



Minerva Access is the Institutional Repository of The University of Melbourne

Author/s:

Lori, L;d'Arcangeli, L

Title:

“Bianco e nero”, gli inizi della decolonizzazione della commedia romantica italiana

Date:

2020

Citation:

Lori, L. & d'Arcangeli, L. (2020). “Bianco e nero”, gli inizi della decolonizzazione della commedia romantica italiana. FULGOR - Flinders University Languages Group Online Review, 6 (2), pp.1-16

Persistent Link:

<https://hdl.handle.net/11343/260517>

“Bianco e nero”, gli inizi della decolonizzazione della commedia romantica italiana

Luciana d’Arcangeli & Laura Lori
Flinders University & University of Melbourne

Il film *Bianco e nero* di Cristina Comencini risale al 2008, tuttavia è ancora presente nei corsi di cinema italiano e oggetto di studio e analisi da parte di accademici e ricercatori.¹ La ragione può essere trovata nelle parole di Flavia Laviosa a commento del testo per l’insegnamento della lingua italiana basato sul film dall’omonimo titolo:²

I teach *Bianco e nero* as a core film in my college intermediate Italian course. This text recognizes the value of the film as a romantic comedy and also a social document of encounter and separation between cultures and ethnic groups in Italy through the force of interracial love (...) Readings and opportunities for comments develop the theme of foreign immigration, socio-economic integration and cultural separation, giving a complete and critical picture of these phenomena in contemporary Italy (Laviosa 2020).

Al film viene quindi riconosciuto il merito di aver sollevato varie domande sulla diversità e sul multiculturalismo all’epoca della sua uscita nelle sale e di continuare a farlo facilitando il dialogo a livello didattico. Aldilà delle svariate problematicità che il film solleva e che sono state evidenziate efficacemente nel corso degli anni, esso rimane la prima commedia romantica italiana che abbia un’attrice co-protagonista africana dai tempi di *Tesoromio* (di Giulio Paradisi),³ che vide Zeudi Araya⁴ al fianco di Johnny Dorelli nel lontano 1979. Curiosamente è anche l’ultima,⁵ e dunque diventa particolarmente rilevante comprenderne appieno i limiti e le potenzialità per contribuire al discorso sulla rappresentazione dell’alterità nel cinema italiano. Dopo una breve introduzione che tratteggia la trama e i due personaggi principali, questo saggio si focalizza su due specifici momenti del film, partendo dai due oggetti-simbolo che li caratterizzano, la bambola Barbie e la Fontana di Trevi. Lo scopo è quello di analizzare due momenti-chiave in cui la pellicola avrebbe potuto diventare uno spartiacque, segnando l’inizio di un nuovo cinema italiano decolonizzato, e invece si limita a rappresentare ironicamente i volenterosi sforzi di una certa borghesia italiana (Hope and Ndogala 2013: 175), che si considera illuminata, ma che viene svelata paternalistica e intrisa di pregiudizi. Il film vuole quindi mostrare agli spettatori italiani le loro paure e il loro razzismo senza dirlo apertamente, anzi partendo da una rappresentazione tranquillizzante e conosciuta per poi piano piano sovvertirla, come vedremo. La stessa regista afferma nelle note di regia del 2007:

La separatezza salta, superata momentaneamente dalla scintilla di un amore, inopportuno ma irresistibile. L'esplosione travolge tutto, e porta a galla anche schegge di razzismo profondo, paure primitive, idee infantili, mimesi di conflitti storici. Tutto cospira perché si ritorni alla tranquilla e protetta vita all'ombra del muro (Comencini and Laviosa 2009: 553).

Questo tuttavia senza che ci sia una vera critica ma quasi un certo compiacimento nel verificare il fallimento di un efficace incontro con l'Altro, nonostante i nobili presupposti di partenza. Comencini, infatti, che pure ha spaziato in vari generi cinematografici, sceglie la commedia – il genere più popolare e fruito in Italia⁶ – proprio per far riflettere il maggior numero di spettatori possibile sulla componente umana e individuale di problematiche sociali quali integrazione e appartenenza.

Il film apre con una telefonata ricevuta dal servizio “SOS Razzismo” in un ufficio d'assistenza non meglio identificato dove lavorano Elena, impersonata da Ambra Angioini, e Bertrand, interpretato dall'attore francese Eric Ebouaney – già noto al pubblico internazionale per il suo ruolo nel film *Lumumba* (2000) del regista Raoul Peck, ma pressoché sconosciuto al pubblico italiano. I due sono rispettivamente i coniugi di Carlo, Fabio Volo, che è socio di un negozio dove si riparano computer, e di Nadine, che lavora all'ambasciata senegalese di Roma, interpretata da Aïssa Maïga – anch'essa attrice professionista conosciuta. Carlo e Nadine si incontrano alla presentazione di una campagna di sensibilizzazione sui problemi del continente africano organizzata dai rispettivi coniugi e, quasi per caso, iniziano a frequentarsi. Dovranno quindi affrontare non solo le normali difficoltà di una relazione extra-coniugale, inclusa l'avversione di entrambe le famiglie,⁷ ma anche quelle legate alle differenze culturali. L'*happy ending* dimostra la voglia di toccare le varie problematiche interne alla coppia e alle famiglie allargate senza volerle veramente affrontare e risolvere. Sulla scena trovano poco spazio temi politici rilevanti, come le difficoltà di integrazione socio-culturale, il razzismo dilagante e istituzionalizzato, le difficoltà nell'ottenere la cittadinanza da parte degli immigrati. Si favorisce un approccio *soft* che privilegia i pregiudizi, le curiosità e le paure di grandi e piccini, così come delle due comunità cui i protagonisti appartengono, anche se sproporzionatamente da un punto di vista bianco. Un efficace indicatore del fallimento delle buone intenzioni iniziali è il costante riferimento all'*Africa* invece che ai singoli Stati, come se si trattasse di un'entità coesa ed omogenea, e non un continente variegato e poliedrico come ogni altro. Manca anche il riconoscimento del ruolo del colonialismo italiano, nonostante il film faccia ripetuti riferimenti al periodo storico, anche se dal punto di vista esclusivamente personale dei vari personaggi.

La Comencini sceglie di presentare il personaggio maschile principale, Carlo, nella casa che condivide con la moglie Elena. Carlo è di estrazione sociale più bassa della moglie ed è un anonimo tecnico informatico con un piccolo negozio di assistenza per computer. Egli rappresenta una versione moderna dell'inetto, archetipo tradizionale della commedia all'italiana (Reich 2004: 9). Assenteista cronico dagli eventi di *fundraising* organizzati dalla moglie, ai quali normalmente si rifiuta di presenziare, si giustifica dicendo:

io mi sento a disagio, non so perché. E poi c'è sempre qualcuno che mi parla di una città dell'Africa come se fossimo andati lì a cena la sera prima e io non so nemmeno dov'è! Dai! Non sono preparato (..) Mi mette angoscia (...) Fanno dei discorsi terribili. Forse sono un egoista di merda (..) però a me queste cose mi fanno star male.

