con l'omicidio di Abraham Lincoln e la reazione di Austin Stoneman e altri repubblicani radicali a questo evento che li porta ad approvare delle dure misure per punire gli stati del sud. Nella seconda parte, queste misure vengono applicate in riferimento al periodo storico chiamato era della *Reconstruction*, le quali prevedono l'acquisizione di pari diritti per i neri. Per questo motivo il braccio destro di Austin Stoneman Silas Lynch, un mulatto, viene eletto governatore del South Carolina. Il film rappresenta le elezioni come truccate: da un lato i neri riempiono le urne illegalmente, dall'altro ai bianchi viene impedito di votare. Ma è la scena successiva che mostra i pregiudizi e le paure più profonde dell'uomo bianco razzista del sud. La scena mostra la prima seduta del congresso composto interamente da rappresentanti neri descritti come avidi, arroganti e stupidi: uno

⁴⁴ D. Bogle, *op.cit.*, p. 10.

⁴⁵ James Baldwin, *The Devil Finds Work*, Vintage International, New York, 2011, pp. 34, 35.

mangia del pollo fritto, un altro beve da una bottiglia di liquore e uno si toglie le scarpe e appoggia i piedi sul banco. Questo ultimo aspetto porta all'approvazione di una regola che impone a tutti i rappresentati di indossare sempre le scarpe. Vengono approvate altre regole e vengono avanzate delle proposte, come ad esempio l'obbligo per i bianchi di salutare ogni ufficiale nero che incontrano e la proposta di rendere legali i matrimoni interrazziali tra bianchi e neri.⁴⁶ Da questa rappresentazione traspare la percezione di Griffith secondo cui i neri più pericolosi non sono gli illetterati ex schiavi dei campi di cotone facili da manipolare, bensì i veterani dell'esercito dell'Unione come Silas Lynch che è "ready to exploit them to create his own 'black empire' with a white queen at his side",⁴⁷ con *them* si intende i bianchi. L'altro elemento che emerge da queste scene è la concezione che il regista ha della storia e in particolare del periodo della *Reconstruction*. Come detto in precedenza, William Archibald Dunning è lo storico che attraverso le sue teorie definisce questo periodo come *The Tragic Era* e chiaramente Griffith ha la stessa visione di quest'epoca.⁴⁸ La sequenza del congresso insieme ad altre ci presenta dei

[c]arpetbaggers and uppity niggers from the North move into Piedmont, exploiting and corrupting the former slaves, unleashing the sadism and bestiality innate in the negro, turning the once congenial darkies into renegades and using them to "crush the white South under the hell of the black South".⁴⁹

La figura, qui definita, dei *carpetbaggers* chiamati così in seguito alle valigie che molti di loro componevano con pezzi di tappeti, sono uomini neri, e non, che vengono dagli stati del nord per aprire delle proprie attività o semplicemente per lavorare. La visione negativa che hanno di loro gli abitanti del sud si riflette nella rappresentazione che fornisce il film di Griffith.

The Birth of a Nation è chiaramente influenzato dal contesto storico in cui viene realizzato, ma è anche un grande influenzatore della realtà a sua volta. Per comprendere meglio questo aspetto è necessario considerare la genesi del film. Come già accennato, il film si ispira al romanzo *The Clansman* del 1905 scritto da Thomas Dixon Jr. parte di una trilogia sulla Ricostruzione preceduto da *The Leopard's Spots* nel 1902 e a cui fa seguito *The Traitor* nel 1907. La trilogia sembra sia stata scritta in risposta a delle idee sbagliate, secondo Dixon Jr., del vecchio sud che circolano in quegli anni in testi letterari, in particolare sembra sia stata una rappresentazione

⁴⁶ D. Bogle, *op.cit.*, p. 12.

⁴⁷ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 492.

⁴⁸ M. Stokes, *op.cit.*, p. 191.

⁴⁹ D. Bogle, *op.cit.*, p. 12.

teatrale di *Uncle Tom's Cabin*⁵⁰ a spingere Dixon Jr. a correggere questo errore portando una “vibrant testimony to the gallant, courageous, and transformative spirit of the South and its people”.⁵¹ Il contenuto della trilogia, come si evince anche dal film, è ispirato da uno spirito di rivincita da parte degli stati confederati, oltre ad essere contaminato da un'idea di supremazia bianca che si ritrova negli ideali del Ku Klux Klan. Infatti il film mette in evidenza le posizioni, di Dixon Jr. prima e di Griffith poi, a favore di un'organizzazione terroristica come il Ku Klux Klan. Il KKK era ormai defunto da mezzo secolo quando William J. Simmons decide, nell'autunno del 1915, di rianimarlo.⁵² L'influenza di *The Birth of a Nation* è fondamentale nell'alimentare i sentimenti di razzismo e di supremazia bianca mai sopiti, in particolare negli stati del sud, e le rappresentazioni del KKK come unico salvatore dei bianchi dalla violenza nera ne sono l'esempio più lampante. In almeno due momenti nel film compare l'intervento salvifico del Klan, la prima volta non riescono a salvare la piccola Flora Cameron, che decide di suicidarsi lanciandosi del precipizio piuttosto che essere violentata da Gus, ma la vendicano catturando il rinnegato e condannandolo alla morte attraverso il linciaggio. La seconda volta, verso la fine del film, il KKK appare in tutta la sua maestosità quando salva Elsie Stoneman, prigioniera del mulatto Silas Lynch e lo cattura. Successivamente, libera la famiglia Cameron che era rimasta prigioniera in un rifugio circondato dai soldati di Silas Lynch. Il giorno dopo questi interventi prodigiosi gli uomini del Klan impediscono ai neri di votare ripristinando la normalità. Il successo del film e l'influenza sulla società continua fino alla metà degli anni Venti quando il KKK gode di un consenso popolare enorme evidenziato dal numero di iscritti stimato tra due e cinque milioni e dalle manifestazioni sempre più numerose come quella dell'8 agosto del 1925 nella quale più di cinquantamila membri del Klan marciano incappucciati per le strade di Washington D.C.⁵³

Il film provoca delle reazioni a causa degli elementi razzisti e pericolosi che contiene già dopo la proiezione di anteprima nel gennaio del 1915. La *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) già preoccupata, visto il romanzo a cui si ispira, dopo la visione del film lo definisce “historically inaccurate and, with subtle genius, designed to palliate and

⁵⁰ Dorian Lynskey, “‘A Public Menace’: How the fight to ban *The Birth of a Nation* shaped the nascent civil rights movement”, 31/03/2015, <https://slate.com/culture/2015/03/the-birth-of-a-nation-how-the-fight-to-censor-d-w-griffiths-film-shaped-american-history.html>.

⁵¹ Caroline Schroeter, “From Griffith to Parker: The Representation of African Americans and the US South in *The Birth of a Nation* 1915–2016”, in Robert J. Patterson (a cura di), *Black Cultural Production After Civil Rights*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 2019, p. 95.

⁵² Joshua D. Rothman, “When Bigotry Paraded Through the Streets”, 04/12/2006, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2016/12/second-klan/509468/>.

⁵³ *Ibidem*.

excuse the lynchings and other deeds of violence committed against the Negro”,⁵⁴ e cerca quindi di censurare le parti ritenute più pericolose. Scrive una lettera alla *National Board of Censorship* nella quale evidenzia i pericoli: “If it goes unchallenged it will take years to overcome the harm it is doing [...] The entire country will acquiesce in the Southern program of segregation, disenfranchisement and lynching”⁵⁵ ma non ottiene i risultati sperati. Dopo un anno di lotte solo due stati, il Kansas e l’Ohio, decidono di vietare il film. Le paure della NAACP sembrano fondate visto che lo scrittore, membro dell’associazione, W. E. B. Du Bois nota, negli anni Venti, come a partire dal 1915 i linciaggi di neri siano aumentati. La discussione intorno al divieto di proiettare *The Birth of a Nation* si concentra anche sulla libertà di parola, infatti Griffith, in risposta alle polemiche scaturite dall’uscita del film, l’anno successivo realizza *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916). Du Bois nel suo testo a supporto del divieto nei confronti del film chiarisce come “we are aware now as then that it is dangerous to limit expression”, però senza “some limitations civilization could not endure” e che la censura di *The Birth of a Nation* fosse giustificata perché è “a special case. A new art was used, deliberately, to slander and vilify a race [...] it was a public menace ... not art, but vicious propaganda”.⁵⁶

1.2 La *Golden Age* di Hollywood

Le proteste del pubblico nero nei confronti delle rappresentazioni deterioranti della *blackness* e delle condizioni di schiavitù nei film dei primi anni del Novecento, non riescono a influenzare i registi di quegli anni. A partire dalla metà degli anni Trenta, insieme alla nascita della *Golden Age* di Hollywood, il genere della piantagione diventa sempre più importante per gli *studios*. La produzione cinematografica degli anni Trenta è caratterizzata da una volontà di evasione dalla realtà, infatti a partire dalla crisi del 1929 negli Stati Uniti per molte persone inizia un periodo di difficoltà e povertà che viene poi definito Grande Depressione. Questa tendenza all’evasione porta l’industria a rivolgersi ad un passato definito glorioso, che vede la realizzazione, dal 1929 al 1941, di più di 75 film ambientati nel vecchio sud.⁵⁷ Durante la depressione, l’ambientazione della piantagione del sud rassicura il pubblico posizionandolo all’interno dell’opulento scenario del periodo *antebellum*. Le grandiose ambientazioni di due

⁵⁴ Dorian Lynskey, “‘A Public Menace’: How the fight to ban *The Birth of a Nation* shaped the nascent civil rights movement”, 31/03/2015, <https://slate.com/culture/2015/03/the-birth-of-a-nation-how-the-fight-to-censor-d-w-griffiths-film-shaped-american-history.html>.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ E. Guerrero, *op.cit.*, p. 19.

musical come *Dixiana* (Luther Reed, 1930) e *Mississippi* (A. Edward Sutherland, 1935) rassicurano gli spettatori che i tempi duri sono solo momenti di passaggio tra periodi di crescita economica e prosperità.⁵⁸

Concentrandoci sulla rappresentazione della schiavitù e degli schiavi, i film prodotti dagli anni Trenta in poi continuano sulla falsa riga delle pellicole precedenti caratterizzando gli schiavi come “happy, devoted, passive black simpletons”.⁵⁹ Un fenomeno di quegli anni sono i film con protagonisti attori bambini e ci sono almeno quattro film di questo filone ambientati nel vecchio sud, usciti intorno al 1935. Shirley Temple è la protagonista di tre di questi *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935), *The Little Colonel* (David Butler, 1935) e *Dimples* (William A. Seiter, 1936) mentre il quarto film è *General Spanky* (Gordon Douglas, Fred Newmeyer, 1936), *spin-off* della serie di corti *Our Gang* creata dal produttore Hal Roach. *The Littlest Rebel* presenta per la prima volta nella storia del cinema uno schiavo nero tutore di una persona bianca.⁶⁰ È il caso del fedele Uncle Billy interpretato da Bill “Bojangles” Robinson che insieme a Shirley Temple si esibisce in numeri di ballo e canto che diventeranno predominanti nel periodo classico nei personaggi stereotipati neri interpretati dallo stesso Robinson e da altri attori come Stepin Fetchit.⁶¹ Il personaggio di Billy è il classico stereotipo del *Tom*, infatti nel film raccoglie dei soldi per far uscire di prigione il suo confederato *master*, mentre in un ruolo secondario l’attore afroamericano Willie Best interpreta lo sciocco e lagnoso James Henry nello stereotipo del *coon* che è “completely confused by the entire notion of thinking for himself”.⁶² *Dimples* include un episodio in *blackface* da *Uncle Tom’s Cabin*. La trama di *General Spanky* incorpora popolari stereotipi della *Lost Cause* dove la nobiltà bianca è sostenuta da sottomessi e diligenti neri.⁶³

Due eccezioni alla classica ambientazione della piantagione del sud sono due film del 1937 ambientati a bordo delle navi che portano gli schiavi dall’Africa verso l’America. *Slave Ship* (Tay Garnett, 1937) è uno dei primi film a mostrare le condizioni di viaggio disumane che gli schiavi sopportano nella tratta atlantica, nonostante questo i neri accettano il loro destino senza ribellarsi. *Souls at Sea* (Henry Hathaway, 1937) è l’unica eccezione del periodo grazie ad una scena nella quale gli schiavi neri si ribellano, attaccano e uccidono il crudele capitano della nave durante il viaggio, ma alla fine non riescono a liberarsi e quindi rimangono in catene.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ B. E. Stevenson, *op.cit.*, pp. 493-494.

⁶⁰ D. Bogle, *op.cit.*, p. 47.

⁶¹ E. Guerrero, *op.cit.*, p. 19.

⁶² B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 494.

⁶³ *Ibidem*.

Un altro film che mostra una ribellione di schiavi è *So Red the Rose* (King Vidor, 1935), la pellicola narra la storia di Valette Bedford, figlia di uno schiavista del Mississippi, che aspetta il ritorno a casa del marito dalla guerra civile. Il film, come gli altri di questo periodo, si concentra più sulle vicende dei padroni bianchi che sugli schiavi, rappresentati come obbedienti e attenti ai bisogni dei loro padroni. La pellicola si differenzia per la presenza di una sequenza nella quale viene mostrata un'insurrezione degli schiavi neri rispetto alla loro condizione, ribellione che viene però fantasticamente fermata da uno schiaffo della protagonista al capo della rivolta.⁶⁴ Il film alla fine non si discosta troppo dalle rappresentazioni dominanti e il successivo insuccesso al *box office* porta gli *studios* a evitare il genere della piantagione in quanti non lo considerano redditizio, sarà il successivo successo di *Jezebel* e *Gone with the Wind* a rendere estremamente popolare il genere.

Jezebel, ambientato negli anni Cinquanta dell'Ottocento a New Orleans, racconta la storia della reginetta egoista Julie Marsden, interpretata da Bette Davis, che a causa della sua arroganza perde il suo unico amore Preston Dillard (Henry Fonda). Riuscirà tuttavia a riscattarsi alla fine del film mettendo da parte il suo orgoglio per prendersi cura di lui durante un'epidemia di febbre gialla. La narrazione si concentra sull'aristocrazia bianca e limita la presenza degli schiavi neri solo a momenti di *comic relief*: all'inizio del film si vede un cocchiere nero che risponde positivamente agli ordini dei passeggeri bianchi, il suo *yessums* continua meccanicamente anche dopo che i passeggeri hanno lasciato la scena, in un altro momento la protagonista chiama gli schiavi dal portico e inizia a cantare una canzone con loro per distrarre i suoi ospiti. Uno dei modi più consistenti ed efficaci che il film usa per privilegiare, all'interno della narrazione, la classe dei padroni è quello di far leva sulla grande opulenza, sullo splendore dei costumi e in particolare sulla grandezza delle ville, come ad esempio Halcyon villa fuori New Orleans di proprietà della famiglia Marsden, metafora della supremazia bianca. Alla fine *Jezebel* fa poco per portare avanti la rappresentazione della schiavitù sullo schermo, ma senza dubbio aumenta l'aspettativa del pubblico nei confronti della grande storia del sud che verrà distribuita l'anno successivo.⁶⁵

Gone with the Wind prodotto da David O. Selznick, tratto dall'omonimo romanzo di Margaret Mitchel pubblicato nel 1936, cattura l'immaginazione degli spettatori e l'apprezzamento per le storie sulla guerra civile e l'era della ricostruzione come nessun altro film aveva fatto prima. La pellicola, costata quattro milioni di dollari per essere prodotta, dura 238 minuti e risulta essere ancora oggi il film che ha incassato di più nella storia del cinema (se si considera

⁶⁴ E. Guerrero, *op.cit.*, p. 34.

⁶⁵ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 495.

l'inflazione).⁶⁶ Il film racconta la storia di Scarlett O'Hara (Vivian Leigh) figlia di un proprietario terriero della Georgia, che si innamora di Ashley Wilkes (Leslie Howard) sposato con Melanie Hamilton (Olivia de Havilland) e finisce poi per sposare Rhett Butler (Clark Gable). La famiglia O'Hara ha due servi con un ruolo importante all'interno della narrazione: sono Prissy (Butterfly McQueen) e, soprattutto, Mammy, stereotipo che permette ad Hattie McDaniel di diventare la prima attrice nera a vincere un premio Oscar come miglior attrice. Il personaggio di Hattie McDaniel e l'Oscar vinto elevano lo status degli afroamericani sugli schermi di Hollywood, ma allo stesso tempo mantengono le rappresentazioni stereotipate delle donne nere. Questo personaggio non ha nessun legame a una famiglia o a una comunità nera e quindi contribuisce ad oscurare la sua condizione di schiava, inoltre è estremamente materna seppure senza nessun figlio proprio. La Mammy di McDaniel elimina ogni traccia dei reali abusi fisici, psicologici e sessuali subiti dalle schiave domestiche.⁶⁷ Durante la produzione del film, la NAACP protesta per le rappresentazioni della schiavitù e degli schiavi e riesce a convincere O' Selznick a tagliare le scene più offensive tratte dal libro.⁶⁸

Queste avvisaglie di proteste nere insieme alla coscienza politica hanno delle sempre più chiare implicazioni per il genere della piantagione nelle due decadi successive. Gli attivisti afroamericani iniziano a concentrarsi sempre di più sulle rappresentazioni razziste di Hollywood come parte di una più ampia offensiva contro la cultura egemonica bianca e le ineguaglianze all'interno degli Stati Uniti. Le condizioni storiche contribuiscono alla revisione del genere della piantagione: quando esce *Gone with the Wind* gli spettatori americani sono a conoscenza della guerra appena scoppiata in Europa. Hollywood approfitta della situazione facendo leva sull'inquietudine per aumentare la popolarità del film dislocando le ansie contemporanee nel (non molto) lontano passato della guerra civile.⁶⁹ L'arrivo della seconda guerra mondiale porta nuove priorità all'interno della produzione cinematografica e soprattutto una nuova ideologia nazionale, di conseguenza il genere della piantagione declina rapidamente. Il governo statunitense deve fare appello all'unità nazionale, trovare un modo per motivare il milione di afroamericani chiamati in guerra e affrontare la pervasiva ideologia razzista ancora presente nel paese. L'industria cinematografica risponde prontamente alla richiesta del governo di schierarsi contro le ideologie dominanti in Europa ed è anche a conoscenza del fatto che gli spettatori neri, ed in particolare le associazioni che li rappresentano, sono sul punto di agire

⁶⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films#Highest-grossing_films_adjusted_for_inflation.

⁶⁷ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 495.

⁶⁸ E. Guerrero, *op.cit.*, p. 26.

