

La razza fuoristrada.  
Veneri nere tra memoria coloniale e orizzonti globali<sup>1</sup>  
di Gaia Giuliani

Nei primi anni Settanta, accompagnata e resa popolare dalla nascente industria pornografica e allo stesso tempo dal cinereportage più o meno finzionale, che apriva la ricerca antropologica visiva allo sguardo turistico del primo mondo sugli *altri* mondi interni ed esterni all'Occidente (Della Gassa 2014), si sviluppa in Italia una cinematografia specifica, esteticamente ricercata, che coniuga sguardo orientalista e genere erotico. Si tratta di quel cinema porno soft che vedeva tra le sue protagoniste l'attrice eritrea Zeudi Araya e l'attrice indonesiana-olandese Laura Gemser. La prima fu al centro di una serie di importanti produzioni filmiche dirette da Luigi Scattini, tra cui *La ragazza fuoristrada* (1973) e *Il corpo* (1974), che prenderò qui in considerazione. La seconda divenne l'eroina delle più celebri tra le rivisitazioni apocriefe e nere di *Emmanuelle*, film di Just Jaeckin del 1974 con Sylvia Kristel, tratto dall'omonimo e noto romanzo erotico pubblicato nel 1967 dalla scrittrice franco-thailandese Emmanuelle Arsan. Di questa serie prenderò in esame *Emanuelle nera* (1975) di Albert Thomas ed *Emanuelle nera – Orient Reportage* (1976) di Joe D'Amato.

*Genere, razza e visualità*

La ricerca che presento qui fa parte di un'indagine più ampia su come la visualizzazione dell'alterità razzializzata in Italia venga "funzionalizzata" (*made operative*, Hall 1980b, p. 342) alla riproduzione di un Sé maschile bianco ed eterosessuale – ossia resa funzionale alla definizione normativa della cultura egemone mediante il contrasto

1 Ringrazio Paolo Noto, Mackda Ghebremariam Tesfaù e Tatiana Petrovich Njegosh per l'attenta lettura e gli importanti consigli.

con il proprio oggetto di desiderio razzializzato. Si tratta di una caratterizzazione della cultura e del soggetto egemone che molto prende dall'archivio della memoria e del discorso coloniale ma che non ne è semplicemente una replica. Essa è infatti mediata e risignificata da altri elementi culturali, sociali e politici che segnano in modo indelebile sia la società italiana, sia quella europea e occidentale, di quegli anni: il prender forma della società dei consumi, l'esperienza della critica e dei movimenti femministi, gay e lesbici, la rivoluzione sessuale, gli echi del movimento per i diritti civili negli Stati Uniti e quelli dell'autorganizzazione armata e internazionale contro il dominio coloniale (Petrovich Njegosh e Scacchi 2012; Perilli 2015a; di Barbora 2014; Morone 2014).

Le grandi trasformazioni a cui tutto ciò diede luogo hanno importanti conseguenze sulla cultura egemone sia dal punto di vista dell'identità razziale, sia da quello dell'articolazione delle relazioni di genere. La maschilità si trova a fare i conti con il desiderio femminile da un lato e dall'altro con una soggettività politica razzializzata che vuole liberarsi dalle briglie della propria inferiorizzazione coloniale. La cultura egemone maschile, eterosessuale, "bianca e mediterranea" (Giuliani 2013a, 2015b), una cultura che è sotto scrutinio sin dall'immediato secondo dopoguerra mondiale (Ben-Ghiat 2005), cerca allora strumenti discorsivi per riaddeborare dentro una cornice dominante – capitalista e patriarcale – tanto le aspirazioni emancipazioniste e le forme di soggettivazione radicale femminili, quanto la rivoluzione dei "dannati della terra" (Fanon 2000 [1961]), e rinsaldare la propria norma, ovvero il proprio sguardo egemonico con il suo portato normativo (Goffman 1976; Perilli 2012).<sup>2</sup>

Intrinseca a tale rielaborazione post-moderna è ancora l'idea che "gli uomini italiani amano (e sono adorati da) le donne" – già *leit motif* della costruzione bianca e mediterranea della loro maschilità durante il fascismo e il boom economico (Giuliani 2013a): per questo

2 Sul nesso tra movimenti femministi e cinematografia erotica degli anni Settanta si veda in particolare Giuliani Caponetto 2014. Sul nesso tra tali movimenti, la rivoluzione sociale e culturale che essi posero in essere, e la riflessione su di essi proposta dal cinema d'autore e dalla commedia all'italiana tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Settanta, si vedano rispettivamente Manzoli 2014; Rigoletto 2014; Fullwood 2015, p. 58. Per un'analisi di come il cinema di quegli anni abbia rappresentato la maschilità italiana "in crisi", fondamentale è Manzoli 2007. Si vedano anche dell'Agnese 2007 (in particolare pp. 14-27); Bracco 2007 (in particolare pp. 75-78); Rigoletto 2014; Reich 2014; Fullwood 2015. Per un'analisi sociale: Saraceno 1998; Ruspini 2007 (in particolare pp. 285-304); Bellassai 2012; Rebutini 2015. Per un'analisi degli effetti a lungo termine sia nella società sia della loro rappresentazione/interpretazione filmica si vedano rispettivamente Ruspini 2007 e O'Rawe 2014.

