



MARCO PUSTIANAZ

NEREZZA AMPLIFICATA E BIANCHEZZA
EGEMONICA: INTORNO AL FILM *TOMBOLO*,
PARADISO NERO

In questo saggio vorrei confrontarmi con un campione di materiale filmico italiano dei primi anni del secondo dopoguerra, che esemplifica una nerezza minacciosa per la “bianchezza egemonica” della “nazione” (Giuliani 2015; Miller 2022). Proverò ad analizzare cosa succede nei luoghi di contatto in cui la nerezza appare sulla scena, in un momento storico cruciale qual è quello della “lunga Liberazione” (Ellena 2015). Lo farò puntando il mio sguardo sul film *Tombolo, paradiso nero* di Giorgio Ferroni (1947)¹, cercando di andare oltre un’analisi puramente filmica con l’idea di metterla piuttosto al servizio di una lettura orientata dalle teorie *queer* e femministe intersezionali e ispirata a teorici afroamericani quali Fred Moten e Marquis Bey, seppur da un posizionamento bianco. In particolare, sono interessato a quegli spazi di contatto che il film definisce “neri”, ma che non disciplinano soltanto i soggetti razzializzati. Sono spazi visivi immaginari ma con puntuale riferimento a luoghi reali, come è il caso della pineta del Tombolo, tra Pisa e Livorno, divenuta nell’immediato dopoguerra uno spazio politico-simbolico dove si è giocata la possibilità di un’identità razziale della nazione meno oppressiva. Come mostra il film di Ferroni, intorno al Tombolo si cristallizzò la proibizione di relazioni interrazziali (eterosessuali) aperte al desiderio e al riconoscimento reciproco (Perilli 2015a). Dato lo scarso sviluppo nella ca-



¹ *Tombolo, paradiso nero* (1947). Regia di Giorgio Ferroni; soggetto di Indro Montanelli; sceneggiatura di Giorgio Ferroni, Indro Montanelli, Glauco Pellegrini, Rodolfo Sonogo, Piero Tellini; musiche di Amedeo Escobar. Interpreti e personaggi principali: Aldo Fabrizi (Andrea Rascelli), Adriana Benetti (Anna), Nada Fiorelli (Elvira), Dante Maggio (Agostino), Elio Steiner (Il Ciclista), Luigi Pavese (maresciallo Pugliesi), Luigi Tosi (Renzo), John Kitzmiller (Jack). Fu girato tra Livorno, Viareggio e gli stabilimenti cinematografici della Pisorno a Tirrenia. Cfr. anche Della Maggiore 2015.



ratterizzazione dell'unico soggetto nero nel film (il sergente Jack, interpretato da John Kitzmiller)², propongo di concentrare l'analisi sulla sovradeterminazione della nerezza in *Tombolo*, esaminando secondo prospettive intersezionali il modo in cui questo film incrocia genere, razza e sessualità. Questo intreccio rende difficile separare le questioni di razza dalle altre, mostrando ancora una volta come tali categorie, lungi dal presentarsi nella loro purezza, si co-costituiscono a vicenda e rappresentino dei siti complessi di oppressione (Giuliani 2018).

In questa discussione va tenuto presente il fatto che in *Tombo-
lo* (come in altri film del dopoguerra) la nerezza è mediata da un apparato visivo che esclude lo sguardo dei soggetti razzializzati. A questi ultimi è permesso entrare in scena solo in subordine a soggetti bianchi, e più precisamente in relazione sovradeterminata con donne bianche (italiane). Entro queste condizioni opprimenti di agentività la nerezza è tuttavia sufficientemente dirompente da meritare di essere teorizzata, riletta e ridefinita³. Sebbene la rappresentazione di soggetti neri – esclusivamente maschili in questo film – risponda a meccanismi di costruzione identitaria nazionale che potremmo definire paranoici, è cruciale ricordare che la paranoia bianca è fortemente determinante anche per l'esperienza di ogni soggetto razzializzato (Butler 1993). In quanto ricercatore e teorico bianco credo spetti anche a me tentare di dis/articolarne le modalità e gli effetti per tentare di decostruirla, non soltanto per stimolare una lettura riparativa del passato (Sedgwick 1997) ma anche e soprattutto per costruire un diverso futuro. Come accade in quel film, dobbiamo ripartire anche noi dalle rovine.