⁶⁹ *Ivi*, p. 27.

contro le degradanti rappresentazioni dei neri da parte del cinema commerciale.⁷⁰ A questo proposito la NAACP si riunisce a Los Angeles nel 1942 dove, vista la condivisa lotta contro il fascismo e il nazismo oltremare, attraverso il segretario Walter White sfida Hollywood a cancellare le rappresentazioni cinematografiche razziste negli Stati Uniti. Hollywood decide, vista l'obsolescenza dell'ideologia del genere e la probabilità di un aumento delle proteste, di "dropped the inscription of slavery and the plantation myth for themes more likely to turn a profit for the duration of the war".⁷¹

Subito dopo la fine della seconda guerra mondiale un flebile ritorno di storie ambientate nel vecchio sud fa la sua comparsa, riproponendo la piantagione in *Song of the South* prodotto da Walt Disney nel 1946 e nell'adattamento del romanzo di Frank Yerby *The Foxes of Harrow* (John M. Stahl, 1947). *Song of the South* ha come protagonista James Baskett nel ruolo di Uncle Remus e Hattie McDaniel nel suo solito ruolo di Mammy. Il film è un misto di *live-action* e animazione ed è ambientato nel 1870 nel vecchio sud. Le rappresentazioni dei personaggi neri nella pellicola, nonostante nel periodo in cui è ambientato la schiavitù non è più legale, sono ancora contaminate da una nostalgia e da un servilismo non più accettabile per il dopoguerra. Un editoriale della rivista *Ebony*, pubblicato nel 1947, denuncia gli stereotipi presenti nel film e chiede che la pellicola venga boicottata, infatti *Song of the South* diventa il film più contestato dagli afroamericani dai tempi di *The Birth of a Nation*.⁷² L'anno successivo un altro stereotipo nero è il protagonista di un altro film per bambini, Uncle Tom è il protagonista di *Uncle Tom's Cabaña* (Tex Avery, 1947). È il secondo adattamento dal romanzo di Harriet Beecher Stowe diretto dal co-creatore dei *Looney Tunes* Tex Avery dieci anni dopo *Uncle Tom's Bungalow* (Tex Avery, 1937) che è pieno di stereotipi e si conclude con una critica nei confronti degli afroamericani neri che avevano appena ottenuto i *social security benefits*.⁷³ In *Uncle Tom's Cabaña*, Tom è un cantastorie fantastico e un furbo truffatore, batte in astuzia l'avarò Simon Legree, ma, un altro stereotipo, trova la sua fine per colpa delle sue continue bugie. Per contrasto *The Foxes of Harrow*, in almeno due momenti, sostiene la promessa di una traiettoria revisionista della rappresentazione della schiavitù. Il film descrive le cerimonie voodoo praticate dagli schiavi nel tentativo di conservare le loro tradizioni e culture africane realizzando una resistenza nei confronti della schiavitù e della cristianità. In un'altra scena questa resistenza è manifestata apertamente dal rifiuto di una madre di crescere suo figlio come uno schiavo e

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 28.

⁷³ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 496.

nel fare questo è disposta a rischiare la vita di tutti e due fino al tragico finale che li vede morire affogati in un fiume. Gli spettatori americani, attraverso questa rappresentazione cruda, si trovano per una volta di fronte alla brutale realtà della schiavitù. *The Foxes of Harrow* rimane ancora oggi

an important contribution to film representations of the slave experience not only because of its black female characterizations but also because, through the display of African drumming, dance, religion, and philosophy, it is one of the first feature films to emphasize the cultural differences and expressions of enslaved people in the American South.⁷⁴

Alla fine degli anni Quaranta, le proteste sensibilizzano sempre di più Hollywood nei confronti della prospettiva sulla schiavitù da parte degli afroamericani e questo porta successivamente a delle rappresentazioni di schiavi sempre più ampie nello spettro della personalità e a sempre più film ambientati nel periodo della ricostruzione.⁷⁵

1.3 L'attivismo negli anni Cinquanta e le prime rappresentazioni influenzate dalle lotte per i diritti civili

Gli anni Cinquanta sono testimoni di un importante cambiamento nelle modalità in cui gli schiavi e la schiavitù vengono rappresentati sullo schermo. Questo profondo cambiamento è legato alle trasformazioni politiche e sociali che avvengono negli Stati Uniti in quegli anni, quando l'attivismo nero comincia a prendere la forma di gruppi organizzati. Nel 1942 viene fondato, da un gruppo di studenti dell'università di Chicago, il *Congress of Racial Equality* (CORE) che insieme alla già citata NAACP riveste un ruolo fondamentale nelle battaglie per i diritti civili che iniziano intorno alla metà degli anni Cinquanta. Questi movimenti cominciano a influenzare le rappresentazioni nei film, anche se alcune pellicole degli anni Cinquanta si concentrano ancora sui *masters* più che sugli schiavi, come *Band of Angels* e *Tamango* i quali presentano agli spettatori, degli schiavi diversi che lottano per la propria libertà di vivere con dignità, sia come individui sia come comunità. Rappresentazioni di questo tipo sono un passo in avanti significativo rispetto a prima e diventano sempre più comuni nel prosieguo degli anni. *Band of Angels* racconta la storia di una giovane donna mulatto, Amantha Starr (Yvonne De Carlo), costretta ad accettare il fatto di essere una schiava, infatti viene cresciuta come una privilegiata ben educata donna bianca, figlia del proprietario della piantagione. Amantha non conosce l'identità della madre che le viene rivelata solo al funerale del padre, quando scopre di

⁷⁴ Ivi, p. 497.

⁷⁵ E. Guerrero, *op.cit.*, p. 28.

essere la figlia della concubina dello stesso, svelando il suo essere non solo la figlia del *master* Starr, ma anche legalmente una sua schiava. In seguito ai debiti del padre nei confronti di uno schiavista, Amantha viene presa insieme agli altri e venduta a un'asta dove viene comprata, per cinquemila dollari, dall'ex trafficante di schiavi dall'Africa e proprietario di una piantagione a New Orleans Hamish Bond (Clark Gable). Alla casa di Bond, Amantha incontra la precedente concubina Michele (Carolle Drake), un'altra donna mulatto che accetta il suo status senza riserve. Inoltre, incontra anche lo schiavo più fidato di Hamish Bond, Rau-Ru interpretato da Sidney Poitier, il cui personaggio è la rappresentazione più complessa di uno schiavo che sia mai stata fatta fino a quel momento.⁷⁶ Rau-Ru, essendo stato fatto prigioniero da bambino, soffre per lo sradicamento dalla sua terra, ed essendo ancora legato alla sua famiglia africana, non accetta la sua condizione di schiavo. Il personaggio interpretato da Sidney Poitier è stato cresciuto dal suo padrone come un figlio, ha studiato ed è colto, quindi a differenza di tutti gli altri schiavi sa leggere, ed è in una posizione privilegiata, nonostante questo disprezza il padrone Bond e ne rifiuta l'approccio paterno. Rau-Ru dice rabbiosamente alla protagonista Amantha: "He [Hamish Bond] made me believe that I am a person with pride and dignity; for that I will kill him"⁷⁷ e che "Freedom [...] is a white word".⁷⁸ Sia Amantha sia Rau-Ru si ribellano contro la loro condizione di schiavi, la prima perché è stata cresciuta come una donna libera, il secondo perché è ancora estremamente legato al continente in cui è nato, ed entrambi forniscono una rappresentazione della schiavitù più veritiera ed articolata in virtù dei loro desideri sfaccettati e delle loro motivazioni. Il film mostra il senso di colpa che dovrebbe essere condiviso sia dai bianchi che dai trafficanti africani.⁷⁹ Infatti *Band of Angels* esplora questa tematica che negli altri film rimane nascosta dietro una rappresentazione positiva degli schiavi e dei padroni. Il protagonista Hamish Bond soffre per quello che ha fatto in Africa, dove catturava i giovani più forti per portarli in America, e cerca di rimediare nel rapporto con Rau-Ru. Tutte le attenzioni che riserva all'educazione dello schiavo sono un tentativo in quella direzione, ma il rifiuto di Rau-Ru e l'odio che prova nei confronti del padrone per il diverso trattamento, rendono evidente come questo senso di colpa non possa essere espiato.

Una rappresentazione più convincente dell'esperienza degli schiavi dalla loro prospettiva è fornita da *Tamango*, film che estende il discorso sulla resistenza alla schiavitù presente in *Band of Angels*, ambientando la sua storia a bordo di una nave di schiavisti olandesi. I protagonisti

⁷⁶ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 499.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

della pellicola sono: il capitano della nave Captain Reinker (Curd Jürgens), la sua concubina mulatto Aiche (Dorothy Dandridge) e uno schiavo africano di nome Tamango (Alex Cressan) che trama per la sua vendetta e fuga. I due temi che guidano il film, come in *Band of Angels*, riguardano la natura del privilegio di uno schiavo e la credibilità degli affetti interrazziali nel contesto della schiavitù. Tamango rimane sprezzante nei confronti del suo padrone Captain Reinker anche quando quest'ultimo si dimostra gentile, nonostante si preoccupi di nutrire e curare la sua merce solo per proteggere il suo investimento, infatti Tamango dichiara: "He will never make me a slave".⁸⁰ Lo schiavo si scontra con la concubina Aiche che gli consiglia di accettare l'atteggiamento paterno del capitano, ma entro la fine del film anche Aiche si convince a rifiutare l'affetto di Reinker, quando si rende conto che lui non la sposerà o non la libererà mai. A differenza di Amantha e Rau-Ru in *Band of Angels*, Aiche preferisce morire piuttosto che essere schiava in tutti i sensi e una delle scene più importanti a questo proposito riguarda il racconto delle violenze subite dai suoi vecchi padroni, dai quali viene marchiata col fuoco, frustata e violentata, descrivendo le sofferenze femminili in maniera dettagliata come non era stato fatto prima. Aiche si rende conto che Reinker non la tratta con rispetto, rimarcando costantemente, anche nei momenti di intimità, il fatto che è di sua proprietà. Successivamente in un'altra scena Aiche rifiuta i favori di Reinker demolendo il mito della Jezebel urla: "I hate you. Hate your hands on me. Hate that bed. There is nothing that I like about you. I am telling the truth for the first time to a white man".⁸¹ *Tamango* promuove l'idea delle donne come portatrici di informazioni vitali, disposte a morire nella lotta per la libertà, contribuendo ad aumentare la consapevolezza degli spettatori su come e perché le rivolte degli schiavi siano state lanciate e sostenute da gruppi di persone che agiscono collettivamente.⁸²

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ivi*, p. 500.

⁸² *Ibidem.*

2. Il revisionismo storico e la rivoluzione del piccolo schermo a partire dagli anni Settanta: *Roots*

2.1 L'influenza dei movimenti per la *black liberation* sui prodotti medialti dagli anni Settanta alla fine del millennio

Dopo la fine degli anni Cinquanta, Hollywood affronta un periodo di incertezze e cambiamenti all'interno del profilo dei propri spettatori e allo stesso tempo gli afroamericani vivono un aumento della loro coscienza politica e dell'attivismo che li porta a mutare drasticamente il loro rapporto con il paese e a cambiare l'America stessa. Dalla fine degli anni Quaranta fino a tutti gli anni Sessanta, i neri, attraverso una strategia che include proteste di massa che successivamente sfociano in ribellioni, portano dei cambiamenti in tutti gli aspetti della società statunitense. Le attività politiche *black* ottengono una visibilità sulla scena nazionale che non ha precedenti, iniziando con il già citato CORE che inizia nel 1947 con i Freedom Rides⁸³ e continua con il boicottaggio degli autobus segregati a Montgomery nel 1956, la marcia su Washington nel 1963, le insurrezioni a Watts nel 1965 e le devastazioni che portano 160 città americane in fiamme in risposta all'assassinio di Martin Luther King Jr. nel 1968. Gli afroamericani, attraverso azioni di massa coraggiose e attraverso le negoziazioni della vita quotidiana, creano un'atmosfera politica e culturale in cui le questioni di razza e libertà non possono più essere ignorate. Di conseguenza non è più possibile produrre racconti epici pieni di preconcetti e ignoranti stereotipi come *So Red the Rose* e *Gone with the Wind* degli anni Trenta. Con la nascita dei movimenti per i diritti civili e i conseguenti movimenti per la *black liberation*, la protesta si concentra sempre di più sull'industria cinematografica, infatti la NAACP, in particolare attraverso la sezione di Hollywood, continua a esercitare pressioni all'industria per tutti gli anni Sessanta affinché aggiorni la rappresentazione di afroamericani e assuma più personale nero all'interno di tutti i settori della lavorazione.⁸⁴ Queste pressioni politiche e sociali cominciano leggermente a influenzare la revisione prima, e il ribaltamento poi delle rappresentazioni di schiavi e della schiavitù nei film. Il ribaltamento completo della mitologia cinematografica della schiavitù avviene attraverso diversi cambiamenti culturali e politici legati tra di loro, tra questi i, già citati, fatti di Watts nel 1965 rivestono un ruolo centrale e rappresentano un momento critico nella consapevolezza nera e nelle attività politiche.

⁸³ <https://www.thecongressofracialequality.org/freedom-rides.html>, (ultimo accesso: 08/02/2022).

⁸⁴ E. Guerrero, *op.cit.*, p. 29.

Nonostante ciò, gli afroamericani, entro la fine degli anni Sessanta, diventano disincantati dall'attenzione dei movimenti per i diritti civili per la tematica dell'integrazione che veniva interpretata come limitata solo a specifiche oppressioni istituzionali e culturali nel sud e che non affrontava la sopravvivenza economica, politica e spirituale nera all'interno della nazione nella sua totalità. Di conseguenza la fine degli anni Sessanta, in particolare nei poveri ghetti del nord, vede amplificarsi e aumentare in maniera drammatica l'attivismo politico militante da parte degli afroamericani. In particolare dal 1965 in avanti, gli afroamericani vedono le loro posizioni sul razzismo e le loro aspettative politiche affrontate in maniera decisa dalla rinascita del nazionalismo *black*, dalla concettualizzazione e articolazione del *Black Power*, dalla fondazione del *Black Panther Party for Self-Defense* e da una serie di organizzazioni specificamente dedicate all'obiettivo della *black liberation* all'interno degli Stati Uniti.⁸⁵

La rivoluzione della rappresentazione dell'esperienza della schiavitù sugli schermi beneficia non solo delle lotte per i diritti civili, ma anche del revisionismo storico in atto in quegli anni riprendendo le già citate teorie di W.E.B. Du Bois sulla schiavitù e sul periodo della *Reconstruction* e portando l'attenzione su storie di schiavi scritte dagli schiavizzati stessi. Questo cambiamento porta alla realizzazione delle prime produzioni audiovisive su figure storiche *black* centrali nella lotta contro la schiavitù che emergono a partire dagli anni Sessanta. Vengono prodotti due drammi storici, uno su Frederick Douglass nel 1964 e uno su Harriet Tubman nel 1965 e poi un documentario sulla vita Benjamin Banneker nel 1971, un altro su William ed Ellen Craft l'anno successivo, e infine nel 1976 viene realizzato il primo film sulla figura di Booker T. Washington.⁸⁶ Diversi racconti cinematografici sulla schiavitù realizzati nella seconda metà del XX secolo danno voce a dei resoconti delle condizioni di vita degli schiavi che risultano essere più onesti e più variegati, in particolare nelle loro relazioni familiari e comunitarie. *Slaves* (Herbert Biberman, 1969) esplora diversi argomenti, in una sorta di *Uncle Tom's Cabin* influenzato dai movimenti per i diritti civili: il legame tra intimità e abuso nell'attività di concubinaggio e le strategie per controllare l'accoppiamento degli schiavi, l'ipocrisia dei cristiani *masters* che gli schiavi devono sopportare e il potenziale intellettuale e artistico degli schiavi suggerito dall'esposizione di arte africana da parte del padrone. Il film racconta, anche, come il protagonista Luke (Ossie Davis) si trasforma da uno schiavo fidato a uno che sposa la causa della ribellione. Dopo essere stato tradito, Luke, un leader religioso all'interno della comunità di schiavi, istruisce la moglie in modo che i figli a non siano mai sottoposti agli ordini di nessun padrone e gli incoraggia a fuggire. *Slaves* mostra

⁸⁵ *Ivi*, p. 30.

⁸⁶ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 501.

delle dinamiche sociali molto sfaccettate tra gli schiavi, in particolare un profondo amore coniugale, un'attenzione paterna da un lato e l'infanticidio dall'altro per risparmiare sofferenze al figlio, un ampio desiderio di libertà e una varietà di conflitti interiori espressi attraverso i sentimenti di tradimento, rabbia, depressione e umiliazione.⁸⁷ Il film mette in luce anche come l'autorità patriarcale venga esercitata sulle donne bianche della piantagione allo stesso modo degli schiavi, infatti in una scena dove una padrona di una piantagione vicina aiuta degli schiavi nella loro fuga esclama: "Our God is a freedom God. I am chattel too".⁸⁸ Questo tipo di rappresentazione empatica viene sminuita in rappresentazioni successive mettendo in mostra la crudeltà delle *mistresses* bianche nei confronti degli schiavi in film come *Mandingo*, *Quilombo* (Carlos Diegues, 1984) fino al contemporaneo *12 Years a Slave* (Steve McQueen, 2013) e nella serie TV *Underground*.

2.1.1 Il blaxploitation a partire dagli anni Settanta e i casi di *Mandingo* (Richard Fleischer, 1975) e *Drum* (Steve Carver, 1976)

Nell'atmosfera espansiva di rivoluzione politica e culturale della fine degli anni Sessanta si sviluppa un nuovo genere, o meglio sottogenere della *exploitation*, cinematografico a tematica *black* portando il ribaltamento tanto atteso della rappresentazione della *blackness*. Il periodo del *blaxploitation* va, principalmente, dal 1969 al 1974 quando vengono prodotti più di sessanta film di diversa qualità. Il genere viene chiamato così, in senso dispregiativo, poichè "many black critics felt that while these films had black story lines and actors, they projected the wrong role models for black youth and were moneymakers only for Hollywood".⁸⁹ Il film pioniere del genere è *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* diretto e interpretato da Melvin Van Peebles, uscito nel 1971 e prodotto con un budget di solo centocinquantamila dollari che diventa uno dei film più visti dell'anno. La pellicola racconta di un *sex worker* nero di nome Sweetback (Melvin Van Peebles) che dopo aver assistito alle violenze da parte della polizia nei confronti di un'attivista afroamericano si ribella e attacca i poliziotti, diventando un rivoluzionario. *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* viene accolto positivamente dai politici e attivisti neri per le tematiche di rivolta presenti nel film, Huey P. Newton, il co-fondatore del *Black Panther Party for Self-Defense* lo definisce "the first revolutionary black film",⁹⁰ paragonandolo alle teorie

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 501-502.

⁸⁹ E. Guerrero, *op.cit.*, p. 217.

⁹⁰ M. W. Ndounou, *op.cit.*, p. 76.

del *Black Power*. Il film viene tuttavia criticato aspramente per la sua rappresentazione delle donne nere usate solo per il piacere sessuale maschile, riaffermando l'idea dominante presente nei film sulla schiavitù che la donna nera non può essere stuprata, e che cerchi il piacere sessuale alla base della sua essenza. Secondo Cedric J. Robinson il film e il genere *blaxploitation* si configura come “[a] cinematic deceit that obfuscated the structural regimes of capitalism implicated in the production of the urban anarchy at the heart of the films, and it used black women’s bodies to authenticate its exaggerated unreality”⁹¹ e altri critici ne mettono in evidenza il “problematic partnering of revolutionary ideology with sexual politics, which disempowers black communities”⁹².

