

I AM NOT YOUR NEGRO

(Scheda a cura di Neva Ceseri)

CREDITI

Regia: Raoul Peck.

Sceneggiatura: James Baldwin (tratta dal suo manoscritto incompiuto “Remember This House”).

Narrato da: Samuel L. Jackson.

Montaggio: Alexandra Strauss.

Fotografia: Henry Adebajo, Bill Ross, Turner Ross.

Animazioni: Michel Blustein.

Suono: Valérie Le Docte, David Gillain.

Musiche: Alexei Aigui.

Ricerche di archivio: Marie-Hélène Barbéris, Nolwenn Gouault.

Interpreti: James Baldwin, Audrey Hepburn, Barack Obama, Billy Dee Williams, Bob Dylan, Charlton Heston, Dick Cavett, Doris Day, Fay Wray, Gary Cooper, George W. Bush, Harry Belafonte, Malcolm X, Marlon Brando, Martin Luther King, Michelle Obama, Ray Charles.

Prodotto da Rémi Grellety, Raoul Peck, Hébert Peck.

Coprodotta da Patrick Quinet, Joëlle Bertossa.

Con il supporto e la collaborazione di: James Baldwin Estate.

Produzione: Velvet Film, Inc. (USA), Velvet Film (France), Artémis Productions, Close Up Films

Coproduzione: ARTE France, Independent Television Service (ITVS), con il finanziamento di Corporation for Public Broadcasting (CPB), RTS Radio Télévision Suisse, RTBF (Télévision belge), Shelter Prod.

Con il supporto di: Centre National du Cinéma et de l’Image Animée, MEDIA Programme dell’Unione Europea, Sundance Institute Documentary Film Program, National Black Programming Consortium (NBPC), Cinereach, PROCIREP – Société des Producteurs, ANGOA, Taxshelter.be, ING, con l’incentivo del Tax Shelter del Governo Federale del Belgio, Cinéforum, Loterie Romande.

Distribuzione (Italia): Feltrinelli Real Cinema/Wanted Cinema.

Origine: USA/Francia/Belgio/Svizzera.

Genere: documentario.

Lingua: inglese (con sottotitoli in italiano).

Anno di edizione: 2016.

Durata: 93 min.

Sinossi

I Am Not Your Negro è il documentario con cui il regista Raoul Peck racconta la figura di James Baldwin, uno dei più importanti scrittori e intellettuali statunitensi del XX secolo.

Afroamericano nato ad Harlem (New York) nel 1924 e morto in Francia nel 1987, Baldwin è stato un eccellente analista della questione razziale statunitense, e ne ha valutato a fondo i diversi ambiti (politico, storico, economico, sociale, antropologico, etico), dedicando particolare attenzione al ruolo dei mezzi di comunicazione e dell’industria dello spettacolo.

La narrazione del film viene costruita attorno al testo di “Remember This House”, un progetto letterario rimasto incompiuto – un manoscritto di appena trenta pagine – in cui Baldwin si concentra

sulle esistenze e sui sistematici assassinii di Medgar Evers, Malcolm X e Martin Luther King Jr, leader carismatici del movimento per i diritti civili e amici personali dello scrittore.

Oltre alle pagine tratte da “Remember This House”, il documentario utilizza e “mette in scena” molte altre opere scritte da James Baldwin – brani tratti da lettere, articoli, saggi (scritti e pubblicati da varie testate ed editori tra il 1959 e il 1979) – e un ricco repertorio di filmati che registrano interventi dell’autore in conferenze e programmi televisivi.

Se il “cuore” dei fatti storici considerati riguarda il periodo 1955-1968, il film considera un orizzonte dal respiro molto più ampio. Dal punto di vista dell’analisi storico-sociale, *I Am Not Your Negro* descrive quattro secoli di segregazione e di razzismo a stelle e strisce, identificando la discriminazione come un peccato originale “fondativo” degli Stati Uniti d’America.

Sotto il profilo del racconto, il film si muove nello spazio e nel tempo, intersecando passato e presente, ricordi personali e memoria collettiva, ambito privato e ruolo ufficiale, rilevanza locale e internazionale, espressione spontanea e artificio comunicativo.

Un documentario che dà letteralmente voce (quella di Samuel L. Jackson, che legge il testo originale di James Baldwin) ad un intellettuale di grande lungimiranza, profondo, empatico, generoso, e che accompagna le sue analisi con le immagini di un “magma” mediatico denso e significativo, tratto da pellicole hollywoodiane, pubblicità commerciali, servizi giornalistici, dichiarazioni politiche, talk-show televisivi.

ANALISI SEQUENZE

1. Introduzione: il progetto “Remember This House” (00':35" - 02':53")

Il film si apre con una breve sequenza in grafica animata, che appare in modo netto e incalzante. Le schermate dei Titoli di testa sono scandite da un commento sonoro extradiegetico (musica esterna all'universo narrativo del film, udita da noi spettatori ma non dai personaggi), un brano orchestrale appositamente realizzato per il film dal compositore Alexei Aigui che, grazie al ritmo sostenuto e ai toni gravi del pianoforte e degli archi, introduce da subito lo spettatore nell'atmosfera “emozionale” del film.

I titoli, che elencano rapidamente le numerose realtà che hanno contribuito alla produzione del film (studi cinematografici ed emittenti televisive di provenienza statunitense, francese, svizzera e belga), sono allestiti in riferimento al design delle “aperture” di determinati film degli anni '60 del XX secolo – il periodo al centro degli eventi storici affrontati nel documentario.

Possiamo notare una corrispondenza con la sequenza iniziale di *Psycho* (1960), il capolavoro di Alfred Hitchcock in cui lo spazio grafico è segnato da linee rette (orizzontali, verticali, oblique) che scindono il campo in aree cromatiche distinte (bianco/nero), di proporzioni diseguali, in cui le scritte compaiono e scorrono dinamicamente, sotto il ritmo insistente degli archi.

Al di là di questo “omaggio” estetico, il lavoro di Michel Blustein (animatore grafico), alle prese con la titolazione di *I Am Not Your Negro*, è mirato a comunicare allo spettatore la caratteristica imprescindibile del film che viene presentato: la descrizione di una realtà in cui il “bianco” e il “nero” sono strutturalmente separati e contrapposti.

Sul medesimo sfondo (grafico e sonoro), i caratteri anni '60 dedicati ai *credits* della produzione lasciano il posto a scritte che appaiono, scorrendo lettera per lettera, con un carattere tipografico tipico della macchina da scrivere. L'espedito grafico ci introduce in un contesto narrativo dove i generi letterari di riferimento sono il reportage giornalistico, il saggio, il racconto biografico:

“Giugno 1979. L'acclamato autore James Baldwin si dedica a un'impresa complessa: raccontare la sua storia d'America attraverso la vita di tre suoi amici assassinati: Medgar Evers, Martin Luther King Jr, Malcolm X. Baldwin non superò le 30 pagine di note, intitolate ‘Remember This House’.”

Il titolo dell'opera incompiuta è scandito dal suono off (fuori campo visivo) della digitazione di una macchina per scrivere, come a segnalare simbolicamente la presenza filmica dell'autore stesso: da questo momento, le parole scritte in sovrimpressione, accompagnate da questo “codice sonoro” saranno da intendere come espressione diretta del “tempo presente” all'interno del film.

“The Dick Cavett Show - 1968”: la didascalia introduce il filmato di repertorio di un popolare talk show americano. La trasmissione propone le tradizionali inquadrature tipiche del dibattito televisivo: un campo totale dello studio – che comprende tre persone sedute (due ospiti rivolti verso il conduttore) e le sagome appena visibili di alcuni spettatori in sala –, un campo più ravvicinato dedicato ai due interlocutori sulla destra, e i primi piani dei singoli soggetti che intervengono (o che ritraggono le loro reazioni di ascolto).

L'ospite a cui si rivolge Dick Cavett («*Perché i negri non sono ottimisti? Le cose stanno migliorando...*») è – come era prevedibile – James Baldwin che compare, per la prima volta, ai nostri occhi: un distinto uomo di colore ultra quarantenne che accoglie la battuta ironica del conduttore («*Oggi i negri... hanno anche il massimo dei riconoscimenti, comparire nelle pubblicità in TV*») con un largo sorriso, a cui si accompagna una sottile inquietudine espressa attraverso lo sfregamento della mano sul volto, lo sbattere degli occhi arrossati, la tensione dell'altra mano sulla

sigaretta accesa (ricordiamo che, in quel periodo, fumare in un ambiente chiuso e affollato era un fatto assolutamente normale e consentito).

Un attimo dopo l'ospite risponde: «*Non credo ci sia molta speranza, a dire la verità, finché le persone useranno proprio questo tipo di linguaggio. Il problema, qui, non è quello che succede a questo negro, a questo nero, cosa del tutto chiara per me. La vera domanda è cosa succederà a questo Paese?*».

Con poche, dense parole, Baldwin pone l'attenzione sulla forma della questione – spiazzando il “padrone di casa” Cavett, come si evince dall'espressione del suo volto – e rilancia, allargando lo scenario dalla condizione della comunità nera alle sorti degli Stati Uniti.

Ed eccolo, il futuro degli USA: immagini del nostro presente (gli anni '10 del XXI secolo), che mostrano le strade delle città americane sconvolte da scontri tra cittadini di colore e forze dell'ordine (prevalentemente) di razza bianca.

Le fotografie di repertorio che compongono tale scena sono rese dinamiche dal montaggio che esegue diversi movimenti “virtuali” all'interno di queste immagini statiche, per accentuarne la drammaticità e per porre l'attenzione su volti, azioni e reazioni delle persone immortalate.

Panoramiche, carrellate verticali, zoom (o carrellate ottiche: la m.d.p. è ferma, il movimento è effettuato variando la lunghezza focale dell'obiettivo) in avvicinamento, effettuati lentamente o bruscamente, si soffermano sui primi piani e primissimi piani di manifestanti arrestati e di poliziotti in tenuta antisommossa, registrando, di volta in volta, rabbia, sgomento, sofferenza, tensione, atteggiamento di sfida, sforzo impositivo.

Il ruggente brano “Damn Right, I've Got the Blues”, composto ed eseguito dal formidabile bluesman Buddy Guy, ben accompagna questa sequenza fotografica (parallelismo tra livello sonoro e livello visivo: corrispondenza dinamica e ritmica tra la musica extradiegetica e gli eventi o i sentimenti raccontati per immagini) e i seguenti Titoli di testa, che presentano titolo, scrittore e regista del film con la consueta grafica “bicolore”, per poi chiudere la sequenza tramite un effetto di dissolvenza al nero.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La “N-word”

Negli USA, da più di trent'anni, la parola inglese *nigger* (“negro” in italiano) è considerata pesantemente razzista e offensiva – a causa del suo retaggio storico – e, pertanto, viene sistematicamente espulsa dal linguaggio formale e ufficiale, tanto da essere nominata convenzionalmente come *N-word* (“quella parola innominabile che comincia per N”).

Sono le circostanze e l'intenzione con cui viene pronunciata a renderla neutra o innocua, ad esempio quando viene usata scherzosamente, all'interno di una comunità di colore, per rivolgersi ad un amico, assumendo un significato quasi equivalente a “fratello” o “compagno”.

In *I Am Not Your Negro*, che comprende testi, immagini e filmati in gran parte precedenti al 1980, la parola *nigger* (e il suo corrispettivo “negro” nei sottotitoli della versione italiana) fa parte del contesto culturale del periodo storico raccontato. Al contempo, già negli anni '60 del secolo scorso il termine *nigger* era considerato piuttosto discriminatorio, come possiamo notare dalla sequenza di repertorio appena analizzata, in cui James Baldwin critica il linguaggio disinvolto di Dick Cavett, preferendo autodefinirsi «*black man*» piuttosto che «*nigger*».

2. Un viaggio che ho sempre saputo di dover intraprendere (02':54" - 05':32")

«*A Jay Acton, Agenzia Letteraria Spartan, 30 giugno 1979*»: la lettera che James Baldwin scrive al suo agente letterario (con sede a New York) è contraddistinta, oltre che dal ticchettio (suono off: fuori campo visivo) “autobiografico” della macchina per scrivere, dall'introduzione di una voce

narrante (voice over) che legge il testo letterario all'unisono con l'apparire delle parole sullo schermo nero.

La voce è quella del celebre attore afroamericano Samuel L. Jackson, una delle star più rispettate e amate di Hollywood, che “incarna” la parola del protagonista del film con grande sensibilità.

Jackson interpreta, per tutta la durata del film, i testi di James Baldwin impiegando un tono basso, quasi mormorato, facendo affiorare l'intensità, l'intimità e la profondità del “pensiero letterario” dell'autore.

La lettera ci dice come James Baldwin, alla soglia dei 55 anni, abbia deciso di intraprendere un viaggio narrativo difficile e dall'esito incerto, dagli inizi della vita pubblica di Martin Luther King (1955) fino al suo omicidio (1968). In questo periodo si compiono le parabole dei tre esponenti della lotta contro la segregazione razziale americana, tre personalità assai diverse, nell'indole e nelle scelte di azione politica.

Il materiale di archivio mostra allo spettatore le istantanee dei corpi senza vita dei tre leader e alcuni scatti (e un brevissimo filmato riguardante il Boicottaggio dei bus di Montgomery) emblematici della loro vita politica e familiare, per culminare in una schermata in split screen (espediente di montaggio che divide lo schermo in due o più porzioni, per mostrare sequenze distinte di immagini nello stesso tempo) che riunisce in un trittico i ritratti di Malcolm X, Martin Luther King e Medgar Evers: *«Voglio che queste tre vite si scontrino e si svelino a vicenda, come, in verità, fecero, e usare il loro terribile viaggio per istruire le persone che amavano, che li tradirono, e per cui diedero la loro vita»*.

Il montaggio interviene, come nella sequenza fotografica precedente, nel “manipolare” le immagini statiche, selezionando determinate aree dello scatto per rimarcarne i significati.

Ad esempio: la foto della veglia funebre della bara di Martin Luther King è preceduta da un ingrandimento parziale dell'immagine che si sofferma sui primi piani dei piccoli figli del defunto; la foto che raffigura la stretta di mano di King con i suoi sostenitori parte da un dettaglio delle mani unite per poi rivelare (zoom-out) l'insieme del quadro.

Il montaggio parallelo (che mette in relazione situazioni indipendenti che si svolgono in luoghi diversi) alterna queste immagini di repertorio con una serie di riprese realizzate appositamente “ex novo”: un camera-car (sistema di ripresa da veicoli in movimento) lungo le strade di una metropoli americana contemporanea – probabilmente New York – in cui i ritagli delle ombre di un cavalcavia diventano gradualmente figure astratte; un camera-car in cui la camera è rivolta in alto, verso le fronde di una vegetazione palustre (l'ambiente in cui è vissuto Medgar Evers); uno scorcio urbano con un ponte della metropolitana che scorre in ralenti (o slow-motion: movimento più lento rispetto a quello reale).