motivo girano il mondo oggi, così come erano andati in colonia al tempo, non per “uccidere gli eritrei ma per fare l’amore con le eritree”, come ebbe a dire il giornalista Indro Montanelli (Perilli 2015a, p. 155). Necessario al fine di rinsaldare tale centralità è ripensarsi come “italiani brava gente” per allontanare il senso di colpa e le prove della complicità italiana nella violenza di genere e razziale (Patriarca 2015b; Ellena 2015) alla base della mentalità coloniale e di ciò che ne rimaneva all’epoca, ancora non conclusa, delle lotte anticoloniali. Il mito di un razzismo più blando rispetto ai corrispondenti modelli francese e inglese, all’interno di un’impresa coloniale che fu civilizzatrice e amichevole, fatta di “lavoratori” (Pes 2014) che non conquistavano, ma andavano a rendere produttive le terre per tutti, torna soprattutto, come vedremo, nelle pellicole che vedono Araya come protagonista, mentre lo sguardo e l’azione del personaggio di Gemser serve a proiettare la maschilità italiana nell’orizzonte della società globale e delle avventure dei turisti postcoloniali.

Lo scenario al centro della serie *Emanuelle nera* è infatti quello delle vicende erotico-professionali di una fotografa dalla pelle scura, americana e bellissima, sessualmente vorace e libera. Emanuelle riveste il duplice ruolo di oggetto e soggetto di discorso esotico-erotico, riconfermando così in ogni episodio cinematografico la modernità postcoloniale del maschio italiano, capace di accedere, come qualsiasi altro uomo bianco e borghese, alle delizie *senza colpa* di una sessualità interrazziale e omoerotica *libera*. È la soggettività a cui allude il personaggio di Gemser, infatti, a confermare ai propri partner, così come agli spettatori, l’illusione che ciò che desiderano oggi non è più solo *accessibile* (come era stato nel caso delle “sciarmutte” – o prostitute indigene), ma anche e soprattutto paritario – ossia non più caricato della brutalità coloniale e fascista. Se dunque Araya veste i panni del passato a cui non si vorrebbe rinunciare (ma è solo da risignificare), Gemser proietta il soggetto egemone nella sua contemporaneità, una contemporaneità che si vuole dimenticare del passato. Non è dunque un caso che a impersonare Emanuelle sia una donna non nera ma bruna, non riconducibile all’iconografia classica delle bellezze coloniali italiane, ed estremamente snella, come le modelle sui rotocalchi del tempo; e non è un caso che Araya incarni invece proprio la nerezza e l’erotismo eccessivo (o la sensualità tanto prorompente quanto innocente e primitiva della ex-colonizzata) che a tale iconografia sono associati (di Barbora 2013). Esse rappresentano due diverse modulazioni di ciò che Liliana Ellena ha descritto come “eclisse della razza” (p. 29-31) mediante cui

sono possibili la risignificazione (Araya) e il nascondimento (Gemser) della memoria del razzismo e del sessismo coloniali.

Ellena si riferisce in questo caso a due temi interconnessi: quello del rapporto tra virilità bianca e sensualità *femminile e negra* che può essere riproduttivo purché fuori dai confini italiani, e quello del tabù della generatività delle relazioni miste in madrepatria. Essi sono esplicitamente al centro di due dei tre film con Araya presi qui in considerazione. Tali temi sono intrecciati con altre questioni centrali sin dall'immediato dopoguerra: quella della presenza nera sul territorio nazionale (il soldato americano/le truppe coloniali francesi) e quella del meticcio.<sup>3</sup> La seconda, in particolare, è una questione di più lungo corso,<sup>4</sup> trovandosi alla base della stessa costruzione razziale della nazione sin dall'Unità, a causa della dimensione coloniale e imperiale simultaneamente metropolitana e ultramarina della nazione stessa (Giuliani 2013a). Il tabù del meticcio e la presenza nera sul territorio italiano divengono un importante asse rispetto al quale riarticolare l'identità razziale degli italiani nell'età post-fascista: essi vengono fortemente tematizzati tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta nel cinema neorealista, il quale fa del fenomeno specifico dei mulattini "figli della guerra"<sup>5</sup> un nodo cruciale nella rappresentazione post-fascista dell'italianità.<sup>6</sup> Di tale tabù restò poi una traccia forte nell'industria della cultura di massa dei decenni successivi, che coinvolse oltre al cinema la televisione e il fumetto (Petrovich Njegosh 2015a, p. 146 e 2015b, p. 222).

Nei film di Scattini, il tema del sesso interrazziale nell'altrove (post-)coloniale<sup>7</sup> e quello del tabù del meticcio si saldano non solo ad altri temi tipicamente coloniali – come quello della corruzione (razziale, morale, storica) che genererebbe, per l'uomo bianco, la relazione con una nera (*Il corpo*) – ma anche a temi *nuovi* propri del contesto culturale e storico da cui prendono vita.<sup>8</sup>

3 Su come tali temi siano stati trattati da cinema e televisione si veda in generale De Franceschi 2013.

4 Per un'analisi storica, sociale e antropologica della questione del meticcio in colonia si vedano rispettivamente Sörgoni 1998; Barrera 2002; De Napoli 2009.