Eppure, ha in casa, sul tavolino da caffè, un libro intitolato “Africa”, ennesimo riferimento generico, con in copertina una donna nera in *topless*. Il suo disagio, quindi, si manifesta esclusivamente laddove lo sfruttamento occidentale si palesi con la sofferenza esplicita e non con l’oggettificazione sessuale del corpo femminile. Carlo, infatti, è decisamente suscettibile all’esoticità dell’immaginario erotico, proprio come il suo socio, che ne fruisce abbondantemente dagli schermi del PC al lavoro. Sarà proprio attraverso Nadine che Carlo si affaccerà su un mondo che non ha mai veramente conosciuto prima (O’Healy 2009: 192). Il racconto del loro primo incontro è solo uno dei tropi della rappresentazione di Nadine che risultano problematici e che sollevano diverse perplessità rimaste irrisolte dal film.⁸ Nell’introduzione del personaggio di Nadine, infatti, la regista gioca proprio sulla chiave della seduzione coloniale, sfruttata negli anni settanta-ottanta dal:

filone cinematografico erotico esotico, accompagnato da espliciti riferimenti al passato coloniale italiano [e dal] riuso del repertorio di immagini creatosi attorno alla *venere nera*, ma anche [dal] valore attribuito all’immaginario coloniale dagli autori dei film e dalle attrici protagoniste (Giuliani Caponetto 2013: 109).

La prima volta che Nadine viene presentata agli spettatori, infatti, Carlo è nella penombra del giardino in cui, annoiato dalla presentazione sul tema dei bambini affamati e bisognosi, si sta prendendo una piccola pausa. L’uomo si sta godendo una sigaretta accanto a una fontana, sul retro della villa in cui si svolge l’evento organizzato dall’associazione della moglie. Mentre si rilassa, il rumore dell’acqua sovrasta e attutisce l’eco delle voci e dei suoni che provengono dall’interno. L’inquadratura è a mezzo busto, con l’uomo di spalle che guarda verso la porta finestra dalla quale è uscito. Sullo sfondo esterno, si vedono il muro in mattoncini dell’edificio, la pavimentazione molto chiara e dei lampioni d’epoca fascista. La rigida composizione richiama l’epoca coloniale, cui si farà continuo seppur superficiale riferimento durante tutto il film, e la rigidità della società patriarcale dalla quale Carlo proviene e alla quale appartiene. La sua attenzione viene catturata da qualcosa che è fuori dall’inquadratura, annunciata da un’intrigante musica extradiegetica, e l’uomo rimane immobile, come un animale davanti ai fari di un’auto nella notte, mentre la macchina da presa gli gira intorno. L’attenzione di Carlo si focalizza su un punto ben preciso per cercare di capire da dove venga il rumore di tacchi che si avvicina, mentre il controcampo ne cerca l’origine nel buio verde del giardino. La donna esce dalla notte illuminata da sprazzi di luce che sembrano riflettersi sull’acqua rumorosa, indossando un vestito nero attillato: un’atmosfera perfetta per l’entrata in scena della “pantera nera”, “both inherently primitive-and-sexually-available and menacing-and-dangerous” (Ponzanesi 2005: 165).

Il contrasto tra la natura che fa da sfondo alla donna e la geometria che fa da sfondo all’uomo rimanda alla creazione di una distinta identità nazionale italiana costruita in epoca coloniale in opposizione all’Altro, nero, africano, colonizzato, descritto come segue da Ponzanesi (2005: 173):

The portrayal of Italian grandeur as echoing the mythic and majestic role of Ancient Rome was in distinct contrast to the portrayal of the natives as closer to nature. This closeness to nature made them unpredictable, irrational, history-less, with an inferior rank as the earliest human beings on the evolutionary scale (...) The inscriptions of the local women – as “black Venus” – beautiful, docile and sexually available – corroborated the most important aspect of the rhetoric of empire which used the sexual metaphor as a way of fusing the public discourse with the private.

Tutti gli aggettivi sopra usati paiono conformi alla rappresentazione della co-protagonista, ma soltanto all’inizio. La regista, infatti, sembra servire ai suoi spettatori proprio quella rappresentazione dell’Altro cui sono storicamente abituati per cercare poi di sovvertire proprio quella retorica imperiale cui fa riferimento Ponzanesi e utilizzare la metafora sessuale per fondere il discorso privato con il pubblico. Man mano che Carlo si avvicina di più a Nadine, scopre la persona dietro l’immagine che se ne era costruito. La Comencini sembra suggerire che l’Altro non esista realmente, ma sia piuttosto un costruito socio-culturale, un’eredità del passato di cui bisogna liberarsi: lui è semplicemente un uomo così come lei è semplicemente una donna. Interpretazione quantomeno semplicistica, se non apertamente superficiale e autoassolutoria, che ignora tutte le problematiche legate alla dominazione e agli squilibrati rapporti postcoloniali fra governanti e governati.

Il rumoroso silenzio tra i due verrà spezzato dalla voce calda e spiritosa di Nadine, caratterizzata dall’accento francese:

Che angoscia, eh? Ora chi ha voglia di andarsi ad abbuffare?
Beh, certo è ... un approccio un po’ d’effetto...

Carlo fuma nervosamente e dopo un breve scambio di battute lei, guardandolo dritto negli occhi ed anticipando commenti sulla sua persona, gli chiede:

Io sono negra, giusto?
Abbastanza ...
Eppure, non ne posso più di sentire parlare dell’Africa che muore di fame!

La domanda di Nadine lo spiazza: è diretta e lo mette in difficoltà con l’uso della parola “negro/a” usata per descrivere se stessa. Poche battute dopo, lei lo ammonisce dall’usarla con Bertrand, tuttavia la usa per identificarsi e Carlo con il suo “abbastanza” di risposta esprime tutto il proprio disagio. Infatti da un lato deve ammettere che la donna sia in effetti africana e dall’altro constatare che non incarna lo stereotipo mentale che lui ha del tipo di donna verso cui la parola potrebbe essere indirizzata. La presentazione è profondamente contraddittoria: da un lato Nadine sembra sottolineare orgogliosamente la sua discendenza africana, chiamandosi “negra”, dall’altro, con il suo sfogo, sembra volerne prendere le distanze e avvicinarsi alla posizione di Carlo. La conversazione prosegue senza menzionare la presenza dei rispettivi partner e Carlo le chiede:

E tu di dove sei?
Dakar.
Ah ...
La capitale del ... [silenzio] Senegal.