Queste immagini contribuiscono a tessere l'articolata trama percettiva del documentario di Raoul Peck: il percorso di James Baldwin si muove nel ricordo ma anche fisicamente attraverso l'America, e le sue considerazioni coinvolgono anche noi, cittadini contemporanei.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Montgomery Bus Boycott

Il Boicottaggio dei bus a Montgomery è stata una protesta civile e politica iniziata nel 1955 a Montgomery (in Alabama). A quel tempo, negli autobus esistevano: un settore solo per bianchi (le prime file della vettura), uno solo per gli afroamericani (le ultime file) e un settore intermedio di comune accesso. Tuttavia, se un afroamericano occupava uno di questi posti, saliva un bianco e non vi erano altri posti disponibili, il primo doveva obbligatoriamente cedergli il posto. Il 2 marzo del 1955, venne arrestata **Claudette Colvin**, una giovane studentessa che chiedeva di non doversi alzare e, il 1° dicembre dello stesso anno, venne arrestata **Rosa Parks** (del NAACP - National Association for the Advancement of Colored People), con l'accusata di aver violato le leggi sulla

segregazione, avendo rifiutato di cedere il proprio posto a un bianco. Tali soprusi scatenarono una reazione violenta da parte della comunità nera di Montgomery, con incendi di autobus e distruzione di negozi, a cui fece seguito una durissima repressione da parte della polizia. Intervenne Martin Luther King e, su proposta di L. Roy Bennett, presidente della Interdenominational Alliance, si decise di operare il boicottaggio: dal 5 dicembre 1955, nessun nero doveva più utilizzare gli autobus. La rabbia della comunità bianca crebbe ulteriormente. Successivamente, King fu arrestato, con un banale pretesto (eccesso di velocità), rilasciato su cauzione, e la sua famiglia dovette subire minacce di ogni tipo (soprattutto da parte del Ku Klux Klan), decine di lettere minatorie e il 30 gennaio persino il lancio di una bomba contro la sua abitazione. Il 21 febbraio 1956, il Gran giuri della contea di Montgomery proclamò illegale l'azione di boicottaggio (in funzione di una vecchia legge del 1921 sull'anti-boicottaggio), portando di nuovo all'arresto di Martin Luther King che fu condannato al pagamento di 500 dollari, in alternativa ai lavori forzati. Finalmente, il 19 giugno 1956, la Corte Distrettuale degli Stati Uniti stabilì che la segregazione forzata di passeggeri neri e bianchi sugli autobus che vigeva a Montgomery, causa di tutte le vicende, violava la Costituzione degli Stati Uniti d'America e, il 13 novembre 1956, la Corte Suprema degli Stati Uniti dichiarò fuorilegge la segregazione razziale sui mezzi di trasporto pubblici in quanto incostituzionale. Il boicottaggio terminò, quindi, il 21 dicembre 1956, dopo ben 382 giorni: quello stesso giorno, all'arrivo del primo autobus in città, vi salirono King, Nixon, Abernathy e il reverendo bianco Glenn Smiley.

3. Fare la mia parte (05':33" - 08':19")

Il titolo del nuovo capitolo emerge rapidamente dal nero (effetto di assolverenza) assieme all'omonimo brano originale di Alexei Aigui: il pezzo strumentale (musica extradiegetica) accompagna una nuova sequenza di materiali d'archivio. Un filmato a colori, di cui intendiamo anche la registrazione sonora (suono diegetico), ci porta, come descritto nella didascalia, alla "Central High School, Little Rock, Arkansas – 1957", dove l'esercito scorta alcuni studenti di colore che entrano a lezione assieme ai ragazzi bianchi, mentre una folla di cittadini bianchi protesta vigorosamente tentando di forzare le transenne.

Mediante montaggio parallelo, questo filmato viene inframezzato con materiali che comunicano il pensiero dei manifestanti. L'intervento di "Leander Perez – Consiglio dei cittadini bianchi", i cartelloni al collo di alcuni giovani studenti ("Non andremo a scuola coi negri"), la dichiarazione di una donna («*Dio perdona l'omicidio e l'adulterio, ma è in collera e si scaglia contro chi è favore dell'integrazione*»), ben descrivono il clima di becero segregazionismo che regna nella comunità.

Alla comparsa del primo piano fotografico di un'adolescente di colore, il suono delle urla di protesta (suono diegetico fuori campo) svanisce in un silenzio sospeso, a cui segue la "voce letteraria" narrante (voce over) di James Baldwin/Samuel L. Jackson.

La ragazza si chiama Dorothy Counts ed è la prima donna di colore ammessa in un istituto destinato ai bianchi. La tesa fermezza sul volto della quindicenne nera resiste al violento assedio di urla, derisione, sputi, gesti osceni della folla di bianchi – studenti e adulti – che la circondano.

Le immagini del fotografo Don Sturkey, scattate nel settembre 1957 a Charlotte (North Carolina), fecero il giro del mondo. Nella scena vengono impiegati diversi movimenti e tecniche, realizzati in fase di montaggio, per condurre lo sguardo dello spettatore dentro lo spazio degli scatti: zoom-in e zoom out, carrellate, mascherini (aree marginali dello schermo oscurate), raccordi sull'asse in avvicinamento (passaggio da un campo lungo a un piano ravvicinato di un'immagine ripresa dalla medesima angolazione).

I nostri occhi coincidono con quelli di James Baldwin, che ci racconta come decise di lasciare Parigi (dove aveva vissuto a lungo) e di ritornare in America dopo la visione di questo reportage

fotografico sui giornali esteri: «*Sul volto della ragazza c'erano orgoglio, tensione e angoscia, mentre si avvicinava ai luoghi del sapere, con la storia, beffarda, alle sue spalle. Mi fece infuriare, mi riempì di odio e di pietà. E mi fece vergognare. Qualcuno di noi avrebbe dovuto essere là con lei!*».

Le parole con cui Baldwin decide di “fare il proprio dovere”, ossia di affrontare i problemi sociali direttamente in loco, sono accompagnate da filmati di repertorio che ritraggono le strade e la gente di colore di Harlem, il quartiere nero per eccellenza di New York, presumibilmente tra il 1950 e il 1960.

I corpi e i volti “autentici” degli abitanti di Harlem stridono con gli stereotipi culturali che vengono sottoposti allo sguardo dello spettatore nella scena successiva, caratterizzata dalla musica di Big Bill Broonzy, storico cantautore blues della prima metà del 1900.

Il pezzo è del 1946 e si intitola “Black, Brown and White”; il montaggio sonoro del film sceglie di farci sentire l'insistente ritornello, di cui riportiamo la traduzione in italiano: “*Dissero: se fossi bianco, va bene. Se fossi marrone, rimani in giro. Ma se sei nero, fratello, torna indietro...*”

Un'eloquente voce da un mondo di segregazione che qui svolge un ruolo di contrappunto (la musica interpreta le immagini secondo un significato diverso da quello per cui sono state originariamente realizzate, e le contrasta, capovolgendone il significato) in relazione alle immagini d'archivio a cui viene associata: un'antologia di disegni pubblicitari che, lungo l'arco del XX secolo, utilizza la figura del “servo” di colore per promuovere prodotti alimentari, automobili, elettrodomestici. Una galleria di rappresentazioni, falsamente allegre o rassicuranti, in cui il “negro” è destinato a vestire i panni del maggiordomo, del mezzadro, della domestica, dell'autista, del cameriere, e a relazionarsi con i beni di consumo... esclusivamente per offrirli all'uomo bianco.

PER SAPERNE DI PIÙ:

L'utilizzo del materiale d'archivio

Il reperimento e l'utilizzo di materiale audio-visivo non originale, cioè realizzato precedentemente da altri filmmaker per altri “prodotti filmici” (concepiti secondo stili e destinazioni diverse), è una delle caratteristiche fondamentali di *I Am Not Your Negro*.

Il progetto ha sicuramente destinato tempo e risorse alla fase di ricerca d'archivio, effettuata principalmente da Marie-Hélène Barbéris e Nolwenn Gouault. Tutti i materiali di repertorio che vediamo o sentiamo nel film (fotografie, brani musicali, scene di pellicole cinematografiche, programmi televisivi, riprese amatoriali, filmati pubblicitari, testi appartenenti a libri o riviste) sono stati richiesti ai rispettivi proprietari (autori o editori) che, gratuitamente o in seguito al pagamento di una somma pattuita, hanno concesso l'utilizzo delle loro opere all'interno del documentario.

Nel caso di filmati danneggiati dall'usura e dall'invecchiamento (le pellicole cinematografiche si deteriorano considerevolmente una volta superati i trent'anni di “vita”), la produzione di *I Am Not Your Negro* è probabilmente intervenuta attuando una puntuale ottimizzazione/restauro dei materiali. Il restauro di un vecchio filmato si compie agendo direttamente sul supporto originale (eliminando graffi o altri difetti, ristampando nuove copie della pellicola) e realizzandone poi una copia digitale (su cui si lavora con appositi software che ottimizzano colori, contrasto, audio, eccetera).

Infine, un filmato di repertorio può anche essere “manipolato”, cioè modificato secondo le esigenze narrative ed espressive della sua nuova destinazione. Ad esempio, ogni volta che, nel corso di *I Am Not Your Negro*, vengono presentate immagini che documentano manifestazioni o scontri avvenuti in strada nel corso degli anni '60, la “pista sonora” che ci fa udire i suoni ambientali relativi a quelle immagini (voci e urla dei manifestanti e dei poliziotti, canti, passi, spari, sirene, eccetera) potrebbe

sia appartenere alla “traccia audio” originale del filmato in oggetto, sia essere ricostruita in fase di montaggio (se i filmati originali fossero privi di registrazione sonora, oppure nel caso in cui il regista avesse scelto di “truccare” le riprese “d’epoca” inserendo dei suoni per rafforzare la carica espressiva delle immagini).

4. Alla fine ero tornato a casa (08':20" - 11':15")

New York, 2015. Le luci sfavillanti di Times Square sfilano sotto i nostri occhi mentre “attraversiamo”, di notte, questa celeberrima zona di Manhattan, monumento iconografico della città.

Più veniamo abbagliati dagli enormi cartelloni pubblicitari digitali, dai fari dei taxi in fila, dai riflessi sulle vetrine dei negozi, più percepiamo una sensazione di stridente alienazione, suscitata dal malinconico tema di piano di Alexei Aigui e dalla voce narrante (effetto empatico del suono con le immagini).

James Baldwin descrive il suo distacco affettivo dalle tante “cose americane” venute a mancare durante la sua vita parigina (dagli hot dog al baseball, dalla Statua della Libertà ai quotidiani nazionali). La sequenza che “copre” le sue parole è composta da una successione di inquadrature che gradualmente restringono il campo visivo: tre camera-car che percorrono in campo lungo le strade del quartiere (alzando il punto di vista dalla strada ai pannelli luminosi), una panoramica verticale lungo la parete di un edificio, un campo lungo fisso su una prospettiva del traffico, tre particolari delle vetrine che espongono pupazzi e statuette di icone appartenenti alla cultura di massa. Le miniature dei personaggi e delle star cinematografiche “convivono” con le grandi personalità politiche nazionali (tra cui lo stesso Martin Luther King) e con le riproduzioni in serie degli edifici simbolo di New York.

Da queste riprese contemporanee emerge un immaginario collettivo in cui si confondono monumento e caricatura, patrimonio nazionale e oggetto di consumo, valori morali e intrattenimento.

Lo “sguardo” del film si allontana per dirigersi altrove. Seguiamo la luce dell’alba da Manhattan ad Harlem (vediamo le silhouette in controluce dei grattacieli e il treno della metropolitana riflesso nelle vetrate), e subito dopo “saltiamo” indietro nel tempo (sorta di flashback diegetico) grazie a un duplice espediente di montaggio. Il convoglio della sopraelevata newyorchese “passa” dal 2016 al 1950 (circa) mediante l’acostamento di due inquadrature consecutive, con campi e soggetti analoghi, ma riprese a distanza di 60 anni l’una dall’altra. Il raccordo sul movimento (la visualizzazione di un’azione che inizia in un’inquadratura e finisce in quella successiva) e l’impiego del montaggio formale (l’unione di due inquadrature esteticamente analoghe) rendono fluido il passaggio temporale della narrazione.

Ecco il luogo a cui James Baldwin sta per ricongiungersi: «*Ma mi erano mancati mia madre, i miei fratelli e le mie sorelle. Loro facevano la differenza. Volevo vedere loro e i loro figli. Speravo non mi avessero dimenticato*».

Il montaggio dei filmati di repertorio che documentano la vita quotidiana della comunità di Harlem negli anni '50 e '60 del 1900 aderiscono felicemente alla descrizione del quartiere da parte dell’autore, che porta negli occhi e nel cuore il cibo, la musica, la personalità, l’atteggiamento, le fisionomie inconfondibili della sua gente.

Una foto in bianco e nero (con zoom-out che allarga lo spazio dal corpo di Baldwin all’ambiente d’origine) ci mostra lo scrittore affacciato simbolicamente sul mondo da cui proviene: il nostro protagonista è pronto per raccontare il contesto in cui è nato e cresciuto.

“*La via del male* di H. Beaumont, 1931”: assistiamo alla visione del primo di una ricca serie di estratti da pellicole, appartenenti alla storia del cinema americano, analizzate nel corso del documentario. La sequenza è tratta da un gangster movie in cui spicca l’esibizione della star Joan Crawford, sfavillante icona (bianca) di fascino ed erotismo: nei ricordi infantili di Baldwin realtà e proiezione del desiderio si confondono, poiché per lo spettatore/bambino non esiste distinzione razziale, ma solo bellezza.

5. Eroi (11':16" - 17':10")

«*A quel tempo, una giovane insegnante bianca di nome Bill Miller mi prese sotto la sua ala*». Mentre la voice over di Baldwin/Jackson racconta la figura della donna che ebbe un ruolo fondamentale nella sua educazione e istruzione, un filmato di repertorio in bianco e nero ci mostra, tramite una panoramica, una classe mista di bambini all’interno di un’aula scolastica americana. La ripresa si blocca in un fermo immagine che subito sfuma, tramite dissolvenza incrociata (al dissolversi di un’immagine ne compare progressivamente una seconda, prima sovrapponendosi e poi sostituendosi alla precedente) in un raccordo sull’asse che mostra un ingrandimento di una porzione dello sfondo della ripresa. L’attenzione dello spettatore si concentra su un soggetto specifico: un bambino di colore addormentato su un banco. Con questo espediente narrativo, elaborato grazie al montaggio delle immagini, il regista Raoul Peck sceglie di “incarnare” filmicamente l’infanzia di James Baldwin nel corpo di un anonimo bambino suo contemporaneo, scolaro isolato e disinteressato nei confronti dell’attività della classe, e appena distinguibile sullo sfondo dell’aula. Oltre ad un’impressione di fragilità e alienazione, la scena suggerisce un desiderio di evasione, espresso tramite l’espediente di montaggio convenzionalmente usato per rappresentare l’attività onirica: dal volto del bambino addormentato si passa, tramite dissolvenza incrociata, a fotografie e filmati riguardanti i regnanti d’Etiopia e la folla delle adunate naziste (argomenti affrontati dalla maestra bianca di Baldwin). La curiosità del piccolo James e la formazione anticonformista impartita da Bill (diminutivo di Orilla) Miller confluiscono in un comune flusso audio-visivo.

Il film impiega nuovamente il montaggio formale (l’unione di due inquadrature sulla base di una forma/estetica comune) per indicare un interessante parallelismo: ai roghi pubblici dei libri messi all’indice dal regime nazista seguono le fiaccole brandite da una tribù di “selvaggi”. Attraverso l’accostamento di due gruppi di inquadrature accomunate da elementi estetici simili (una folla, ripresa in campo lungo, che celebra un rito notturno basato sull’impiego di un fuoco purificatore) e realizzate nel medesimo periodo storico, il montaggio permette non solo di passare facilmente da un filmato (documentario) ad un altro (il capolavoro di finzione hollywoodiana *King Kong* di M.C. Cooper, del 1933), ma anche di suggerire una similitudine tra due contesti: il “sogno ariano” della Germania nazista, il cui odio era rivolto a tutto ciò che contraddiceva la sua ideologia (divergenze culturali, minoranze etniche), e l’incubo del bianco colonizzatore occidentale, minacciato dalle popolazioni nere assoggettate.

Baldwin ci suggerisce che, a livello più o meno consapevole, fu l’educazione di Bill Miller ad avergli permesso di superare l’istintiva reazione di vendetta, viscerale e indiscriminata, nei confronti dell’oppressore bianco (e di “guardare dal di fuori”, cioè criticamente, la banalità del razzismo esemplificato dalla messa in scena di *King Kong*).

L’analisi critica di Baldwin procede concentrandosi sulla tipizzazione dei personaggi maschili di colore nel cinema americano degli anni '40. Le caratterizzazioni retoriche e fasulle non soddisfano la sua curiosità, per quanto infantile: «*A quei tempi, nessuno che somigliasse a mio padre era ancora apparso sulle scene del cinema americano*».

Gli attori Stepin Fetchit e Willie Best (che vediamo recitare in alcune pellicole musicali e comiche del periodo) si cimentano in interpretazioni caricaturali, pervase di “terrore comico”, come a dissimulare la presenza di una minaccia troppo reale (la sopraffazione razzista) per poter essere dichiarata.

In questo contesto di rappresentazioni conformiste, il giovane James rimane shockato da un’impressionante eccezione: un ruolo minore in un thriller giudiziario (*Vendetta* di M. Leroy, 1937), interpretato dall’attore nero Clinton Rosemond. La sequenza mostra una selezione di piani ravvicinati del personaggio, dal volto deformato dal terrore. Il suo corpo è tremante e coperto di sudore; la voce è una disperata cantilena di pianto. Tutori dell’ordine, rigorosamente bianchi, si affollano intorno alla sua figura all’interno del carcere, in cui è imprigionato a causa di una errata accusa di stupro e omicidio (quello di una ragazza bianca in una città del Sud degli USA).