Anche se i film delle origini rappresentavano esempi di personaggi meticci, abusi sessuali subiti dagli schiavi, concubine rappresentate dallo stereotipo della *tragic mulatto* e uomini neri bramosi di donne bianche, è solo a partire dagli anni Settanta che i cineasti cominciano ad affrontare le controverse tematiche dello *slave breeding*, degli incesti forzati e i miti scientifici e medici del corpo e della psiche nera.⁹³ *Mandingo* diretto da Richard Fleischer uscito nel 1975 e basato sull'omonimo romanzo di Kyle Onscott del 1957 sfrutta e cerca di mettere in discussione gli stereotipi dei comportamenti sessuali dei neri e dei bianchi nel sud *antebellum*. Nel film, così come in *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, vengono rappresentate esplicitamente le scene dei rapporti sessuali, inserendo la pellicola all'interno del nascente filone erotico. Ambientato in una vecchia piantagione del Louisiana, il film racconta la storia di Hammond Maxwell (Perry King), figlio del *master* Warren Maxwell (James Mason), che insieme al padre “alleva” schiavi neri per poi rivenderli. L'intreccio mostra come sia consuetudine per Hammond violentare le schiave ancora vergini sulla base della teoria scientifica che le ragazze nere vergini hanno più possibilità di ammalarsi. Nella piantagione si pratica l'incesto per sviluppare schiavi sempre migliori, come il caso del guerriero Mandingo Mede (Ken Norton) il quale, dopo essere stato acquistato dal giovane padrone, viene fatto accoppiare con sua sorella, entrambi ignari del loro legame. *Mandingo* descrive vividamente gli abusi sessuali, fisici e psicologici che gli schiavi devono subire da parte dei bianchi, incluse pratiche sadomasochiste, e sottolinea più volte come i neri non abbiano un'anima e come possono resistere a tutte queste violenze avendo una sopportazione al dolore più alta. Il film mette in discussione l'immagine delle donne bianche devote cristiane gentili con gli schiavi,

⁹¹ Cedric J. Robinson, H. L. T. Quan (a cura di), *Cedric J. Robinson: On Racial Capitalism, Black Internationalism, and Cultures of Resistance*, Pluto Press, London, 2019, p. 226.

⁹² M. W. Ndounou, *op.cit.*, p. 77.

⁹³ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 502.

infatti la moglie (e cugina) di Hammond, Blanche (Susan George) è una crudele e violenta razzista che picchia selvaggiamente la concubina del marito e a causa della sua promiscuità condanna Mede alla morte. Blanche ha un rapporto sessuale consenziente con lo schiavo africano e rimane incinta, alla nascita del bambino, Hammond decide di giustiziare Mede facendolo bollire all'interno di una pentola piena di acqua bollente. La pellicola mette in discussione la supremazia bianca che nei film degli anni Trenta viene affermata ed esaltata anche attraverso l'imponenza delle grandi ville patronali: in *Mandingo* la villa dei Maxwell è lontana da quello splendore, sporca, mal curata e piena di erbacce. Il film concede poco spazio alla voce degli schiavi, se non in due occasioni. La prima volta quando il ribelle Cicero (Ji-Tu Cumbuka) viene catturato dopo aver guidato una rivolta fallita e afferma, prima di essere giustiziato, che preferisce morire piuttosto che vivere come uno schiavo. La seconda volta avviene alla fine del film, quando il valletto dei Maxwell, Agamemnon (Richard Ward), non riesce a guardare impassibile la barbara condanna di Mede e nel tentativo di salvarlo imbraccia un fucile e spara al suo padrone Warren.

Il sequel di *Mandingo*, *Drum*, è ambientato quindici anni dopo gli eventi di *Mandingo* e prosegue nel filone erotico del genere concentrandosi sui rapporti sessuali interrazziali. Il protagonista Drum (Ken Norton) è figlio di uno di questi rapporti, infatti il padre è uno schiavo africano mentre la madre è una prostituta di nome Marianna (Isela Vega). Drum lavora nel bordello gestito dalla madre come cameriere e si mette in mostra nelle lotte tra schiavi ed è proprio dopo un incontro che viene comprato da Hammond Maxwell (Warren Oates). Alla piantagione continua la tradizione di "allevare" schiavi e chiaramente Drum viene usato per questo scopo. *Drum* e *Mandingo*, nonostante le limitazioni imposte dal genere di appartenenza come la presenza di un eroe nero e un cattivo bianco e l'insistenza sulla rappresentazione del sesso interrazziale, sono un primo esempio del ribaltamento di prospettiva nelle narrazioni sulla schiavitù. Entrambi i film si concentrano sul punto di vista dello schiavo nero senza lasciarsi andare a sentimentalismi e senza ricorrere allo stereotipo del *white savior*, cercando di rimediare alle rappresentazioni del genere della piantagione, influenzate da una prospettiva suprematista bianca, reindirizzando lo sguardo ed esplorando le possibilità di mettere in scena l'azione e la ribellione nera.⁹⁴ Questo capovolgimento del punto di vista risente proprio del clima sociopolitico in cui vengono realizzati, permeando i film delle tematiche di quegli anni dall'evoluzione delle classiche lotte per i diritti civili (1954-1968) ai movimenti per il *Black Power* e soprattutto le trasformazioni all'interno di questi movimenti dalle manifestazioni

⁹⁴ M. W. Ndounou, *op.cit.*, p. 78.

pacifiche all'approccio militante basato sulla autodeterminazione degli afroamericani. Gli omicidi di John F. Kennedy e Medgar Evers nel 1963, Malcolm X nel 1965, Martin Luther King Jr. e Robert F. Kennedy nel 1968 e Fred Hampton nel 1969 riflettono l'instabilità sociale del periodo che si esprime attraverso rivolte e altre forme di protesta. Testimoni delle violenze inflitte alle persone nere e dei contraccolpi in ogni avanzamento politico, gli spettatori sono restii ad accettare altre narrative incentrate sul salvatore bianco.⁹⁵

2.1.2 Le rappresentazioni della schiavitù sul grande schermo a partire dagli anni Ottanta fino alla fine del secolo

Le rappresentazioni cinematografiche dopo la rivoluzione televisiva di *Roots*, che verrà analizzato più avanti, tardano ad arrivare, infatti negli anni Ottanta proliferano le storie sulla schiavitù sul piccolo schermo nel formato della miniserie o del film per la televisione, mentre al cinema rimangono pochi esempi. Uno di questi è *Quilombo* presentato in concorso al Festival di Cannes nel 1984, il quale omaggia la storia di Quilombo dos Palmares una comunità interamente composta da ex schiavi che formatasi in Brasile nel 1600. Il film non racconta la schiavitù americana ma è importante in quanto rappresenta una comunità con dei valori derivati da quelli africani, quindi non imposti dall'oppressore, e soprattutto perché cattura il senso di comunità, di resistenza e di azione che non è solo incentrata sull'uomo. *Quilombo* enfatizza i ruoli che le donne hanno avuto all'interno della resistenza contro la schiavitù e nei movimenti rivoluzionari, attraverso i personaggi della stratega militare Dandara (Zezé Motta) e la sovrana Acotirene (Alaide Santos). Nel 1989 *Glory* (Edward Zwick, 1989) ha il pregio di portare all'attenzione nazionale, e non, la storia del 54° reggimento di fanteria che fu il primo composto interamente da neri nei ranghi dell'Unione. Il film, nonostante la presenza di importanti attori neri come Morgan Freeman e Denzel Washington entusiasti di portare sullo schermo questa storia poco conosciuta, si concentra sul percorso di crescita del protagonista bianco il colonello Shaw (Matthew Broderick) nel tentativo di far identificare un ampio pubblico bianco.⁹⁶

Interessante è il caso di *Sankofa*, diretto da Haile Gerima, che inizia la sua produzione negli anni Settanta, ma per problemi legati ai finanziamenti non viene distribuito fino al 1993 quando viene presentato in concorso durante il 43° Festival internazionale del cinema di Berlino.⁹⁷ *Sankofa* è un film rivoluzionario dal punto di vista della rappresentazione della

⁹⁵ Ivi, p. 79.

⁹⁶ D. Bogle, *op.cit.*, p. 309.

⁹⁷ M. W. Ndounou, *op.cit.*, p. 73.

schiavitù anche se non incontra i favori del pubblico, come definito dalla frase di Monica White Ndounou: “A Revolution That Was Not Televised but Still Found Its Audience”.⁹⁸ Il film, grazie alla sua struttura narrativa, incoraggia il ricordo della schiavitù in collegamento al presente, insieme a un discorso più ampio e complesso sulla resistenza alla schiavitù. La pellicola racconta la storia di Mona (Oyafunmike Ogunlano) una modella afroamericana che per un servizio fotografico si reca in Ghana dove per colpa di un incantesimo viene catturata e trasportata indietro nel tempo finendo nel corpo della schiava Shola all’interno della piantagione da zucchero Lafayette in Louisiana. Il contrasto tra la superficiale Mona e la servile Shola è molto forte, ma lo è ancora di più il percorso di crescita della schiava nel film. All’inizio Shola è docile e servile, accetta le violenze perpetrate dai *masters* bianchi senza intervenire, come quando osserva passivamente il linciaggio della fuggiasca incinta Kuta (Alditz McKenzie). Il film mostra apertamente le violenze subite dalle concubine senza inserire elementi sentimentali o romantici da parte dei bianchi: i rapporti sessuali che le schiave subiscono sono stupri e non possono essere interpretati in altro modo. Lo stereotipo dello schiavo felice della sua condizione viene ribaltato entro la fine del film, infatti Shola dopo un tentativo di fuga fallito viene costretta a lavorare nei campi permettendole di avvicinarsi alle comunità nere presenti nella piantagione, dando inizio a una catena di eventi che rivela l’importanza della coscienza individuale e la forza della resistenza collettiva. *Sankofa* è rivoluzionario nei personaggi che mette al centro della storia, rappresentazioni di ruoli, generi e generazioni che di solito non hanno spazio nei film sulla schiavitù. Shola, nonostante il suo ruolo da concubina, è innamorata di Shango (Mutabaruka) un ribelle caraibico che la incita alla rivolta ma che rifiuta per paura delle ritorsioni dei bianchi nei confronti degli schiavi che lavorano nella casa padronale come lei. Shola desidera le attenzioni materne di NuNu (Alexandra Duah) la donna Akan che si comporta da leader per gli schiavi nella piantagione, è proprio grazie a lei se una vicina comunità di ex schiavi promette di aiutarli a liberarsi. NuNu è amata da Noble Ali (Afemo Omilami) l’autista inizialmente molto violento nei confronti degli schiavi nei campi, ma che grazie ai consigli di NuNu diventa una persona premurosa e vogliosa di libertà. Purtroppo è suo figlio mulatto Joe (Nick Medley) che NuNu non riesce a cambiare, il personaggio interpretato da Nick Medley è un rarità infatti è un esempio di un *tragic mulatto* maschile. NuNu per proteggere il figlio si rifiuta di dirgli che è stato concepito da uno stupro e Joe, mentre cresce, si ritrova diviso tra il mondo della madre e quello di Padre Raphael (Reggie Carter), un prete cattolico, che lo istruisce convincendolo che sua madre è una selvaggia che

⁹⁸ *Ivi*, p. 81.

alla fine lo distruggerà. Joe si rende conto, troppo tardi solo dopo il matricidio, dell'estrema violenza commessa dal prete nei suoi confronti, distruggendo i legami con i suoi consanguinei neri, con la sua cultura e comunità. Si aggiunge a questo mosaico di personaggi Lucy (Mzuri), una schiava domestica dalla pelle scura, ossessionata dagli occhi azzurri di Joe. La trasformazione e la presa di coscienza di Shola è il riflesso del significato del titolo del film, che è un proverbio Akan, che significa: "it is not forbidden to go back and reclaim what you have forgotten".⁹⁹ Il film di Gerima è rivoluzionario anche perché rifiuta di inserire all'interno della narrazione un punto di vista bianco, mettendo al centro lo spettatore nero e raccontando la storia dalla prospettiva degli schiavi, incoraggiando, di conseguenza, tutti a pensare diversamente alla schiavitù indipendentemente dall'*appeal* ampio o meno. Anche il linguaggio cinematografico espresso da Gerima in *Sankofa* è rivoluzionario all'interno della categoria dei film sulla schiavitù. L'attenzione del regista ai personaggi neri che occupano il centro dell'inquadratura, e a volte, guardano direttamente in macchina come se rispondessero allo sguardo dello spettatore durante le scene più violente, evita lo stereotipo del *white savior* o una riconciliazione pacifica basata sul perdono. Questo effetto specchio creato che permette allo spettatore di vedere il mondo attraverso il punto di vista dei personaggi i quali allo stesso tempo guardano in macchina, fa sperimentare e sfida lo spettatore a vedere esso stesso attraverso le vicende dei protagonisti. A differenza delle narrative riconcilianti del genere della piantagione, questa strategia da forza agli spettatori neri fornendo loro diversi esempi di personaggi ribelli in cui identificarsi. Gli spettatori bianchi, senza un riferimento bianco, sono quasi costretti ad identificarsi con uno schiavo e non possono eludere la complicità bianca quando affrontano la schiavitù dal punto di vista degli schiavi. Di conseguenza, *Sankofa* è una delle narrazioni più *pericolose* all'interno dei film sulla schiavitù perché sfida, non solo lo status quo, ma è anche un invito ad agire per tutti gli spettatori bianchi.¹⁰⁰ Inoltre, il film riesce ad affrontare importanti questioni legate al rapporto tra la struttura di potere della piantagione bianca e tra gli schiavi stessi. *Sankofa* si presenta sia come una storia di riconnessione del presente con il passato, sia come l'offerta di un punto di vista multidimensionale sulla vita quotidiana di una diversa comunità di schiavi sull'orlo di una rivolta e sulle condizioni che li portano, individualmente e collettivamente, alla ribellione. Il film di Gerima diventa uno standard elevato per tutti i film successivi che vogliono affrontare il tema della resistenza degli schiavi.¹⁰¹

⁹⁹ *Ivi*, p. 82.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 84.

¹⁰¹ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 509.

Negli anni Novanta parallelamente all'aumento di ruoli da protagonisti per attori afroamericani che elevano al rango di *star* Denzel Washington, Wesley Snipes e Whoopi Goldberg e all'emersione di nuovi autori neri, vengono realizzati due ambiziosi drammi storici *Amistad* (Steven Spielberg, 1997) e *Beloved*. *Amistad* si basa sulla storia vera dell'ammutinamento su una nave spagnola La Amistad e il successivo tentativo degli schiavi di tornare a casa prima di essere intercettati e catturati dai marinai statunitensi nel 1839, per poi lottare per la loro libertà nelle aule di tribunali. Le forze abolizioniste americane intervengono e cercano di liberare Cinqué (Djimon Hounsou), il leader dei ribelli, e i suoi compagni di viaggio facendo leva sull'illegalità della tratta degli schiavi dal 1808. Con un importante cast che include Anthony Hopkins, Anna Paquin, Morgan Freeman e Matthew McConaughey, Spielberg porta all'attenzione degli spettatori, come fatto da John Berry con *Tamango*, un'intensa determinazione degli schiavi a ribellarsi contro la disumanizzante separazione forzata dalle loro famiglie, comunità e culture. Le scene della tratta atlantica descrivono come nessun altro film le violenze fisiche e psicologiche che gli schiavi devono subire, gli orrori delle traversate in cui devono sopravvivere per poi morire di fatica o frustate nei campi di cotone. *Amistad* è un deciso miglioramento nella rappresentazione della ribellione rispetto ad altri film sulla stessa tematica realizzati prima e dopo, in particolare è sicuramente un ritratto più accurato ed efficace di *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969) in cui gli schiavi devono essere ingannati dallo scaltro Sir William Walker (Marlon Brando) a ribellarsi.¹⁰² Spielberg, comunque, non sfrutta l'opportunità di mettere in evidenza gli importanti aspetti comunitari e culturali della resistenza e della rivolta alla schiavitù, e ancora una volta si concentra ed enfatizza l'eroismo bianco invece di esaltare i tentativi e l'operato di donne e uomini africani che rischiano la loro vita e non solo la loro reputazione, o sanzioni pecuniarie per raggiungere la libertà. Come *Amistad* di Spielberg *Beloved*, tratto dall'omonimo romanzo Premio Pulitzer scritto da Toni Morrison pubblicato nel 1987, è un dramma storico, diretto da Jonathan Demme, che narra alcuni degli orrori e delle atrocità della schiavitù. Il film dedica gran parte del tempo a mostrare il dolore fisico, sessuale e psicologico inflitto alle donne schiave. *Beloved* narra la storia di Sethe (Oprah Winfrey) un'ex schiava che vive da sola fuori Cincinnati ed è tormentata dal suo passato. Il suo passato viene rivelato attraverso dei flashback con Lisa Gay Hamilton a interpretare la giovane Sethe. Come schiava presso la fattoria Sweet Home in Kentucky, assiste a una serie di devastanti atrocità umane mentre gli schiavi vengono venduti, torturati e uccisi. Sethe assiste all'impiccagione di sua madre, riesce a scappare ma questa scelta ha una pesante

¹⁰² Ivi, p. 508.

ricaduta dal punto di vista emotivo, suo marito non sopravvive alla fuga e mentre prova ad attraversare il fiume dal Kentucky all'Ohio partorisce la figlia più piccola Denver (Kimberly Elise) su una canoa. Una volta arrivata in Ohio il suo precedente padrone la trova per riportarla indietro, e disperata Sethe prova a uccidere le sue figlie piuttosto che vederle ritornare alla vita da schiave. Sethe riesce a uccidere la sua figlia più grande *Beloved* (Thandiwe Newton) e questo infanticidio evolve in un senso di colpa incontrollabile che si manifesta attraverso il fantasma della figlia che torna a tormentarla. Il film suggerisce che gli orrori della schiavitù seguono gli schiavi anche una volta che si sono liberati causandogli dei danni permanenti a livello psicologico che possono portare alla morte. Ribaltando lo stereotipo della *mammy* senza figli di *Gone with the Wind* e *The Birth of a Nation* la Sethe di Oprah Winfrey è “a wounded warrior, but a warrior nonetheless”¹⁰³, che riesce straordinariamente a riprendere la sanità mentale, ad accettare il suo passato e l'amor proprio. *Beloved* “fiercely captures the story of an evolution that many enslaved persons dared to attempt in the face of the nihilistic circumstances in which they worked and lived”.¹⁰⁴