5 I mulattini erano generalmente di padre nero (afroamericano o membro delle truppe coloniali alleate) e madre bianca e italiana.

6 Per un'analisi delle ricadute sociali e della rappresentazione filmica di questo tabù si vedano Greene 2012; Patriarca 2015a, 2015b; Perilli 2015a, 2015b; Ellena 2015.

7 Le Seychelles in *La ragazza dalla pelle di luna*, l'Egitto in *La ragazza fuoristrada* e Trinidad in *Il corpo*.

8 Nel primo caso, quello della corruzione bio-culturale derivante dall'immersione nel mondo nero, la memoria che viene riattivata è quella della cosiddetta "insabbiatura", ossia la

La questione della generatività dei rapporti non si pone assolutamente, invece, nelle pellicole con Laura Gemser, non perché non sia centrale, ma perché la sua assenza è significativa di un modo di ripensare le relazioni sessuali miste nel contesto della cultura di massa globale. Esse vengono ricodificate mediante la costruzione stessa del personaggio di Emanuelle, donna dalla pelle scura il cui status di giovane colta, indipendente, non italiana ma americana, e dunque esotica e distante, “nera non-nera” ammessa nella società bianca dopo la vittoria delle battaglie per i diritti civili, che non vuole legami e nemmeno essere trattata da concubina, pone uno iato tra passato e presente. Emanuelle non ha alcuna aspirazione materna, né tantomeno si aspetta di esser presentata ufficialmente in società e in famiglia, liberando così il maschio bianco ed eterosessuale dal senso di responsabilità tradizionale nei confronti dell’*establishment* sociale, della parentela, dello status e degli oneri riproduttivi. Araya è l’indigena, Gemser la turista globale.

Le figure femminili che esse incarnano producono un’eclisse della razza in un senso quindi complesso e molto diverso rispetto alle pellicole degli anni Cinquanta prese in considerazione da Ellena, o ai testi visivi esplorati da Sandra Ponzanesi (2005). D’altra parte, esse trattengono nella propria costruzione quelle dinamiche di invisibilizzazione della bianchezza, “nascondimento” del razzismo e ipervisibilizzazione dell’alterità di genere e razza (Giuliani 2015a) che sembrano caratterizzare in modo duraturo la cultura formatasi negli archivi della memoria coloniale italiana. Tali dinamiche, pur avendo radici profonde nella fondazione stessa dello Stato nazione, acquisiscono nel dopoguerra una loro specificità storica legata ai modelli interpretativi post-fascisti e post-bellici e all’influenza culturale e politica che gli Stati Uniti imposero con il Patto atlantico e con la sua potente cultura di massa (Petrovich Njegosh e Scacchi 2012; Perilli 2012). Se da un lato, infatti, possiamo contestualizzare le produzioni di cui si occupa questo saggio all’interno dell’allora nascente tradizione pornografica e soft porno statunitense ed europea in cui veniva gradualmente sdo-

perdita di identità – e di senno, se non della vita – da parte del colonizzatore maschio a causa del contatto affettivo/erotico con la colonia e con una selvaggia (o un selvaggio: si veda Stefani 2007). Nel secondo caso si tratta di temi legati alla tendenza antimodernista tipica degli anni Settanta e abbracciata in Italia sia dalla sinistra sia dalla destra. Tale tendenza si nutre di una forte critica alla società borghese, alla sua supposta perdita di contatto con una realtà precedente e *pura*, non mediata dagli egoismi e dalla superficialità *moderna*, e proiettata nel mito del perduto mondo coloniale.

ganato il sesso interrazziale e della *blaxploitation* (Giuliani Caponetto 2013, 2014; Casalini 2014), molti sono i discorsi a cui esse fanno riferimento o a cui possono essere collegate. Sicuramente lo sviluppo dell'industria turistica di massa e l'accessibilità postcoloniale di alcune mete esotiche, prima appannaggio esclusivo di uomini d'affari, scienziati, impiegati del governo coloniale e delle loro famiglie, gioca un ruolo importante nella creazione di un pubblico prettamente cittadino e borghese (Spinazzola 1974, pp. 318-325).<sup>9</sup> La curiosità verso ciò che sembra essere rimasto al di là dei confini della modernità e dello sviluppo capitalistico – già nutrita per secoli dalla letteratura coloniale – trova nuova linfa in un mondo che, per quanto diviso in blocchi contrapposti e squassato dalle guerre anti-coloniali, sembra facilmente accessibile agli occhi della nuova borghesia globale.

### *La Venere nera tra razzismo eteroreferente e antropofagia*

Tre sono le tesi alla base della mia analisi: la continuità sostanziale della concezione razziale degli italiani come bianchi e mediterranei, che trova le proprie origini nell'Italia liberale e, mediante una codificazione specifica durante il fascismo, giunge alla Repubblica arricchita e modulata attraverso una serie di testi e discorsi contestuali; la ripulitura del linguaggio nel discorso istituzionale e in quello massmediale, che perde i riferimenti apertamente inferiorizzanti tipici dell'archivio coloniale ma mantiene una lettura estremamente razzializzata del Sé nazionale e dei suoi altri e altre postcoloniali; la compresenza di questi due elementi nella riproduzione di un razzismo cangiante che lega in sé oggettivazione femminile ed esotizzazione dell'Altro/Altra.