La città è conosciutissima in Italia per il rally Parigi-Dakar,⁹ che ogni anno tracciava un percorso che portava dall’Europa all’Africa. L’uomo non sa di quale stato sia la capitale e non saprebbe piazzarla su una cartina del continente, ma a lui (e allo spettatore) rimane l’eco dell’avventura che il nome della città evoca. Nadine durante il film farà un ritratto diverso, familiare, del luogo dove ha vissuto un’infanzia felice e dove vorrebbe tornare, ma questo passaggio di avvicinamento e condivisione è ancora lontano e in questo momento del film prevale l’aspetto ludico del primo incontro. Man mano si scoprirà il nome francese della donna, che, enfatizzando il legame postcoloniale francese del Senegal, la allontana contemporaneamente sia dalla sua origine africana che dal colonialismo italiano. Questo è particolarmente rilevante in quanto:

this elsewhere is apparently detached from any immediate references to the history of Italian colonialism, so that the films can draw from the colonial repertoire of images and visual tropes while disavowing any ideological engagement with that legacy (Purpura 2014: 414).

Lo stratagemma permette alla regista di avvicinare la donna alla rappresentazione coloniale solo per allontanarsene per gradi successivamente. Infatti, si scoprirà presto che Nadine è una donna “realizzata”, almeno secondo i canoni occidentali: ha un’istruzione universitaria ottenuta in Belgio, parla varie lingue, ha un ottimo lavoro nell’ambasciata senegalese, una bella casa, un marito intellettuale e impegnato che la ama, una piccola famiglia, e appartiene a una comunità ben radicata a Roma. Nadine sembra rifiutare ogni associazione, per quanto vaga, non solo con le miserie della realtà africana o degli immigrati – compresi i problemi delle seconde generazioni nate e cresciute in Italia che potrebbero toccarla da vicino – ma anche con ogni rappresentazione esterna della propria “africanità” (Loomba 1998: 121–122). Il suo rifiuto di identificarsi *tout-court* con la cultura senegalese la rende meno “nera”, e quindi più accettabile agli spettatori come co-protagonista. Ecco quindi che ai vestiti tradizionali preferisce vestire alla moda occidentale, anche quando gli altri intorno a lei, come alla festa all’ambasciata, sfoggiano copricapi e kaftani coloratissimi. Nadine veste invece tailleur, golfini, gonne e abiti che in realtà sono molto più morigerati di quanto sembrino inizialmente, anche se di marche di alta moda italiana, e confessa persino di non essere un’esperta della cucina africana. Insomma, in superficie Nadine sembra rappresentare una qualche forma di alterità legata solo al colore della sua pelle ma non ai suoi riferimenti culturali. Non sembra avere alcun problema nemmeno con il mancato riconoscimento di un passato coloniale o con il serpeggiante razzismo del presente, che gestisce con noncurante sdegno. Ciò che invece sembra darle particolare fastidio è il modello femminile imperante, ossia quello della donna bianca, incarnato nel film dalla biondissima Barbie Sposa e da “Anitona”, evocata verso la fine del film con il diretto riferimento al film *La dolce vita* (1960) di Fellini.

La “superiorità” della bianca e bionda Barbie Sposa è presente già dai titoli di testa. Giovanna, la figlia di Carlo ed Elena, si vede giocare con una Barbie nera nuda, Aisha, ed una bianca cui dà voce dicendo:

Mettimi il vestito!
Mettimi le scarpe, perché io sono la principessa! Di corsa!
Mettimi il trucco!
Fammi i capelli!
Ahi, mi hai fatto male! Sei brutta, cattiva, cattiva, cattiva!

La scenetta finisce con Aisha che viene picchiata dalla principessa e con la bambola che viene ripetutamente sbattuta in terra dalla bambina.¹⁰ La scena sembra evocare la scena delle bambole nel film *Imitation of Life* (Sirk 1959), in cui Sarah Jane rifiuta di accettare in dono la bambola nera e desidera al contrario quella bionda che Susie non è disposta a cedere. Le similitudini vanno oltre. Così come Giovanna sembra assegnare il ruolo subordinato alla Barbie in base al colore della pelle, così nel film la subordinazione di classe si confonde convenientemente con il pregiudizio razziale:

The prominence of the theme of race, however, also turns out to be one operation by which the film dilutes or disguises the issue of class; namely, by transposing situations with a class component into racial terms (...) For instance, when [Sarah Jane] and her mother are shown their room in Lora’s apartment, she protests, “I

don't want to live in the back – why do we always have to live in the back?” On face value, her objections potentially reflect a class awareness, but meanwhile the camera chooses to dwell, with obvious implications, on a shot of the black doll she discards on the floor as the scene ends (Heung 1987: 29).

La bambina, non appena sente rientrare la madre, riprende la bambola nera in mano per farsi trovare a giocare con lei. Elena, non sospettando nulla e vedendo la bambola nuda, dice premurosa a sua figlia: “Ah, stai giocando con Aisha! Che brava! Però vestila che ha freddo, no?”. La madre non intuisce i sentimenti razzisti della bimba, nemmeno quando questa le risponde “Non voglio che esci con papà, stai sempre con quei negri e di colore”. Infatti, viene semplicemente corretta con un “No, non si dice così, non si dice né negri né di colore. Come si dice?”, al che la bambina risponde “Neri”. La bimba quindi sembrerebbe dare sfogo alla gelosia per il tempo che la madre dedica al suo lavoro, ma la scena in realtà prepara lo spettatore al resto del film, ossia al razzismo dilagante nella famiglia di Elena, di cui Giovanna ha assorbito il vocabolario e l’atteggiamento di superiorità. La scena introduce anche, per contrapposizione, il sentimento di sudditanza di Felicité, la figlia di Nadine, ai canoni di bellezza occidentali, che alimenta anche in lei il desiderio di possedere la famigerata Barbie Sposa. Quest’ultimo viene esplicitamente esternato da Felicité, quando, non avendo ricevuto il regalo desiderato, ha rovinato i capelli della Barbie in suo possesso per tingerli di biondo: “Io volevo la Barbie Sposa, e la Barbie Sposa è bionda (...) le principesse sono tutte bionde!”.¹¹ A nulla valgono i tentativi conciliatori della madre: “Ci sono un sacco di donne belle che non sono bionde. Che io sono brutta?”, domanda retorica dal tono non interamente convinto e dal sapore consolatorio delle cose non proprio vere che si dicono ai bambini per farli smettere di piangere. La desiderabilità della Barbie Sposa sembrerebbe essere indissolubilmente legata al suo essere bianca e Tara Kuther and Erin McDonald (2004) nel loro articolo “Early Adolescents’ Experiences with, and Views of, Barbie” concordano come le Barbie rimangano “pervasive”, ossia pervasive nell’esperienza delle bambine, e che le Barbie rappresentino per loro la perfezione fisica” (Collins, Lidinsky, Rusnock and Torstrick 2012: 109).