2.2 La rivoluzione del piccolo schermo: *Roots* (ABC, 1977)

L'onda lunga dei movimenti per i diritti civili e le lotte per la *Black Liberation* rivoluziona le rappresentazioni medialiali della schiavitù e il rinnovamento non può essere espresso meglio della serie televisiva che ha conquistato la nazione nel 1977, *Roots*. Lo show è tratto dal romanzo Premio Pulitzer di Alex Haley intitolato *Roots: The Saga of an American Family* pubblicato l'anno prima. *Roots* viene messa in onda in *prime time* per otto giorni consecutivi dal ventitré al trenta gennaio del 1977 sul canale ABC, per paura del *network* che sia un flop, ma che sorprendentemente attira un numero impressionante di spettatori, 140 milioni di americani (più della metà degli abitanti all'epoca), diventando un evento storico della televisione americana. La serie narra la storia multigenerazionale degli schiavi antenati materni di Haley, lo scrittore del romanzo, e confuta con forza i miti statunitensi di democrazia, uguaglianza e progresso. *Roots* è un esempio degno di nota all'interno della storia delle rappresentazioni legate alla schiavitù per diversi motivi. È il primo caso di *docudrama* su questi argomenti, o più in generale su ogni tematica riguardante la storia nera, ad essere trasmesso in prima serata su uno dei tre grandi *network*. Progetto ambizioso sotto ogni punto di vista, il prodotto in questione è il primo

¹⁰³ *Ivi*, p. 505.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

programma televisivo a presentare una più completa descrizione dell'esperienza della schiavitù rispetto a quelle realizzate fino a quel momento, raccontandola attraverso le parole degli uomini, donne e bambini che sono cresciuti, vissuti e morti come schiavi. La serie narra l'esperienza della schiavitù attraverso lo spazio e il tempo dall'Africa occidentale agli Stati Uniti del XVIII Secolo fino ad arrivare alla Guerra Civile americana e oltre. *Roots* segue la saga di Kunta Kinte (LeVar Burton e poi John Amos) un guerriero Mandinka nato in Gambia nel 1750 che viene rapito e strappato dalla sua famiglia e portato in catene in Nordamerica attraverso la tratta atlantica. Nei primi due episodi viene mostrata la vita di Kunta in Africa attraverso le tradizioni del suo gruppo etnico. I genitori di Kunta, Omoro Kinte (Thalmus Rasulala) e Binta (Cicely Tyson), crescono il figlio secondo le tradizioni del villaggio in cui vivono, insegnandogli e tramandandogli le loro credenze relative alla religione musulmana e non risparmiano a Kunta i rituali che lo renderanno uomo. Kunta ha quindici anni e come gli altri ragazzi della sua età nel villaggio deve sottoporsi a dei riti di passaggio che includono esercitarsi nel combattimento, la pratica della circoncisione, lo studio della filosofia e delle tattiche militari, oltre che l'acquisizione di abilità nel cacciare. Kunta, dopo aver superato queste prove, è ormai considerato adulto e di conseguenza deve vivere da solo, ed è in questa occasione che finisce in un'imboscata tesa dai mercanti di schiavi che lo catturano e lo portano su una nave. La serie mette in scena accuratamente le condizioni di viaggio degli schiavi ammassati e incatenati sottocoperta ed evidenzia la forte volontà di ribellarsi alla loro condizione. Kunta, insieme a un guerriero Mandinka come lui (Ji-Tu Cumbuka), pianifica una ribellione che come risultato porta alla morte il guerriero stesso e il trafficante di schiavi Mr. Slater (Ralph Waite) artefice della loro cattura in Africa, oltre a un gran numero di schiavi gettati in mare. Questi episodi risaltano in maniera esplicita come gli schiavi fossero considerati merce che deve essere venduta a un prezzo. Dopo tre mesi di viaggio la nave sbarca, nel 1767, ad Annapolis nel Maryland dove viene acquistato da un proprietario terriero della Virginia di nome John Reynolds (Lorne Greene) che lo rinomina Toby. L'"educazione" di Kunta viene affidata a Fiddler (Louis Gossett Jr.) il quale deve provvedere affinché lo schiavo africano impari la lingua e soprattutto impari a stare al suo posto di sottomesso. Kunta non accetta la sua condizione e il suo nuovo nome, e non appena riesce a parlare un po' di inglese racconta agli altri schiavi la sua storia e rimane legato alle sue tradizioni, come dimostrano i momenti in cui prega Allah. Kunta, rifiutando la sua situazione, cerca di scappare più volte venendo sempre catturato, e ciò conduce il suo *master* alla convinzione di dover spezzare la volontà dello schiavo affinché smetta di fuggire, riuscendo nel suo intento frustando ininterrottamente Kunta fino a quando non accetta il suo nome da schiavo. Lo schiavo Mandinka racconta la sua storia e condivide le

sue tradizioni e la sua cultura con gli altri ma trova delle resistenze in particolare da parte di Fiddler e Bell (Madge Sinclair), che in seguito sposterà, perché loro sono degli schiavi nati in America e quindi non hanno un legame così stretto con il continente africano. La serie, come già messo in luce, non nasconde le violenze nei confronti degli schiavi e le punizioni che devono subire per i loro sbagli. Kunta, dopo l'ultimo tentativo di fuga, viene catturato e gli viene amputata parte del piede da alcuni *slave catchers* cosicché non possa più scappare. *Roots* rappresenta anche l'indifferenza degli schiavisti nel lacerare le famiglie degli schiavi per punirli, come nel caso di Kizzy (Leslie Uggams), figlia di Kunta e Bell, che viene allontanata dai suoi genitori per aver falsificato un *traveling pass* per Noah (Lawrence Hilton-Jacobs) di cui è innamorata. Si scopre che anche Bell aveva perso un marito e due figli, venduti anche loro per punizione. Kizzy viene venduta a un violento schiavista del North Carolina di nome Tom Moore (Chuck Connors) che la stupra il primo giorno in cui arriva e da questa violenza nasce George (Ben Vereen). George è il primo erede di Kunta a conquistare la libertà in Inghilterra verso la metà dell'Ottocento e ritorna dopo la fine della Guerra Civile Americana per aiutare suo figlio Tom (Georg Stanford Brown) e gli altri schiavi a ottenere la loro libertà.

La narrazione di *Roots*, grazie al formato lungo della miniserie, descrive in maniera più dettagliata la vita quotidiana degli schiavi evidenziando i legami affettivi e comunitari presenti anche all'interno della condizione di schiavitù. La durata di quasi dodici ore della serie permette una caratterizzazione più dettagliata e lo sviluppo della storia, su un periodo più lungo rispetto alle canoniche due ore di un film, rende possibile l'esplorazione di sottili sfumature nell'esperienza dello schiavo. *Roots* ha più possibilità di *empower* gli spettatori neri in quanto, a differenza dei film del *blaxploitation*, evita di mettere al centro l'ipersessualità nera (anche per i limiti imposti alla visibilità della nudità nella televisione in prima serata) per raccontare legami affettivi e amorosi più credibili e un'esperienza del periodo in questione più autentica, raggiungendo così un pubblico più ampio.¹⁰⁵ Nonostante la serie sia stata acclamata per la sua rappresentazione credibile della schiavitù, è stata anche criticata per i suoi tentativi di attrarre la classe media americana bianca attraverso il processo di assimilazione.¹⁰⁶ *Roots* mostra, senza troppi filtri, le violenze dei bianchi nei confronti degli schiavi ma, allo stesso tempo, fornisce agli spettatori bianchi dei personaggi con cui identificarsi. È il caso del personaggio del capitano Davies (Ed Asner), fervente cristiano, che quando scopre che deve pilotare una nave che trasporta schiavi dall'Africa viene assalito dai dubbi e viene dilaniato dal rimorso fino ad avere

¹⁰⁵ M. W. Ndounou, *op.cit.*, p. 81.

¹⁰⁶ Leslie Fishbein, "Roots: Docudrama and the Interpretation of History", in Alan Rosenthal (a cura di), *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, Southern Illinois University Press, Carbondale, IL, 1992, p. 279.

un crollo mentale quando durante il viaggio assiste alle condizioni disumane e alle violenze inflitte agli schiavi. La serie mostra, a volte, anche un legame umano tra i *masters* e gli schiavi che risulta poco credibile vista la storia della schiavitù. Nonostante queste critiche è importante sottolineare come sia il capitano che i vari padroni non cambiano, infatti Davies non rifiuta l'offerta di comandare la nave e non fa niente per fermare le violenze e i *masters* nonostante il legame con gli schiavi continuano a trattarli come tali. La storia familiare di Alex Haley mette in evidenza l'umanità, l'orgoglio culturale, il talento, l'intelligenza e il desiderio di libertà dei propri personaggi, rendendoli empatici nei confronti degli spettatori. *Roots* riflette la storiografia revisionista contemporanea e, allo stesso tempo, influenza l'interesse pubblico nei confronti della genealogia che diventa un fenomeno a partire dalla fine degli anni Settanta.¹⁰⁷ La serie mette in risalto la forza di tramandare di generazione in generazione la propria storia e legarsi a essa per sopravvivere anche nelle situazioni difficili ricordandosi sempre le proprie radici.

2.2.1 Gli eredi di *Roots*: l'esplosione delle rappresentazioni della schiavitù sul piccolo schermo

Dopo il successo di *Roots* si assiste ad una proliferazione di titoli dedicati alla tematica della schiavitù in televisione a partire dai sequel diretti della serie creata da Alex Haley. La ABC manda in onda nel dicembre del 1979 il sequel *Roots: The Next Generations* (ABC, 1979), miniserie composta da sette episodi che prosegue la narrazione degli antenati di Haley partendo dal 1882 fino ad arrivare al 1967, includendo nella storia il creatore stesso. Nel 1988 LeVar Burton torna a interpretare Kunta Kinte nel film *Roots: The Gift* (ABC, 1988) ideato come film natalizio sulle vicende di Kunta e Fiddler ambientate nel dicembre 1775.

Le rappresentazioni di questa tematica aumentano, in particolare a partire dagli anni Ottanta quando la televisione statunitense comincia a cambiare aspetto attuando la cosiddetta *multi-channel transition*.¹⁰⁸ In questo periodo provvedimenti legislativi sommati a innovazioni tecnologiche come il VCR (*VideoCassette Recorder*) e il DVR (*Digital Video Recording*) portano alla creazione di nuovi canali televisivi.¹⁰⁹ Per prima cosa nasce un nuovo *network* che sfida i *big three*, Fox Network fondato nel 1986, seguito da The WB (The Warner Bros) e UPN

¹⁰⁷ Gregory Rodriguez, "The 'Roots' of America's Genealogy Obsession", 14/05/2014, <https://www.sandiegouniontribune.com/opinion/commentary/sdut-rodriquez-tv-series-relatives-family-history-2014may14-story.html>, (ultimo accesso: 14/02/2022).

¹⁰⁸ Paola Brembilla, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Franco Angeli, Milano 2018, p. 41.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

(United Paramount Networks) nel 1995.¹¹⁰ Tutto questo porta ad una frammentazione del panorama televisivo e del pubblico con conseguente diversificazione dei contenuti per attrarre pubblici sempre più specifici. Sono un caso i canali dedicati alle minoranze razziali e demografiche degli Stati Uniti come BET (Black Entertainment Television) e SIN (Spanish International Network). Nonostante il suo pubblico di riferimento, BET non produce, almeno all'inizio, serie o film dedicati alla tematica della schiavitù americana, che invece sono presenti sugli altri canali.

La prima risposta alla saga di *Roots* è una miniserie di due episodi che si concentra sulla figura storica di Harriet Tubman intitolata *A Woman Called Moses* (NBC, 1979) che riprende il nome in codice di Harriet, donna nera ex schiava attivista e una dei fondatori dell'*Underground Railroad*, la rete clandestina che aiutava gli schiavi a scappare dal sud dell'America verso nord. Nel 1982 un film televisivo *A House Divided: Denmark Vesey's Rebellion* (PBS, 1982) si concentra sulla figura di Denmark Vesey, un ex schiavo alfabetizzato e abile falegname, fondatore della *African Methodist Episcopal Church* che nel 1822 pianifica una ribellione degli schiavi ma viene scoperto, condannato e rapidamente giustiziato. *Solomon Northup's Odyssey* (PBS, 1984) si basa sul romanzo autobiografico di Solomon Northup *Twelve Years a Slave* pubblicato nel 1853 e narra di come Solomon, un uomo libero, sia stato rapito e venduto come schiavo in Louisiana dove rimane per dodici anni prima di liberarsi di nuovo. Il libro è stato anche adattato per il film omonimo diretto da Steve McQueen di cui si parlerà nel terzo capitolo. Il ravvivato interesse storiografico per la tematica della schiavitù si espande anche verso la storia della Guerra Civile Americana e la sua genesi. È un chiaro esempio di questo la trilogia *North and South* scritta da John Jakes negli anni Ottanta che viene adattata in tre miniserie distribuite in tre momenti diversi: *North and South* (ABC, 1985), *North and South: Book II* (ABC, 1986) e *Heaven and Hell: North and South Book III* (ABC, 1994). Nel 1992 torna Alex Haley con l'adattamento del suo romanzo *Queen: The Story of an American Family* pubblicato nel 1993, nello stesso anno con la miniserie di tre episodi *Queen* (CBS, 1993). Il tema centrale della serie è la storia di una *tragic* mulatto di nome Queen (Halle Berry) figlia del suo giovane *master* e della sua concubina. Queen non riesce a trovare posto dal punto di vista sociale, razziale e culturale all'interno della società del vecchio sud divisa dal colore della pelle. La serie mette in risalto il privilegio e il dolore attorno a cui ruotano le vite di queste figlie *biracial* e rivela anche i pesanti cicli di erotizzazione che devono subire da ragazze, da adolescenti e da adulte.¹¹¹ Nel 1996 viene trasmesso il film diretto da Charles Burnett *Nightjohn*

¹¹⁰ *Ivi*, p. 46.

¹¹¹ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 505.

(Disney Channel, 1996) tratto dall'omonimo romanzo di Gary Paulsen pubblicato nel 1993. *Nightjohn* narra la storia di una giovane ragazza schiava di nome Sarny (Allison Jones) che vive una vita senza speranza in una piantagione del sud. La sua vita cambia quando il suo padrone Clel Waller (Beau Bridges) compra uno schiavo di nome John (Carl Lumbly), il quale le insegna a leggere e le ricorda che saper leggere è essere liberi perché la schiavitù è regolata da leggi che gli schiavi non possono leggere. Sarny insegna agli altri schiavi della piantagione a leggere prima di essere scoperta dal *master* ed essere venduta a un altro schiavista. Tutti questi prodotti sottolineano una nuova esigenza di rappresentazione più veritiera dell'esperienza della schiavitù convalidata dalla derivazione letteraria biografica dei romanzi e delle storie di ex schiavi o discendenti di schiavi e conduce l'industria televisiva alla loro diffusione.

3. La “nuova” rivoluzione delle serie televisive contemporanee

3.1 I prodotti televisivi nei primi anni Duemila

Nei primi anni Duemila, le serie e i film per la televisione prodotti, concentrati rappresentazione della schiavitù, si dividono in due linee tematiche: i documentari o docudrama incentrati sulle storie personali di schiavi e i drammi romantici basati sullo stereotipo della *tragic mulatto*. Segue la seconda linea *Sally Hemings: An American Scandal* (CBS, 2000) una miniserie in due episodi scritta da Tina Andrews e diretta da Charles Haid. La serie racconta la storia di Sally Hemings (Carmen Ejogo), la famosa concubina *mulatto* di Thomas Jefferson (Sam Neil), ponendo l'attenzione sulla relazione tra i due, affermando in maniera fuorviante che la loro fosse una storia d'amore. La miniserie lascia intendere anche che sia stata la schiava ad intraprendere la relazione sessuale quando era solo adolescente e che il loro rapporto di coppia sia stato rispettato da entrambi negli anni in cui Sally è stata la partner sessuale di Thomas, la sua domestica personale, la sarta e colei che accudisce i loro figli. Il film inganna lo spettatore anche nella descrizione del personaggio di Betty (Diahann Carroll), la madre di Sally, che la rimprovera quando la vede tornare da Parigi incinta, ricordandole che l'aveva mandata in Francia per ottenere la libertà. È evidente che la madre di Sally non ha voce in capitolo sul fatto che la figlia vada in Francia e soprattutto sulla relazione sessuale tra lei e il suo padrone Thomas Jefferson. Nonostante questo, la serie ha il pregio di proporre la storia dalla prospettiva onnisciente del personaggio di Sally Hemings, permettendo a quest'ultima di mettere apertamente in dubbio i veri sentimenti di Thomas Jefferson, in particolare le sue convinzioni sull'inferiorità nera, le sue azioni da schiavista e la sua riluttanza a difendere la concubina dalle violenze di altri uomini. Sono proprio gli uomini nella serie, come il fratello di Sally, James (Mario Van Peebles), e l'ex amante Henry (Lawrence Gilliard Jr.), a lamentare il fatto che siano solo gli uomini bianchi ad avere la possibilità di avere rapporti sessuali con le donne schiave. Ciò che si evince complessivamente dalla serie da una prospettiva di genere è la possibilità unica del patriarcato nero di sfidare i privilegi di quello bianco, relegando in secondo piano l'agency femminile delle donne che invece sono direttamente coinvolte. Tuttavia il ruolo di Henry riesce a mettere in luce la situazione di quegli schiavi a cui è negata, dal proprio padrone, la possibilità di avere relazioni sentimentali. Il rifiuto da parte degli schiavi di una limitazione tale conduce alla ribellione per la quale viene punito con la morte.¹¹² Un ulteriore esempio che

¹¹² *Ivi*, p. 506.

segue tematiche simili è *The Courage to Love* (Lifetime, 2000) film diretto da Kari Skogland, basato sulla vera storia di Henriette Delille (Vanessa Williams) fondatrice dell'ordine di suore afroamericane *Sisters of the Holy Family* e la prima donna statunitense di origini africane a essere proposta per la canonizzazione da parte della Chiesa cattolica.¹¹³ Henriette, una donna libera, rifiuta la vita che le altre persone pensano sia definita per lei, rifiuta di diventare l'amante di un ricco uomo bianco e di non vedere mai considerati i propri figli come legittimi. Henriette si allontana dal percorso di sua madre, che è proprio un'amante di un uomo facoltoso, e simboleggia la condanna da parte del film delle relazioni interrazziali tra le donne nere e gli uomini bianchi, come esemplifica la messa in scena di una giovane ragazza schiava convinta ad avere rapporti sessuali con il suo padrone bianco con la promessa di diventare libera. Quando Henriette, insegnante e mentore religioso della ragazza, scopre che ha avuto un bambino nato morto da questa relazione, si dimostra sollevata e addirittura osa rimproverare il *master* per la sua libidine. Delille argomenta contro il sistema legale che supporta il controllo patriarcale bianco nei confronti di queste donne e contro la Chiesa che, rimanendo in silenzio, supporta gli abusi della schiavitù. Seppure abbonda la critica sociale, il film evita di affrontare un argomento importante nella vita di Henriette: la sua volontà di fondare un ordine di suore nere in conflitto con la razzista Chiesa cattolica che all'inizio respinge i suoi tentativi.¹¹⁴