James Baldwin ricorda: «*La glaciale brutalità del film mi spaventò e mi rese più forte*».

Nella narrazione del film, le indagini e il tribunale riconoscono l’innocenza dell’imputato nero, ma ciò non impedisce alla folla di linciare.

Vendetta s’ispira al celebre caso giudiziario di Leo Frank, imprenditore ebreo accusato dell’omicidio della giovanissima Mary Phagan, avvenuto ad Atlanta nel 1913.

Gli storici attualmente concordano sull’innocenza di Frank, che all’epoca venne condannato, imprigionato e successivamente linciato in un contesto di delirante antisemitismo.

Passiamo ad una delle tante versioni cinematografiche (l’ultima appartenente al cinema muto) dell’importante romanzo di Harriet Beecher Stowe: *La capanna dello zio Tom*, di H.A. Pollard, 1927. Assistiamo al finale della storia, in cui il protagonista – “probo” schiavo di colore – perdona i suoi aguzzini sul letto di morte. Una reazione inaccettabile per il piccolo James, in cerca di eroi e uomini d’azione in cui identificarsi.

Ma mentre l’eroe “tutto d’un pezzo” appare sullo schermo nei panni di John Wayne in *Ombre Rosse* di J. Ford, 1939 – pietra miliare del western epico americano – la voce narrante (voice over) ci avverte che il piccolo James diffidava anche di queste caratterizzazioni, opposte alle precedenti: «*Gli eroi, per quanto potevo vedere, erano sempre bianchi, e non solo a causa dei film, ma anche della terra in cui vivevo, di cui i film non erano che un riflesso. Disprezzavo e temevo quegli eroi perché si vendicavano da soli. Pensavano che la vendetta fosse un loro diritto. E sì, lo sapevo: i miei compatrioti erano miei nemici*».

La diligenza “bianca” di *Ombre Rosse*, che sfreccia nel deserto assolato della Monument Valley facendo strage dei feroci indiani che la inseguono, cede il campo ad un camera-car di segno opposto (e in direzione contraria): una lenta carrellata laterale lungo l’orizzonte silenzioso della campagna del Sud degli Stati Uniti, immersa nella penombra del tramonto.

L’intellettuale James Baldwin, che continua ad esprimersi mediante le parole del testo letto fuori campo, mentre la linea del panorama scorre sullo schermo, sceglie una strada meno facile della comunicazione “mainstream”, ma lungo il sentiero della verità: «*Sospetto che tutte quelle storie fossero pensate per rassicurarci che nessun crimine era stato commesso. Abbiamo trasformato un massacro in leggenda*».

Alle parole del testo letto da Jackson seguono le dichiarazioni pronunciate “in presa diretta” dallo scrittore, che compiono un ponte sonoro tra la scena in chiusura e quella appena iniziata.

“Dibattito alla Cambridge University, 1965”: in un filmato di repertorio Baldwin è ripreso in primo piano mentre si rivolge alla platea degli studenti, che si intravede in parte, sfocata, alle sue spalle.

«*Mettendo da parte tutti i fatti concreti che si possano citare, tralasciando il sanguinoso catalogo dell’oppressione, con cui abbiamo già fin troppa familiarità, ciò che tutto questo fa al sottomesso è distruggere il suo senso della realtà. Nel caso del negro americano, nato in questa sfavillante*

repubblica, significa che al momento della nascita, dato che non si conosce altro, ogni singola cosa e ogni faccia è bianca, e se non ci si è mai visti allo specchio, così si pensa di essere.

All'età di cinque, sei o sette anni, è un grande trauma scoprire di essere dalla parte di Gary Cooper che uccideva gli indiani e, al tempo stesso, essere proprio come quegli indiani. È un trauma scoprire che il Paese in cui si è nati, a cui si devono la vita e la propria identità, non abbia creato un posto per noi nel suo sistema di realtà».

La voce di Baldwin passa da “in campo” a “fuori campo” quando il suo intervento viene integrato da un eccellente materiale fotografico: una serie di scatti di Gordon Parks, straordinario reporter, oltre che attivista politico, autore letterario e cinematografico (nel 1971 diresse *Shaft il detective*, storico film della Blaxploitation).

Gordon Parks è stato il primo fotografo/cronista di colore statunitense, ed ha raccontato con le sue immagini episodi fondamentali della vita e della lotta delle comunità afroamericane.

Le sue foto che si susseguono in questa scena del film documentano, con notevole valore artistico, la vita di alcuni cittadini neri in Alabama negli anni '50, e ne evidenziano il malessere sotto una sottile patina di normalità: una madre e una bambina nere nei pressi dell'entrata di un cinema destinata alle persone di colore, lo sguardo di una piccola nera “persa” in un labirinto di manichini femminili “di razza bianca”, l'espressione spiazzante di un bambino di colore sotto un vistoso cappello da cowboy.

Ancora una volta, il montaggio alterna le fotografie intere con ingrandimenti di parti significative.

6. Il mio ritorno al Sud (17':11" - 18':25")

In una seconda lettera – presentata con le identiche modalità filmiche della prima – Baldwin aggiorna l'agente (e lo spettatore) sul progetto di scrittura di “Remember This House”: «*So come farlo, tecnicamente. È una questione di tecnica e di viaggi*».

Il viaggio prevede di recarsi nel Sud degli Stati Uniti, per incontrare le famiglie dei tre amici/attivisti defunti, e visitare i luoghi in cui si sono svolti gli eventi cruciali delle lotte degli ultimi anni: Atlanta, Selma, Birmingham.

Sulle parole del narratore (voice over) scorrono alcune riprese “attuali”, a colori: un camera-car in cui un panorama stradale è ripreso con un'angolazione stretta e rivolta verso l'alto, dietro ad un parabrezza rigato di pioggia. Il cielo grigio e i viadotti “pesano” sull'inquadratura, dando un senso di oppressione.

Queste riprese vengono alternate a fotografie di repertorio: le mogli e i figli di King, Evers, e Malcolm X appaiono in diversi scatti, a volte in compagnia dei capifamiglia ancora in vita, altre volte durante le loro esequie, infine da soli. Più di una volta, le foto delle donne di queste famiglie occupano solo una parte dello schermo (isolate su sfondo nero), sia per soddisfare un equilibrio compositivo (poiché vengono ritratte in scatti verticali) sia per accentuarne la solitudine e il senso di perdita.

Mentre le parole di Baldwin dichiarano la sua volontà di esporsi come “testimone” degli eventi accaduti, le immagini “on the road” si rasserenano: la pioggia è finita, la luce dei lampioni segna la strada da seguire.

7. Testimone (18':25" - 22':30")

«*Per primo conobbi Malcolm X*»: la scena, che riguarda la descrizione della conferenza di New York durante la quale avviene il primo “contatto” tra i due intellettuali/attivisti neri, non contiene immagini di repertorio che documentino direttamente l'evento narrato, ma allestisce sapientemente un racconto visivo efficace, impiegando foto che alludono alla situazione descritta dal testo/voce narrante (voice over), e che esprimono le dinamiche relazionali intercorse tra i due protagonisti.

Baldwin è mostrato in due campi totali, due foto che lo ritraggono mentre dal podio si rivolge a un folto pubblico nell'ambito di due diversi incontri. Malcolm è raffigurato in pose che ne esaltano il

fascino, il carisma, l'atteggiamento di sfida: una carrellata verticale (realizzata in montaggio) dai piedi al volto, ne evidenzia l'importanza; un conturbante primitivo piano ripreso leggermente dal basso (per accentuarne la statura); due istantanee che lo ritraggono davanti ai microfoni, con sguardo duro e precisi gesti accusatori; un piano medio contrassegnato da una risata enigmatica; un primitivo piano dove il soggetto "prende la mira" con una piccola cinepresa Super8. Il montaggio compone la sequenza in modo tale che le traiettorie degli sguardi dei due soggetti si incrocino perfettamente, simulando una situazione in cui il "piccolo" James Baldwin scorga tra il pubblico il "titanico" Malcolm X, intento ad imporgli silenziosamente la sua forte presenza con un puro scambio di occhiate.

Un nuovo camera-car ci conduce lungo le strade del Sud degli Stati Uniti, ma questa volta mediante immagini di repertorio. Nelle riprese in bianco e nero, indicativamente realizzate negli anni '50, passano davanti ai nostri occhi alcune ville, realizzate secondo lo stile architettonico tipico degli Stati "ex sudisti": solide magioni a due o tre piani, costruite con mattoni a vista o rivestite di legno imbiancato, corredate di portici o di imponenti colonnati neoclassici, munite di ampie vetrate e circondate da grandi giardini. La sfilata di queste dimore prestigiose si chiude con l'apparizione di una spoglia casa di mattoni, dal tetto rabberciato, da cui si sporge un uomo di colore in segno di saluto. La strada scorre via lungo le note di "Stormy Weather", brano "classico" (scritto da Harold Arlen e musicato da Ted Koehler nel 1933) qui eseguito da Lena Horne (in un'incisione del 1943). Un'interprete non casuale: Lena Horne, afroamericana con origini europee e nativo-americane, debuttò giovanissima al leggendario Cotton Club di Harlem. Cantante, attrice e ballerina di grande talento e fascino, ebbe una lunga carriera, in cui alternò clamorosi successi (fu la prima artista di colore ad essere ingaggiata da una major hollywoodiana) a battute d'arresto, determinate da "censure" razziali (i ruoli a disposizione di attrici di colore erano esigui) e dal suo coinvolgimento nel movimento per la difesa dei diritti civili (impopolare nell'industria dello spettacolo).

Le parole della canzone contribuiscono ad introdurci in un clima incerto e potenzialmente minaccioso:

"Don't know why there's no sun up in the sky

Stormy weather

Since my man and I ain't together

Keeps rainin' all the time"

(“Non so perché non ci sia sole nel cielo

Clima tempestoso

Dal momento che il mio uomo e io non siamo insieme

Piove tutto il tempo”)

Come possiamo intuire dal contesto geografico e sociale, James Baldwin (e noi con lui) sta per fare la conoscenza di Medgar Evers (l'incontro avvenne nel gennaio 1963 in Mississippi), mostrato in alcune foto/ricordo alle prese con il suo lavoro di attivista e poi in sorridente compagnia di Baldwin: «*In qualità di membro della NAACP, Medgar stava indagando sull'omicidio di un nero accaduto mesi prima. Mi mostrò lettere di altri neri che gli avevano chiesto di farlo e lui mi chiese di andare con lui*».

Il viaggio riprende: il camera-car d'archivio attraversa le strade di quartieri popolati da gente di colore, rivolta verso l'obiettivo della macchina da presa. Il controcampo ci mostra James Baldwin – concentrato e inquieto – a bordo dell'auto, come se le immagini precedenti fossero una sua soggettiva (ripresa in cui lo sguardo del personaggio e dello spettatore coincidono): «*Io ero terribilmente spaventato, ma forse quel 'viaggio di lavoro' ci aiuterà a definire cosa intendo con la*

parola 'testimone'. Significò scoprire che la linea che separa un testimone da un partecipante è davvero molto sottile: ciò nonostante, la linea è reale».

L'autore/narratore passa quindi ad elencare le diverse organizzazioni in cui i cittadini neri d'America si identificarono e a cui parteciparono tra gli anni '50 e gli anni '70 del XX secolo, e i motivi che portarono Baldwin a non aderire a nessuna di queste, pur studiandone da vicino gli orientamenti e le attività.

La sequenza di fotografie di repertorio – puntualmente “animate” internamente da carrellate e zoom – mostra la disciplina dei musulmani neri (due campi totali di gruppi addestrati), l'antagonismo delle Pantere Nere (un piano medio e un primitivo piano di giovani combattenti in divisa, esaltati dall'iconografia del guerrigliero/fuorilegge), la devozione religiosa delle congregazioni cristiane (il totale dall'alto di una chiesa gremita di fedeli e l'insieme di un coro di giovani ragazze), l'orgoglio di classe della NAACP (una grande foto di gruppo in occasione degli “stati generali” dell'associazione, di cui il montaggio seleziona le mezze figure dei singoli aderenti, alla ricerca di espressioni di diffidenza e disprezzo rivolte all'obiettivo).

Quando sullo schermo appaiono le foto e i filmati che documentano le azioni del movimento per i diritti civili nei luoghi “caldi” della segregazione, il toccante tema di piano “Letter 2” di Alexei Aigui s'insinua tra le immagini (musica extradiegetica: esterna all'universo narrativo del film, con effetto empatico), per alimentare lo sguardo accorato che Baldwin rivolge ai suoi fratelli impegnati in una lotta dolorosa, estenuante, assai pericolosa, e a cui lo scrittore riconosce di non aver mai partecipato direttamente fino a quel momento.

La prima fotografia della scena è contrassegnata da uno split screen che oscura la metà destra dell'immagine: l'espedito serve per evidenziare la forza della squadra di poliziotti (numerosi, armati e dotati di caschi e protezioni) che avanza decisa verso ciò che si rivela essere (quando una dissolvenza incrociata mostra la parte oscurata) un drappello di manifestanti neri, immobili e disarmati.

«A volte questo metteva a dura prova il mio morale, ma dovetti accettare, con il passare del tempo, che, da testimone, parte della mia responsabilità era quella di muovermi il più ampiamente e liberamente possibile per scrivere la storia e farla circolare».

La scena si chiude con l'immagine della pagina iniziale – presentata con uno zoom-out – di “Down at the Cross: Letter from a Region in My Mind” (“Giù alla croce: lettera da un recesso della mia mente”), il saggio del 1962, in cui Baldwin racconta la sua infanzia e adolescenza ad Harlem, esprime giudizi sul movimento dei musulmani neri Nation of Islam e fornisce un quadro delle sue convinzioni personali.

PER SAPERNE DI PIÙ:

NAACP

La **National Association for the Advancement of Colored People** (Associazione nazionale per la promozione delle persone di colore) nacque negli USA nel 1909, con i seguenti obiettivi, espressi nel proprio statuto: “Promuovere l'uguaglianza dei diritti ed eradicare i pregiudizi di casta o razziali tra i cittadini degli Stati Uniti; promuovere gli interessi dei cittadini di colore; assicurare loro il diritto di voto; aumentare le loro opportunità di ricevere giustizia in tribunale, educazione per i bambini, un impiego in accordo alle proprie abilità e completa uguaglianza dinanzi alla legge”.

Tra le battaglie più importanti, condotte e vinte dall'associazione nel corso della sua storia, vanno ricordate quella per rendere illegale la pratica del linciaggio, e quelle per contrastare le cosiddette “**Leggi Jim Crow**”, vale a dire l'insieme di norme, locali e statali, emanate per sostenere la segregazione razziale nelle istituzioni e nei servizi.

A tutt'oggi la NAACP è una delle più affermate ed influenti organizzazioni per i diritti civili d'America, e vanta più di mezzo milione di membri e sostenitori.

Musulmani neri (Black Muslims)

Movimento religioso e sociale afroamericano orientato in senso anti integrazionista, nazionalista e talora rivoluzionario. Fu fondato nel 1930 da W. Farad, emigrato negli USA dalla Mecca; la sua predicazione auspicava la riconquista dell'identità nazionale africana (e in questo senso gli adepti modificavano i loro nomi) e la rinuncia al cristianesimo. Il movimento si sviluppò per la predicazione di E. Poole (E. Muhammad). Dopo la Seconda guerra mondiale il movimento si è largamente diffuso in conseguenza sia del risveglio nazionalistico delle popolazioni dell'Africa, sia del più accentuato spirito di protesta fra gli Afroamericani.

Uno dei capi più popolari del movimento è stato Malcolm X.

(Fonte: www.treccani.it)

Le Pantere Nere

Il **Black Panther Party (BPP)** è stata una storica organizzazione rivoluzionaria afroamericana, fondata nell'ottobre 1966 ad Oakland (California), da Huey P. Newton e Bobby Seale, con l'obiettivo di sviluppare ulteriormente il movimento di liberazione degli afroamericani, contrastando le discriminazioni sociali, politiche e legislative in modo attivo e radicale.