La permanenza di un immaginario razzializzato è il risultato dell'intreccio di due dinamiche della riproduzione della razzializzazione che appartengono alla modernità occidentale, definite dalla sociologa francese Colette Guillaumin razzializzazione auto-referente ed eteroreferente (1972). Nel caso dell'Italia post-fascista, la razzializzazione auto-referente, che assegna direttamente un certo tipo di bianchezza al soggetto egemone – intendendo per bianchezza quell'insieme di significati positivi che permettono a un determinato soggetto di accedere alla piena cittadinanza e a forme di privilegio e di potere

9 Su come l'industria turistica di massa si sia nutrita sin dai suoi esordi di una riarticolazione dell'archivio coloniale si veda, tra gli altri, Giuliani 2013b.

che escludono altri soggetti razzializzati – è traslata su di un piano linguistico che vede venir meno i riferimenti imperiali e imperialisti tipici del fascismo. Non scompare, tuttavia, e anzi resta chiaramente riprodotta nella cultura di massa mediante quella che altrove ho definito “de-epidermializzazione” (Giuliani 2013a, p. 52), un processo che capovolge quello fanoniano di “epidermizzazione” (Fanon 1996 [1952]) e che sbianca l’italiano e l’italiana: essi, grazie alla “civiltà” che incarnano, mantengono della mediterraneità non bianca soltanto le caratteristiche legate al comportamento – come l’irascibilità, l’indocilità, l’eccesso – rilette però in chiave positiva come passionalità, creatività, esuberanza (Giuliani 2014).

La bianchezza mediterranea, per l’instabilità storica e discorsiva che la contraddistinguono, deve essere continuamente rinsaldata e ciò avviene mediante il confronto-contrasto diretto e *visivo* con chi non è considerato/a bianco/a. La costruzione per contrasto (mediante la razzializzazione dell’Altro/a e la neutralizzazione della bianchezza) è ciò a cui Guillaumin si riferisce con razzializzazione eteroreferente: essa riproduce, e al contempo nasconde, il privilegio bianco mediante la definizione di coloro che da esso sono esclusi, e per questo sottoposti a pratiche discorsive oggettivanti, inferiorizzanti e dispregiative. Questa è la dinamica che sembra principale nell’Italia di quegli anni, nel quadro di un continuo spostamento delle linee del colore – ossia della progressiva inclusione sociale di una serie di soggetti fino ad allora marginali. Gli anni Settanta sono infatti l’epoca che ha visto una crescente integrazione di esclusi: le donne nello spazio pubblico, nel mondo del lavoro, nell’educazione superiore e in alcune (sebbene assai limitate) posizioni di potere; il Meridione nella vita politica, sociale e culturale del paese; le marginalità urbane e la malattia mentale nel suo tessuto cittadino, sanitario, educativo e produttivo; la comunità ebraica nella vita pubblica italiana. In quegli anni, l’inferiorizzazione sociale, culturale e morale di alcuni soggetti marginali interni alla società italiana<sup>10</sup> cambia velocemente i propri confini, permettendo un processo di sbiancamento selettivo. In questo complesso panorama definito dall’intreccio di linee del colore, di genere, classe, orientamento sessuale e provenienza territoriale, la dinamica eteroreferente aveva come sua contrapposizione principe quella tra bianchezza e ne-rezza, probabilmente di eredità coloniale.

10 Per un lavoro specifico su alcuni esempi di marginalità dall’Unità ai giorni nostri, si veda Forgacs 2014.

Nell'immaginario intessuto in quegli anni a partire dalle "figure della razza" (Giuliani 2015a) legate alla codificazione della nerezza, l'iper-erotizzazione del corpo nero e femminile giocava un ruolo centrale, rispetto ad esempio alla "paura nei confronti dell'uomo nero", più presente in altri contesti occidentali e in Italia generalmente marginale (Stefani 2007). Le tre figure della femminilità nera identificate dalla teoria femminista afroamericana – la *mammy*, la *Jezebel* e la *Sapphire* (o *Angry Woman*; Hobson 2005) – sono presenti (soprattutto le prime due) nella pubblicità e nella cinematografia italiana del tempo (Perilli 2012). Nello specifico caso del soft porno interrazziale è la figura della *Jezebel* a essere privilegiata.