Se questa tipologia di prodotti televisivi cerca di romanzare la visione della schiavitù declinandola secondo l'esperienza delle *tragic mulatto*, i documentari o docudrama auspicano ad una realizzazione diversa della questione della schiavitù attraverso una veridicità dei fatti e dei protagonisti delle storie. Il documentario *Unchained Memories: Readings from the Slave Narratives* (HBO, 2003) diretto da Ed Bell e Thomas Lennon ne è un esempio, il quale riprende poco meno di cinquanta interviste realizzate negli anni Trenta del novecento a ex schiavi. Le storie scritte dagli schiavi si presentano come i resoconti più accurati sulla schiavitù e il documentario ne descrive in maniera dettagliata le esperienze e vicissitudini, oltre che gli orrori quotidiani cui erano testimoni. Ad accrescere il valore di ascolto e di risonanza nel pubblico, i testi degli ex schiavi sono letti da diversi attori afroamericani del calibro di Oprah Winfrey, Whoopi Goldberg, Angela Basset e Samuel L. Jackson, creando una sorta di connessione tra passato e presente. Un altro importante esponente della linea documentaria è *Slavery and the Making of America* (PBS, 2004) presentato in quattro parti. Nel primo episodio si analizza la nascita della schiavitù nel milleseicento a New Amsterdam fino a cento anni dopo,

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 507.

sottolineando come la ribellione di Stono nel 1739 porti a una oppressione razziale più codificata. Nel secondo vengono presi in considerazione i cento anni successivi, concentrandosi sulle rivolte che avvengono in questo periodo nelle colonie, includendo la schiavitù nel contesto della Rivoluzione Americana ed evidenziando l'emergere di idee legate all'attivismo e alla libertà. Il terzo copre il periodo della Guerra Civile americana affrontando le differenze sempre più ampie e profonde tra nord e sud ed esaminando i primi racconti personali di ex schiavi che mettono a nudo le crudeltà del sistema schiavista. L'ultimo episodio narra del periodo finale della Guerra Civile e del successivo periodo della *Reconstruction* sottolineando l'importanza della libertà per gli schiavi e analizzando alcune delle barriere che ne possono impedire il mantenimento.¹¹⁵

Caso particolare è il dramma storico *Prince Among Slaves* (PBS, 2008) diretto da Andrea Kalin e Bill Duke, film da considerarsi come un documentario, tuttavia la sua accuratezza storica lo accomuna agli altri prodotti sopracitati. Il film narra la vera storia del principe guineano Abdulrahman Ibrahim Ibn Sori rapito nel 1788 e portato negli Stati Uniti dove diventa schiavo presso una piantagione di tabacco nel Mississippi e rimane in schiavitù per quarant'anni fino alla sua liberazione grazie all'intervento del presidente John Quincy Adams. Questi esempi, in particolare i documentari come *Slavery and the Making of America*, risaltano l'attenzione nei confronti della storia della schiavitù dando molta attenzione all'accuratezza storica, ed offrono nuove visioni e prospettive dell'esperienza della schiavitù avvalorata dai racconti degli ex schiavi afroamericani. L'importanza di questi resoconti pone l'accento sul ruolo attivo del sistema schiavista nell'influenzare la vita degli schiavi durante e dopo di esso, oltre che plasmare le loro concezioni dei rapporti sociali, all'interno della comunità nera e nei confronti di quella bianca

3.2 I film degli anni Dieci del Duemila: cinema d'autore e altri esempi

Il cinema ritorna a interessarsi alle narrazioni della schiavitù a partire dagli anni Dieci del Duemila, quando le rappresentazioni vengono realizzate all'interno del cinema d'autore. È il caso di *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012) e *12 Years a Slave*, due film molto diversi tra loro, ma entrambi rientrano nel filone del *white savior film*. I *white savior films* tendono a rappresentare un eroe bianco che salva le persone nere da circostanze oppressive, e in questo

¹¹⁵ Jim Donlevy, "Slavery and the Making of America", in *International Journal of Instructional Media*, Vol. 32, 2005, pp. 5-6.

caso li libera dalla schiavitù. Il ripetersi di questa narrativa egemonica ignora completamente la complicità dell'uomo bianco nell'oppressione razziale delle persone di origine africana e, allo stesso tempo, rinforza la convinzione che solo i bianchi possano liberare le persone schiavizzate per la loro razza.¹¹⁶ Queste convenzioni narrative stereotipate di riconciliazione razziale rappresentano persone di colore che perdonano le trasgressioni di individui bianchi, ma così facendo lasciano intatte le strutture ideologiche razziste che devono essere perdonate. Le frequenti ripetizioni di queste storie inducono gli spettatori bianchi a sentirsi bene con loro stessi, rischiando di essere dannose per gli afroamericani che vedono le loro relazioni sociali influenzate da rappresentazioni sbagliate trasmesse sugli schermi.¹¹⁷

Django Unchained racconta la storia di uno schiavo Django Freeman (Jamie Foxx) che viene comprato da un ex dentista tedesco diventato cacciatore di taglie Dr. King Schultz (Christoph Waltz) con la promessa di liberarlo se lo aiuta a catturare due fuggitivi. Dopo aver riscosso le taglie Schultz mantiene la promessa e accetta la proposta di Django di aiutarlo a liberare sua moglie Broomhilda von Shaft (Kerry Washington) dalla piantagione di un malvagio schiavista di nome Calvin Candie (Leonardo DiCaprio). Fin dall'inizio è messo in evidenza come sia un uomo bianco a liberare uno schiavo nero, e non che si sia liberato grazie all'azione collettiva degli schiavi. Nelle intenzioni di Tarantino, il film si rifà non solo al western italiano, remake di *Django* (Sergio Corbucci, 1966), ma anche al *blaxploitation* degli anni Settanta o meglio allo *slavesploitation* di *Mandingo* e *Drum*. Sembra che i riferimenti "storici" di Tarantino nel realizzare la pellicola siano i due film degli anni Settanta e non l'accuratezza storica. Come già citato, i film del *blaxploitation* non cercano l'autenticità storica ma piuttosto cercano di colpire lo spettatore con le loro rappresentazioni audaci della violenza e della sessualità dell'individuo nero. La scena del combattimento dei due Mandingo in *Django Unchained* non ha basi storiche, ma è in un diretto rapporto intertestuale con le scene di *Mandingo*.¹¹⁸ Tarantino, come nei suoi altri film, riutilizza scene o l'estetica cinematografica di film del passato in maniera pienamente postmoderna avendo come referente diretto il passato cinematografico e allontanandosi allo stesso tempo dalla storia della schiavitù stessa. Il regista sceglie, chiaramente, cosa mostrare ed evita di rappresentare le crude violenze subite dagli schiavi nella storia, concentrandosi invece su una pratica che non ha fondamenta storiche, il combattimento tra Mandingo, se non all'interno di un altro film. Proprio le scene d'azione su

¹¹⁶ M. W. Ndounou, *op.cit.*, p. 75.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Farrell Daniel, "History without a Capital H Violence, Commodification, and the Perpetuation of the Postmodern Condition in *Django Unchained*", in Bryan M. Jack (a cura di), *Southern History on Screen: Race and Rights, 1976-2016*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2019, p. 38.

cui ci si concentra, troppo assurde per essere credibili, possono incontrare i favori del pubblico a discapito dei crimini commessi nei confronti degli schiavi, e risultano essere realizzate solo in funzione dell'intrattenimento e di un commento metacinematografico nei confronti di genere, piuttosto che una testimonianza sociale. Appare quindi che *Django Unchained* si distanzi dagli eventi traumatici nel tentativo di non turbare il proprio spettatore e la violenza rappresentata non è autentica, bensì è una violenza postmoderna, allo stesso tempo falsa e falsificabile. Il film non obbliga lo spettatore a confrontarsi con il passato, ma "by insisting on its reality, it functions to rid the film of acknowledging the daily realities of slave life and punishment".¹¹⁹ Tarantino nelle sue dichiarazioni afferma che, attraverso questo film, vuole dare voce e importanza agli spettatori afroamericani che non sono mai stati presi in considerazione nelle rappresentazioni sulla schiavitù passate.¹²⁰ Django è un uomo libero, ha la possibilità di vendicarsi e uccidere degli schiavisti, ma tutto questo grazie all'intervento di un uomo bianco che gli permette di ottenere il potere di agire, al contrario degli altri schiavi presenti nel film sprovvisti di *agency*. Questa scelta, di dare priorità al protagonista, rafforza gli stereotipi dannosi sugli schiavi neri in particolare "their supposed lack of agency within the plantation system"¹²¹, quindi involontariamente il film rappresenta gli afroamericani come vittime passive, incapaci di affermare loro stessi o organizzarsi contro le ingiustizie. Ad esempio quando Django e Schultz arrivano in Tennessee nella piantagione di Spencer Bennett (Don Johnson) tutti gli schiavi nei campi si fermano a guardare estasiati i vestiti di Django. Quando Schultz convince Bennett ad affidare ad una sua schiava, Betina (Miriam F. Glover), il compito di accompagnare Django all'interno della tenuta, Betina è confusa sul concetto di libertà e chiede allo schiavo liberato "what you do for you master?" al che Django le ricorda che è un uomo libero, mentre Betina continua a essere incredula. È difficile credere che gli schiavi siano estranei al concetto di libertà e che accettino come naturale la loro condizione, infatti è provato storicamente che gli schiavi erano a conoscenza della libertà come una condizione possibile da ottenere e nei film precedenti a *Django Unchained* viene rappresentato il desiderio verso di essa. In conclusione il film mette in evidenza il complesso di Hollywood per il *white savior* e la tendenza dei film sulla schiavitù a concentrarsi più sull'individuo che sulla resistenza collettiva allo schiavismo.

12 Years a Slave si concentra sulla storia di un uomo libero Solomon Northup (Chiwetel Ejiofor) rapito a Saratoga Springs, New York, nel 1841 e venduto come schiavo a New Orleans. L'autobiografia, da cui è tratto il film, è uno dei racconti in prima persona più popolari del suo

¹¹⁹ *Ivi*, p. 39.

¹²⁰ *Ivi*, p. 40.

¹²¹ *Ivi*, p.34.

tempo. Il libro descrive dettagliatamente la schiavitù in Louisiana e presenta diverse figure di donne schiave, raccontandone le sofferenze, espediente letterario utilizzato dai libri abolizionisti. Queste storie vengono spesso utilizzate nel tentativo di provocare compassione nel lettore enfatizzando l'impossibilità delle donne di mantenere le loro caratteristiche di genere come vita domestica, purezza sessuale e affetto materno che vengono negati dalla loro gravosa situazione di schiavitù fisica e sessuale che gli impediva, tra le altre cose, di sposarsi legalmente e avere il controllo sui propri figli. Il libro di Northup rende possibile per un vasto pubblico di comprendere le condizioni di abuso sessuale e di concubinato forzato da parte dei padroni bianchi, descritte dal punto di vista, non solo maschile, delle donne sopravvissute a queste violenze.¹²²

Dopo essere stato rapito Northup viene tenuto prigioniero a Washington D.C., dove prende dettagliatamente nota delle altre persone intorno a lui, in particolare si concentra sulle diverse storie personali delle donne schiave. A differenza del romanzo il film perde questa diversità dell'esperienza femminile della schiavitù. *12 Years a Slave* concentra le sue storie femminili in schiavitù quasi esclusivamente dal punto di vista delle loro relazioni sessuali con i padroni bianchi. Incomprensibilmente, visto il libro di Northup, il film presenta tutti i principali ruoli femminili come concubine: l'abbandonata Eliza (Adepero Oduye) distrutta emotivamente dalla vendita dei suoi figli, Patsey (Lupita Nyong'o) che viene brutalizzata in maniera sadica e per questo desidera solo morire e l'amata sopravvissuta Mistress Harriet Shaw (Alfre Woodard). Nel libro le vite delle donne in schiavitù sono descritte in maniera più approfondita senza perdere di vista alcuni importanti aspetti come il valore economico delle schiave per i loro padroni, in particolare in quanto braccianti nelle coltivazioni da zucchero o cotone. Northup rimane impressionato, nel libro, dalle imponenti taglialegna schiave che tagliano gli alberi esattamente come la loro controparte maschile, per esempio Patsey è in grado di raccogliere fino a cinquecento libbre di cotone al giorno e descrive anche di una piantagione vicina in cui le donne coltivano ottimi raccolti senza l'assistenza maschile. A parte il lavoro di Patsey, la pellicola ignora completamente questi aspetti della vita femminile sostituendo i taglialegna alle donne ed escludendo altre figure femminili che Northup incontra come ad esempio Celeste che resiste con tutte le sue forze alla schiavitù. Nonostante questo il film cattura sapientemente le torture che le donne devono sopportare nel momento in cui diventano l'ossessione dei propri *masters* e *mistresses*. Questo è il caso di Patsey costretta dall'alcolizzato e sadomasochista Edwin Epps (Michale Fassbender) ad avere rapporti sessuali con lui. L'ossessione di Epps nei

¹²² B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 509-510.

confronti della schiava scatena l'odio e la gelosia di sua moglie Mary (Sarah Paulson). La pellicola non chiarisce il motivo per cui Patsey si trova in questa situazione, invece il libro espone come la schiava è un'eccezione rispetto agli altri, non solo perché è la più brutalizzata nella piantagione di Epps, ma anche perché si distingue dal punto di vista culturale essendo diretta discendente del popolo guineano dandole un inusuale orgoglio. È ovviamente questo aspetto che impedisce alla famiglia Epps di abbattere e controllare spiritualmente e psicologicamente Patsy, che li innervosisce. Edwin Epps vuole controllare in maniera incondizionata il corpo di Patsey, mentre Mary Epps vuole controllare le relazioni del marito mantenendo il suo privilegio come una donna schiavista rispettabile. Entrambi desiderano distruggere Patsey, Edwin attraverso le sue pesanti richieste di lavoro, le sue brutali frustate e i suoi continui stupri, mentre Mary attraverso i suoi abusi fisici e verbali. Il film non fornisce molte informazioni sugli altri schiavi, a parte Northup, e sulle attività collettive degli schiavi stessi. Dopo essere arrivato nella piantagione Northup prova a raccontare la sua storia ma ogni schiavo che incontra gli consiglia di nascondere ai padroni il suo status di uomo libero se ci tiene alla sopravvivenza. Il protagonista riesce a sopravvivere e a tornare libero grazie all'intervento salvifico di Samuel Bass (Brad Pitt) facendo rientrare il film nella linea narrativa del *white savior*. Questa caratteristica lo accomuna ad altri film già citati seguendo il semplice schema del *white savior*: delle persone nere sono oppresse da bianchi cattivi e alla fine dopo diverse peripezie ottengono la libertà grazie all'intervento di un buon uomo bianco. Solomon Northup viene salvato effettivamente da una persona bianca, quindi in questo caso rispetta l'accuratezza storica. Probabilmente, viste le rappresentazioni del passato, gli spettatori bianchi hanno bisogno di personaggi bianchi anti razzisti in cui identificarsi per esorcizzare un senso di colpa storico. Il problema sta nel fatto che quando ogni importante film sulla schiavitù rappresenta dei nobili personaggi bianchi che aiutano gli schiavi a liberarsi, diventa difficile contrastare l'ideale di supremazia bianca. È una ventata di aria fresca quando si “encounter a narrative about slavery which doesn't define black people entirely through their slavery or their freedom”¹²³ come avviene in tempi successivi. Nonostante il film non riesca a ridare appieno la minuziosa descrizione del libro di origine, probabilmente per colpa della durata limitata e quindi avrebbe beneficiato del formato lungo della miniserie, *12 Years a Slave* rimane un impressionante risultato cinematografico nella rappresentazione dei dolori e delle condizioni inumane della schiavitù.

¹²³ Noah Berlatsky, “*12 Years a Slave*: Yet Another Oscar-Nominated ‘White Savior’ Story”, 17/01/2014, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/01/-em-12-years-a-slave-em-yet-another-oscar-nominated-white-savior-story/283142/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

In quegli stessi anni altri film rivolgono il loro interesse alla tematica della schiavitù, come ad esempio la rigorosa ricostruzione storica degli ultimi quattro mesi della vita del presidente Abraham Lincoln diretta da Steven Spielberg. *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012) si concentra sugli sforzi del presidente nell'abolire la schiavitù e approvare il tredicesimo emendamento senza rappresentare le condizioni degli schiavi in maniera approfondita. Nello stesso anno esce un altro film con al centro la figura di Lincoln, ma in questo l'accuratezza storica è messa da parte in favore del genere soprannaturale orrorifico d'azione. È il caso di *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* (Timur Bekmambetov, 2012) in cui il presidente è un cacciatore di vampiri e gli schiavi sono delle vittime passive dei propri padroni vampiri. Nel 2013 si ritrova un altro esempio del tema della *tragic mulatto*, *Belle* (Amma Asante, 2013) liberamente ispirato alla figura di Dido Elizabeth Belle (Gugu Mbatha-Raw), la pronipote *mulatto* e sotto la tutela di Lord William Mansfield (Tom Wilkinson). Il film prende, in parte, ispirazione dal ritratto di Dido e sua cugina Lady Elizabeth Murray (Sarah Gadon) appeso nella casa della famiglia Mansfield. *Belle* esplora la ricerca di un'identità sociale e razziale da parte di un'ereditiera *mulatto* sotto la protezione di una delle menti legali dell'ottocento più celebrata d'Inghilterra.¹²⁴ Un ultimo esempio di film che si interessa alla tematica della schiavitù è *Freedom* (Peter Cousens, 2014) che racconta due storie in parallelo, la prima ha al centro la ricerca della libertà da parte di una famiglia di schiavi dalla Virginia fino al Canada, con l'aiuto della *Underground Railroad* e di Frederick Douglass, la seconda si concentra sul viaggio di un antenato dall'Africa verso una colonia britannica situata nel Nuovo Mondo. Gli esempi cinematografici e televisivi successivi verranno analizzati tenendo conto dell'influenza dei movimenti sociali contemporanei a quegli anni come il *Black Lives Matter*.