Pian piano diventa evidente come la madre sembri considerare l’atteggiamento della figlia in maniera del tutto superficiale: per lei Felicité aveva semplicemente espresso il desiderio di avere una Barbie Sposa, di moda al momento, che andasse a integrare le bambole, molte delle quali nere, nella sua cameretta. Cerca quindi di convincere il marito ad acquistarla, ma Bertrand rifiuta dicendole, in francese, che bisogna attendere che Felicité si senta bella così com’è prima di farlo. L’uomo, infatti, è perfettamente consapevole del rischio che corre la figlia, ossia quello di interiorizzare, attraverso i consumi, un senso di inferiorità di retaggio coloniale, che lui non sente e che combatte quotidianamente nella società e nelle scuole. Il personaggio di Bertrand è a suo modo innovativo, se pur perdente, perché ribalta completamente “lo stereotipo del nero brutale e ipersessualizzato” (De Franceschi 2017: 259) da cui l’eroe bianco ha il dovere di salvare la donna nera. Più avanti nel film, Elena e Bertrand vanno in qualità di operatori culturali nella scuola che, all’inizio del film, aveva telefonato al servizio “SOS Razzismo” per via di una scazzottata fra ragazzi. I due arrivano in un’aula piena di ragazzi dove un ragazzo bianco ed uno nero sono in piedi. Rivolgendosi al primo, pieno di lividi in volto Bertrand gli dice:

Tu sei uguale a tutti quelli che sono venuti prima di te. Tutti voi. C’avete messo la catena al collo. C’avete marchiato la pelle [mette le mani attorno al collo del ragazzo] e ci avete ammazzati sulle navi come un branco di animali. [Lo lascia.]

E rivolgendosi al ragazzo nero:

E tu? Anche tu sei uguale a tutti quelli che sono venuti prima di te. Devi menare per farti vedere! Per sentirti uguale a lui. Devi fregargli la ragazza. Questa è l'eredità che ci hanno passato le generazioni precedenti. È la merda che galleggia dentro di noi: buttiamola fuori! E, dopo esserci insultati, forse possiamo conoscerci, e rispettarci, e convivere in maniera civile. E forse, chissà, un miracolo, anche piacerci!

I ragazzi non sembrano avere alcuna consapevolezza del passato coloniale italiano e sembra importargli solo del presente, senza capire che, come indica Bertrand, non possono risolvere la situazione personale nel presente senza che venga rinegoziata la Storia del colonizzatore e del colonizzato. Il suo personaggio sembra avere ben chiaro il concetto di “capitale culturale” espresso da Pierre Bourdieu in *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* (1984) e ulteriormente elaborato da Elizabeth Chin nel suo libro *Purchasing Power: Black Kids and American Consumer Culture*:

consumption is partly based in special forms of knowledge and experience that are often acquired through inarticulate, quotidian happenings he termed *habitus*. In discussing his notion of *habitus* Bourdieu pays special attention to children: in the *habitus* the child is socialized to the small gestures and bits of knowledge that allow a person to operate as a member of one's culture or class: how to eat, where to sit, inflection of the voice, what to wear. This knowledge and experience accrues to what Bourdieu calls “cultural capital” [and this] further shapes consumption choice and opportunities (2001: 32–33).

Bertrand sembra invece non rendersi conto dell'insicurezza che si annida nel profondo del personaggio di Nadine, a cui lei darà voce solo più tardi nel film, quando riuscirà faticosamente a dismettere il senso di inferiorità che la pervade. Nel dialogo riguardo Barbie Sposa, la donna cerca di difendere i desideri della figlia, ma lui insiste “se fossimo rimasti in Senegal gliel'avrei comprata”, indicando indirettamente proprio la società in cui vivono come problematica per l'acquisto, che negherebbe ulteriormente alla figlia un posto di “valore” al suo interno. La donna insiste e giustifica il desiderio della bimba. Scherzando, chiede al marito se non sia lui a desiderare “le bamboline bionde”, passando dal francese all'italiano per enfasi. Allo spettatore non sfugge come lo scherzo riveli l'insicurezza della donna e il suo rapporto problematico con il modello di donna occidentale. L'uomo, tuttavia, non indugia e le risponde “Io voglio solo questa bambolina qua”, chiudendo la discussione con un bacio.

L'imminente partenza dell'uomo offre l'opportunità di approfondire il discorso sulla pervasività e perniciosità della rappresentazione femminile bianca. Nadine, infatti, per consolare la bambina, le dice: “Tu sei la mia principessa. Sai che cosa facciamo domani, che papà parte e non ci vede? Ti porto da zia Vero[nique] e ci facciamo i capelli lisci, lisci, lisci”. La madre si offre, quindi, di fare insieme il primo passo per domare i propri capelli ricci, la propria diversità, di nascosto dal padre. Con le parole di Kathryn Pauly Morgan:

women's apparently free choices about beauty and self-representation are often deeply constrained by the oppressive institutions and practices of heteropatriarchy and white supremacy. Paradoxically, what the individual woman, or girl, experiences as the exercise of self-expression and self-care may turn out to be an instance of conformity, colonization, and coercion, given the double-binds of patriarchal norms of femininity. These double-binds are

multiplied for girls and women of color (Collins, Lidinsky, Rusnock and Torstrick 2012: 106).

Effettivamente, solo nella cura della propria persona (ed in quella della figlia) nel film sembrano riaffiorare le origini e l'appartenenza di Nadine. È interessante notare come l'attività di parrucchiera di Veronique venga situata nella zona multi-etnica romana dietro la Stazione Termini, e come gli spazi frequentati dalla sorella siano gli unici ambienti popolari in cui si muova Nadine. I “beauty shops in Black communities are viewed as gathering places, not only to get one's hair styled and groomed, but also to philosophize about various issues pertinent to Black women” (Johnson 2016: 16) ed il locale risponde pienamente a queste caratteristiche. Nel libro *Resistance and Empowerment in Black Women's Hair Styling*, Elizabeth Johnson spiega come le donne nere subiscano fortissime pressioni sociali a conformarsi a degli standard di bellezza bianchi, e come queste riguardino principalmente i loro capelli che in qualche modo devono piegarsi agli standard culturali dominanti (Johnson 2016: 15).¹² I capelli di madre e figlia verranno trattati con prodotti specifici per capelli africani che promettono capelli “lisci come serpenti” e facendole cadere preda del “disproportional marketing of chemical relaxers and purchasing of hair-care products by Black women [that] have strong connections to dominant cultural standards of an acceptable White look” (Johnson 2016: 15). La Comencini sembra inserire questi elementi politico-culturali per indicare come la colonizzazione non avvenga solo a livello storico-nazionale ma arrivi nel privato, insidiando l'individualità etnico-culturale dei soggetti più deboli, anche quando questi non sono afflitti da evidenti problemi economici o di integrazione. La subalternità nascosta, ed il sentimento di inferiorità combattuto ma non sconfitto che Nadine tiene per sé verrà pienamente alla luce, come il tradizionale cordino profumato che lei tiene legato alla vita, solo quando i due protagonisti saranno a letto insieme, non per caso, come la prima volta, ma per scelta, nudi sia fisicamente che figurativamente.