Le Black Panther applicarono un capillare programma di interventi sociali e di informazione che accrebbero, in poco tempo, la popolarità del movimento e il suo legame con le comunità nere.

Al principio della nonviolenza, promosso da Martin Luther King, le Pantere Nere sostituirono quello dell'autodifesa (*self-defence*) militante, come strumento di lotta e di protezione degli afroamericani dei ghetti nei confronti dei continui abusi della polizia.

Sul piano politico e ideologico, il BPP faceva riferimento al socialismo rivoluzionario, ponendo la discriminazione dei neri all'interno di un'ottica marxista-leninista di lotta di classe, quindi, di opposizione alla struttura economica capitalistica della società statunitense.

La forte repressione governativa, con infiltrazioni incessanti da parte dell'FBI, e le contraddizioni interne al partito, con spaccature sempre più incolmabili, portarono all'indebolimento progressivo del BPP e, dopo circa dieci anni dalla fondazione, alla sua dissoluzione.

8. FBI memorandum (22':31" - 23':47")

Il testo che viene composto sullo schermo con i consueti codici grafici e sonori non proviene questa volta dal corpus delle opere di James Baldwin, ma dagli archivi del Federal Bureau of Investigation degli Stati Uniti. Dall'apposito rapporto redatto nel marzo del 1966, e inviato al vicedirettore Alan Rosen, apprendiamo che Baldwin è seguito dall'FBI nei suoi spostamenti tra Europa e Stati Uniti, ed è controllato sia per la sua nota attività di scrittore specializzato in analisi "riguardanti le relazioni tra bianchi e negri", sia a causa dei suoi orientamenti sessuali ("Si dice che Baldwin sia omosessuale e ne ha in effetti l'aspetto"). Di conseguenza, viene considerato come soggetto pericoloso per la sicurezza pubblica e sottoposto ad apposita sorveglianza.

La lettura del memorandum viene integrata con l'estratto di un filmato "promozionale" dell'ente investigativo federale risalente agli anni '30, in cui il celeberrimo, potentissimo direttore J. Edgar Hoover dichiara la funzione di "servizio pubblico" dell'agenzia, determinata a combattere il crimine, ed esorta i cittadini americani a collaborare con l'FBI, alludendo alla possibilità di denunciare attività o persone sospette.

Nel filmato è a sua volta "innestata" una fotografia (anni '60) che evidenzia lo slogan esposto in una manifestazione di bianchi americani dai toni eloquenti: "La mescolanza delle razze è comunismo".

La scena è montata con l'obiettivo di aggiungere un altro tassello al contesto in cui il protagonista del film si è trovato a muovere la sua indagine: il montaggio visivo "mischia" intenzionalmente tre

fonti – eterogenee per destinazione, formato e data di realizzazione –, per allestire uno scenario socio-politico torbido e nefasto, in cui diverse spinte reazionarie, antidemocratiche e repressive si incrociano e si alimentano a vari livelli, dalle strategie del più potente organo di polizia nazionale, al sentimento viscerale della popolazione fino agli strumenti di informazione. Il brano jazz del compositore Aigui svolge una funzione di incupire ulteriormente l'atmosfera, impiegando timbri bassi contrapposti a una cornetta stridente (parallelismo tra livello sonoro e livello visivo).

9. Tre uomini, tre modi di lottare (23':48" - 31':45")

Un razzo decolla dalla superficie terrestre, e compie il suo viaggio siderale fino a raggiungere l'insospitata superficie del Pianeta Rosso.

La sequenza è composta da immagini di archivio di provenienza diversa: la documentazione di un lancio da una base missilistica americana in piena "corsa allo spazio" (periodo 1957-1975), alcune inquadrature realizzate in computer grafica (il campo lunghissimo del Pianeta Rosso "visto" dallo spazio, una carrellata e una ripresa aerea lungo la sua superficie), la breve ripresa video – con risoluzione poco definita – di un'autentica ricognizione sul suolo di Marte.

Il montaggio della specialista Alexandra Strauss realizza una sequenza volutamente disorientante, per sostenere il paragone contenuto nelle parole del narratore/autore: i cittadini bianchi si relazionano alla realtà della città di Birmingham (Alabama) come se fosse una località marziana, aliena, distante anni luce dall'esistenza del resto dell'America, rifiutandosi di affrontare l'evidenza di un conflitto sociale forte e diffuso (sintetizzato in una foto e in un filmato di repertorio in cui alcuni neri sono vittima di pesanti pestaggi da parte di una folla di uomini bianchi).

Anche il montaggio sonoro dei suoni diegetici è costruito in funzione di questo effetto paradossale: i suoni ambientali realistici che aderiscono alle immagini spaziali (il fragore del razzo in partenza, il silenzio degli spazi siderali, il "sibilo" dell'atmosfera marziana) lasciano il posto al clamore espresso dallo scontro razziale.

"La campagna di Birmingham, Alabama, 1963": una sgranata pellicola a colori ci mostra alcuni momenti salienti delle mobilitazioni contro le normative segregazioniste che ebbero luogo in questa località del Sud degli USA. Le riprese documentarie, realizzate a mano direttamente "sul campo", mostrano la marcia ordinata di un moltitudine di cittadini afroamericani per le vie della città, l'esecuzione di un canto gospel da parte di un gruppo di studenti (il suono diegetico passa da "in" a "off" proseguendo nelle immagini successive come un inno che scandisce il precedere delle potestà), la presenza del Reverendo King e di altri leader del movimento per i diritti civili, l'energica reazione delle forze dell'ordine che bloccano e imprigionano i manifestanti.

Questo drammatico contesto è lo sfondo del confronto televisivo "all black" a cui stiamo per assistere: nel talk show "The Negro and The American Promise" (1963), il Dottor Kenneth Clark (sempre nell'intensissimo anno 1963) presenta gli autorevoli invitati (mostrati in sintesi da un trittico fotografico), figure di riferimento di molti cittadini afroamericani, differenti per pensiero, metodi e ruoli: Malcolm X, Martin Luther King e James Baldwin.

Il dibattito entra nel vivo: il montaggio, fatto di primi piani dei primi due ospiti e di quello del moderatore, ci mostra un serrato confronto in cui Malcolm X attacca direttamente le posizioni di Martin Luther King con la sua caratteristica dialettica rapida e implacabile, a cui il reverendo risponde con composta fermezza. Il leader dei Musulmani Neri attribuisce a certi "predicatori neri ignoranti", rappresentati a suo avviso dal movimento di King (che arriva a definire "Zio Tom moderno"), di contribuire all'oppressione del popolo nero in America, reso inerme dalla sua linea di condotta non violenta.

King reagisce rilevando la sostanziale differenza tra "inazione" e "azione non violenta", intesa come strategia efficace e che richiede grande forza da parte di chi la pratica.

La voice over di Baldwin/Jackson interviene, spiegando di aver assistito, nel corso del tempo, al percorso di due personalità, lontanissime per provenienza e per prospettiva, che finirono per convergere sempre più, tanto che toccò a King raccogliere l'eredità intellettuale e politica di Malcolm al momento della sua morte.

Nel frattempo, vediamo sfilare fotografie che ritraggono i due leader prima singolarmente (Malcolm sul podio; la foto segnaletica del “giovane delinquente” Malcolm; King sul pulpito) e infine riuniti in due scatti che evidenziano una ferma stretta di mano.

Il “testo vocale” di Baldwin esprime poi il forte rimpianto per la perdita così prematura dei tre amici, annientati prima di compiere 40 anni, e per il percorso di Medgar Evers, interrotto prima di aver espresso la sua piena potenzialità.

Ancora King vs Malcolm, in due filmati di repertorio: la pellicola a colori della campagna di Birmingham (dove King procede faticosamente alla testa del corteo, tra esplosioni, svastiche e mazze levate in aria), quella in bianco e nero inerente i giovani volti afroamericani che Malcolm esorta ad agire “con ogni mezzo necessario”.

Ritorniamo al dibattito di “The Negro and the American Promise” per assistere all'intervento del terzo interlocutore. Come sappiamo, James Baldwin si esprime non come un leader collocato in uno schieramento, ma come un attento testimone del presente e della storia: *«Quando parlano Malcolm, o gli altri ministri musulmani, si esprimono per tutti i negri che li sentono, che li ascoltano. Verbalizzano le loro sofferenze, quelle sofferenze che in questo Paese sono state a lungo negate. Questo è il grande potere che Malcolm ha sul suo pubblico. Conferma la loro realtà. Dice loro che esistono davvero»*.

“Ferguson, Missouri - Agosto 2014”: le immagini televisive di repertorio mostrano il violento contrapporsi tra manifestanti di colore e forze dell'ordine in tenuta antisommossa durante i disordini scoppiati in seguito all'uccisione di Michael Brown.

Il giovane afroamericano, inseguito dalla polizia con il sospetto di furto (poi accertato), venne freddato dagli agenti benché disarmato. L'episodio provocò una serie di proteste, sia pacifiche che violente, nell'area interessata, tanto da portare le autorità locali a proclamare due volte lo stato di emergenza.

Nel montaggio della scena, i colori di queste riprese “attuali” (2014) sono state modificate in bianco e nero, in modo da risultare coerenti con l'estetica delle registrazioni del dibattito televisivo del 1963 mostrato nel “presente” filmico: il conflitto sociale e la discriminazione razziale non sono mai cessati, e il giudizio di Baldwin è rivolto al nostro presente.

I gesti, gli sguardi, la voce dello scrittore nero tradiscono una sofferta consapevolezza: *«Come si riuscirà a conciliare se stessi con la propria condizione qui? Come si potrà comunicare alla vasta, incurante, sconsiderata, crudele maggioranza bianca di esistere. Sono atterrito dall'apatia morale, dalla morte dello spirito, che è presente nel mio Paese. Queste persone hanno ingannato se stesse così a lungo da pensare davvero che io non sia umano. E lo dico per la loro condotta, non per quello che dicono. Questo significa che sono diventati essi stessi mostri morali»*.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Malcolm X e Martin Luther King

Malcolm X e Martin Luther King, vere e proprie icone delle battaglie per l'emancipazione nera nell'America multietnica degli anni '50 e '60, sono profondamente diversi per temperamento e formazione. Un'adolescenza dentro e fuori case di correzione, droga, prostituzione per Malcolm, nemico tutta la vita di mediazioni e compromessi tra bianchi e neri, instancabile predicatore musulmano che non disdegna il ricorso alla violenza. Le migliori scuole per Martin Luther King,

pastore battista come suo padre, pacifista convinto affascinato da Ghandi, premio Nobel per la Pace, capace di mobilitare grandi masse con la sola forza delle parole e del sogno di giustizia e uguaglianza. I due leader si incontrano un'unica volta nel 1964, ma si scrutano a distanza tutta la vita. Negli anni in cui ha inizio il processo di decolonizzazione in Africa, accrescono entrambi la loro influenza politica tanto da essere tenuti sotto controllo dall'FBI. E' con le loro battaglie che la "questione nera" diventa un problema nazionale e la protesta per i diritti civili finisce per coinvolgere tutti i cittadini democratici degli Stati Uniti. Due leader carismatici così diversi, ma accomunati da un'unica tragica fine sulla soglia dei quarant'anni: una mano assassina li ucciderà entrambi. Per qualcuno una tragica fine già scritta.

(Fonte: *Correva l'anno - Biografie parallele Rai 3 - Edu*)

La campagna di Birmingham

Nel 1963, Birmingham (Alabama), esempio e simbolo di città segregazionista del Sud, fu scelta dal movimento per i diritti civili degli afroamericani come “terreno di battaglia” per una massiccia campagna mirata ad abbattere le leggi locali discriminatorie.

Gli attivisti e i cittadini di colore effettuarono azioni di boicottaggio non violento (nei confronti delle attività commerciali per soli bianchi), marce e manifestazioni di protesta che suscitavano la violenza dei cittadini bianchi, e repressioni e arresti di massa da parte delle forze dell'ordine.

Martin Luther King, tra i leader delle contestazioni, venne più volte incarcerato.

L'operazione portò all'effettiva eliminazione di molte leggi razziste, alla sensibilizzazione alla causa a livello internazionale, e alla “scelta di campo” del Presidente Kennedy che promosse un provvedimento a livello nazionale per l'uguaglianza dei cittadini bianchi e neri.

10. Cosa significa la segregazione (31':46" - 36':11")

Una ridente giornata di sole, un concorso di bellezza all'aria aperta: l'evento documentato dalle riprese di archivio è “sulla carta” la più innocua delle rappresentazioni, ma il tessuto narrativo e critico di *I Am Not Your Negro* induce continuamente lo spettatore a sollevare lo strato superficiale delle immagini, e considerare ciò che sta dietro, per quanto sgradevole.

Il rarefatto motivo di piano di Alexei Aigui si mischia con il suono d'ambiente del mormorio della folla che assiste alla manifestazione, e contrasta con la “bianchissima” estetica anni '50 dell'allestimento, in chiara funzione di contrappunto.

Il pubblico inerte riunito nello stadio di provincia, la meccanicità dei movimenti dei “modelli” e il loro sorridente sguardo in macchina (con cui i soggetti si rivolgono direttamente allo spettatore per richiederne la complicità), la conformità di abbigliamento e acconciature provocano una sensazione di straniamento, accentuata dall'effetto del ralenti con cui la sequenza è stata montata. La corsa delle ragazze è seguita con inquadrature dal basso verso l'alto che esaltano la statura, i sorrisi, il candore delle camicie, il blu del cielo.

Tutto contribuisce ad esprimere una serenità irreali, un'innocenza sospesa, un inganno autoinflitto.

“Florida Forum, 1963”: James Baldwin, ripreso in primo piano dalla telecamere televisive, porta avanti il suo approfondimento in un nuovo contributo d'archivio, ponendo l'attenzione sul comportamento dei cittadini bianchi “per bene” e apparentemente liberali, rappresentati politicamente dai fratelli Kennedy, che ignorano (o fingono di non vedere) la concreta condizione di isolamento e di segregazione in cui i neri americani vivono all'interno di quartieri, scuole, istituzioni: « *Nessuno sa quel che succede dall'altra parte del muro perché non lo si vuole sapere* ».

«*In quegli anni ero, in un certo senso, senza capirlo del tutto, la grande speranza nera del grande padre bianco*». Il narratore/lettore vuole spiegarci come gli eventi lo portarono a ricoprire il ruolo di

intellettuale di colore “accettabile”, in dialogo con il sistema, contrapposto al modello antagonista e, a suo modo razzista, identificato nella figura di Malcolm X: due facce della stessa medaglia, due modelli “intrappolati nella stessa situazione”.

Le immagini del film *Un grappolo di sole*, di D. Petrie, 1961, introducono altri personaggi pubblici afroamericani degli anni '60: il giovane attore di colore Sidney Poitier (altro rappresentante della tipologia “nero ma perbene”) e la scrittrice e drammaturga Lorraine Hansberry (autrice della pièce da cui è tratto il film di Petrie).

Lorraine Hansberry nacque nel 1930 a Chicago e assistette alla lotta della sua famiglia contro una convenzione discriminatoria che impediva ai cittadini neri di acquistare casa in un determinato quartiere della città. La vittoria giuridica del padre riguardo alla causa in oggetto portò Lorraine a scrivere una versione teatrale della vicenda: “A raising in the Sun” (“Un grappolo di sole”), che riscosse grande successo di pubblico e critica e che fece di lei la prima autrice afroamericana rappresentata a Broadway.

Lorraine morì prematuramente di cancro nel 1965, a soli trentaquattro anni.

La sequenza del documentario a lei dedicata ce la presenta in ritratti fotografici che ne catturano la bellezza, l'eleganza, la vivacità dello sguardo. La voce di Baldwin/Jackson esprime l'affetto provato dallo scrittore per la collega e amica, e il vuoto lasciato dalla sua scomparsa.

Il racconto si sposta sulla rievocazione dell'incontro di Lorraine e James con Robert Kennedy nel 1963 – quando “Bobby” ricopriva la carica di ministro della Giustizia degli Stati Uniti sotto la presidenza del fratello John – mirato a convincere il Presidente ad esporsi personalmente nella difesa dei diritti dei neri americani.

Baldwin non si stanca di ricordare quanto i più vitali protagonisti della vita politica di quegli anni siano scomparsi molto giovani, sulla soglia dei quarant'anni, e prevalentemente per morte violenta.