3.3 L'influenza del *Black Lives Matter*

Come i prodotti mediali degli anni Settanta sono influenzati dall'onda lunga dei movimenti per la *black liberation*, i film e le serie televisive realizzate a partire dal 2015 sono accomunati dalla rilevanza di un movimento sociale denominato *Black Lives Matter*. Il movimento viene fondato nel 2013 da tre donne afroamericane, Alicia Garza, Patrisse Cullors e Opal Tometi, attraverso l'uso dell'*hashtag* *#BlackLivesMatter* su *Twitter*. L'*hashtag* viene usato per la prima volta in risposta all'assoluzione di George Zimmerman accusato di aver sparato e ucciso un ragazzino

¹²⁴ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 507.

diciassettenne afroamericano di nome Trayvon Martin.¹²⁵ Il movimento viene riconosciuto a livello nazionale grazie alle manifestazioni dell'anno successivo per protestare contro le violenze della polizia nei confronti delle persone afroamericane e in particolare l'omicidio di Michael Brown. La base e le motivazioni che costituiscono il movimento continuano a espandersi fino alle elezioni presidenziali del 2016, anno in cui alcuni attivisti entrano a far parte del discorso politico. I partecipanti al *Black Lives Matter* si ritrovano, negli anni successivi, nelle strade ogni volta che una persona nera viene uccisa dalla polizia o subisce ingiustizie da parte del sistema americano di sorveglianza fino all'omicidio di George Floyd nel 2020. Il video ripreso dalle camere dei telefonini dei testimoni riecheggia in giro per il mondo e le manifestazioni che fanno seguito coinvolgono decine di milioni di persone in tutti gli Stati Uniti. L'emersione del *Black Lives Matter* durante la presidenza di Barack Obama, il primo presidente statunitense nero, obbliga la nazione a interrogarsi sulle disparità razziali che gli afroamericani hanno dovuto sopportare nella storia e che tutt'ora impattano le loro vite, e di come esse siano la base della società americana. Nonostante il paese continua a ignorare le disparità razziali rese evidenti dalla brutalità della polizia, le incarcerazioni di massa e altre forme di razzismo istituzionale, le Nazioni Unite, nel 2016, condannano gli Stati Uniti con l'accusa di terrorismo razziale discutendo di possibili riparazioni nei confronti della popolazione nera.¹²⁶ Nell'agosto del 2016, come già sostenuto, *Black Lives Matter* presenta la sua prima piattaforma politica, includendo sei argomenti principali: "reparations for slavery, criminal justice, economic justice, political power, community control, investment and divestment, and political power".¹²⁷ La richiesta di risarcimenti da parte del movimento evidenzia il ruolo critico che ha avuto la schiavitù nel svalutare e degradare le vite dei *black people* nel passato e di come si ripercuote nelle differenze socio-culturali, di classe e possibilità, ancora nel presente. Il periodo di massima espansione e costruzione della nazione americana coincide con la legalità della schiavitù, pratica che rimarca l'assenza di valore della vita degli schiavi, se non per quello che gli viene attribuito dai loro padroni. Per questo motivo, durante la *Reconstruction* il valore dei corpi neri diminuisce ancora non essendo più di proprietà dei bianchi¹²⁸, che lo vedono come una minaccia all'ordine costituito e provvedono prontamente a

¹²⁵ <https://blacklivesmatter.com/herstory/>, (ultimo accesso, 20/02/2022).

¹²⁶ Ishaan Tharoor, "U.S. owes black people reparations for a history of 'racial terrorism,' says U.N. panel", 27/09/2016, <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/09/27/u-s-owes-black-people-reparations-for-a-history-of-racial-terrorism-says-u-n-panel/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

¹²⁷ Vann R. Newkirk II, "The Permanence of Black Lives Matter", 08/2016, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2016/08/movement-black-lives-platform/494309/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

¹²⁸ M. W. Ndounou, *op.cit.*, p. 75.

ricordare il ruolo della supremazia bianca attraverso linciaggi e stupri nei confronti degli afroamericani. Il *Black Lives Matter* e le reazioni collettive e individuali alle brutalità della polizia riscrivono la storica narrativa della resistenza nera in modi che coincidono con i film e le serie televisive rivoluzionarie che parlano della schiavitù.

L'influenza del *Black Lives Matter* nelle produzioni audiovisive è evidente nel biennio 2015-2016 in cui si riscontrano diversi esempi di film e serie televisive che si concentrano sulla tematica della schiavitù. Il primo esempio rivoluzionario a essere presentato è la miniserie *The Book of Negroes* (CBC, 2015) seguito da due serie altrettanto rivoluzionarie: il *remake Roots* (History Channel, 2016) e la prima stagione di *Underground*. Sempre nel 2016 escono nelle sale *The Birth of a Nation* (Nate Parker, 2016) e *Free State of Jones* (Gary Ross, 2016) film entrambi incentrati sulla schiavitù e insieme viene pubblicato su Netflix il documentario diretto da Ava DuVernay *13th* (Ava DuVernay, 2016) riguardante una schiavitù moderna visibile nelle carceri americane affollate da individui afroamericani, applicata grazie a una interpretazione del tredicesimo emendamento. *The Book of Negroes* sfrutta i vantaggi del formato della miniserie per raccontare un'unica storia sulla schiavitù e diverse variazioni sulla resistenza a essa. Adattamento dell'omonimo romanzo di Lawrence Hill pubblicato nel 2007, la serie narra la storia di circa tremila *Black Loyalist*, schiavi liberati, che durante la rivoluzione Americana si sono schierati a favore del Regno Unito e i cui nomi sono registrati su un libro. La miniserie viene trasmessa sul canale canadese di origine CBC nel febbraio 2015, mentre negli Stati Uniti è resa visibile su BET una settimana dopo. Il romanzo (e la serie) racconta la storia di Aminata Diallo (Aunjanue Ellis), una ragazza che viene rapita e poi venduta come schiava nel North Carolina e che rimane nella piantagione fino a quando Sir John Clarkson (Ben Chaplin) la seleziona per aiutarlo nel redigere la lista dei tremila *Black Loyalist*. Aminata e gli altri ex schiavi riescono, grazie all'aiuto del governo britannico, a trasferirsi in Canada e in Nuova Scozia, dove purtroppo non vengono mantenute le intenzioni positive del trasferimento. Alla fine Aminata riesce a convincere la Gran Bretagna a riportarli in Africa permettendo a millecento ex schiavi di popolare una nuova colonia di nome Freetown nella Sierra Leone. *The Book of Negroes* propone la storia della schiavitù attraverso il racconto in prima persona della vita di Aminata, inquadrandone le vicissitudini vissute nel sistema schiavista, le esperienze degli schiavi e la forzata migrazione degli africani attraverso la prospettiva di una donna nera che, come *Sankofa*, enfatizza la resistenza collettiva, dando particolare attenzione alla *black agency* nelle lotte per la libertà e riconoscendo senza censure lo sfruttamento sessuale. Il prodotto audiovisivo in questione porta al ribaltamento della rappresentazione tipica del *plantation genre*, impostando una prospettiva più sfaccettata e autentica dell'esperienza della

schiavitù. Nella parte iniziale, la narrazione si concentra sulla rappresentazione della vita quotidiana della protagonista in Africa, rivelando il ruolo rivestito dai conflitti tribali nel rafforzare la pratica della schiavitù, infatti è una tribù rivale a vendere Aminata agli schiavisti. Nonostante questo, la descrizione di Aminata e altri personaggi offre la percezione di un'Africa civilizzata e avanzata, aspetto completamente assente nel genere della piantagione. La traiettoria narrativa aiuta a riconciliare il trauma culturale, evitando di ipersessualizzare i personaggi neri, mettendo in scena le minacce di violenza sessuale che la protagonista subisce, ma a differenza del romanzo, tratta lo stupro come un avvenimento della sua vita da donna adulta, evitando di collegare la pedofilia alla schiavitù. Questa scelta “deviates from the patterns that fetishize interracial sex and rape between whites and blacks and consequently emphasizes the humanity of enslaved Africans in spite of the inhumane conditions of slavery”.¹²⁹ Importanti eventi storici segnano la vita di Aminata. Quando viene catturata, incontra e s'innamora di Chekura (Lyriq Bent) dal quale viene separata dopo la traversata dell'Atlantico, per poi rincontrarsi, sposarsi e avere un figlio prima di un'altra forzata separazione. La risposta di Aminata e Chekura alla schiavitù è “filled with agency”¹³⁰: Chekura combatte per il *British Loyalists* durante la rivoluzione nella speranza di ottenere la libertà, Aminata invece insegna ad altri schiavi a leggere. La serie mette in evidenza la partecipazione attiva dei neri durante la guerra di rivoluzione e le promesse non mantenute da ambo le parti, impedendo la vera libertà e autonomia degli ex schiavi. *The Book of Negroes* promuove un possibile risarcimento e trasformazione evitando di affidarsi al *white savior complex* e alla narrativa della riconciliazione razziale. Anche se alla fine, Aminata e il suo ex padrone si ritrovano, lei lo ritiene colpevole della vendita di sua figlia May, quando era ancora neonata, e non lo perdona, continuando allo stesso tempo a combattere per i cambiamenti strutturali che porteranno alla liberazione degli schiavi. La miniserie si conclude in modo simile a *Sankofa*, infatti entrambe le opere enfatizzano l'importanza di ricordare i crimini del passato così come le strategie di sopravvivenza degli schiavi africani. Nel finale Aminata torna, insieme a sua figlia, in Sierra Leone dopo che la storia raccontata da lei stessa influenza l'abolizione della schiavitù in Inghilterra. Il ruolo di Aminata nel movimento abolizionista e il suo conseguente ritorno in Africa riconosce la necessità non solo di ricordare il passato, ma anche di sfruttare la conoscenza di quel ricordo per trasformare il presente, costruendo un futuro diverso. *The Book*

¹²⁹ *Ivi*, p. 85.

¹³⁰ *Ivi*, p. 86.

of Negroes utilizza il formato lungo della miniserie per espandere e portare avanti il messaggio intrapreso da *Sankofa*.¹³¹

Il film *The Birth of a Nation* racconta la storia della rivolta di schiavi scatenata da Nat Turner (Nate Parker) in una piantagione del Virginia nel 1831. Se in *12 Years a Slave* manca una comunità di schiavi, nel film di Nate Parker è probabilmente esagerata la sua presenza. Infatti *The Birth of a Nation* eleva la comunità a una *black nation*, riutilizzando il titolo del film di D. W. Griffith in chiara opposizione ad esso. Il film è importante perché umanizza Nat Turner e suoi seguaci che erano stati rappresentati come dei soggetti violenti e assetati di sangue, come dimostra il documentario *Nat Turner: A Troublesome Property* (Charles Burnett, 2003).¹³² Il film è importante per la rappresentazione delle modalità impiegate dai bianchi nello sfruttare i dogmi della religione cristiana per controllare gli schiavi neri, come già espresso ad esempio in *Sankofa*. *The Birth of a Nation* dimostra i modi perversi con cui i *masters* sperano di ispirare obbedienza attraverso il Cristianesimo cercando di convincere anche Turner a predicare agli schiavi l'obbedienza. Gli aspetti negativi del film sono da ritrovare nell'unidirezionalità della violenza nei confronti delle donne. La pellicola afferma che la miccia che scatena la rivolta è lo stupro da parte di uomini bianchi della moglie di Turner Cherry (Aja Naomi King) e di Esther (Gabrielle Union) la moglie muta di un suo amico. Rappresentando le donne e i bambini neri come sole vittime, invece che parte integrante attiva della rivolta, e concentrandosi solo su "roving bands of black men stabbing, butchering, and bludgeoning white people"¹³³, il film perde la possibilità di presentare una rivolta più diversificata e strutturata che include la partecipazione dell'intera comunità nera. *The Birth of a Nation* indirizzando la propria attenzione esclusivamente sugli uomini neri, senza rappresentare le donne come agenti attivi nella loro liberazione, adatta lo schema Hollywoodiano che privilegia gli uomini neri al posto dell'eroe bianco. Questo approccio sminuisce altri messaggi potenzialmente rivoluzionari, come il riconoscimento della bellezza delle donne nere lontana dall'eurocentrismo opprimente, in contrasto con i classici ritratti negativi, descrivendo le mogli come solo proprietà dei mariti.¹³⁴

Free State of Jones racconta la storia di un povero contadino del Mississippi, di nome Newton Knight (Matthew McConaughey), che è costretto ad arruolarsi nell'esercito Confederato come medico. Dopo aver visto l'esercito confiscare, a lui e agli altri contadini, tutti

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 511.

¹³³ M. W. Ndounou, *op.cit.*, p. 89.

¹³⁴ *Ibidem*.

i loro averi, decide di aiutare una famiglia nel resistere a questa confisca e per questo viene inseguito da uno *slave catcher*. Knight viene salvato da un gruppo di schiavi in fuga e portato nel campo dove si nascondono. Lì il protagonista, gli schiavi e altri disertori della Confederazione organizzano una rivolta contro l'esercito risultando vittoriosi e fondando il "Free State of Jones" nel quale non esiste alcuna differenza di razza, estrazione e cultura, garantendo a chiunque gli stessi diritti. Il film risulta essere un'ottima rappresentazione del periodo della *Reconstruction* quando i neri liberati ottengono il diritto di voto insieme ad altri, momento storico ricordato come positivo soprattutto grazie alle teorie già citate di W.E.B. Du Bois.¹³⁵ Da un altro punto di vista, il film viene criticato perché risulta essere un ulteriore esponente della narrativa del *white savior*, infatti Newton Knight è al centro della narrazione con cui lo spettatore si identifica, viene eletto come capitano del gruppo e alla fine i personaggi neri, che prima si nascondevano, diventano liberi grazie al suo intervento in quanto uomo bianco.

3.3.1 Ancora *Roots* (History Channel, 2016)

Il 2016 è l'anno in cui viene trasmesso anche il *remake* della serie che ha rivoluzionato la rappresentazione della schiavitù e degli schiavi neri, ovvero *Roots*, suddivisa in quattro parti e messa in onda per quattro giorni consecutivi dal trenta maggio al due giugno. La miniserie prodotta con un budget di cinquanta milioni di dollari segue sempre le vicende di Kunta Kinte (Malachi Kirby) e dei suoi discendenti. LeVar Burton, il giovane protagonista della serie originale e produttore esecutivo del *remake*, si chiede, quando gli è stata proposta l'idea di realizzare un *remake* di *Roots*, il motivo e la necessità di riportare sugli schermi degli statunitensi quella storia di schiavitù. Si risponde direttamente in seguito ad aver mostrato al figlio la serie originale, rendendosi conto che sia a livello di estetica visiva che di modalità della narrazione, la serie degli anni Settanta risulta antiquata e quindi impedisce l'identificazione da parte del pubblico contemporaneo.¹³⁶ Un'altra motivazione che spinge per la ripresa della storia di schiavitù di *Roots* può essere associata alla sempre più crescente influenza del *Black Lives Matter* nelle narrazioni audiovisive che accresce la rilevanza di questa tematica e diventa terreno fertile per gli artisti che esplorano la storia afroamericana e in particolare il periodo

¹³⁵ Erik B. Alexander, "Reconstruction on Film: *Free State of Jones* and the Historical Memory of Reconstruction", in Bryan M. Jack (a cura di), *Southern History on Screen: Race and Rights, 1976-2016*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2019, p. 87.

¹³⁶ Todd Simpson, "*Roots* Reimagined", in Bryan M. Jack (a cura di), *Southern History on Screen: Race and Rights, 1976-2016*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2019, p. 119.

della schiavitù. L'aumento dell'interesse per queste storie a tematica *black* rende appetibile un mercato poco esplorato da Hollywood, e accresce la visibilità di storie storicamente relegate ai margini della produzione audiovisiva. Infine, la rivisitazione storica della schiavitù può portare a dei cambiamenti nella modalità di approccio e di concezione della schiavitù e correggere le interpretazioni dei libri di scuola che la definiscono come immigrazione.¹³⁷ In questo contesto, le serie televisive possono servire a conoscere meglio la propria storia e quella altrui, ancora di più che negli anni Settanta, di fronte all'evidenza dei fatti attuali come la non considerazione della polizia americana per la vita degli afroamericani o le costanti diseguaglianze sociali e di genere derivate dall'ideologia schiavista. *Roots* (2016) è narrata da Laurence Fishburne, che impersona Haley, e informa dal principio lo spettatore sulla storia che racconterà. La narrazione parte dal Gambia dove specifica Fishburne la schiavitù esiste ed è normale che le famiglie abbiano dei servi, ma è chiara la differenza con la schiavitù americana che condanna lo schiavo a vivere di stenti e pericoli, abbassandolo ad uno stato inumano. Gli schiavi in Africa possono mantenere la loro umanità e diventare liberi attraverso il lavoro e addirittura sposarsi. Questa informazione chiarisce e contestualizza per lo spettatore la complicata storia della schiavitù, aspetto chiave del *remake* che si preoccupa di descrivere e informare gli spettatori su fatti poco conosciuti della storia nera. I genitori di Kunta, Binta (Nokuthula Ledwaba) e Omoro (Babs Olusanmoku), ad esempio sono contrari alla volontà del figlio di andare a studiare all'università di Timbuctu, evidenziando lo scarto generazionale tra le tradizioni e la modernità. Questo dettaglio legato all'educazione di Kunta sovverte la percezione dell'Africa come un continente oscuro abitato da persone incivili che hanno bisogno dell'intervento europeo per funzionare come società. Un ulteriore aspetto evidenziato è la fede dei guerrieri Mandinka, infatti la miniserie risalta il loro credo nell'Islam che, descrivendola ed esplorandola, espone la conversione forzata al Cristianesimo che milioni di schiavi hanno dovuto subire e il ruolo importante che la religione ha avuto nel coinvolgimento europeo e statunitense nella tratta transatlantica degli schiavi. La storia di *Roots* allinea le esperienze storiche degli afroamericani con le attuali discriminazioni nei confronti dei musulmani, alcuni di questi di discendenza africana.¹³⁸ Ciò che emerge diversamente in *Roots* (2016), oltretutto, è la rilevanza del ruolo che le donne rivestono nelle lotte per la liberazione nera rappresentato in *Sankofa* e *The Book of Negroes*. Questi tre esempi situano le donne e i bambini neri al centro delle passate, presenti e future comunità nere. Mentre *Sankofa* e *The Book of Negroes* hanno come protagoniste delle

¹³⁷ <https://abc13.com/houston-texas-mcgraw-hill-publishing/1014971/>, (ultimo accesso: 02/02/2022).