Sarà proprio l'avere figli della stessa età ad offrire a Carlo l'occasione di invitare Nadine a portare i suoi bambini alla festa di compleanno della figlia Giovanna, organizzata a casa dei nonni materni. Elena è titubante a riguardo. Teme, a ragione, che risulti evidente il razzismo dilagante nella sua famiglia: “spero solo che mamma non attacchi con la storia di com'è bello il culo a mandolino e papà con la storia di Maramba (...) Devo assolutamente far togliere il grembiolino bianco a Farida”. La festa darà vita ad una piccola commedia degli equivoci che evidenzierà il razzismo di tutti gli adulti coinvolti, anche se in modi diversi. L'episodio è anche una delle maggiori occasioni mancate di tutto il film. I commenti e i pregiudizi razzisti messi in luce durante la festa non vengono infatti minimamente problematicizzati, ma piuttosto rappresentati come gaffe imbarazzanti, commenti superficiali o al massimo inopportuni, rispetto ad una forma quasi eccessiva di politicamente corretto. Un esempio su tutti è il modo quasi comico con cui Nadine viene scambiata dagli ospiti per la domestica Farida, cui nessuno bada veramente, in quanto da sempre gestisce la casa e la vita familiare dei genitori di Elena, ed è persona che gode di un altissimo grado di invisibilità, inversamente legato alla sua indispensabilità casalinga (Purpura 2014). Il razzismo non è solo superficiale. Il padre, Alfonso, ex-colonialista, è malato da sempre di esotismo, come testimonia l'arredo della casa. Il suo tormentone è proprio parlare con chiunque di *Africa* – anche in questo caso genericamente –, di deserto e di una “meraviglia di ragazza” – di nuovo – *africana* di nome Maramba, con cui ha avuto una storia mai dimenticata e che chiaramente rimpiange. Relazione interrotta quando la madre di Elena è andata a prenderlo per riportarlo “a casa” e sposarlo. Il nome della moglie, profondamente e sfacciatamente di origine fascista, è Adua. Omonimo della città etiope, il nome fu fatto tornare di moda da Mussolini negli anni '30 per commemorare la sconfitta italiana nella battaglia omonima, che segnò il momento

culminante e decisivo della prima guerra di aggressione italiana in Abissinia, il 1° marzo 1896.¹³ Come scrive Derek Duncan però, anche un riferimento così evidente al colonialismo italiano non è stato reso evidente nel film e rimane quindi un riferimento nascosto per molti degli spettatori in sala:

What is most interesting about the reference [to the Battle of Adwa] as it appears in the film is again its occluded historicity. The most unsettling element of the ironic naming of a character who is the butt of the film's self-consciously articulated racism is, I would suggest, that its deeper resonance depends on the suspended temporality that it invokes with respect to how Italy's colonial past might be remembered (and simultaneously forgotten) (...) the naming of Adua in *Bianco e nero* (...) is there for all to see. Its charge lies in the fact that it may well remain unrecognised as a vestige of a domestic, private past that is inexorably bound to national histories (Duncan 2012: 117–118).

Quello che ne risulta è che il parallelo tra la madre di Elena e sua figlia, e tra Maramba e Nadine viene svuotato della sua carica postcoloniale. Adua, infatti, incarna in qualche modo la vuota vittoria sulla sua rivale in amore: Adua è sì riuscita a riportare Alfonso a casa, sposarlo e avere due figlie con lui, ma il cuore di lui è rimasto in *Africa*, e ritorna alla sempre giovane Maramba, parlandone con chiunque gli dia ascolto. Elena invece non riuscirà, se non temporaneamente, a scalzare Nadine dal cuore di Carlo. Inoltre, i goffi tentativi di seduzione (aggressione?) dell'attentato Alfonso nei riguardi di Nadine ne ridicolizzano anche le memorie coloniali solo per chi ha colto proprio quel nesso tra il passato privato e storia nazionale di cui alla citazione precedente, altrimenti non sembrano affatto essere rappresentati in modo critico e simbolico, ma quasi secondo i canoni del cinepanettone all'italiana.¹⁴

La festa/discutibile commedia degli errori viene interrotta dalle grida di Giovanna, la più influenzata dal pensiero razzista dei nonni ed anche la più confusa tra esclusione e l'accettazione dell'alterità. La bimba grida “mi hanno rubato la Barbie Sposa!” che, con grande imbarazzo, si scopre essere stata presa da Felicité. Quest'ultima viene scusata da Adua: “Ma no, su, lei ha ragione, la Barbie è così bella! Non è vero? Magari lei non ce l'ha, povera bambina!”, commento apertamente offensivo, in quanto allude sia ad un'immaginaria povertà, sia, indirettamente, all'impossibilità di una bimba nera di poter mai essere così bella e desiderabile. Mary P. Wood ha notato come la ‘preoccupation with the integration, or not, of non-Italians into Italian society’ sia diventato un tema importante nel cinema italiano contemporaneo e come spesso gli stranieri vengano rappresentati utilizzando gli stereotipi che alcuni decenni fa venivano utilizzati per rappresentare i meridionali che migravano verso il ricco nord, proprio come in questo caso (2005: 145). Per finire, Giovanna si riprende malamente la bambola e si ribella ai rimproveri che le vengono fatti dicendo “voi fate così solo perché è nera!”, mettendo a nudo l'evidente difficoltà di tutti i presenti di gestire la situazione.

Verso la fine del film la regista cerca il *coup de théâtre* e sovverte l'iconica scena del film *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, che vede bagnarsi nella fontana di Trevi la coppia Mastroianni-Ekberg, sostituendovi Carlo e Nadine. La fontana di Trevi ben si presta a questo gioco. Infatti, è uno dei luoghi fisici più famosi d'Italia e contemporaneamente luogo di memoria culturale, il cui flusso immaginifico multivalente continua ad evolversi nell'immaginario collettivo attraverso arte, letteratura, musica, film, fotografia,¹⁵ pubblicità ed internet.¹⁶ L'intento della Comencini è dichiaratamente quello di proporre un modello di bellezza e desiderabilità alternativo a quello imperante:

Nadine: Nella tua testa c'è una donna bianca bellissima, Carlo, io lo so! La vedo dappertutto e la odio! La vorrei togliere dalla testa di mia figlia, dalla tua, ma non posso perché lei è la più forte ...

Carlo: Lo sai che hai ragione?

Nadine: Che hai detto?

Carlo: Hai ragione te. Ma scusa, ti immagini una nera nella scena del film? Non può funzionare ... Tu la notte mi sparisce nell'immagine, mi resta solo il fontanone! Non può funzionare ...

Nadine: Stronzo!

Carlo: Ah, sì, eh?

[La porta in braccio nella fontana e si bagnano nella cascata]

Carlo: Funziona! Nadine, funziona!