Essa viene costruita come soggetto e oggetto di desiderio erotico la cui legittimità deriva dal contatto con l'uomo bianco e dalla sua capacità di divenirne, infine, preda. Possiamo definire questo movimento inclusivo come "antropofago" riprendendo la critica latino-americana alla mentalità coloniale maschile che "divora" e sbianca il proprio oggetto di desiderio erotico razzializzato e di conquista-possesso coloniale. Tale antropofagia simbolica può essere vista anche come eredità della costruzione schiavista della donna nera, che la rende *corpo* e dunque oggetto di piacere commerciabile. Chi cannibalizza – qui solo simbolicamente – il proprio oggetto di piacere erotico-esotico è il soggetto bianco (più generalmente maschio) che nell'identificare il proprio oggetto di desiderio non gli restituisce la stessa legittimità e uguaglianza come soggetto di desiderio. Essa non si limita dunque al "complesso scopofilo degli spettatori italiani che consumano il corpo della protagonista nera" di cui parla Giuliani Caponetto (2013, p. 110) riprendendo il saggio di Fatimah Toning Rony *The Third Eye* (1996). Piuttosto, si riferisce a una dinamica della razzializzazione pervasiva e funzionale alla costruzione dei parametri e delle coordinate spaziali della bianchezza. Nell'inclusione antropofaga, l'oggetto di desiderio resta oggetto, funzionale al soddisfacimento della volontà di possesso (unidirezionale) da parte del soggetto desiderante nei confronti di un individuo – donna o uomo – la cui degradazione a inferiore/subalterno è la cifra della superiorità razziale del soggetto che agisce il desiderio (il suo padrone). L'oggetto di desiderio è dunque tradotto ed esibito nei luoghi in cui questo desiderio può mostrarsi (la casa, la camera da letto, talvolta anche lo spazio pubblico, la famiglia, il lavoro, la società), ma è legittimato a restarci solo in quanto tale.<sup>11</sup>

11 Sul rapporto tra spazio, corpo e razzializzazione si veda Ahmed 2006, p. 111.

Nell'inclusione antropofaga, la cultura egemone maschile e bianca permette al corpo nero l'accesso al proprio spazio soltanto se il soggetto di quel corpo si configura come oggetto *domabile* (posseduto). Solo se subalterna, infatti, la presenza del corpo nero riconferma costantemente l'egemonia della bianchezza. Ciò è vero sia per le piantagioni, sia per i territori coloniali, dove il numero di corpi neri a disposizione era la cifra della bianchezza (e ricchezza) del proprietario di schiavi/colono. Nel caso dello spazio dell'intimità, la presenza subalterna e razzializzata restituisce al soggetto di desiderio la certezza della propria bianchezza (hooks 1992a) – anche o forse soprattutto quando, come nel caso italiano, questa bianchezza è tutt'altro che storicamente inconfutata – e la supremazia maschile, anche o forse soprattutto quando essa viene continuamente messa in discussione.

Tale presenza restituisce al maschio bianco l'illusione di ciò che il femminismo gli sta togliendo: se il soggetto maschile è costretto a confrontarsi con un "oggetto" femminile "che inesplicabilmente restituisce lo sguardo, ribalta il punto di vista e contesta il posto e l'autorità della posizione al maschile" (Butler 2013, p. xxix), lo sguardo inferiorizzato della "preda nera" rende possibile un sovvertimento contro-rivoluzionario che non solo riconsegna lo scettro al soggetto egemone, ma lo costituisce anche come tale. Tale processo di rispecchiamento ribaltato (la nerezza prodotta dal privilegio bianco riproduce la bianchezza stessa) non significa che i corpi neri, come quelli impersonati da Araya e Gemser, non esercitino *agency* e/o non esprimano una soggettività decisa. Sono pur sempre gli anni Settanta, e non è più possibile negare tale soggettività. Il posizionamento di tali corpi vicino al corpo bianco s'immerge però in una rete di significati e relazioni di potere da cui sembra possibile sottrarsi solo mediante la fuga. Nel processo di definizione dei posizionamenti gioca un ruolo centrale la visualità, intesa come intreccio di invisibilizzazione, nascondimento e ipervisibilizzazione. In un contesto come quello italiano, in cui la bianchezza viene prodotta e al contempo invisibilizzata mediante l'ipervisibilizzazione dell'Alterità razzializzata, il nascondimento è prodotto nei confronti delle dinamiche di potere e dei significati che direttamente derivano dall'archivio coloniale. A ciò si aggiunge la rievocazione mediante rilettura-ripulitura di tale archivio, particolarmente presente nelle pellicole di Scattini.

La costruzione per contrasto della bianchezza contribuisce alla sua "de-epidermializzazione", per il fatto che produce una omogeneizzazione della stessa dal punto di vista culturale (tutti gli attori parlano

un italiano senza accento che non fa emergere alcuna specificità regionale), sociale (è la classe media a essere protagonista in tutti i film qui presi in considerazione eccetto *La ragazza dalla pelle di luna*) e di orientamento sessuale (non esistono personaggi maschili non eteronormati, per quanto gli appetiti sessuali vengano espressi – ma mai visualizzati – anche in senso omodiretto).

La complessità di un'identità razziale bianca (Petrovich Njegosh 2015b), messa in dubbio storicamente (dalle teorie sulla razza tra Ottocento e Novecento e dalle prassi istituzionali dei paesi che nel dopoguerra accolsero i migranti italiani) e internamente (nei confronti del Meridione e delle zone povere del Settentrione), in questi film viene neutralizzata. Ciò che costruisce e universalizza la bianchezza tra i protagonisti non razzializzati è la possibilità di desiderare e oggettivare il corpo femminile nero.