¹³⁸ M. W. Ndounou, *op.cit.*, p. 87.

donne nere per tutta la durata della narrazione, in *Roots* (2016) queste ultime sono continuamente rappresentate come una forza da considerare centrale nonostante la narrazione inizia e finisce con Kunta Kinte e Alex Haley. Dalle prime scene sulla nave degli schiavisti fino alla fine della serie, le donne lottano duramente esattamente quanto gli uomini per la loro libertà usando diverse strategie, raccogliendo informazioni in luoghi inaccessibili agli uomini, in modo da poter permettere la rivolta. Come risultato della fallita ribellione, muoiono altrettante donne insieme agli uomini, mostrando i sacrifici condivisi nella ricerca della libertà nera. Infine *Roots* (2016) mostra apertamente il razzismo e sessismo che le donne nere continuano a subire.¹³⁹

Il *remake* differisce in maniera importante in un aspetto, nella versione del 2016 sono assenti i personaggi del capitano Davies e del suo assistente Slater. Questi due personaggi sono stati inventati e inseriti in *Roots* per dare agli spettatori qualcuno con cui identificarsi, in particolare il devoto cristiano Davies tormentato dai rimorsi. Nel *remake* gli inglesi compaiono per la prima volta nella narrazione quando Kunta arriva sulla spiaggia in catene pronto per essere trasportato, inoltre ai due personaggi bianchi non viene attribuita nessuna tipologia di caratterizzazione, nome compreso. In questo modo, il viaggio è vissuto solo dalla prospettiva di chi realmente era al centro degli orrori del sistema schiavista, mostrando i bianchi solamente in situazioni in cui abusano e torturano gli schiavi afroamericani. L'effetto di unire la prospettiva di Kunta con quella degli spettatori in un'intimità orribile, chiaramente in contrasto con l'originale alternanza tra Davies, Slater e Kunta, permette di creare una consapevolezza condivisa e una rappresentazione autentica dell'esperienza della schiavitù. Mentre in entrambe le versioni gli schiavi provano a ribellarsi, in *Roots* (2016) la pianificazione della rivolta è ampliata anche attraverso l'uso di linguaggi e canzoni incomprensibili per i loro carcerieri. Adottata da Kunta come strategia di sopravvivenza, il canto della ninna nanna di Binta a se stesso si configura come uno spazio di tranquillità e serenità all'interno delle brutali condizioni di viaggio.¹⁴⁰ Nel complesso *Roots* (2016) fornisce una rappresentazione credibile della schiavitù, riuscendo dove altri film hanno fallito grazie alla sua attenzione ai dettagli culturali, ai discorsi interni alle famiglie e alle comunità di schiavi, mettendo in risalto le influenze delle espressioni culturali, di conoscenza e di ideali di matrice africani, proponendosi complessivamente come autentica.

3.3.2 Una donna al comando: *Underground* (WGN America, 2016-17) di Misha Green

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ T. Simpson, *op.cit.*, pp. 124-125.

Underground creata da Misha Green e Joe Pokaski racconta la storia di un gruppo di schiavi in fuga da una piantagione del vecchio sud nel periodo precedente alla Guerra Civile. Il gruppo, che verrà rinominato *the Macon seven* dal nome della piantagione, è guidato da Noah (Aldis Hodge) uno schiavo caparbio e instancabile nella ricerca della libertà, artefice del piano di fuga in cui riesce a coinvolgere anche la schiava domestica Rosalee (Jurnee Smollett-Bell) figlia del padrone e di Ernestine (Amirah Vann) la sovrintendente delle schiave domestiche. Li segue nella fuga anche l'ambizioso e carismatico Cato (Alano Miller) che controlla gli schiavi nei campi. Nonostante Noah sia a capo dell'idea di fuggire, le storie e le scene d'azione di *Underground* si concentrano sulle donne, sottolineando l'importanza della serie all'interno della filmografia sulla schiavitù. Questi personaggi femminili, indipendentemente dal loro status e dalla loro età, resistono in modo attivo alla loro condizione di schiave e hanno la stessa importanza, se non di più, degli uomini nella loro liberazione. La serie mostra come le donne, al pari degli uomini, usano tutte le loro risorse a disposizione per riuscire nei loro obiettivi, trascinando la narrazione e diventando agenti attivi che mandano avanti la Storia e la storia della serie. Le donne di *Underground* dimostrano una grande forza di volontà che le porta a sopportare un numero di violenze indicibili mantenendo sempre viva la loro possibilità di ottenere la libertà. Rosalee, all'inizio della storia rientra pienamente nello stereotipo della *tragic mulatto*, ma si rivela essere molto di più: nel primo episodio si offre di ricevere la punizione destinata al fratellino James, ricevendo innumerevoli frustate sulle braccia. L'arco del suo personaggio è quello dotato del più ampio percorso di crescita all'interno della serie, caratterizzato dalla volontà di fuggire e salvare chi è nelle sue stesse condizioni, senza che nulla la intralci. Il punto di svolta per Rosalee avviene nel terzo episodio quando per liberarsi dalle molestie ed evitare di essere stuprata dal supervisore bianco ubriaco, lo ferisce alla gola e di conseguenza costringe Noah ad anticipare la loro fuga. *Underground* spiega come le donne usano tutti i loro mezzi a disposizione per ottenere quello che vogliono come la conoscenza delle erbe medicinali, la loro attrazione sessuale, la loro capacità persuasiva e la loro abilità fisica. Inoltre, le donne in *Underground* sono disposte a “murder, fight, burn, escape, lie, cheat, steal, starve, hide, or collude with indigenous peoples to gain their freedom or that of their children”.¹⁴¹ La libertà e la famiglia sono le sole cose sacre per loro e in particolare per Ernestine, concubina del padrone, la quale non appena viene a conoscenza della fuga della figlia Rosalee fa di tutto pur di proteggerla, incluso uccidere una possibile testimone. La protezione dei figli è quasi più importante della propria vita, infatti in seguito all'impiccagione di suo figlio

¹⁴¹ B. E. Stevenson, *op.cit.*, p. 513.

maggiore e alla vendita ad un'altra piantagione che la allontana dal piccolo James, Stine finisce per inebriarsi con della droga per non sentire il dolore. Il personaggio di Stine rappresenta l'*agency* che le concubine possono avere nonostante la loro condizione, sapendola sfruttare nei limiti del possibile a loro favore, infatti Stine decide come e quando avere rapporti sessuali con il *master*, concedendosi solo dopo aver ottenuto ciò che desidera. Stine si rivela essere, alla fine della prima stagione, colei che tesse le fila degli eventi, arrivando a pianificare ed attuare il piano di vendetta e di uccisione nei confronti del suo padrone e amante inscenandone il suicidio, dopo l'omicidio del figlio. Come affermato in precedenza, il personaggio di Rosalee ha la trasformazione più evidente nella serie, infatti passa da un'innocua, all'apparenza, schiava domestica a una abolizionista fiera e sicura di sé. Contribuisce in maniera importante al cambiamento, l'incontro con la figura di Harriet Tubman (Aisha Hinds) nella seconda stagione. La seconda parte della serie vede i sopravvissuti in una città del nord dove la schiavitù non è più legale e si concentra sulla causa abolizionista. La presenza di diverse figure storiche abolizioniste come Frederick Douglass (John Legend) e William Still (Chris Chalk) oltre a Harriet Tubman inserisce la serie in maniera ancora più credibile all'interno della storia della schiavitù e della lotta per la sua abolizione. Rosalee emerge come la protagonista di *Underground* nel suo ruolo di assistente a Harriet nella liberazione degli afroamericani ancora in catene nel sud grazie alla rete segreta denominata *Underground Railroad*. L'addestramento e i consigli di Harriet trasformano l'ex schiava domestica nella famigerata e inafferrabile *Black Rose*, realizzando appieno l'identità di Rosalee: l'essere una guerriera.

Il personaggio di Harriet Tubman ha un episodio interamente dedicato alla sua storia che sospende la narrazione della serie per raccontarne la personalità storica. Harriet racconta la sua storia che però non è solo sua e descrive le violenze che ha dovuto subire prima di decidere di fuggire verso nord nel 1849. Harriet parla davanti a una platea formata principalmente da uomini bianchi abolizionisti, cercando di convincerli a partecipare alla guerra che sta arrivando in quanto è necessaria e giusta per cambiare la situazione degli schiavi e descrivendo la schiavitù come una guerra piena di brutalità e violenze. La serie guarda al passato, ma verso la fine dell'episodio si rivolge al presente, creando un ponte temporale in modo da far ricadere le responsabilità del passato nel momento attuale. Harriet interpella direttamente lo spettatore dicendo: "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 great again".¹⁴² Il riferimento al motto del presidente Donald Trump eletto da pochi mesi è forte

¹⁴² *Underground*, stagione 2, episodio 6, trasmesso il 12/04/2017.

e chiaro e inserisce *Underground* all'interno delle proteste militanti del *Black Lives Matter*. La forza della serie di Misha Green e Joe Pokaski non risiede nell'essere solo una rappresentazione fedele e accurata delle condizioni della schiavitù, ma anche e soprattutto nell'essere un *action-thriller* ben congeniato in cui lo spirito attivista di Green si confonde con la militanza femminista antischiavista di Harriet e con la volontà di contrastare l'ordine precostituito di un sistema disumano e degradante. L'*agency* dei personaggi schiavi, e in particolare delle donne, viene esaltata in *Underground* e usata come un faro che guida il paese alla libertà.

3.3.3 La serie d'autore: *The Underground Railroad* (Amazon Prime Video, 2021) di Barry Jenkins

The Underground Railroad (Amazon Prime Video, 2021) ideata e diretta da Barry Jenkins è una miniserie non lineare composta da dieci episodi, tratta dall'omonimo romanzo di Colson Whitehead del 2016. Nel romanzo e nella serie l'*Underground Railroad*, rete segreta di contatti utili ad aiutare gli schiavi nella loro fuga dal sud degli Stati Uniti verso il nord del Canada creata da Harriet Tubman, è una reale ferrovia sotterranea che porta in sicurezza gli afroamericani che scappano dalla schiavitù. La rete ferroviaria ha diverse stazioni e la narrazione della serie si divide anch'essa in più tappe, ogni episodio, o quasi, rappresenta una nuova fermata in un nuovo stato. La serie segue da vicino le vicende di Cora (Thuso Mbedu) che fugge da una piantagione in Georgia insieme a Caesar (Aaron Pierre) alla ricerca della libertà. La narrazione non è lineare e insieme a una fotografia molto contrastata presenta delle immagini oniriche difficili da comprendere per lo spettatore. Infatti nel primo episodio vengono mostrate delle scene e dei personaggi che entrano a far parte della narrazione solo negli episodi successivi. Sulle tracce di Cora, subito dopo la sua fuga, si mette lo *slave catcher* Arnold Ridgeway (Joel Edgerton) aiutato dal suo giovane assistente nero Homer (Chase W. Dillon), il loro legame è molto stretto. Il cacciatore di taglie racconta di averlo comprato appena nato per poi liberarlo il giorno dopo, ma nonostante la sua libertà Homer decide di rimanere fedele al suo fianco, ritrovando in lui la figura paterna che non ha mai avuto. In questo caso la miniserie mette in evidenza i traumi psicologici che seguono gli schiavi anche dopo aver ottenuto la libertà. *The Underground Railroad* nonostante si basi su una storia di finzione rappresenta fedelmente le violenze che gli schiavi subiscono ad esempio, sempre nel primo episodio, uno schiavo viene punito con una serie interminabile di frustate prima di essere bruciato vivo. Il regista Barry Jenkins si pone il problema di come e quanto rappresentare le violenze inflitte agli schiavi, come ad esempio nel terzo episodio che mostra i corpi di schiavi morti appesi come monito a significare che non

accettano gli schiavi in fuga. Barry Jenkins sceglie di autocensurarsi in quel tipo di rappresentazione, evitando di portare all'attenzione dello spettatore le violenze più crude come le evirazioni degli schiavi.¹⁴³

L'ossessione di Ridgeway per Cora è spiegata quando viene rivelato come l'unico fallimento che lo *slave catcher* considera tale è la mancata cattura della madre di Cora, Mabel (Sheila Atim) che immagina sia già in Canada grazie all'*Underground Railroad*. La prima fermata di Cora e Caesar è Griffin, una città fittizia nel South Carolina, dove i bianchi che controllano la città impongono un regime di parità razziale. Infatti a capo di tutto si trova Ethel Wells (Lily Rabe), una donna bianca, che professa l'impegno di tutta la comunità per l'avanzamento e il miglioramento dei neri. Oltre al lavoro, vitto e alloggio fornito, agli schiavi vengono impartite delle lezioni serali di galateo e l'insegnamento della lettura e scrittura. Tuttavia, non tutto è come sembra, e nel corso della narrazione cominciano a venire a galla delle situazioni sinistre, in particolare durante una serata una donna nera interrompe la festa piangendo e urlando che "loro" gli hanno portato via il suo bambino. Cora scopre che i medici della comunità stanno sterilizzando tutte le donne nere nel tentativo di fare esperimenti sul corpo nero, che ritengono più resistente, per perfezionare quello bianco. Allo stesso tempo Caesar scopre che le vitamine date a loro sono del veleno utilizzato per quegli esperimenti, ma nel momento della verità, Ridgeway lo trova e lo cattura separandolo da Cora che prosegue il viaggio da sola. La serie dedica un episodio intero a raccontare la storia di Ridgeway, di come sia diventato un cacciatore di schiavi, descrivendo il rapporto con suo padre e gli schiavi che lavorano per lui. La serie si concentra per un momento su uno dei pochi personaggi bianchi, ma lo sguardo non è comprensivo, non si unisce a quello dello spettatore e anzi rimarca, se ancora ce ne fosse bisogno, che Ridgeway è semplicemente un violento razzista.

Cora, grazie all'intervento di Royal (William Jackson Harper), arriva in Indiana e viene accolta all'interno della fattoria Valentine interamente abitata da neri. Questo episodio è importante perché mette in evidenza le comunità indipendenti di ex schiavi e uomini liberi neri che si formano a partire dalla metà del milleottocento. La fattoria produce un vino, di nome Valentine, molto buono e che interessa i ricchi bianchi che vedono nella fattoria la possibilità di creare una *partnership* con cui condividere i guadagni. Per decidere se accettare o meno l'accordo con i bianchi, i membri della comunità si ritrova nella piccola chiesa del villaggio e discute sull'argomento per poi esprimere una decisione come comunità attraverso una votazione. Sui

¹⁴³ THR Magazine, "THR Talks: Barry Jenkins and Nikole Hannah-Jones on the Nuances of Storytelling and Trauma", 12/05/2021, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-features/barry-jenkins-nikole-hannah-jones-1234950961/>, (ultimo accesso: 20/02/2022).

lati opposti della questione ci sono Mingo (Chukwudi Iwuji) che spinge per un accordo economico con i bianchi e John Valentine (Peter de Jersey), il fondatore della comunità, che crede che non ci si possa fidare dei bianchi. Valentine in un discorso molto potente difende la comunità e ricorda a tutti come nella loro vita precedente la libertà fosse solo un'illusione in cui credere e che la coesione da lui fondata è comunque un'illusione perché in quel mondo i neri non possono fare quello che loro stanno invece realizzando. Al momento dell'arrivo dei due uomini bianchi invitati da Mingo, Valentine li fa sedere in fondo e inizia il discorso così: "The white race believes, believes with all its heart, that it is their right to take the land, to kill Indians, make war, enslave their brothers".¹⁴⁴ Successivamente afferma anche che gli Stati Uniti non dovrebbero esistere se ci fosse una vera giustizia visto che le loro fondamenta sono "murders, theft and cruelty".¹⁴⁵ Più avanti in risposta alle tesi di Mingo che vuole valorizzare il prodotto della loro comunità nera, Valentine ricorda come "our color cannot be undone"¹⁴⁶ e sottolinea che loro sono africani in America e non può accettare di dividere la sua fattoria con i bianchi perché "every white man, that I have ever known, it's that if you give him a piece, he's coming for all of it"¹⁴⁷. Non appena pronuncia queste parole, Valentine viene ucciso da un colpo di fucile da uno degli uomini di Ridgeway che ha accerchiato la chiesa nel suo tentativo di catturare Cora. La serie mostra come dopo aver subito l'attacco la comunità nera si riorganizza e risponde respingendo i bianchi e riprendendo controllo della fattoria. Cora, invece, viene catturata da Ridgeway che si fa condurre all'ingresso della ferrovia dove riesce a liberarsi e far cadere lo schiavista procurandogli ferite mortali. Prima di morire Ridgeway pronuncia delle parole che fanno eco alla dottrina Monroe alla base del destino manifesto, lo *slave catcher* afferma: "The American Imperative is a splendid thing [...] Conquer, build and civilize. [...] subjugate, exterminate, eliminate the lesser race. Our destiny, a divine prescription, the American Imperative".¹⁴⁸

La miniserie è una chiara espressione della visione autoriale di Barry Jenkins e un ottimo esempio dell'autorialità all'interno delle serie non lineari. La serie sfrutta il contesto degli OTT presentando episodi di diversa durata da un minimo di venti minuti a un massimo di settantasette, configurandosi come un ottimo esempio della serialità sulla schiavitù che insieme agli altri prodotti presi in esame, fa ben sperare per le future narrazioni.

¹⁴⁴ *The Underground Railroad*, stagione 1, episodio 9, messo a disposizione il 14/05/2021.

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ *Ibidem.*

Conclusioni

Questa ricerca mette in risalto come le rappresentazioni di un periodo buio della storia, com'è il periodo della schiavitù, possono essere utili per riappropriarsi di quel pezzo di storia stravolgendone il significato. Si è notato come in alcune rappresentazioni della schiavitù, in particolare nelle serie televisive, è presente un forte senso di comunità e resistenza alla schiavitù mantenendo la dignità umana in circostanze avverse. L'importanza dei movimenti sociali e culturali in difesa di una specificità *black*, che poi è una specificità umana, è sottolineata e amplificata dai prodotti mediali che ne vengono influenzati. Negli ultimi anni si assiste a un aumento delle storie *black* all'interno del cinema *mainstream* e della televisione popolare, grazie a un numero sempre maggiore di autori e registi neri che hanno la possibilità di esprimersi. Le storie che raccontano eventi storici importanti per l'identità nera trovano anche più spazio dei racconti legati alla schiavitù in film come *Selma* (Ava DuVernay, 2014), *Judas and the Black Messiah* (Shaka King, 2021) e la miniserie *When They See Us* (Netflix, 2019). Questi sono solo pochi esempi dell'ondata *black* che ha travolto il cinema e la televisione statunitensi, in particolare grazie a una sapiente riscrittura del genere come nel caso di *Get Out* (Jordan Peele, 2017) al cinema e di *Watchmen* (HBO, 2019) e *Lovecraft Country* (HBO, 2020) in televisione. L'interesse per queste storie ha coinvolto, come già citato, anche il periodo della schiavitù, anch'esso attraverso la rielaborazione di genere come nel caso di *Antebellum* (Gerard Bush & Christopher Renz, 2020) che sceglie il thriller per raccontare di una specie di parco giochi della schiavitù nella Louisiana contemporanea e di *Alice* (Krystin Ver Linden, 2022) in cui viene, allo stesso tempo, omaggiato e rielaborato il genere *blaxploitation* in relazione alla schiavitù. Il documentario è stato fondamentale per portare le storie di schiavi e le lotte per la libertà in televisione e continua a esserlo tutt'oggi grazie a due validi esempi: *Exterminate All the Brutes* (HBO, 2021) e *Everything's Gonna Be All White* (Showtime, 2022).

Le narrazioni storiche sono importanti per comprendere meglio la nostra identità, nel caso della schiavitù e dell'identità *black* ancora di più, visto che gli è sempre stata negata. La maggior parte dei critici è d'accordo nel sostenere l'importanza delle rappresentazioni della schiavitù,¹⁴⁹ nonostante siano presenti delle resistenze comprensibili alle immagini di neri sottomessi,¹⁵⁰ per comprendere meglio e lottare per un mondo migliore senza differenze e iniquità.