[Bacio]

La scelta di usare “La vie en rose” di Edith Piaf nella *cover* cantata da Grace Jones sottolinea la sostituzione della donna nera alla bianca (O'Rawe 2014: 66), e sfrutta qui apertamente l'eco e la stratificazione delle memorie cinematografiche connesse alla scena proponendola al negativo. Nella fontana, infatti, c'è la nera Nadine con indosso un vestito bianco che ricorda il famoso abito bianco di Marilyn Monroe, quello che si alza con il vento caldo dalla grata della metropolitana nel film *The Seven Year Itch/Quando la moglie è in vacanza* (Wilder 1955). L'intertestualità presente in questa scena non va a favore dell'intento della regista. Se fino a questo momento la Comencini era riuscita a fare della melanina la principale differenza tra il personaggio di Nadine e quello di Carlo e la sua famiglia, l'uso del contrasto bianco/nero, anche se d'effetto, ne sostituisce “the spectacle of her [Nadine's] body (which clearly bears the contours of that age-old object of desire, the Black Venus) for that of the blonde, Swedish-American bombshell, Sylvia, played by Anita Ekberg” (O'Healy 2009: 193). Diventa quindi problematico in quanto conferma quanto siano ancora attuali gli stereotipi usati ai tempi del colonialismo fascista per pubblicizzare prodotti provenienti dall'Africa, cui l'analisi di Sonia Sabelli di alcune pubblicità contemporanee al film si applica purtroppo fin troppo bene:

A differenza del passato, qui il messaggio sottinteso potrebbe essere che l'Italia non è più un paese monoculturale e monocolore. Ma in realtà queste campagne ripropongono un'immagine stereotipata della donna nera, privandola di un'identità che vada oltre il colore della pelle (Sabelli 2010: 113).

Insomma, siamo lontani da una rappresentazione “virtuosa” dell'altro, in quanto a questo si aggiunge il tropo della donna nell'acqua, da sempre eroticizzata dagli artisti – primo fra tutti Apelle con la sua Venere Anadiomene nel terzo secolo a.c. – che lega il corpo della donna ad una possibile opportunità e simultaneamente all'esizialità della mitica sirena, espressione mostruosa della natura femminile. Infatti, Nadine in questa scena potrebbe avere tutte le caratteristiche di “an enticing siren, holding the promise of passionate, illicit sexuality” (O'Healy 2009: 177).¹⁷ Nella scena della fontana di Trevi ne *La dolce vita*, Sylvia/Ekberg nell'acqua simboleggiava ed incarnava la speranza di cambiamento dall'Italia consumerista e decadente degli anni '50, il sogno di una nuova vita – e lo spezzarsi di quel sogno con il fermarsi delle acque della fontana, con il mancato bacio di Marcello. In *Bianco e nero*, invece, Nadine dovrebbe rappresentare la speranza di aprire al cambiamento sia dell'immagine femminile sia della società italiana, aprendo all'accettazione dell'Altro al suo interno – anche se di un Altro particolarmente accettabile e gradito, in grado di contribuire e non di minacciare in alcun modo l'ordine sociale (O'Healy 2009: 195). La Comencini si stacca dall'iconografia classica facendo portare la protagonista giocosamente da Carlo nella fontana. Nel farlo l'uomo non solo cerca

di rimpiazzare la donna bionda del suo e nostro immaginario, ma bagnandole i capelli le dovrebbe far riscoprire a lei il suo modo “naturale” di essere. Se Marcello e la sua mascolinità escono in qualche modo sconfitti da tutte le scene in cui c’è la presenza visiva o sonora dell’acqua, potenzialmente purificatrice e che potrebbe portarlo ad un futuro migliore, l’impacciato Carlo che vi porta Nadine in braccio finisce per vincere l’inettitudine di Marcello e, almeno momentaneamente, la propria.¹⁸ Tuttavia, ricadendo negli stereotipi dell’iconografia coloniale, ne viene inevitabilmente sminuito il personaggio di Nadine, in qualche modo portata di peso nella fontana, priva di qualsiasi libero agire. Infatti, nonostante con il tempo siano cambiati i parametri di bellezza, la bionda e prosperosa Sylvia che vagola nell’acqua è rimasta iconica nell’immaginario collettivo, in qualche modo incantata nella fontana negli anni. Ne esce con un alone di mito intoccabile, un sogno patinato, descritta da Stephen Gundle in *Death and the Dolce Vita* as “a film goddess from the land of dreams” (Gundle 2012: 352). Il personaggio di Nadine, invece, non potrà mai aspirare nemmeno lontanamente ad una simile celebrità. Il gesto di Carlo è forse quanto di più coloniale venga presentato nella storia dei due protagonisti e di conseguenza è la seconda occasione mancata più evidente di tutta la pellicola, in quanto “the female character can be substituted in this representational economy, as she is not seen as a threat but rather as an exotic object of conquest” (O’Rawe 2014: 66).

L’intera costruzione del film sembra un gioco di specchi creato per “ingannare” lo spettatore:

at many junctures throughout the film, stereotypes are exposed and subverted, even if this occurs in what seems at first to be a rather trite manner. The play with stereotypes, in fact, ultimately exposes the ambivalence of colonial discourse, its ‘doubleness’, in Bhabha’s term (O’Healy 2009: 193).

Il film procede facendo adagiare lo spettatore su stilemi conosciuti e poi cambiarli o forzarli piano piano, fino a fargli accettare uno sguardo diverso sull’Altro. Nonostante le buone intenzioni, però, la cinepresa non riesce ad invertire il consueto squilibrio di prospettiva:

si contano ventiquattro sequenze sul punto di vista dei personaggi bianchi verso i personaggi neri o verso la manifestazione dell’Altro (...) Al contrario le sequenze sul punto di vista dei protagonisti neri e che assorbono informazioni sul mondo dei bianchi sono solo undici (Hope and Ndogala 2013: 179).

L’obiettivo continua a essere puntato principalmente sulla società italiana ed i suoi difetti perché di questi si vuol ridere e sorridere. Comencini, infatti, sembrerebbe voler mettere in luce l’ipocrisia sfrenata degli italiani, invocando un vero cambiamento radicale nella società, come molti altri registi che hanno “uniformly aligned themselves with the attempt to welcome migrants as a positive presence” (Duncan 2009: 168). Invece di problematicizzare le idiosincrasie e i pregiudizi della cultura italiana, però, il film finisce per ricadere in dinamiche pericolosamente stereotipate. I personaggi appaiono piuttosto bidimensionali e se da una parte sembrano emanciparsi dall’idea di immigrazione legata alla necessità e all’indigenza, dall’altra sembrano irrimediabilmente legati all’ombra che il passato coloniale continua a gettare sul presente. Questi limiti immediatamente evidenti sono del resto condivisi con altri film del nuovo millennio. Se la presenza di immigrati nell’Italia contemporanea sembra ormai data per scontata, tuttavia:

they prompt audiences to reflect on the marginalization in some instances, or incorporation in others, of threatening and threatened “others”. These films, while imagining an ostensibly changed Italy, construct narratives of encounters between

Italians and migrants in which the migrants disappear or remain stereotypes
(Luciano and Scarparo 2013: 118–119).