Come in diverse scene precedenti, anche questa volta il materiale fotografico e i filmati d'archivio sono allestiti in modo da supportare le dinamiche interpersonali descritte nel testo.

Robert Kennedy viene presentato mentre procede verso l'obiettivo con il suo seguito di collaboratori/sostenitori, e ritratto come consigliere del Presidente.

Lo scambio verbale con Lorraine è scandito da una serie di primi piani in cui il Procuratore generale, bianco e progressista, e la volitiva intellettuale afroamericana si confrontano e si misurano, con uno scambio di sguardi (sottolineati dagli zoom-in interni agli scatti) che esprimono, di volta in volta, distanza, insistenza, diffidenza, disappunto, amarezza.

Bobby Kennedy lascia cadere le esortazioni degli attivisti, e la delusione di Lorraine è mostrata in un inquietante sorriso d'addio, che getta un'ombra sinistra sulle sorti di entrambi i contendenti. Lorraine si congeda dal film con l'immagine di un articolo (“incorniciato” da uno sfumato mascherino nero) che ne annuncia la scomparsa, dissolvendo poi al nero.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Robert Francis Kennedy

Uomo politico statunitense (Boston 1928 - Los Angeles 1968). Ministro della Giustizia nell'amministrazione del fratello John dal 1961, si dimise nel settembre 1964 e, nel novembre dello stesso anno, fu eletto senatore per lo stato di New York. Fautore fra i più decisi dell'integrazione razziale e della parità dei diritti civili per tutte le minoranze, sostenne vigorosamente l'opera del fratello e, idealmente, dopo la morte di questo ne assunse l'eredità, presentandosi come candidato alle elezioni presidenziali del 1968 per il partito democratico; durante la campagna elettorale fu ucciso da un giovane arabo di origine giordana.

(Fonte: www.treccani.it)

11. La fine di Medgar Evers (36':12" - 44':23")

La macchina per scrivere di James Baldwin compone il ricordo del suo ultimo incontro con l'amico Medgar Evers: un incontro affettuoso, fatto di sorrisi, di regali e di dediche per la famiglia (che vediamo sullo schermo in dolci foto ricordo inondate di morbida luce).

Le immagini attuali di un assolato lido caraibico (il campo lungo di una spiaggia incontaminata e un camera car lungo una strada delimitata da palme in controluce) rievocano il giorno (12 giugno 1963) in cui Baldwin e Lucien (si tratta del pittore Lucien Happersberger, prima compagno e poi fraterno amico dello scrittore), intenti a rilassarsi a Porto Rico durante un viaggio di lavoro, apprendono dalla radio che Medgar è stato assassinato, alla presenza della moglie e dei figli, fuori dalla sua abitazione (a Mound Bayou, Mississippi).

La tragicità della notizia stride con la freddezza del materiale d'archivio che passa sullo schermo. Titoli e foto di giornali in bianco e nero, più simili a un rapporto balistico che al racconto di un evento: la mappatura dei fori dei proiettili, l'arma del delitto, il cortile della casa (priva dei colori "vitali" con cui era apparsa all'inizio della scena) popolato di estranei.

Il trauma vissuto da Baldwin si traduce in una serie di ricordi che risuonano nel flusso audio-visivo della scena: il suono in sottofondo di una canzone trasmessa alla radio; un brusco silenzio prolungato; Bob Dylan (ripreso nel documentario *Don't Look Back* di D.A. Pennebaker, 1967) che esegue "Only A Pawn In Their Game" ("Solo una pedina nel loro gioco"), il brano che il cantautore compose riguardo all'omicidio dell'attivista nero.

La rievocazione della memoria continua: lo sconvolgimento sensoriale («*Il cielo blu sembrò calare come una cappa. Non riuscivo a dire niente, non riuscivo a piangere*»), la disperazione della famiglia nelle foto del rito funebre, il ritratto di un volto «*luminoso, franco bellissimo*», le inflessioni di una voce caratteristica, le immagini di un bosco del Sud (teatro "mentale" orrorifico del linciaggio raccontato da Evers a Baldwin), l'accostamento delle parole con cui la mente di Baldwin registra la perdita di questo grande uomo («*Medgar. Morto*»).

Il camera-car "fluviale" (realizzato fissando il sistema di ripresa a bordo di un'imbarcazione) si addentra in una grande palude, un luogo odierno che ospita reminiscenze storiche, iconografie cinematografiche, materializzazioni di stati d'animo.

Le note di "Baby Please Don't Go", interpretata dal bluesman Sam "Lightnin'" Hopkins, mantengono lo spettatore nel contesto del Sud degli USA.

Le fronde della palude in cui è "impantanato" l'uomo nero americano si "trasformano" (montaggio formale) in quelle delle giungla cinematografica di Johnny Weissmuller, popolare tarzan hollywoodiano dagli anni '30 agli anni '50, sex symbol idilliaco, eroico e naturalmente... bianco.

La discriminazione razziale occupa anche l'immaginario collettivo: «*Un giovane rivoluzionario bianco, generalmente, rimane più romantico di uno nero*».

L'"orgoglio nero" della giovane con il cartello che celebra l'eroismo di Medgar Evers viene soverchiato, nel montaggio fotografico, dalla folla di ragazzi bianchi che sventolano bandiere sudiste e slogan reazionari.

«*Il negro non è mai stato docile quanto i bianchi americani volevano credere. Quella era una leggenda. Non cantavamo e ballavamo sulla riva del fiume. Cercavamo di rimanere vivi, di sopravvivere a questo sistema brutale. Il 'negro' non è mai stato felice in casa propria*».

Le dichiarazioni di Baldwin, ancora tratte dal talk show "The Negro and the American Promise", sono accompagnate da uno straniante filmato di repertorio, in cui un gruppo di bambini afroamericani indossa costumi da bianchi coniglietti, saltando giocosamente a favore della macchina da presa.

«*Una delle cose più terribili, che mi piaccia o meno, è che sono americano*»: un accorato James Baldwin si esprime in un incontro pubblico (avvenuto a Londra e ripreso nel documentario

Baldwin's Nigger, di Horace Ové, 1969) riguardo alla condizione esistenziale dei giovani afroamericani, condannati a crescere in un sistema che non offre loro prospettive dignitose.

Le sue parole vengono accompagnate da una sequenza fotografica che unisce passato e presente: due eloquenti scatti a colori di Gordon Parks (con giovanissimi neri confinati a giocare dietro reti e filo spinato) e una triste galleria commemorativa di adolescenti afroamericani, morti tra il 2010 e il 2014.

«Ma quello che si capisce è che, quando si cerca di alzarsi e guardare il mondo in faccia come se si avesse il diritto di essere lì, si sta attaccando la struttura di potere del mondo Occidentale»: tutti i ragazzi ricordati nella sequenza – aderente alle parole di Baldwin che, invece, si riferiscono alle giovani vittime degli anni in cui lui visse – hanno perso la vita in seguito ad azioni di polizia o agli interventi di cittadini bianchi, che hanno reagito con la forza al cospetto dei ragazzi neri, ritenuti pericolosi o colpevoli di reati (e rivelatisi inoffensivi o innocenti, in fase di indagine e di giudizio).

«Con la legge sui diritti civili del 1964, ciò a cui si deve guardare è ciò che succede in questo Paese e ciò che succede è che un fratello ha ucciso un altro fratello ben sapendo che era suo fratello.[...] Non è un problema razziale. Il problema è se siete o no disponibili a mettere in discussione la vostra vita, esserne responsabili e poi iniziare a cambiarla».

L'intervento documentario di Baldwin si chiude per lasciare il campo alla finzione: una scena tratta dal melodramma *Lo specchio della vita*, di J.M. Stahl, del 1934, in cui una bambina apparentemente bianca, ma nata da una donna nera, nasconde la propria origine per essere accettata socialmente, e viene crudelmente sconfessata in una sequenza che ha il sapore di un incubo kafkiano.

«So molto bene che i miei antenati non desideravano venire qui – chiarisce Baldwin nel testo/lettura di Samuel Jackson – ma neppure gli antenati delle persone che sono diventate bianche e che pretendono una canzone sulla mia schiavitù pretendono una canzone da me, non per celebrare la mia schiavitù, ma per giustificare la loro».

Il delicato tema di piano di Alexei Aigui fa da sottofondo a un mesto album fotografico, che contiene ritratti di “Schiavi bianchi e neri di New Orleans”, persone (soprattutto bambini) unite dalla medesima condizione sociale degradante.

L'ultima foto della sequenza raffigura un ulteriore contesto: un accampamento in cui un gruppo di bianchi – tra cui alcuni soldati in divisa, forse appartenenti all'Esercito Confederato della Guerra di Secessione 1961-1965 – è in posa assieme a due neri, relegati in posizioni arretrate o, peggio, del tutto umilianti.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Civil Rights Act

Il XV emendamento della Costituzione degli Stati Uniti (ratificato il 3 febbraio del 1870) dispone che nessuno Stato può proibire a un cittadino di votare discriminandolo sulla base del colore della pelle o di una precedente condizione di schiavitù. **La Civil Rights Act**, legge approvata il 6 luglio del 1964, dichiara illegali le disparità di registrazione nelle elezioni e la segregazione razziale nelle scuole, sul posto di lavoro e nelle strutture pubbliche.

Tuttavia, anche se nel 1964, i neri americani avevano diritto di voto, questo valeva solo sulla carta, poiché nei fatti, soprattutto negli Stati del Sud, la discriminazione avveniva nelle forme più disparate: l'attitudine segregazionista delle amministrazioni locali, le ordinanze che impedivano agli afroamericani di radunarsi, l'impossibilità di avere rappresentanti nei seggi e nei tribunali, la difficoltà di iscriversi nelle liste per il voto, gli “improbabili” test di alfabetizzazione che, invece di verificare se l'elettore sapesse leggere e scrivere, lo sottoponevano a quesiti difficilissimi, se non impossibili, da risolvere.

Medgar Wiley Evers

Attivista e politico afroamericano (Decatur, 2 luglio 1925 - Mound Bayou, 12 giugno 1963).

Combatté valorosamente per l'esercito statunitense nella Seconda Guerra Mondiale.

Il suo impegno nella lotta per il riconoscimento dei diritti civili dei neri comincia nelle fila del RCNL (Regional Council of Negro Leadership) per poi continuare all'interno della NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), di cui diverrà segretario locale in Mississippi nel 1954. Partecipò a diverse campagne di boicottaggio nei confronti delle attività commerciali che privilegiavano i consumatori bianchi. Fu protagonista della campagna che decretò l'illegalità della segregazione nelle scuole pubbliche del Mississippi e diresse indagini su diversi omicidi a sfondo razziale.

Evers venne colpito a morte da un colpo di fucile sparato all'esterno della propria casa. Per l'omicidio venne incriminato Byron De La Beckwith, un commerciante bianco appartenente al Consiglio dei cittadini bianchi e al Ku Klux Klan.

L'imputato venne assolto da giurie di soli cittadini bianchi in due diversi processi, avvenuti nel 1964. Nel 1994, nuove prove portarono a un terzo processo: questa volta, De La Beckwith fu giudicato colpevole dell'omicidio di Medgar Evers da una giuria composta in maggioranza da afroamericani, e condannato all'ergastolo. De La Beckwith morì in carcere nel 2001.

12. Purezza (44':23" - 51':51")

Il titolo del capitolo, che campeggia nella consueta grafica bianca su sfondo nero, introduce uno dei temi più articolati e rivelatori affrontati dalla saggistica di Baldwin:

«Mi ha sempre colpito, dell'America, la sua sconfinata povertà emotiva, il terrore della vita e del tocco umano sono così profondi che virtualmente nessun americano sembra in grado di avere un legame sostenibile e naturale tra posizione pubblica e vita privata. Questo fallimento della vita privata ha sempre avuto un effetto devastante sulla condotta pubblica americana e sulle relazioni tra neri e bianchi. Se gli americani non fossero così terrorizzati da loro stessi, non sarebbero mai diventati così dipendenti da quello che chiamano "il problema negro"».

La dissertazione di Baldwin, letta in voice over dal narratore, è accompagnata dal relativo brano "Purity" di Alexei Aigui, una struggente composizione per piano e archi, che produce un effetto di contrappunto alle immagini di repertorio impiegate nella sequenza: campi lunghi (tra cui una lunga panoramica dall'alto, che parte dalle file degli scaffali per giungere alle casse) e piani ravvicinati (piani americani e mezze figure dei clienti) che mostrano l'attività di un tipico centro commerciale americano negli anni '50. Gli sgranati colori pastello, l'abbondanza dei prodotti esposti, i sorrisi della giovane coppia intenta a riempire il carrello (versione "aggiornata" di quella più attempata mostrata appena prima), la pulizia e l'ordine delle corsie rischiarate dalle luci artificiali: tutti gli elementi che, negli intenti del filmato originale, dovrebbero contribuire ad esprimere serenità e sicurezza, lavorano in direzione opposta nel contesto critico ed estetico del film di Raoul Peck, dando allo spettatore l'impressione di un sistema, sociale ed economico, in cui i pensieri autentici e le pulsioni profonde sono coperte da uno strato lucido di mediocrità e conformismo.

Altre sequenze eterogenee arricchiscono la galleria di "visioni" che questo documentario sottopone alla nostra attenzione: mentre le parole del testo indicano quanto l'immagine convenzionale dell'"uomo nero" scaturisca dalle proiezioni fobiche e nevrotiche del cittadino bianco, sullo schermo sfilava un corteo di afroamericani in costume da parata.

Le note della "marcia trionfale" trasmessa dagli altoparlanti, l'uniformità dei costumi e dei gesti del gruppo, l'enfasi della camminata della performer solista, l'ambiguità del culturista dorato che si staglia contro i palazzi dal medesimo colore: l'intera esibizione appare grottesca e posticcia, nella prospettiva semantica definita dal pensiero di James Baldwin.

Il film si sofferma ora sul significato e sul ruolo dei personaggi cinematografici interpretati da Sidney Poitier, mostrandoci quattro delle sue caratterizzazioni più rilevanti.

In *Uomo bianco, tu vivrai!* di J. Mankiewicz, 1950, Poitier è un onesto medico di colore alle prese con due fratelli criminali bianchi: il tentativo fallimentare di curare il primo, ferito a morte, scatena la rabbia razzista del secondo, interpretato da un Richard Widmark decisamente “sopra le righe”.

Il film *La parete di fango* di S. Kramer, 1958, racconta le peripezie di due detenuti, ovviamente un bianco e un nero, in fuga nella campagna americana e costretti a convivere e a collaborare “fianco a fianco” da una catena che lega il polso dell’uno a quello dell’altro. Quando finalmente i due si liberano dei ferri, il nero riesce a saltare su un treno in corsa che può condurlo alla libertà, ma all’ultimo momento si rivolge al bianco (interpretato da Tony Curtis) per aiutarlo a raggiungerlo. Il bianco non ci riesce, e il nero decide allora di “perdere il treno” per non abbandonare il compagno.

La messa in scena di questo spettacolare dramma consente a Baldwin di analizzarne le dinamiche antropologiche e sociali: «*La radice dell’odio del nero è la rabbia. Non odia i bianchi in sé, vuole soltanto che gli stiano lontano e, più ancora, li vuole lontani dai suoi figli. La radice dell’odio del bianco è il terrore, un terrore profondo e indefinibile, che si concentra su questa figura spaventosa, un’entità che vive solo nella sua mente*».

«*Quando Sidney salta dal treno, i progressisti bianchi erano rincuorati e felici. Ma quando i neri lo vedevano saltare dal treno, urlavano: “Torna sul treno, sciocco!” Il nero salta dal treno per rassicurare i bianchi, per far loro sapere che non sono odiati, che nonostante abbiano commesso errori umani, non hanno fatto nulla per cui essere odiati*».

Uno spot pubblicitario “Chiquita”, dove il “negro” emerge dalla buccia di banana per ricoprire il ruolo di “simpatico pupazzo canterino”, introduce l’argomento della presunta “asessualità” dei neri nella cultura popolare.

Poitier e l’attore e cantante Harry Belafonte appaiono in una rassegna fotografica (anni '60) che ne evidenzia avvenenza e sensualità: due star che l’industria hollywoodiana ha esautorato a lungo dal legittimo ruolo di sex symbol, a causa delle influenze delle convenzioni sociali sull’immaginario “mainstream”.