¹⁴⁹ Demetria Lucas D'Oyley, "Why We Need More Films About Slavery", 28/01/2016, <https://www.theroot.com/why-we-need-more-films-about-slavery-1790854042>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

¹⁵⁰ Kara Brown, "I'm So Damn Tired of Slave Movies", 21/01/2016, <https://jezebel.com/im-so-damn-tired-of-slave-movies-1755250873>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Bibliografia

- Appiah K. Anthony, “‘No Bad Nigger’: Blacks as the Ethical Principle in the Movies”, in Garber Marjorie, Matlock Jann, Walkowitz Rebecca L. (a cura di), *Media Spectacles*, Routledge, New York, 1993, pp. 77-90.
- Baldwin James, *The Devil Finds Work*, Vintage International, New York, 2011.
- Bogle Donald, *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*, 4° Edizione, Continuum, New York, 2001.
- Brembilla Paola, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Franco Angeli, Milano 2018.
- Carpio Glenda R., “I Like the Way You Die, Boy”, in *Transition*, No. 112, *Django Unpacked*, 2013, pp. 1-12.
- Carter Jackson Kellie, “Is Viola Davis in it?”, in *Transition*, No. 114, *Gay Nigeria*, 2014, pp. 173-184.
- Costa Antonio, *Saper vedere il cinema: nuova edizione riveduta e aggiornata*, Bompiani, Milano, 2016.
- Cripps Thomas, *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- Davis Natalie Zemon, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Vintage Canada, Toronto, 2000.
- Donlevy Jim, “Slavery and the Making of America”, in *International Journal of Instructional Media*, Vol. 32, 2005, pp. 5-6.
- Dunn Stephane, *“Baad Bitches” and Sassy Supermamas: Black Power Action Films*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 2008.
- Dunn Stephane, “The Politics Speak: Performing Race from Sweetback to Foxy Brown”, in Jaeckle Jeff (a cura di), *Film Dialogue*, Columbia University Press, New York, 2013, pp. 192-205.
- Eyerman Rod, *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Guerrero Ed, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia, 1993.
- Fishbein Leslie, “Roots: Docudrama and the Interpretation of History”, in Rosenthal Alan (a cura di), *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, Southern Illinois University Press, Carbondale, IL, 1992, pp. 271-295.

Foner Eric, *Black Reconstruction: An Introduction*, in *Du Bois's Black Reconstruction: Past and Present*, *The South Atlantic Quarterly*, Volume 112, Issue 3, 2013, pp. 409-418.

Gaines Jane M., *Fire and Desire: Mixed-Race Movies in the Silent Era*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.

Hammond Perry Kennetta, "Black pasts, white nationalist racecraft, and the political work of history", in Geary Daniel, Schofield Camilla, Sutton Jennifer (a cura di), *Global white nationalism: From apartheid to Trump*, Manchester University Press, Manchester, 2020, pp. 31-52.

Horton James Oliver, Horton Lois E., *Slavery and the Making of America*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

Hughey Matthew W., "Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in 'Magical Negro' Films", in *Social Problems*, Vol. 56, No. 3, 2009, pp. 543-577.

Hughey Matthew W., *The White Savior Film: Content, Critics, and Consumption*, Temple University Press, Temple, 2014.

Iton Richard, *In Search of the Black Fantastic: Politics and Popular Culture in the Post-Civil Rights Era*, Oxford, University Press, Oxford, 2008.

Jack Bryan M. (a cura di), *Southern History on Screen: Race and Rights, 1976-2016*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2019.

Leab Daniel J., "The Gamut from A to B: The Image of the Black in Pre-1915 Movies", in *Political Science Quarterly*, Vol. 88, No. 1, 1973, pp. 53-70.

McInnis Jarvis C., "Black Women's Geographies and the Afterlives of the Sugar Plantation", in *American Literary History*, vol. 31, no. 4, pp. 741-774.

Monk-Payton Brandy, "Blackness and Televisual Reparations", in *Film Quarterly*, Winter, Vol. 71, No. 2, 2017, pp. 12-18.

Muller Philip R., "Look Back without Anger: A Reappraisal of William A. Dunning", in *The Journal of American History*, Vol. 61, No. 2, 1974, pp. 325-338.

Ndounou Monica White, *Shaping the Future of African American Film: Color-Coded Economics and the Story Behind the Numbers*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2014.

Ndounou Monica White, "Slavery Now: 1970s Influence Post-20th-Century Films on American Slavery", in Robert J. Patterson (a cura di), *Black Cultural Production After Civil Rights*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 2019, pp. 72-93.

- Ongiri Amy Abugo, *Spectacular Blackness: The Cultural Politics of the Black Power Movement and the Search for a Black Aesthetic*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2010.
- Patterson Robert J. (a cura di), *Black Cultural Production After Civil Rights*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 2019.
- Richardson Riché, *Black Masculinity and the U. S. South: From Uncle Tom to Gangsta*, University of Georgia Press, Athens, GA, 2007.
- Robinson, Cedric J., *Forgeries of Memory and Meaning: Blacks and the Regimes of Race in American Theater and Film Before World War II*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 2007.
- Robinson Cedric J., Quan H. L. T. (a cura di), *Cedric J. Robinson: On Racial Capitalism, Black Internationalism, and Cultures of Resistance*, Pluto Press, London, 2019.
- Rogin Michael, “‘The Sword Became a Flashing Vision’: D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*, in *Representations*, Winter 1985, No. 9, Special Issue: *American Culture Between the Civil War and World War I*, 1985, pp. 150-195.
- Schroeter Caroline, “From Griffith to Parker: The Representation of African Americans and the US South in *The Birth of a Nation* 1915–2016”, in Patterson Robert J. (a cura di), *Black Cultural Production After Civil Rights*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 2019.
- Slide Anthony, *American racist: the Life and Films of Thomas Dixon*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2004.
- Smith Valerie (a cura di), *Representing Blackness: Issues in Film and Video*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1997.
- Stevenson Brenda E., “12 Years a Slave: Narrative, History and Film”, in *The Journal of African American History*, Winter-Spring 2014, Vol. 99, No. 1-2, Special Issue: “Rediscovering the Life and Times of Frederick Douglass”, 2014, pp. 106-118.
- Stevenson Brenda E., “Filming Black Voices and Stories: Slavery on America’s Screens”, in *Journal of the Civil War Era*, Vol. 8, No. 3, 2018, pp. 488-520.
- Stollery Martin, “Overshadowed by Roots, in Transition”, No. 122, *White A\$\$holes*, 2017, pp. 113-122.
- Stokes Melvyn, *D. W. Griffith’s *The Birth of a Nation*: A History of “The Most Controversial Motion Picture of All Time”*, Oxford University Press, New York, 2007.
- Van Deburg William L., “Slavery on TV: A True Picture?” in *OAH Magazine of History*, Vol. 1, No. 2, *Teaching about Slavery*, 1985, pp. 13-16.

Williamson Kathy, “‘Slavery and the Making of America’; Landmark, Four-Part Series Examines History and Role of U.S. Slavery in Shaping the Country's Development”, in *Los Angeles Sentinel*, Luglio 2004.

Williamson Terrion L., “From Blaxploitation to Black Macho: The Angry Black Woman Comes of Age”, in Robert J. Patterson (a cura di), *Black Cultural Production After Civil Rights*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 2019, pp. 72-93.

Woolford Pamela, “Filming Slavery: A Conversation with Haile Gerima”, in *Transition*, No. 64, 1994, pp. 90-104.

Sitografia

Alston Joshua, “WGN America’s *Underground* is a taut thriller disguised as a history lesson”, 07/03/2016, <https://www.avclub.com/wgn-america-s-underground-is-a-taut-thriller-disguised-1798186867>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Bailey Katie, “The Book of Negroes debuts to 1.7M viewers”, 08/01/2015, <https://playbackonline.ca/2015/01/08/book-of-negroes-debuts-to-1-7m-viewers/>, (ultimo accesso: 21/02/2022).

Barker Corey, “Why Would the History Channel Remake ‘Roots?’”, 02/06/2016, <https://www.complex.com/pop-culture/2016/06/why-remake-roots>, (ultimo accesso: 11/02/2022).

Berlatsky Noah, “What Movies About Slavery Teach Us About Race Relations Today”, 02/01/2014, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/01/what-movies-about-slavery-teach-us-about-race-relations-today/282734/>, (ultimo accesso 18/02/2022).

Berlatsky Noah, “*12 Years a Slave*: Yet Another Oscar-Nominated ‘White Savior’ Story”, 17/01/2014, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/01/-em-12-years-a-slave-em-yet-another-oscar-nominated-white-savior-story/283142/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Brown Kara, “I’m So Damn Tired of Slave Movies”, 21/01/2016, <https://jezebel.com/im-so-damn-tired-of-slave-movies-1755250873>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

CBC News, “The Book of Negroes ‘is better than Roots and 12 Years a Slave’, says miniseries actor Lou Gossett Jr.”, 18/11/2014, <https://www.cbc.ca/news/entertainment/the-book-of-negroes-is-better-than-roots-and-12-years-a-slave-says-miniseries-actor-lou-gossett-jr-1.2839337>, (ultimo accesso: 21/02/2022).

Chavez Danette, “Before Harriet, Underground gave ‘Minty’ the stage”, 30/10/2019, <https://www.avclub.com/before-harriet-underground-gave-minty-the-stage-1839448328>,

(ultimo accesso: 21/02/2022):

Clark Alexis, “How ‘The Birth of a Nation’ Revived the Ku Klux Klan”, 29/07/2019, <https://www.history.com/news/kkk-birth-of-a-nation-film>, (ultimo accesso: 15/01/2022).

Emcfields, “The Evolution of Black Cinematography”, 08/11/2016, <https://tribecachronicles.com/2016/11/08/the-evolution-of-black-cinematography/>, (ultimo accesso: 12/01/2022).

Collins Scott, “How TV beats film in giving women and minorities greater opportunities on screen”, 24/02/2016, <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-tv-film-diversity-20160224-story.html>, (ultimo accesso:21/02/2022).

Gates Jr. Henry Louis, “Ending the Slavery Blame-Game”, 22/04/2010, <https://www.nytimes.com/2010/04/23/opinion/23gates.html>, (ultimo accesso: 21/02/2022).

Grater Tom, “Bob Iger Confirms ‘Song Of The South’ Won’t Be Added To Disney+, Even With Disclaimer”, 11/03/2020, <https://deadline.com/2020/03/bob-iger-song-of-the-south-disney-disclaimer-1202879464/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Green Laura, “Stereotypes: Negative Racial Stereotypes and Their Effect on Attitudes Toward African-Americans”, <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/links/essays/vcu.htm>, (ultimo accesso: 10/01/2022).

Leff Leonard J., “‘Gone with the Wind’ and Hollywood’s Racial Politics”, 12/1999, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1999/12/gone-with-the-wind-and-hollywoods-racial-politics/377919/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Lucas D’Oyley Demetria, “Why We Need More Films About Slavery”, 28/01/2016, <https://www.theroot.com/why-we-need-more-films-about-slavery-1790854042>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Lynskey Dorian, “‘A Public Menace’: How the fight to ban The Birth of a Nation shaped the nascent civil rights movement”, 31/03/2015, <https://slate.com/culture/2015/03/the-birth-of-a-nation-how-the-fight-to-censor-d-w-griffiths-film-shaped-american-history.html>, (ultimo accesso: 15/01/2022).

Moore Kasey, “4K Restoration of Haile Gerima’s ‘Sankofa’ Coming to Netflix in September 2021”, 16/09/2021, <https://www.whats-on-netflix.com/news/haile-gerimas-sankofa-coming-to-netflix-in-september-2021/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Newkirk II Vann R., “The Faux-Enlightened *Free State of Jones*”, 06/2016, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/06/the-faux-woke-state-of-jones/489071/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Newkirk II Vann R., “The Permanence of Black Lives Matter”, 08/2016, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2016/08/movement-black-lives-platform/494309/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Older Daniel José, “It's time to take the white savior out of slavery narratives”, 17/12/2013, https://www.salon.com/2013/12/17/its_time_to_take_the_white_savior_out_of_slavery_narratives/, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Robinson Stephen, “Barry Jenkins outdoes himself in the transcendent *Underground Railroad*”, 05/05/2021, <https://www.avclub.com/barry-jenkins-outdoes-himself-in-the-transcendent-under-1846804108>, (ultimo accesso: 21/02/2022):

Rodriguez Gregory, “The ‘Roots’ of America’s genealogy obsession”, 14/05/2014, <https://www.sandiegouniontribune.com/opinion/commentary/sdut-rodriquez-tv-series-relatives-family-history-2014may14-story.html>, (ultimo accesso: 14/02/2022).

Rothman Joshua D., “When Bigotry Paraded Through the Streets”, 04/12/2006, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2016/12/second-klan/509468/>, (ultimo accesso: 10/01/2022).

Stevenson Brenda E., “The Surprisingly Central Role of Slave Women in ‘12 Years a Slave’”, 18/10/2013, <https://historynewsnetwork.org/article/153647>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Stuever Hank, “BET’s ‘Book of Negroes’: Slavery story rushes past its best moments”, 15/02/2015, https://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/bets-book-of-negroes-a-slavery-story-that-rushes-past-its-best-moments/2015/02/15/75bc0d54-b53a-11e4-aa05-1ce812b3fdd2_story.html, (ultimo accesso: 21/02/2022).

Tharoor Ishaan, “U.S. owes black people reparations for a history of ‘racial terrorism,’ says U.N. panel”, 27/09/2016, <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/09/27/u-s-owes-black-people-reparations-for-a-history-of-racial-terrorism-says-u-n-panel/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

THR Magazine, “THR Talks: Barry Jenkins and Nikole Hannah-Jones on the Nuances of Storytelling and Trauma”, 12/05/2021, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-features/barry-jenkins-nikole-hannah-jones-1234950961/>, (ultimo accesso: 20/02/2022).

Vanocur S and er, “Dramatic ‘Roots’ Of America”, 23/01/1977, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1977/01/23/dramatic-roots-of-america/ac7c5d88-2bde-49ee-8582-f44f055029e7/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Wong Alia, “History Class and the Fictions About Race in America”, 10/2015, <https://www.theatlantic.com/education/archive/2015/10/the-history-class-dilemma/411601/>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Zoller Seitz Matt, “Why *Roots* Is the Single Most Important Piece of Scripted Television in Broadcast History”, 27/05/2016, <https://www.vulture.com/2016/05/why-roots-was-so-important.html>, (ultimo accesso: 18/02/2022).

Altri siti Web consultati

<https://abc13.com/>.

<https://blacklivesmatter.com/>.

<https://www.thecongressofracialequality.org/>.

<http://utc.iath.virginia.edu/>

<https://www.wikipedia.org/>.

<https://www.youtube.com/>.

Film e serie TV citati

12 Years a Slave (Steve McQueen, 2013)
13th (Ava DuVernay, 2016)
A House Divided: Denmark Vesey's Rebellion (PBS, 1982)
A Woman Called Moses (NBC, 1979)
Abraham Lincoln: Vampire Hunter (Timur Bekmambetov, 2012)
Alice (Krystin Ver Linden, 2022)
Amistad (Steven Spielberg, 1997)
Antebellum (Gerard Bush & Christopher Renz, 2020)
Band of Angels (Raoul Walsh, 1957)
Belle (Amma Asante, 2013)
Beloved (Jonathan Demme, 1998)
Coffy (Jack Hill, 1973)
Coon Town Suffragettes (1914)
Dimples (William A. Seiter, 1936)
Dixiana (Luther Reed, 1930)
Django Unchained (Quentin Tarantino, 2012)
Drum (Kyle Onstott, 1976)
Everything's Gonna Be All White (Showtime, 2022)
Exterminate All the Brutes (HBO, 2021)
For Massa's Sake (Joseph Golden, 1911)
Free State of Jones (Gary Ross, 2016)
General Spanky (Gordon Douglas, Fred Newmeyer, 1936)
Get Out (Jordan Peele, 2017)
Glory (Edward Zwick, 1989)
Gone with the Wind (Victor Fleming, 1939)
Heaven and Hell: North and South Book III (ABC, 1994)
His Trust (D. W. Griffith, 1911)
His Trust Fulfilled (D. W. Griffith, 1911)
How Rastus Got His Turkey (Theodore Wharton, 1910)
In Humanity's Cause (1911)
In Slavery Days (Otis Turner, 1913)
Jezebel (William Wyler, 1938)

Judas and the Black Messiah (Shaka King, 2021)
Lovecraft Country (HBO, 2020)
Mandingo (Richard Fleischer, 1975)
Mississippi (A. Edward Sutherland, 1935)
Nat Turner: A Troublesome Property (Charles Burnett, 2003)
Nightjohn (Disney Channel, 1996)
North and South (ABC, 1985)
North and South: Book II (ABC, 1986)
Prince Among Slaves (PBS, 2008)
Queen (CBS, 1993)
Queimada (Gillo Pontecorvo, 1969)
Quilombo (Carlos Diegues, 1984)
Rastus in Zululand (Arthur Hotaling, 1910)
Roots (ABC, 1977)
Roots (History Channel, 2016)
Roots: The Gift (ABC, 1988)
Roots: The Next Generations (ABC, 1979)
Sally Hemings: An American Scandal (CBS, 2000)
Sankofa (Haile Gerima, 1993)
Selma (Ava DuVernay, 2014)
Shaft (Gordon Parks, 1971)
Slave Ship (Tay Garnett, 1937)
Slavery and the Making of America (PBS, 2004)
Slaves (Herbert Biberman, 1969)
So Red the Rose (King Vidor, 1935)
Solomon Northup's Odyssey (PBS, 1984)
Song of the South (Harve Foster e Wilfred Jackson, 1946)
Souls at Sea (Henry Hathaway, 1937)
Super Fly (Gordon Parks Jr, 1972)
Sweet Sweetback's Baadasssss Song (Melvin Van Peebles, 1971)
Tamango (John Berry, 1958)
Ten Pickaninnies (1904)
The Birth of a Nation (D. W. Griffith, 1915)
The Birth of a Nation (Nate Parker, 2016)

The Book of Negroes (CBC, 2015)
The Courage to Love (Lifetime, 2000)
The Debt (1912)
The Foxes of Harrow (John M. Stahl, 1947)
The Green Pastures (Marc Connelly e William Keighley, 1936)
The Little Colonel (David Butler, 1935)
The Littlest Rebel (David Butler, 1935)
The Masher (1907)
The Octoroon (George Young, 1912)
The Underground Railroad (Amazon Prime Video, 2021)
Topsy and Eva (Del Lord, 1927)
Unchained Memories: Readings from the Slave Narratives (HBO, 2003)
Uncle Tom's Bungalow (Tex Avery, 1937)
Uncle Tom's Cabaña (Tex Avery, 1947)
Uncle Tom's Cabin (Edwin S. Porter, 1903)
Uncle Tom's Cabin (Harry A. Pollard, 1927)
Uncle Tom's Cabin (William Robert Daly, 1914)
Underground (WGN America, 2016-2017)
Watchmen (HBO, 2019)
When They See Us (Netflix, 2019)
Wooring and Wedding of a Coon (1905)