Non solo, nel tentativo di usare l'incontro con l'Alterità come occasione di critica sociale, si riduce l'Altro solo a questo, un pretesto, attuando un'altra forma di oggettificazione e strumentalizzazione. Questa difficoltà a conferire pari dignità a sé e all'Altro appare molto evidente soprattutto nell'incontro erotico tra i protagonisti, che non riesce ad evitare il riferimento coloniale. A nulla valgono gli sforzi della regista in tal senso. Il mutare la prima presentazione di Nadine da quasi blaxploitation a donna (sostanziosa) della porta accanto, e il ridurre Carlo, simpatico inetto, ad una caricatura di se stesso per cercare di minimizzare il contorno socio-culturale e tramutare la storia tra i due in una semplice relazione tra due persone non bastano. Infatti:

la donna nera diventa simbolo dell'Africa (...) e il rapporto uomo bianco-donna nera è simbolico del rapporto nazione imperialista-colonia: l'uomo è colui che dà la sua virilità fecondatrice e vivificatrice, la donna è colei che riceve da ciò un arricchimento nella realizzazione di sé come complemento dell'espandersi dell'io maschile (Campassi and Sega 1983: 55).

Per questo il film si limita ad una critica ironica alle contraddizioni della borghesia italiana, mancando completamente l'obiettivo di stravolgere gli stereotipi che sembra identificare nella società italiana e dare vita ad un nuovo cinema decolonizzato e decolonizzante. Sarà per la prossima volta?

BIBLIOGRAFIA

- Änggård, E. (2005). Barbie princesses and dinosaur dragons: narration as a way of doing gender. *Gender and Education* 17,5: 539–553.
- Bhuiyan, P. (2019). *Bangla*. [film]. Rome: Fandango.
- Blunt, R. (19 February 2019). New York City bans hair discrimination to fight racism. *BBC News*. [online, accessed 10 October 2020] <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-47296781?fbclid=IwAR0v78Ct4jST9tzOi0NoYuwqEdaxtLtGLOzbKjhdN9UtAAeOp5sRtNUdlWs>
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. Trans. R. Nice. Cambridge: Harvard University Press.
- Campassi, G. & Sega, M.T. (1983). Uomo bianco, donna nera: L'immagine della donna nella fotografia coloniale. *Rivista di storia e teoria della fotografia* 4,5: 54–62.
- Campaux, F. (1966). *Chérie noire*. [play].
- Chin, E. (2001). *Purchasing Power: Black Kids and American Consumer Culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Clements, R. & Musker, J. (2009). *The Princess and the Frog*. Los Angeles: Walt Disney Studios.

- Collins, L., Lidinsky, A., Rusnock, A. & Torstrick, R. (2012). We're not Barbie girls: tweens transform a feminine icon. *Feminist Formations* 24,1: 102–126.
- Comencini, C. (2008). *Bianco e nero*. [film]. Rome: 01 Distribution.
- Comencini, C. & Laviosa, F. (2009). Cristina Comencini: scrittrice, scenografa e regista. Intervista. *Italica* 86,3: 539-554. [online, accessed 20 August 2020] <https://www.jstor.org/stable/40505904>
- De Franceschi, L. (2017). *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*. Milan: Mimesis.
- Duncan, D. (2009). Loving geographies: queering straight migration to Italy. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 6,3: 167-182.
- (2012). Shooting the colonial past in contemporary Italian cinema. Effects of deferral in *Good Morning Aman*. In C. Lombardi-Diop, (ed.), *Postcolonial Italy Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Macmillan, 115–124.
- Fellini, F. (1960). *La dolce vita*. [film]. Rome: Cineriz.
- Giuliani Caponetto, R. (2013). Zeudi Araya, Ines Pellegrini e il cinema italiano di seduzione coloniale. In L. De Franceschi, (ed.), *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*. Rome: Aracne, 109–124.
- Gundle, S. (2012). *Death and the Dolce Vita: The Dark Side of Rome in the 1950s*, Edinburgh: A&U Canongate.
- Heung, M. (1987). “What's the matter with Sara Jane?": Daughters and mothers in Douglas Sirk's “Imitation of Life”. *Cinema Journal* 26,3: 21–43. [online, accessed 20 August 2020] <https://www.jstor.org/stable/1224906>
- Hope, W. & Ndogala, L.M. (2013). *Bianco e Nero* di Cristina Comencini: i nuovi italiani – questioni di identità e di marginalizzazione. In W. Hope, L. d'Arcangeli & S. Serra, (eds), *Un nuovo cinema politico italiano? Volume 1: Lavoro, migrazione, relazioni di genere*. Leicester: Troubador, 174–186.
- Johnson, E. (2016). *Resistance and Empowerment in Black Women's Hair Styling*. London: Routledge.
- Kuther, T. & McDonald, E. (2004). Early adolescents' experiences with, and views of, Barbie. *Adolescence* 39,1: 39–51.
- Laviosa, F. (2020). *EF Film Study: Bianco e nero*. Edizioni Farinelli. [online, accessed 18 October 2020] https://www.edizionifarinelli.com/titles.php?title=EF%20Film%20Study%3A%20Bianco%20e%20nero&tid=442&fbclid=IwAR0q8NN5cAAEw3YDp0unyFaOnGZMIZB-pSL17DyIqHh0zUD640_S_wFGgDg
- Loomba, A. (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge.