La popolarissima “commedia a tesi” *Indovina chi viene a cena?* di S. Kramer, 1967, viene presentata da Baldwin come “pietra delle discordia” nei confronti della risposta del pubblico.

Poitier, cittadino modello “ma” nero che va a chiedere in sposa la figlia di una famiglia bianca altoborghese e progressista, è affrontato dalla domestica nera che dubita della sua onestà: mentre i due personaggi si fronteggiano (e Poitier si copre pudicamente il bel corpo nudo) in un’inquadratura che ne contiene i profili in primo piano, la macchina da presa s’inclina sul piano orizzontale, per esprimere l’incertezza del confronto. Nell’analisi di Baldwin, la domestica rappresenta lo spettatore afroamericano che non accetta come Sidney Poitier si presti a veicolare un contenuto ruffiano, a partecipare a una narrazione in cui la realtà sociale americana degli anni '60 fosse semplificata e ammorbida da un film “superficialmente” impegnato. Il tabù sessuale paventato dal film viene sintetizzato da un’illustrazione satirica d’epoca, che raffigura un nero a letto con una bionda e candida fanciulla: a questa immagine segue la reazione sbalordita dell’attore che interpreta il padre di Sidney Poitiers, immortalato in un eloquente fermo immagine.

Il quarto film considerato è il trionfatore della Notte degli Oscar 1968: *La calda notte dell’ispettore Tibbs* di N. Jewison, 1967, poderoso poliziesco ambientato nel profondo Sud segregazionista, in cui un detective nero metropolitano (Poitier) e uno sceriffo bianco di provincia (Rod Steiger) si trovano ad indagare insieme su un omicidio.

Assistiamo al finale del film, dove la coppia, dopo aver risolto il caso tra mille scontri e difficoltà, si separa alla stazione ferroviaria, regalando allo spettatore, all'ultimo momento, un saluto e uno scambio di sorrisi: «*So bene che nei film americani gli uomini non si baciano, né lo fanno, perlopiù, in America. E qui il detective nero e lo sceriffo bianco non si baciano. Ma l'obbligatorio bacio in dissolvenza, nel classico film americano, non parla d'amore né, tantomeno, di sesso: parla di riconciliazione, di tutte le cose che ora diventano possibili*».

Il capitolo dedicato ai rapporti ravvicinati (di incontro/scontro) tra bianchi e neri si conclude con il racconto di un'esperienza personale del narratore/Baldwin: la frequentazione di una bionda e bianca ragazza del Greenwich Village (famosa zona residenziale del quartiere di Manhattan, New York). Baldwin ricorda tristemente come fosse più sicuro che la ragazza si smuovesse per strada da sola che non in compagnia di un nero, e descrive i complicati percorsi urbani che i due erano costretti a compiere, in parallelo ma separati, per raggiungere la destinazione (una sala cinematografica o la dimora di un amico). La descrizione di questa pratica avvilente e ingiusta, che rovinò il futuro della relazione, è accompagnata da un montaggio visivo in cui presente (camera car "on the road" diretto a Manhattan, scorci notturni della metropolitana) e passato (una coppia mista stretta nella pista da ballo, ripresa mediante un'"incombente" inquadratura plongée – perpendicolare al personaggio o ambiente ripreso – e un intimo primissimo piano, dal film *Pressure* di H. Ove, 1976) si confondono e si susseguono.

13. Le persone non riescono a sopportare troppa realtà (51':51" - 55':06")

È il momento di mettere sotto la lente di ingrandimento l'"ottimismo progressista bianco" di cui il film ci aveva dato un assaggio nei primi minuti, mediante l'intervento del presentatore televisivo Dick Cavett.

La scena si apre con un estratto di *The secret of selling the negro* ("Il segreto di vendere ai negri"), film promozionale realizzato nel 1954 in collaborazione con il Dipartimento del Commercio degli Stati Uniti. Il filmato è chiaramente prodotto da un'agenzia pubblicitaria professionale, che confeziona con cura uno scenario popolato di sane e prospere famiglie afroamericane, desiderose di esprimersi e di emanciparsi grazie al potere d'acquisto di cui finalmente dispongono.

La voce incalzante dello speaker (voice over) e la musica invitante producono un preciso effetto empatico, presentandoci un mondo abitato da neri borghesi e puliti, che vestono alla moda e firmano assegni, abitano in appartamenti arredati con gusto e in villette con il prato ben rasato, giocano coi figli intorno alle torte e alle auto appena acquistate.

Dopo aver assistito a questo sogno consumistico ad occhi aperti, in cui la popolazione nera è vista come la "nuova frontiera" del mercato nazionale, la voce di Baldwin/Jackson ci rammenta come i cittadini siano attratti da una versione fantastica dell'effettiva condizione in cui vivono, poiché «*Le persone hanno già abbastanza realtà da sopportare, semplicemente vivendo la loro vita, crescendo i figli, facendo i conti con gli eterni fardelli di nascita, tasse e morte*».

L'inquadratura fissa dell'accesso a una fermata della metropolitana, con il suo attuale e incessante andirivieni di persone indistinte (il quadro "taglia" i volti delle persone) che salgono e scendono, ci fa visualizzare in modo semplice, ma efficace, quanto espresso dalle parole dello scrittore.

Robert Kennedy si presenta al cospetto degli obiettivi cine-televisivi in una celebre dichiarazione di repertorio (1961), in cui esprime ottimismo di fronte alle progressive conquiste dei cittadini afroamericani, e si "espone" a prevedere che l'America potrà avere un presidente nero in un prossimo futuro. La reazione critica di James Baldwin arriva puntuale, nella registrazione del "Dibattito alla Cambridge University, 1965", dove l'intellettuale contrappone ancora una volta il punto di vista del bianco benpensante (che può considerare "emancipata" la visione del Procuratore

generale) a quello del comune cittadino nero, carico di sdegno: «*Dal punto di vista dell'uomo che va dal barbiere a Harlem, Bobby Kennedy era arrivato appena ieri lì, e ora era già sulla strada della presidenza. Noi siamo qui da 400 anni e proprio lui ci dice che forse tra 40 anni, se facciamo i bravi, ci lasceranno diventare Presidente*».

La consapevolezza della considerazione di Baldwin viene declinata sui volti di alcuni giovani afroamericani, carichi di amarezza e apprensione, in una serie di foto in bianco e nero scattate tra il pubblico delle campagne elettorali americane di ieri e di oggi. Il blues di sottofondo crea un ponte sonoro tra queste immagini e il filmato in cui Barak e Michelle Obama avanzano in una lunga inquadratura: uno zoom-out parte dai primi piani sorridenti della coppia presidenziale per allargarsi fino ad un campo lungo della scena, che comprende due ali di folla festante e il seguito del personale di sicurezza. Le riprese originali sono alterate grazie ad un effetto di ralenti (sia visivo che sonoro) che distorce la percezione dello spettatore e indebolisce la sicurezza disinvolta che contraddistingue lo “stile Obama”, fino a dissolversi al nero. La profezia di Bobby Kennedy si è avverata, ma lo sguardo disincantato che attraversa *I Am Not Your Negro* ci insegna a diffidare della retorica della propaganda e del sistema di potere.

14. Negri in vendita (55':07" - 01:00':42")

La “lezione di economia” di James Baldwin, tratta dalla registrazione del “Dibattito alla Cambridge University, 1965”, parte da lontano: «*Mettiamola così: da un punto di vista molto letterale, i porti, gli scali e le ferrovie del Paese, l'economia, soprattutto negli stati del Sud, plausibilmente non potrebbero essere ciò che sono diventati se non avessero avuto, e in effetti non avessero ancora, per lungo tempo, per molte generazioni, manodopera a buon mercato*».

La voce di Baldwin passa da “in” a “off” mentre lo schermo accompagna la sua diagnosi con riprese di repertorio, contraddistinte da una pellicola sgranata e poco contrastata, che mostrano lavoratori neri alle prese con ogni tipo di duro lavoro manuale: campi lunghi e medi definiscono orti irrigati e campi seminati, il cotone raccolto a mano e lavorato nelle fabbriche (sotto la direzione o il controllo del lavoratore bianco). Un vivace motivo di violino fa da sottofondo a una serie di enunciati, riportate a tutto schermo (e rese dinamiche da lievi zoom) con il carattere tipografico degli annunci economici del passato: si tratta della notifica di aste per la vendita di schiavi di colore. I titoli promuovono le caratteristiche dei “soggetti” (età, carattere, capacità lavorative, prezzo) come se si trattasse di animali addestrati, mentre il suono del violino passa da extradiegetico a diegetico sulle immagini di un ballerino nero che si muove a tempo di musica per intrattenere il pubblico bianco del locale.

James Baldwin conclude il suo intervento alla Cambridge University affermando che l'unica possibilità di futuro per il suo Paese passa per il riconoscimento dell'identità e del ruolo di tutte le sue componenti etniche e sociali. Il prestigioso uditorio lo accoglie con un'appassionata standing ovation, il cui impeto è enfatizzato da un effetto fotografico eseguito in montaggio: le riprese d'archivio passano dal bianco e nero al colore in coincidenza con l'applauso della platea.

Il regista sceglie di veicolare il messaggio contenuto nella scena tramite una scelta estetica/formale, affidandosi all'elemento cromatico: i colori accesi e variegati continuano, sulla spinta sonora di una potente chitarra blues/rock (effetto empatico), a contraddistinguere le immagini di repertorio seguenti che mostrano il “popolo dei diritti civili” in marcia fino alla capitale della nazione.

I filmati e le fotografie inerenti la Marcia su Washington (28 agosto 1963) alternano i campi lunghi che “misurano” la moltitudine di manifestanti nell'immensa area intorno al Lincoln Memorial, ai piani ravvicinati dei singoli partecipanti, tra i quali è possibile riconoscere (mentre le immagini ritornano al bianco e nero) diverse star impegnate nella causa: Sammy Davis Jr, Bob Dylan, Harry Belafonte (con la moglie Julie), Sidney Poitiers, Marlon Brando.

Anche James Baldwin rivolge all'obiettivo il suo largo sorriso: è il culmine di una scena in cui la speranza di un vero cambiamento sembra prendere corpo nella realtà di un movimento crescente, composto di forze valide e diffuse.

“Agosto 1963 - Tavola rotonda di Hollywood”: Marlon Brando (attore), Charlton Heston (attore, regista e produttore), Joseph Mankiewicz (sceneggiatore, regista, produttore), Harry Belafonte, Sidney Poitiers, James Baldwin e il moderatore David Schoenbrun sono riuniti in un dibattito televisivo per discutere, ovviamente, della grande mobilitazione in corso a Washington.

Il montaggio sceglie di riportare l'incisiva dichiarazione di Harry Belafonte: «[...]Ma dico che gran parte della responsabilità, se questo finirà felicemente e con successo o se finirà disastrosamente, pesa gravemente sulle spalle della comunità bianca, pesa sulle spalle degli speculatori, pesa sulle spalle degli interessi costituiti, pesa sulle spalle di una gran massa di persone che in questo Paese ha rifiutato di impegnarsi o persino di avere la minima conoscenza delle cose che accadono».

Il vigore dell'impegno espresso dalle parole di Belafonte si stempera in una lunga ripresa (due inquadrature unite da dissolvenza incrociata) rivolta al presente e alle aspettative disilluse: il camera-car percorre il quartiere periferico di una città americana al crepuscolo, sfilando lungo i parcheggi deserti, i capannoni chiusi, i distributori di benzina inattivi.

«Parlo da membro di una democrazia e di un Paese molto complesso, che insiste ad essere di vedute ristrette. Si pensa che la semplicità sia una grande virtù americana, insieme alla sincerità».

Alla voce over del narratore/autore seguono quelle di una serie di politici americani, ripresi mentre pronunciano ripetutamente la parola “I'm sorry” e i suoi sinonimi. Le riprese d'archivio delle dichiarazioni pubbliche sono montate in modo da isolare le affermazioni e i primissimi piani dei rappresentanti pubblici, sia repubblicani che democratici, protagonisti della vita politica americana dagli anni '70 ai nostri giorni, da Richard Nixon ad Arnold Schwarzenegger, da Ronald Reagan a Bill e Hillary Clinton.

I rappresentanti delle istituzioni riuniti in questa scena sono accomunati dal fatto di aver dovuto rendere conto davanti all'opinione pubblica delle proprie responsabilità riguardo ad attività illegali, abusi di potere, dichiarazioni false o oltraggiose.

Le loro scuse, scandite in una sorta di “rosario” mediatico, risultano ipocrite e patetiche.

L'ultimo ad apparire è Thomas Jackson, capo della polizia di Ferguson (Missouri), la città in cui, nel 2014, Darren Wilson, un agente di pubblica sicurezza, fu responsabile dell'uccisione a sangue freddo del giovane afroamericano Michael Brown (precedentemente mostrato nella galleria fotografica dei ragazzi neri uccisi, nella **Sequenza 11**), fermato per un presunto furto. Le indagini dimostrarono che la vittima era innocente e disarmata, e l'agente venne dichiarato colpevole in sede di giudizio. La malinconica musica composta da Alexei Aigui accompagna e unifica l'intera scena (corrispondenza empatica tra immagine e suono), in cui i volti dei dichiaranti (ritagliati in piani sempre più stretti) appaiono sullo sfondo del panorama urbano mediante sovraimpressione (tecnica che consiste nel sovrapporre, su una inquadratura, una seconda immagine semitrasparente): assistiamo al “tramonto della democrazia”.

Il capitolo si chiude con lo scambio di sguardi tra Ethan Edwards (il “cacciatore di indiani” interpretato da John Wayne – noto “falco” della destra americana nella vita reale – nel western *Sentieri Selvaggi* diretto da John Ford nel 1956) e un'atterrita pellerossa, mostrati in una foto di scena. *«Uno dei risultati è che anche l'immaturità è considerata una virtù. Così, una persona come John Wayne, che ha passato gran parte del tempo sullo schermo a punire indiani, non aveva bisogno di crescere».*

PER SAPERNE DI PIÙ:

La Marcia per il Lavoro e la Libertà

Il 28 agosto 1963, 250.000 persone si riunirono a Washington per partecipare alla Marcia per il Lavoro e la Libertà, alla presenza dei leader delle principali organizzazioni per i diritti civili degli afroamericani. Un evento straordinario, per importanza storica e affluenza, al termine del quale Martin Luther King pronunciò il celebre discorso “*I have a dream*”, a sostegno dell'armonia razziale, davanti al Lincoln Memorial.

La Grande Marcia su Washington chiedeva la fine della segregazione razziale nelle scuole, leggi efficaci sui diritti civili, protezione per gli attivisti dalle brutalità della polizia, uno stipendio minimo orario per tutti i lavoratori e un organo di auto-governo per Washington D.C.

Tra le critiche all'evento, quella di Malcolm X che lo definì: “*Farce on Washington*” (Farsa su Washington).

15. L'assassinio di Malcolm X (1:00':43" - 1:04':19")

L'annuncio dell'uccisione del leader dei Musulmani Neri (avvenuta a New York il 21 febbraio 1965) raggiunge nuovamente Baldwin in un momento di svago, una cena tra amici a Londra, in compagnia della sorella Gloria.

Come per la morte di Medgar Evers, la narrazione del film non intende identificare gli autori o le dinamiche dell'attentato, ma preferisce seguire le impressioni emotive e le riflessioni di Baldwin, rivolte alle cause del delitto e alle conseguenze che la perdita di questo influente leader determina nello scenario politico e sociale nazionale: l'escalation della tensione ed il potenziamento delle frange estreme e violente del movimento.

La voice over del narratore è accompagnata dalla collaudata alternanza di immagini attuali, tese ad evocare precise emozioni (riprese ambientali che suscitano tristezza, senso di perdita, intimità del ricordo), e di fotografie d'archivio, destinate a documentare i fatti storici (la copertura giornalistica dell'attentato, il recupero della salma, le onoranze funebri pubbliche).

I brani musicali, appositamente realizzati per il film, partecipano all'emozione della scena (funzione empatica del suono).

Le considerazioni di Baldwin sull'uccisione di Malcolm X sono espone in un nuovo passaggio della puntata televisiva del Dick Cavett Show, integrata con foto di repertorio di manifestazioni segregazioniste, a cui vengono opposte le “dichiarazioni di guerra” dei portavoce delle Pantere Nere (1967) e i disordini avvenuti a Oakland (California) nel 1966 (nei rispettivi filmati di repertorio).