*Prossimità e distanza.*

*La costruzione visiva del corpo femminile nero: Zeudi Araya*

Utilizzerò qui le due categorie di prossimità e distanza per riferirmi alle dinamiche di avvicinamento (*sameness*) ed estraniamento (*otherness*) rispetto al modello egemonico bianco, dinamiche che vengono messe in campo nella costruzione dei personaggi interpretati da Araya e Gemser e che hanno come risultato diretto l'invisibilizzazione, l'ipervisibilizzazione, il nascondimento e la rievocazione-rilettura. La distanza o la prossimità sono a loro volta il prodotto dello sguardo del regista/protagonista maschile/spettatore che costruisce sul e attraverso il personaggio femminile la propria esperienza erotico-esotica e identità bianca. Quanto più vi sarà prossimità, tanto più la relazione interrazziale verrà percepita come tra pari (con il conseguente nascondimento dell'archivio coloniale), quanto più verrà posta distanza, tanto più tale archivio riemergerà richiedendo una rilettura giustificativa ed edulcorata delle relazioni di potere (post)coloniali tra uomo bianco e donna nera.

In *Il corpo* – ambientato a Trinidad – Araya è Princesse, una bellissima donna brasiliana. I suoi partner (l'uomo con cui vive e l'amante) sono entrambi francesi bianchi e come tali sono descritti come incapaci di resisterle. Princesse è la seduttrice astuta il cui obiettivo è sbarazzarsi del proprio compagno Antoine (Enrico Maria Salerno), trovare e prendere il denaro che ha nascosto, imbarcarsi per l'Europa

e là costruire una nuova vita. Seduce allora il giovane francese Alain (Leonard Mann), assunto da Antoine come aiutante, e lo spinge a uccidere il marito.

Qui Princesses è semplicemente *un corpo*, anzi *il corpo*: non ha passato e il suo presente è quello di un oggetto di desiderio. La sua unica *agency* deriva da questa sua natura di corpo del desiderio: è diretta ad ammaliare, corrompere e uccidere. È una cannibalizzata che pretende di trasformarsi inaccettabilmente in cannibale con i poveri strumenti della propria bellezza e sensualità “animale”. Il suo futuro deve dunque essere ribadito come esclusivamente quello di essere o apparire l’oggetto sessuale di qualcuno – un uomo che la possa emancipare dalla miseria senza però riservarle spazio sociale e status alla pari. Il contrario non è nemmeno ipotizzabile.

Maggiorata dal corpo morbido e dalla sensualità eccedente, Princesses è calata in un contesto che richiama immediatamente il “cuore di tenebra” caraibico e coloniale: un contesto di paludi e povertà, miseria umana e alcolismo, che carica il suo personaggio di alcuni significati circolanti nelle piantagioni francesi e americane e ritraenti la donna nera come doppia, approfittatrice, mendace e cattiva. Come una sorta di punizione divina, lei e Alain vengono uccisi dalla polizia all’aeroporto proprio poco prima di imbarcarsi.

Nel caso di *La ragazza fuoristrada* l’incontro fra la protagonista Maryam e Giorgio (Luc Merenda), fotografo commerciale di successo e proveniente da una famiglia altolocata ferrarese, è possibile soltanto in Egitto, un contesto postcoloniale che permette la nascita di sentimenti e il loro coronamento in una relazione tra due persone che vengono descritte come pari. In Egitto, infatti, Giorgio è *soltanto* un fotografo e Maryam è un’insegnante: la differenza di classe sembra scomparire, mentre la differenza di razza è costruita come priva delle relazioni di potere che le sono socialmente e storicamente intrinseche. Maryam è una donna felice, soddisfatta del proprio lavoro, che incontra un uomo che la corteggia e la porterà in Italia. Lei si innamora e diventa la sua musa, venendo ritratta come la *ragazza fuoristrada* che pubblicizza un’auto da corsa nei cartelloni pubblicitari affissi su tutti i muri della città, come si vedrà al suo arrivo a Ferrara.

Durante tutto il film le scene in Egitto, che dominano all’inizio della vicenda, vengono richiamate e mescolate con quelle della nebbiosa e inospitale città di provincia, evocando l’incompatibilità e l’incoerenza tra la vita, i sentimenti e la libertà nella post-colonia e quella borghese, decadente, moralista e bigotta di Ferrara. L’onestà e la

semplicità del contesto africano vengono tematizzate quando Maryam descrive i bambini a cui insegna, per sottolineare il contrasto con la corruzione morale e le relazioni mediocri, annoiate e strumentali della piccola borghesia ferrarese (Giuliani Caponetto 2014). Maryam, che in Egitto appare come donna consapevole, forte, decisa e indipendente, è trasformata una volta in Italia in oggetto iper-erotizzato di safari sessuale da parte degli amici di Giorgio e di un linguaggio che la ripositiona sempre come *la negra*.