- Lucarelli, C. (2008). *L'ottava vibrazione*. Turin: Giulio Einaudi Editore.
- Luciano, B & Scarparo, S. (2013). *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*. Ashland: Purdue University Press.
- Manfredi, G. (2007–2008). *Volto nascosto*. Milan: Sergio Bonelli Editore.
- Negulesco, J. (1954). *Three Coins in the Fountain*. [film]. Los Angeles: 20th Century Fox.
- O’Healy, Á. (2009). “[Non] è una somala”: Deconstructing African femininity in Italian film. *The Italianist* 29,2: 175–198.
- O’Leary, A. (2013). *Fenomenologia del cinepanettone*. Soveria Mannelli: Rubettino.
- O’Rawe, C. (2014). *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Paradisi, G. (1979). *Tesoromio*. [film]. Rome: Cineriz.
- Pech, R. (2000). *Lumumba. Death of a Prophet*. [film]. San Francisco: California Newsreel.
- Ponzanesi, S. (2005). Beyond the black Venus. Colonial sexual politics and contemporary visual practices. In J. Andall & D. Derek, (eds), *Italian Colonialism: Legacy and Memory*, Bern and NY: Peter Lang, 165–190. [online, accessed 5 December 2019]. Google books
- Purpura, M. (2014). Racial masquerade Italian style? Whiteface and blackface in Zeudi Araya’s 1970s comedies. *Italian Studies* 69,3: 394–414.
- Raynor, S. (2009). My first black Barbie: transforming the image. *Cultural Studies – Critical Methodologies* 9,2: 179–185.
- Reich, J. (2004). *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Romo, L.I. (2005). Sandra Cisneros’ “Barbie-Q”. A subversive or hegemonic popular text?. *Studies in Latin American Popular Culture* 24: 127–137.
- Sabelli, S. (2010). L’eredità del colonialismo nelle rappresentazioni contemporanee del corpo femminile nero. *Zapruder* 23: 106–115. [online, accessed 15 September 2020] https://sonia.noblogs.org/files/2011/03/sabelli_eredita-colonialismo.pdf
- Scattini, L. (1972). *La ragazza dalla pelle di luna*. [film]. Produzioni Atlas Consorziate.
- (1973). *La ragazza fuoristrada*. [film]. Produzioni Atlas Consorziate.
- (1974). *Il corpo*. [film]. Produzioni Atlas Consorziate.
- Sirk, D. (1959). *Imitation of life*. [film]. Chicago: Universal Pictures.
- Tabanelli, R. & Villa, C. (eds), (2013). *Bianco e nero*. New York: Edizioni Farinelli.

Yaqin, A. (2007). Islamic Barbie: the politics of gender and performativity. *Fashion Theory* 11,2–3: 173–188.

Wilder, B. (1955). *The Seven Year Itch*. [film]. Los Angeles: 20th Century Fox.

Wood, M. P. (2005). *Italian Cinema*. Oxford: Berg.

Wyler, W. (1953). *Roman Holiday*. [film]. Los Angeles: Paramount Pictures.

The Princess and the Frog/La principessa e la rana (2009).

NOTES

¹ Si rimanda alla bibliografia e alle note del presente articolo.

² Testo a cura di Roberta Tabanelli e Cristina Villa, *Bianco e nero*, New York, Edizioni Farinelli, Collana Film Study Program, 2013.

³ Liberamente tratto dalla pièce teatrale francese *Chérie noire* (1966) di Francois Campaux.

⁴ L'attrice era già apparsa nei tre film della trilogia “blaxploitation” di Luigi Scattini: *La ragazza dalla pelle di luna* (1972), *La ragazza fuoristrada* (1973) and *Il corpo* (1974).

⁵ *Bangla*, il film del 2019 del regista Phaim Bhuiyan, è sì una commedia romantica, ma è il protagonista maschile ad avere origini straniere, per quanto comune, a differenza di Nadine, sia italiano.

⁶ The film came 32nd at the 2007/8 box office selling tickets for €4.960.618.

⁷ Cfr. O'Rawe (2014: 65).

⁸ Si veda Sabelli (2010).

⁹ Il rally Parigi-Dakar è una delle corse annuali di motociclismo e automobilismo più famose al mondo. Venne sospeso proprio nel 2008, anno in cui uscì il film, per motivi di sicurezza e spostato in Sud America nel 2009.

¹⁰ Il comportamento non deve stupire in quanto, stando alla ricerca di Leticia Romo: “Regardless (...) of how many new Barbies that attempt to include the physical characteristics of different minorities are introduced into the market, one thing is certain: the true and only Barbie that always comes to mind is white, physically appealing, not poor, heterosexual, popular, fashionable, and forever young. In sum, Barbie has come to represent the ideals and values of the social class that dominates our society” (Romo 2005: 127).

¹¹ La prima ed unica principessa nera della Disney è Tiana, creata per il film *The Princess and the Frog/La principessa e la rana* (2009). Cfr. Ånggård (2005); Raynor (2009); Yaqin (2007).

¹² Che si tratti di un problema esteso lo dimostrano le linee guida della New York City Commission on Human Rights che, all'inizio del 2019, hanno dichiarato discriminatori comportamenti tesi a eliminare pettinature giudicate “nere” – Blunt (2019).

¹³ Sempre nel 2008 la battaglia di Adua fa da sfondo al romanzo *L'ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli e anche all'albo *Pioggia di sangue* della serie dei comic book *Volto Nascosto* di Gianfranco Manfredi (2007–2008).

¹⁴ Si rimanda al libro di Alan O'Leary (2013). *Fenomenologia del cinepanettone*. Soveria Mannelli: Rubettino.

¹⁵ Negli anni '50 e '60 si usava fotografare le star alla fontana di Trevi - tra le altre ricordiamo Gina Lollobrigida, Sofia Loren, Marilyn Monroe, Diana Dors, Jayne Mansfield, Sabrina (Norma Sykes) - ma il film di Fellini ne ha in qualche modo cancellato la memoria.

¹⁶ Immortalata da Piranesi fino ai giorni nostri – memorabile la pubblicità della birra Peroni – da italiani e stranieri, Charles Dickens ne descrisse la visita notturna alla luce della luna, la fontana di Trevi deve molto soprattutto al cinema, in particolare, ed ovviamente non solo, a *Roman Holiday* (Wyler 1953) con Gregory Peck e Audrey Hepburn, *Three Coins in the Fountain* (Negulesco 1954) per arrivare a *La dolce vita* (Fellini 1960) con Marcello Mastroianni e Anita Ekberg.

¹⁷ Nel suo saggio ricorda anche la scena del film *Tempo di uccidere* (Giuliano Montaldo, 1989) dove il protagonista Enrico vede la ragazza etiope Mariam per la prima volta mentre si bagna in una polla sotto una cascata (183).

¹⁸ Cfr. O'Rawe (2014: 66).

Luciana d'Arcangeli (PhD Strath) is Cassamarca Senior Lecturer in Italian at Flinders University and Adjunct Lecturer at the University of Adelaide. Author and editor of books and special issues of journals, she has published in contemporary Italian theatre and cinema, language and literature, and translation. In 2016, Luciana was awarded the Italy in the World Prize (Fondazione Italia), and in 2017 the Diploma of Merit Gold Medal (Società Dante

Alighieri) in recognition of excellence in disseminating Italian language and culture. She is also an experienced Italian language interpreter and translator, and winner of the 2018 Melbourne Italian Institute of Culture Prize for Italian Literary Translation.

Laura Lori is an Italian-born researcher, teacher and translator, currently based in Australia, where she holds the inaugural ACIS Postdoctoral Fellowship in Italian Studies at the University of Melbourne. All her work examines the multiple ways in which literature and theatre can positively influence socio-personal and historically-determined discourses concerning immigration, gender, identity, and colonialism. In the past eight years, she has published studies of activist literature and theatre that seek to challenge historical denial, fixed national identities, and violence against women. Laura is deeply interested in literature and the performing arts as active means of fostering social inclusion, justice, and equality.