La discriminazione, secondo Baldwin, viene impiegata anche nello sguardo con cui si giudica la lotta di emancipazione dei diversi popoli: «*Quando israeliani, polacchi o irlandesi impugnano le armi, o qualsiasi bianco del mondo dice: 'O libertà o morte', tutto il mondo bianco applaude. Quando un nero dice esattamente la stessa cosa, parola per parola, è giudicato o trattato come un criminale e viene fatto tutto il possibile per fare un esempio di questo negro, perché non ce ne siano altri come lui*».

PER SAPERNE DI PIÙ:

La morte di Malcolm X

Malcolm X, attivista politico per i diritti dei cittadini afroamericani, fu ucciso il 21 febbraio del 1965, all'età di 39 anni, durante un comizio all'Audubon Ballroom di Harlem, da sedici colpi di arma da fuoco. Per il suo assassinio furono arrestati alcuni membri della Nation of Islam (N.O.I.), di cui era stato precedentemente portavoce, ma non è mai stato chiarito chi abbia dato l'ordine di eliminarlo.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Nat Turner

Schiavo (Southampton, Virginia, 1800 - Jerusalem, Virginia, 1831). Sostenuto dal convincimento di aver ricevuto da Dio la missione di salvare gli schiavi, nell'agosto 1831 fu protagonista, con alcuni seguaci, di una violenta insurrezione. Fu catturato e impiccato.

16. Cosa intendiamo per democrazia (1:04':20" - 1:07':50")

Lo sviluppo narrativo di *I Am Not Your Negro* comporta un graduale, costante svelamento della fragilità della struttura civile americana, facendo emergere traumi, misfatti e disuguaglianze tanto radicati quanto destinati ad esplodere in conflitto quando sfuggono al controllo della maggioranza e del Potere centrale. La scena a cui assistiamo si concentra sul livello di alienazione a cui i mezzi di comunicazione possono tendere nell'atto di "sedare" la coscienza collettiva.

Lo scontro (politico, sociale, culturale) descritto nel corso del film si riflette ora anche a livello estetico/compositivo: il drammatico mondo reale e quello sognante della pubblicità/propaganda, fino a questo momento mostrati separatamente, convergono e si mischiano in una sequenza in cui due filmati differenti sono accompagnati dal medesimo audio.

All'inizio della scena, la traccia sonora (musica e voice over dello speaker) aderisce perfettamente alle immagini del filmato per cui è stata realizzata: *La terra che amiamo*, filmato governativo del 1960, teso a promuovere l'immagine della nazione a stelle e strisce attraverso la celebrazione delle occasioni di divertimento e aggregazione a disposizione dei cittadini. Ma mentre assistiamo al repertorio a colori di incontri sportivi, giostre e attrazioni da fiera, ci troviamo, da un'inquadratura all'altra, in mezzo alle "Rivolte di Watts - Los Angeles, agosto 1965", documentate dalle instabili riprese in bianco e nero dei cameraman, in cui l'esercito presidia i quartieri dati alle fiamme e avvengono scontri furiosi tra una moltitudine di neri scesi in strada e poliziotti in assetto da guerra.

I suoni ambientali (le voci di agenti e manifestanti, il grido prolungato di una sirena) si aggiungono al commento sonoro (verbale e musicale), che continua indisturbato a descrivere un'America fatta di bellezze paesaggistiche, libertà di movimento, opportunità illimitate, preziosa identità storica.

Questo montaggio audiovisivo fa sì che la traccia sonora della scena, correlata a due repertori di immagini, opposti per format, contesto e funzione, passi da una funzione di parallelismo a una di contrappunto, con l'obiettivo di far percepire allo spettatore – in modo paradossale e grottesco – la mostruosità di un apparato (istituzionale e collettivo) repressivo, violento, falsamente democratico.

Il gioco di "accostamento per contrasto" continua con i primi piani di un inarrestabile Martin Luther King che invoca la cessazione del devastante conflitto tra Stati Uniti e Vietnam (1955-1975), a cui seguono diverse fotografie ("esplorate" con i consueti movimenti interni allo scatto statico), tratte da riviste di moda degli anni '50-'60 e dedicate ad esaltare modelli di cineprese e macchine fotografiche, ad uso casalingo, in allestimenti natalizi e conviviali smaccatamente idilliaci e zuccherosi.

La sequenza termina il suo percorso all'interno della comunicazione di massa con un ulteriore passaggio deterioro, dedicato alla "tv spazzatura", presentando allo spettatore una densa selezione di contributi tratti da dibattiti, giochi a premi, programmi d'intrattenimento, talent show, appartenenti alla "fascia" più rumorosa e becera dei palinsesti americani.

Il montaggio restituisce efficacemente la temperatura emotiva che attraversa questo repertorio: le espressioni che scaturiscono da ogni inquadratura e da ogni format sono legate allo stravolgimento, fisico ed emozionale, dei partecipanti.

I soggetti filmati appaiono euforicamente sconvolti, quando si scatenano in risse violente, nel momento in cui vincono dispute e soldi, mentre si esibiscono, o laddove assistono dalla platea.

Scenografie abbaglianti, costumi volgari, performance scadenti, e la presenza totalizzante del denaro e dei beni di consumo definiscono un universo catodico alienante e intossicato.

L'analisi che ne fa il testo di Baldwin, scandito dalla voice over del narratore, si dispiega ancora una volta tra passato e presente, proiettando la sua visione fino al contesto del nuovo secolo:

«L'industria è costretta, per come è strutturata, a presentare al popolo americano una fantasia della vita americana che si autoalimenta. Il loro concetto di intrattenimento è difficile da distinguere dall'uso dei narcotici. Guardare la TV per un qualsiasi lasso di tempo significa imparare cose spaventose sul senso della realtà americano. Siamo crudelmente intrappolati tra quel che vorremmo essere e quel che siamo davvero. E non potremo verosimilmente diventare quel che vogliamo finché non saremo disposti a chiedere a noi stessi perché la vita che conduciamo su questo continente sia così vuota, scialba e brutta. Queste immagini non sono concepite per turbare, ma per rassicurare. Indeboliscono la nostra capacità di fare i conti con il mondo per come è, con noi stessi per quello che siamo.»

PER SAPERNE DI PIÙ:

La rivolta di Watts

Una delle più violente sommosse a sfondo razziale della storia recente degli USA avvenne a Watts, un sobborgo di Los Angeles (California), nell'agosto del 1965. L'arresto di un ragazzo nero per presunta guida pericolosa ed il sequestro del suo veicolo rappresentò la miccia che fece saltare l'esplosiva tensione tra abitanti afroamericani e forze dell'ordine, nonostante l'appello alla calma da parte di alcuni leader delle comunità locali. Fu l'inizio di un'escalation che portò a 6 giorni di violenze, incendi e devastazioni, che si conclusero con un bilancio pesantissimo: 34 morti (di cui 27 afroamericani), più di 100 feriti, 4000 arresti, danni per 40 milioni di dollari concentrati nei quartieri "bianchi" della città.

17. Un reale pericolo sociale (1:07':51" - 1:13':37")

Ritorniamo al Dick Cavett Show (1968) per assistere al confronto televisivo tra il nostro protagonista e Paul Weiss, professore emerito di Filosofia all'Università di Yale, sintetizzato in questa scena dal montaggio. Assistiamo ai passaggi salienti del dibattito, registrati dalla regia televisiva con i tradizionali primi piani individuali alternati a piani più ampi che "coprono" l'intero palco dello studio.

Il docente, che nel contraddittorio della trasmissione è chiamato a rappresentare l'intellettuale bianco liberale, si dichiara in disaccordo con parte delle analisi enunciate dallo scrittore afroamericano e, con tono conciliante e piglio accademico, sposta il centro del discorso dall'analisi socio/storico/politica all'approfondimento psicologico e filosofico, suggerendo implicitamente che le interpretazioni di Baldwin siano viziate da un'ossessione nevrotica per la questione razziale, e chiudendo con un'ecumenica esortazione alla conciliazione tra individui intellettualmente simili.

Uno sdegnato James Baldwin prende la parola per ribadire vigorosamente quanto sia concreta la minaccia della discriminazione razziale americana, elencandone con precisione i contesti e i fautori, istituzionali prima che individuali: la polizia, la Chiesa cristiana bianca (e la Chiesa cristiana nera come altro lato della stessa medaglia), i sindacati, la lobby immobiliare, il Ministero dell'Istruzione.

«Tutte le nazioni occidentali sono intrappolate in un menzogna, la menzogna del loro presunto umanesimo. Questo significa che la loro storia non ha giustificazione morale e che l'Occidente non ha autorità morale.»

Il concetto del "presunto umanesimo" definito dalle parole dell'autore/narratore s'incarna perfettamente negli schiavisti bianchi messi in scena in *La capanna dello zio Tom*, di H. Pollard,

1927: i ricchi possidenti sono circondati da una corte di miti servi di colore, trattati con la superiore benevolenza che si riserva alle bestiole addomesticate.

La didascalia del film muto rafforza questa presentazione fintamente rassicurante: “Mr e Mrs Shelby, con la gentilezza nel trattare gli schiavi tipica del Sud”.

Dura realtà e sogno spettacolare si avvicinano ancora: la prosaica industria agro-alimentare americana (sostenuta dal lavoro di operai e braccianti neri, documentata in una sequenza di riprese prevalentemente sgranate e dai colori spenti) lascia il posto allo sgargiante mondo del musical anni '50, il sottogenere più leggiadro della Storia del Cinema.

Un'incontenibile gioia di vivere, fatta di danza, canto e colori ultra vivaci, pervade le inquadrature tratte da *The pajama game*, di G. Abbott e S. Donen, 1957: il sogno americano è una festa nel parco, riservata ai giovani borghesi bianchi.

Possiamo notare quanto l'industria dello spettacolo hollywoodiana sappia essere efficace in questo tipo di allestimenti (abituamente tratti da musical teatrali di successo) soffermandoci sulla precisione della coreografia, sull'avvenenza dei ballerini, sull'abbinamento cromatico di abiti e oggetti. La prima inquadratura è un campo lungo, con un jump-cut (salto nella concatenazione visiva) effettuato dal montaggio del documentario, che si distingue per la notevole fuga prospettica del prato in discesa, su cui i ballerini corrono incontro allo sguardo dello spettatore.

Nella seconda inquadratura (un altro campo lungo) la macchina da presa è posizionata su una gru (un braccio mobile in grado di sollevare camera, e operatore, fino a dieci metri da terra) che consente allo sguardo del pubblico di avvicinarsi al cerchio dei ballerini e poi di alzarsi in volo, seguendoli mentre corrono via.

«Per lunghissimo tempo, l'America ha prosperato. Ora neppure le persone che sono i più spettacolari destinatari dei benefici di questa prosperità sono in grado di resistere a questi benefici: non possono né capirli né rinunciare a essi. Soprattutto, non riescono a immaginare il prezzo pagato dalle loro vittime, o soggetti, per questo modo di vivere e non possono permettersi di sapere perché le vittime si ribellano».

Lo spettacolo “ad alta risoluzione” cinematografica viene interrotto da una violenta scarica di immagini registrate “in strada” in anni recenti, realizzate perlopiù da testimoni occasionali e con videocamere amatoriali. I limiti tecnici e realizzativi di questi filmati – inquadrature mosse e fuori asse, prospettiva schiacciata dall'uso del teleobiettivo (lente che permette di inquadrare un soggetto distante dal punto di ripresa, ma con una limitata profondità di campo), tessuto visivo pixellato, scarsa definizione di volumi e figure – contribuiscono ad alimentare il disagio suscitato dagli avvenimenti documentati: comportamenti violentissimi e prevaricatori perpetrati da agenti di pubblica sicurezza americani nell'atto di arrestare o neutralizzare “soggetti” afroamericani.

Il movimento convulso delle riprese “improvvisate” lascia il posto alla stabilità di tre scatti di repertorio in bianco e nero, contrassegnati da zoom all'indietro che partono da dettagli della foto fino a rivelare i soggetti: Medgar Evers (fermato dalla polizia mentre ne dichiara la brutalità), Martin Luther King (nell'atto di mostrare i segni di un attentato), e Malcolm X (che sbandiera un giornale con la cronaca di una “strage di polizia”).

Il passaggio dalla violenza reale a quella cinematografica si fa sempre più rapido all'interno del montaggio della scena a cui stiamo assistendo: l'intenzione del regista del film è evidentemente quella di presentare allo spettatore un universo iconografico molteplice e contraddittorio, e di fornire percorsi utili nella lettura di questi materiali.

L'analisi sulla messa in scena della violenza repressiva coinvolge ora il genocidio dei nativi americani. Sullo schermo scorrono immagini tratte da *Custer eroe del west*, di R. Siodmak, del 1967 e da *Soldato blu*, di R. Nelson, 1970. Si tratta di due esemplari “anti-western”, pellicole cioè

appartenenti al sottogenere che, specialmente negli anni '60 e '70, rappresentò la frontiera americana con un inedito spirito critico e concentrandosi sulla revisione dei fatti storici.

Il western revisionista è caratterizzato da un'estetica cruda e disadorna, dovuta all'influenza dello spaghetti-western e da forti intenti di denuncia sociale, frutto dello spirito di contestazione e di pacifismo che attraversava la società civile del periodo.

Le scene tratte dalle due pellicole nominate mettono in scena il massacro deliberato di alcune tribù di pellerossa da parte di reparti dell'esercito americano nel periodo 1870-1890: ne emerge un quadro di sopraffazione brutale e arbitraria, perpetrata da "predoni" in uniforme nei confronti di uomini male armati, donne inermi e bambini.

Il confronto tra queste sequenze e quelle dei western classici, analizzati nella prima parte del film, evidenzia i profondi cambiamenti che il genere cinematografico americano per eccellenza ha vissuto con il passare dei decenni, in seguito ai mutamenti profondi in seno alla società (di cui il cinema è puntuale riflesso).

Assistiamo evidentemente a un ribaltamento dei ruoli di protagonista e antagonista (colono o soldato bianco / "selvaggio" indiano), di carnefice e vittima, alla scomparsa del racconto epico e a un'importante messa in discussione della figura "romanzata" dell'eroe.

Il frastuono degli spari e delle grida di terrore riecheggiano (insieme alla musica extradiegetica) nelle immagini che chiudono la sequenza: due fotografie "storiche", che mostrano il luogo, le vittime e gli artefici (in orgogliosa posa davanti all'obiettivo) del Massacro di Wounded Knee (1890), episodio nerissimo della storia americana.

Le immagini che il film di Raoul Peck riunisce in questa sequenza seguono e rafforzano le puntuali valutazioni del testo di James Baldwin:

«Questa è la formula per il declino di una nazione o di un regno. Poiché nessun regno può sostenersi con la sola forza. La forza non funziona come pensano i suoi sostenitori. Per esempio, non mostra alla vittima la potenza dell'avversario. Al contrario, rivela quella debolezza che è il panico dell'avversario, e questa rivelazione investe la vittima di passione».

PER SAPERNE DI PIÙ:

Wounded Knee

Località degli USA, nel South Dakota, presso le rive dell'omonimo corso d'acqua. Qui, il 29 dicembre 1890, oltre 200 Sioux, compresi donne, vecchi e bambini, catturati il giorno precedente dopo essere fuggiti dalla riserva di Pine Ridge, furono massacrati dagli uomini del 7° Cavalleggeri.

Tra il febbraio e il maggio 1973, Wounded Knee fu occupata con le armi da alcuni militanti dell'American Indian Movement, che rivendicavano dal governo statunitense una revisione dei trattati di pace con gli autoctoni e un miglioramento delle loro condizioni di vita.

(Fonte: www.treccani.it)

18. L'uccisione di Martin Luther King (1:13':38" - 1:17':55")

Come una lugubre consuetudine, anche la notizia della morte violenta del Reverendo King arriva "da lontano": James Baldwin, che a Palm Spring (California) sta lavorando ad un adattamento cinematografico della vita di Malcolm X, è temporaneamente distante dalle più recenti attività promosse negli Stati del Sud dal predicatore nero, che viene assassinato il 7 aprile 1968 a Memphis (Tennessee) con un colpo di fucile.