La reciprocità e prossimità tra Maryam e Giorgio, possibili nella *semplicità* del contesto postcoloniale, viene smentita di fronte alla consapevolezza bianca che Giorgio riacquisisce progressivamente al suo ritorno a Ferrara: se in Egitto egli poteva “insabbiarsi” (perdere la testa per una donna nera fino al punto di sposarla) al suo ritorno il proprio posizionamento al centro di una cultura post-fascista ed estremamente classista ha la meglio sulla sua “insabbiatura”. È allora che Giorgio, pur essendo riuscito a soddisfare il proprio capriccio di sposare la donna nera, *fare l'originale* e sconvolgere la società benpensante, come afferma la madre, si ravvede e accoglie gli inviti della famiglia e del prete a considerare Maryam semplicemente per quello che è, un oggetto di piacere, ed evitare accuratamente la nascita di un figlio mulatto – perché il nome della famiglia non può essere associato a un negro, come si esprime la madre. Maryam nel frattempo ha scoperto di essere incinta di una creatura che poi deciderà volontariamente di abortire. Lei, fiera e determinata a essere trattata alla pari, viene progressivamente rimessa al suo posto, prima dal nonno di Giorgio (che la paragona, al primo incontro ufficiale con la famiglia di lui, alle sciarmutte coloniali, con cui l'anziano signore “ai suoi tempi” usava sollazzarsi), poi dal prete (che le ricorda l'abominio della generatività delle relazioni interrazziali), dalla madre di Giorgio (sullo stesso tema), e infine dagli amici maschi di Giorgio (i quali, con l'aiuto sprezzante di mogli e concubine, provano in tutti i modi ad assaggiare il sesso con la negra). Maryam, amareggiata, offesa, trattata in modo ignobile dal marito (che dà per scontato senza averne prove che lei sia divenuta la concubina di tutti i suoi amici) e continuamente infantilizzata (incluso dal pittore che la sceglie come musa per i propri quadri naïf), lascia Ferrara, probabilmente per tornare nell'unico posto dove può sentirsi sicura e piena, come donna e come donna nera – l'Africa antica e senza peccato (Petrovich Njegosh 2015a).

*Prossimità e distanza.*

*La costruzione visiva del corpo femminile nero: Laura Gemser*

Veniamo ora al caso del personaggio dell'Emanuelle nera, per la cui costruzione i registi si servono della fisicità e dell'interpretazione di Laura Gemser (fig. 1). La particolarità del suo corpo – snello, altissimo, dai capelli nero corvino e liscissimi, curatissimo, sempre impeccabilmente elegante e alla moda, scollato e svestito ma sempre sobrio, nudo per la maggior parte del film – risponde perfettamente ai canoni estetici imposti dalla moda occidentale del suo tempo. È dunque distante (non è sicuramente “una di noi”) e non solo per la differenza razziale che le è di volta in volta assegnata. Eppure la sua perfezione estetica da modella potrebbe anche essere letta come prossima, perché post-razziale, ossia come “de-epidermializzata” – in un modo contestualmente diverso, ma speculare nelle sue dinamiche, al processo di “epidermializzazione” che si pone in essere per la bianchezza degli italiani: non è *negra* (è *scura* ma non *nera*, non ha i seni grandi, come Araya, non ha le labbra carnose, non è caratterizzata da steatopigia e anzi la magrezza è la sua caratteristica più evidente), non viene dall’Africa, è afroamericana ma non riconoscibile come tale, ha grande appetito sessuale, ma, in fin dei conti, non più degli altri protagonisti e comparse bianchi dei suoi film.



Fig. 1 Laura Gemser (1950-)

La sua post-razzialità come elemento di prossimità fa sì che, se lei è potenzialmente come noi (dal punto di vista razziale), così anche noi siamo potenzialmente come lei (dal punto di vista dell'accesso a un mondo di bellezza e avventura). L'aspirazione a vivere la sua vita permette ed è al contempo il risultato di un rispecchiamento che sarebbe impossibile nel caso dei personaggi di Araya. La costruzione post-razziale della bellezza di Emanuelle è infatti inscindibilmente legata alla sua appartenenza alla classe media professionista e globale, che entra ed esce da palazzi reali, ville coloniali nella savana, yacht e macchine da corsa, alberghi e ristoranti d'alta classe. Essa è altresì estremamente legata alla distanza che lei pone tra sé e i/le razzializzati/e: non si mescola con le minoranze del suo paese, né con le loro rispettive sottoculture, né tantomeno con altre persone definite come nere a meno che non sia per brevi incontri sessuali (*Emanuelle nera*), e lo stesso vale per uomini e donne asiatici (*Orient Reportage*).

La sua professione infatti – che le permette di guardare al mondo attraverso l'occhio privilegiato di una tecnologia bianca, la macchina fotografica, atta a produrre immagini che verranno commercializzate in Occidente (la rivista di New York per cui lavora è molto importante) – la posiziona spazialmente e simbolicamente tra i professionisti maschi e bianchi della sua generazione. È dunque l'espedito che le permette di vivere l'esperienza esotica dell'alterità postcoloniale attraverso il medesimo iato voyeuristico che l'Occidente pone mediante i propri saperi e tecnologie coloniali e postcoloniali tra Sé e i/le suoi/sue Altri/e. Ciò spiega perché il personaggio di Gemser non sia mai animalizzato, come invece accade a quelli interpretati da Araya: l'animale è colui/colei che viene visto/a e fotografato/a dallo sguardo dell'Occidente bianco, non il soggetto che si posiziona come colui/colei che guarda.