Rabbia impotente e confuso turbamento sono i sentimenti dominanti nei ricordi dello scrittore, sostenuto dall'amico Billy Dee Williams, popolare attore afroamericano.

Il testo, recitato in voce over, viene integrato con il consueto accostamento tra immagini "odierne", dedicate al luogo esotico in cui Baldwin riceve la notizia (un camera-car di palme rigogliose, il dettaglio della superficie splendente di una piscina), e materiale di repertorio (il filmato in cui

Bobby Kennedy annuncia pubblicamente l'attentato, gli scatti che collocano King al Lorraine Motel, luogo dell'omicidio).

“The Ballad of Birmingham”, canzone del 1967 composta da Jerry Moore e Dudley Randall in riferimento all'attentato noto come “la strage di Birmingham” – nella versione dei Tennessee State University Students –, compie un dolente ponte sonoro tra vari filmati di repertorio presenti nella sequenza, incentrata sulle reazioni pubbliche all'eliminazione di King.

Nelle strade americane hanno luogo devastazioni e incendi (che avvennero in 120 località diverse all'indomani dell'attentato), manifestazioni pacifiche, e il composto, imponente corteo funebre che scorta il feretro del leader assassinato.

Il filmato di repertorio ci conduce all'interno della chiesa battista per assistere al funerale, descritto al contempo dalla voice over del testimone Baldwin, che crolla finalmente in un grande pianto angosciato. Il montaggio delle immagini alterna campi lunghi che contestualizzano l'evento a piani medi che riuniscono i familiari e gli amici celebri del defunto, ma si sofferma anche su diversi primi e primissimi piani di persone comuni, e sulle loro intense espressioni di dolore.

Gli ultimi ritratti sono dedicati al “cittadino” Baldwin e alla sua stanchezza, registrata in un paesaggio di macerie urbane e nella penombra di un locale notturno. Il protagonista del film ci appare esausto e provato, dopo l'intenso viaggio – temporale e narrativo – in cui ci ha condotto con la sua voce e il suo sguardo.

«La storia del negro in America è la storia dell'America. Non è una bella storia. Cosa possiamo fare? Beh, io sono stanco. Non so come succederà. Non importa come succederà, se sarà sanguinosa, se sarà dura. Credo ancora che in questo Paese si possa fare qualcosa che non è mai stato fatto prima. Siamo fuori strada, perché pensiamo ai numeri. I numeri non servono, serve la passione. E questo è dimostrato dalla storia del mondo. La tragedia è che la maggior parte di chi dice di interessarsi, non si interessa. Si curano solo della loro sicurezza e dei loro profitti».

Le previsioni per il futuro formulate dal saggista riguardano il nostro presente, rappresentato dal tramonto sugli imponenti grattacieli di New York, lungo cui scorrono i pannelli luminosi delle pubblicità e delle quotazioni di borsa.

PER SAPERNE DI PIÙ:

L'attentato dinamitardo alla chiesa di Birmingham

Una terribile strage avvenne a Birmingham (in Alabama) il 15 settembre del 1963. In una chiesa battista, durante la funzione domenicale, un attentato dinamitardo uccise quattro bambine afroamericane: Denise McNair, Cynthia Wesley, Addie Mae Collins e Carole Robertson. L'atto criminoso rimase senza colpevole sino al 1977, quando un membro del Ku Klux Klan (KKK, la violenta associazione segreta, di stampo razzista, sorta negli Stati Uniti d'America nella seconda metà dell'Ottocento) venne riconosciuto responsabile e condannato all'ergastolo. Nel 1997, il regista Spike Lee dedicherà a questo triste evento il documentario ***4 Little Girls***.

L'assassinio di Martin Luther King

Martin Luther King, pastore protestante, Capo della SCLC (Southern Christian Leadership Conference) e Premio Nobel per la pace, fu assassinato il 4 aprile del 1968. Venne ucciso da un colpo di fucile di precisione alla testa, mentre si trovava sul balcone del Lorraine Motel, a Memphis (Tennessee), poco prima di recarsi a un incontro in una chiesa locale. Le indagini sull'omicidio non hanno portato, fino ad oggi, alla chiara identificazione di uno o più colpevoli.

19. Due livelli di esperienza (1:17:56" - 1:22:55")

Il dolente “The Jailhouse Blues” eseguito da “Crying” Sam Collins compie un raccordo sonoro tra la scena appena finita e quella in apertura, unendo l’immagine ipnotica dell’indice azionario di Bloomberg con storiche foto segnaletiche di carcerati americani, giovanissimi e prevalentemente di colore. L’ennesimo contrasto visivo apre una scena dedicata a mostrare le condizioni di depressione, compressione, repressione vissute da ampi strati della popolazione americana, e gli esiti “esplosivi” di queste circostanze.

I profili di giovanissimi detenuti neri sfilano nei corridoi dei penitenziari, per lasciare il posto ad un “album” di pagine di cronaca nera dedicate alle frequenti stragi di studenti nelle scuole americane.

Titoli a effetto e istantanee drammatiche si susseguono in dettagli sempre più ravvicinati, fino al colpo d’arma da fuoco (suono diegetico fuori campo) che introduce le immagini di *Elephant*, di Gus Van Sant (2003), film ispirato al reale massacro avvenuto alla Columbine High School (Colorado) nel 1999. *Elephant* è particolarmente efficace nell’esprimere il clima di alienazione in cui tale insensata violenza può nascere e manifestarsi: un adolescente, dall’espressione impenetrabile, procede sparando caoticamente all’interno di un edificio scolastico, tra le grida dei compagni terrorizzati che si muovono su uno sfondo sfocato, mentre un altro ragazzo, con la stessa espressione imperturbabile, fotografa il giovane killer “intrappolandolo” in un fermo immagine.

«Lo stile di vita americano ha fallito nel rendere le persone più felici o nel renderle migliori. Non vogliamo ammetterlo e non lo ammettiamo. Continuiamo a credere che gli stolti e i criminali tra i nostri figli siano il risultato di qualche errore di calcolo che possa essere corretto; che la sconfinata e futile ostilità che rende le nostre città tra le più pericolose al mondo sia creata, e venga vissuta, solo da un pugno di anormali; che la mancanza, dilagante in tutto il Paese, di appassionato convincimento e di autorità personale dimostri solo la nostra gradevole tendenza a essere gregari e democratici... ».

Un nuovo raccordo sonoro unisce due mondi percettivi opposti: le videoriprese amatoriali, rigate e fuori fuoco, che documentano il “Pestaggio di Rodney King – Los Angeles, marzo 1991” (uno degli episodi di razzismo più eclatanti della storia americana recente) vanno “a braccetto” con l’elegante bianco e nero cinematografico di *Arianna* di B. Wilder, 1957.

L’esecuzione (suono off extradiegetico) del valzer lento “Fascination”, da parte dell’orchestrina guidata da un romantico violino, ottiene un effetto anempatico (espressione sonora di chiara indifferenza alla situazione mostrata dalle immagini) in relazione al video che registra la perpetuata, insostenibile violenza del gruppo di agenti nei confronti di un nero indifeso, mentre aderisce perfettamente (parallelismo tra audio e video) alle immagini e al contesto della raffinata commedia, in cui accompagna il ballo sognante della coppia Audrey Hepburn/Gary Cooper.

La sequenza così allestita svolge la funzione di mettere a confronto due “visioni” identificate dalle analisi di Baldwin, due orizzonti inconciliabili che convivono all’interno del medesimo contesto: *«In questo Paese, per un tempo pericolosamente lungo, sono esistiti due livelli di esperienza. Uno può essere riassunto dalle immagini di Doris Day e Gary Cooper: due dei più grotteschi appelli all’innocenza mai visti al mondo. L’altro, sotterraneo, indispensabile e negato può essere riassunto nel tono e nel volto di Ray Charles».*

I “campioni d’innocenza” nel mirino della prosa di Baldwin sono due indelebili star (bianche) di Hollywood.

Gary Cooper, uno dei più grandi attori del cinema americano, eroe di western e melodrammi, considerato alla stregua di un patrimonio nazionale grazie ai suoi personaggi indimenticabili e al carisma della sua figura di divo serio e dedito al lavoro. La critica di Baldwin è probabilmente indirizzata soprattutto al “tipo” di carattere idealizzato – campione senza macchia e senza paura – che viene delineato dalle interpretazioni di Cooper.

La cantante e attrice Doris Day rappresenta invece il modello estetico della “ragazza della porta accanto”, interprete fresca e rassicurante di commedie e film musicali, bella come un’indossatrice ma priva di esuberanza sessuale.

Nulla di più distante dalla figura di Ray Charles, ripreso in una trascinate esibizione musicale televisiva: gigante della musica soul, autore genuino e incisivo, figlio “svantaggiato” del Sud segregazionista, interprete grintoso di una poetica che dà orgogliosamente voce alla propria identità, culturale e personale.

Il montaggio della sequenza compie un sinistro, destabilizzante accostamento iconografico, che estremizza la distanza paradossale tra i due universi diegetici esaminati: il primo piano quasi immobile di Doris Day, segnato da un’espressione di dolce desiderio, illuminato dal chiarore che fa brillare occhi e gioielli, esaltato dal make-up impeccabile, incastonato nei colori pastello di una cucina da rivista di arredamento, sospeso in una soffice musica extradiegetica, si “tramuta” – in dissolvenza incrociata – nella mezza figura di una donna nera appesa alla fune del linciaggio, con il corpo rigido e il vestito sformato, fotografata da un bianco e nero opaco e sporco.

Altre raccapriccianti fotografie di cadaveri impiccati si susseguono sullo schermo, finché l’ultimo scatto ci mostra – mediante movimenti di montaggio all’interno dell’immagine – le pose e i volti dei carnefici bianchi, che rivolgono lo sguardo direttamente all’obiettivo:

«In questo Paese non c’è mai stato un genuino confronto tra questi due livelli di esperienza.

Non potete linciarmi e rinchiudermi in un ghetto senza diventare voi stessi dei mostri. E oltretutto, mi date un vantaggio terrificante. Voi non avete mai dovuto guardarvi. Io ho dovuto guardarvi. Io so di voi più di quanto voi sappiate di me. Non tutto ciò che viene affrontato può essere cambiato, ma niente può essere cambiato finché non viene affrontato».

PER SAPERNE DI PIÙ:

La rivolta di Los Angeles

La città californiana venne sconvolta nel 1992 da eventi di guerriglia urbana che si rivelarono ancora più devastanti di quelli avvenuti nella stessa area nel 1965 (noti come Rivolte di Watts).

L’origine della sommossa va ricercata nell’esito del caso giudiziario di Rodney King.

King, tassista afroamericano, nel 1991 impegnò la polizia stradale in un lungo inseguimento dopo essersi rifiutato di arrestarsi ad un posto di blocco. Una volta fermato, provocò gli agenti con atteggiamenti derisori. Gli agenti reagirono con un pestaggio di gruppo, violentissimo e prolungato, documentato da un video amatoriale. Accusati di aggressione e uso eccessivo della forza, i poliziotti vennero quasi tutti assolti nel processo di primo grado.

Il verdetto scatenò l’insurrezione della comunità afroamericana, traducendosi in una sommossa che mise a ferro e fuoco intere aree di Los Angeles dal 29 aprile al 4 maggio 1992, portando morte, saccheggio, distruzione. La violenza razziale, inizialmente diretta verso i bianchi, si estese anche ai cittadini americani di origine ispanica e asiatica.

Dopo l’iniziale esitazione ad intervenire (anche a causa di divergenze politiche tra i vertici di comando della città), le autorità locali e nazionali reagirono con un enorme dispiegamento di forze di sicurezza, che repressero la rivolta duramente.

Il bilancio della più grave rivolta urbana della storia degli Stati Uniti fu di 54 morti (10 per mano delle forze dell’ordine), 2000 feriti, danni per 1 miliardo di dollari.

20. Non sono un negro (1:22':56" - 1:26':06")

Il film si chiude con un capitolo che esplicita ed argomenta il suo stesso titolo. Una scena composta di ritratti che immortalano cittadini afroamericani del passato e del presente, confermando come tutti appartengano ad un’unica comunità, indicando un passaggio di testimone che si tramanda nelle generazioni, rafforzando la condivisione di esperienze, drammi, desideri, lotte, conquiste.

«La storia non è il passato. È il presente. Portiamo la nostra storia con noi. Noi siamo la nostra storia. Se fingiamo altrimenti, siamo letteralmente dei criminali. Io affermo questo: il mondo non è bianco. Non è mai stato bianco. Non può essere bianco. Bianco è una metafora per il potere e non è altro che un modo per descrivere la Chase Manhattan Bank».

Le parole pronunciate dalla voice over del narratore vengono accompagnate da immagini che dichiarano allo spettatore l'esistenza e la partecipazione alla vita della nazione americana dei soggetti raffigurati: giovani degli anni Sessanta che impugnano con orgoglio la bandiera a stelle e strisce, un padre di famiglia con la divisa dell'Esercito dell'Unione, uomini in abiti borghesi, famiglie numerose sulla soglia di una semplice casa di legno, un gruppo di amici agghindati per una festa negli anni '20, gli operai di una fabbrica, giovani sposi con i loro testimoni. Alle foto di gruppo seguono ingrandimenti dei medesimi scatti d'epoca, che selezionano i primi piani con sguardo in camera di alcuni soggetti particolarmente espressivi. Passato e presente si avvicinano fluidamente, grazie al montaggio visivo, che accosta primi piani in bianco e nero e a colori, inquadrati in modo analogo, e sonoro, che raccorda le immagini della sequenza mediante il tema musicale di sottofondo composto da Alexei Aigui.

Al contempo, il "passaggio al presente" segna un aumento dell'intensità emotiva della scena, ottenuto grazie all'innalzamento del volume sonoro (e al silenzio della voice over), al passaggio dalla fissità fotografica alla vitalità delle riprese a colori (dove i soggetti respirano e la luce vibra), al movimento delle ottiche che compiono zoom in avvicinamento, lenti ma evidenti, sulle espressioni dei volti.

Questi cittadini afroamericani di oggi rivolgono lo sguardo verso lo spettatore, affermando la propria identità e assumendo la responsabilità dell'auspicio conclusivo formulato da James Baldwin, che appare in un'intervista televisiva (probabilmente tratta da "The Negro and the American Promise"). Un ultimo primo piano cattura la fisionomia e i gesti caratteristici del protagonista del film: la bocca pronunciata, la fronte corrugata, gli occhi mobili e acquosi, la mano intenta a sottolineare le espressioni verbali, l'onnipresente fumo di sigaretta, la voce che esprime un'inquietudine lucida e profonda.

«Non posso essere pessimista perché sono vivo. Essere pessimista significa accettare che la vita umana sia questione teorica, quindi sono costretto a essere ottimista. Sono costretto a credere che possiamo sopravvivere a tutto. Ma... i negri, in questo Paese... Il futuro dei negri in questo Paese è precisamente tanto luminoso od oscuro quanto il futuro del Paese. È tutto nelle mani del popolo americano e dei nostri rappresentanti. È tutto nelle mani del popolo americano decidere o meno se affrontare, occuparsi e accettare coloro che ha denigrato tanto a lungo. Ciò che i bianchi devono fare è scoprire nei propri cuori perché è stato necessario, in primo luogo, creare il 'negro', perché io non sono un negro, sono un uomo. Ma se voi pensate che sono un negro, significa che avete bisogno di lui. La domanda che dovete porre a voi stessi, che la popolazione bianca del Paese deve porre a se stessa, il Nord e il Sud, perché c'è un solo Paese e per i negri non c'è differenza tra Nord e Sud, differiscono solo per il modo di castrare, e la castrazione in sé è una realtà americana. Se io qui non sono il negro, e voi bianchi l'avete inventato, allora dovete scoprire perché. Il futuro del Paese dipende da questo, se voi sarete o meno in grado di rispondere a questa domanda».

21. Titoli di coda (1:26:07" - 1:30:09")

I credit del documentario di Raoul Peck sono affidati al brano rap "The Blacker The Berry" di Kendrick Lamar, il cui testo insiste su una moltitudine di appellativi, stereotipi, status-symbol, personaggi inerenti l'attribuzione e la discriminazione razziale.

L'opera si chiude con una schermata che rappresenta una dedica del regista del film al protagonista del suo documentario:

"Grazie a James Baldwin, visionario, poeta e umanista, per la sua voce senza compromessi."