Il soggetto che guarda trasforma ciò che sta guardando in oggetto di appropriazione. A differenza del colonizzatore, non vuole possederlo a lungo, ma solo per la breve durata di un'esperienza turistica. Così, più che di persone, oggetti e territori, il soggetto che guarda si *appropria* di ciò di cui fa esperienza: lo rilegge, lo interpreta, gli attribuisce senso secondo i propri parametri occidentali. Questo movimento appropriativo, che è tipicamente una riarticolazione di quello coloniale (Stoler 1997), permette a Emanuelle di trasformare persino uno stupro di gruppo in un momento di godimento turistico, purché lei mantenga il controllo (cartesiano, razionale) sulla situazione e sul proprio piacere, ovvero, purché lei non perda la bianchezza acquisita e non si “insabbi”.

La prossimità che infine possiamo identificare tra pubblico/co-protagonisti ed Emanuelle è legata alla sua soggettività erotica, la volontà e il pieno piacere che essa trae da incontri sessuali con uomini e donne di tutti i colori e fattezze. D'altra parte, il fatto che i suoi innamorati e innamorate siano tutti bianchi ci riconduce alla questione di chi sia il soggetto antropofago. Evidentemente se Emanuelle è agentiva (è *sbiancata* e come tale guarda ai propri partner sessuali come oggetti e strumenti di piacere attraverso cui lei si soddisfa) è al contempo risultato di una cannibalizzazione e continuamente cannibalizzata (è fatta entrare nello spazio dei bianchi attraverso la sua partecipazione al loro mondo professionale e sessuale, accesso riconfermato ogni volta che Emanuelle ha un'esperienza sessuale con una persona bianca). Emanuelle però non cannibalizza: potrebbe, ma di fatto non fa entrare persone ugualmente o maggiormente colorate dentro il mondo dei bianchi mediante il proprio desiderio e attività sessuale. Probabilmente *non può* perché, in fin dei conti, lei resta *nera* (come le è esplicitamente fatto notare da quella che diventerà la sua partner, Gloria, in *Orient Reportage*, dopo che Emanuelle si abbandona a uno stupro collettivo in pubblico durante un rito tribale in Kenya). La distanza per ciò che riguarda Emanuelle sta dunque in questo suo essere *sbiancata*, *cannibalizzata*, ma né bianca né titolata a cannibalizzare. La prossimità sessuale con la bianchezza produce dunque due effetti su Emanuelle: le dà accesso al mondo dei bianchi, ma riconferma la sua nerezza. Il suo colore più chiaro permette poi una identificazione razziale cangiante e versatile, atta sempre a riconfermare i due effetti della prossimità con la bianchezza: Emanuelle è occidentale in Asia e come tale non ha colore (*Orient Reportage*), è nera in Africa (*Emanuelle nera*) ma non è, come dicevamo, afroamericana quando è negli Stati Uniti (*Emanuelle in America* 1977), non è indigena in Amazonia (*Emanuelle e gli ultimi cannibali* 1977) e non ha razza in Italia ("brunetta" la chiama un co-protagonista maschile in *Emanuelle – perché violenza alle donne?* 1977).

### *Conclusioni*

Il perché oggi sia quanto meno necessario rileggere i prodotti cinematografici soft porno a tematica interrazziale emerge da alcuni elementi che li rendono particolarmente significativi. Tali elementi sono ineludibilmente il linguaggio senza filtri con cui vengono espressi tabù

e nodi del rapporto sesso, genere e razza, oltre alla centralità dell'immagine come luogo dell'articolazione delle identità razziali. Queste ultime sono costruite a partire da preesistenti figure della razza, contenute negli archivi coloniali italiani e transnazionali. Tali figure vengono continuamente sottoposte a revisione e al contempo consolidate nel proprio valore epistemico di testi portatori-di-verità attraverso la riproduzione filmica seriale (Tagg 1988).

Linguaggio senza filtri e visualizzazione delle identità razzializzate permettono di ragionare sulla riarticolazione dell'immaginario coloniale negli anni Settanta che vede la compresenza nella rappresentazione del corpo femminile razzializzato di due modelli differenti: quello della *donna sofisticata e disinibita* (Gemser) della borghesia globale, stretta nella tensione tra esotizzazione razzializzata e soggettività bianca, e quello più classico della *donna-corpo* (Araya) che, per quanto intelligente e colta, è sempre subalterna, ridotta a mero oggetto del desiderio.

La prima può essere come noi (più chiara e socialmente sbiancata), la seconda (nera e non sbiancabile) ha un'agentività subordinata che si realizza solo nei contesti esotici postcoloniali, sospesi rispetto al tempo e lo spazio della post-modernità. La prima rinsalda la cultura egemonica bianca nell'orizzonte della globalità (del capitalismo turistico e dell'emancipazione sessuale), in quanto soggetto sbiancato ma pur sempre di colore. La seconda rappresenta il limite simbolico all'antropofagia erotico-sessuale maschile: può essere inclusa persino come moglie, purché resti oggetto di desiderio. Non può divenire soggetto paritario né può riprodursi se non causando lo scurimento del soggetto egemone. Essa è dunque ricacciata nell'altrove, dove resterà per sempre a disposizione della virilità bianca e mediterranea.