Il mio punto di partenza sarà la pineta, o macchia, del *Tombolo*, un luogo divenuto scandaloso ed emblematico di un'Italia in cerca della propria identità nel periodo di transizione tra la Liberazione e

2 Jack è l'unico soggetto nero ad avere battute nel film. Su Kitzmiller si vedano Giovacchini 2015; Greene-Roveri 2020; O'Brien 2017.

3 Una parziale eccezione è rappresentata dal film *Senza pietà* di Alberto Lattuada (1948) in cui l'amicizia tra Jerry (John Kitzmiller) e Angela (Carla Del Poggio) viene rappresentata come un'alleanza tra due persone innocenti e solidali destinate a soccombere in un mondo "senza pietà". Nel finale Jerry fugge con Angela ferita a morte e sceglie il suicidio quale unico modo per stare insieme per sempre.

la partenza delle truppe alleate alla fine del 1947⁴. Tra i motivi che rendevano il Tombolo uno spazio anomico vi era la sua identificazione come luogo di contatto sessuale tra due soggetti marginalizzati: i militari afroamericani, dipinti come disertori e contrabbandieri fuori dal controllo della Military Police alleata (ancora recentemente: cfr. Santini 1990), e le *signorine* – le donne che, giunte da ogni parte d'Italia, esercitavano clandestinamente la prostituzione al seguito delle truppe alleate (Fantozzi 2018; 2021). Tale soprannome, derivato dall'appellativo usato dai soldati stranieri e accolto in senso peggiorativo dalla stampa dell'epoca, le associava a una storpiatura linguistica che alludeva al pervertimento del loro status di nubilato, nonostante molte fossero coniugate⁵. Sebbene italiane, attraverso questo soprannome le *signorine* subivano una sottrazione di italianità. Identificate in base alla relazione con soldati stranieri, in particolare quelli razzializzati, queste donne si macchiavano infatti di un doppio tradimento: il primo nei confronti dei maschi italiani (unici legittimi pretendenti), il secondo nei confronti della bianchezza associata a questi ultimi. Assurto a luogo di infamia nazionale a metà strada tra un girone infernale dantesco e una “Africa di quaggiù”, come la evocava Indro Montanelli autore del soggetto del film (Vignati 2019), il Tombolo divenne l'immagine negativa di ciò che l'Italia doveva a tutti i costi non diventare. Per fare ciò era necessario ripudiare entrambi i soggetti abietti che caratterizzavano quello spazio. Il duplice ripudio non riguardava tanto il militare nero e la prostituta bianca presi singolarmente: a fare scandalo era l'effetto esplosivo della loro congiunzione. Tenere presente questa relazionalità è importante per analizzare la nerezza configurata nel film⁶.

Il suo *script* ideologico potrebbe essere riassunto come segue: un padre (Andrea, interpretato da Aldo Fabrizi) va alla ricerca della figlia Anna (Adriana Benetti), di cui ha perso le tracce a causa

4 La scelta di ambientare il film a Livorno e nei suoi dintorni è significativa, data la natura extraterritoriale del porto alleato della città, con la presenza di zone militari e depositi merci controllati dagli alleati. La liminarietà del Tombolo è strettamente collegata a quella di un'Italia liberata ma ancora parzialmente occupata.

5 Si veda la scena al Quinto Padiglione dove vengono convocati i mariti per riprendere il possesso delle mogli rastrellate nelle retate.

6 La nerezza del film acquista un ulteriore significato tenendo presente i riferimenti di *Tombolo* al genere poliziesco americano e al film *noir*.

della guerra, per sottrarla all'economia razziale della prostituzione del Tombolo. La distruzione della guerra è evidente non solo nelle macerie onnipresenti ma anche nella disintegrazione dei nuclei familiari e nella conseguente impossibilità da parte delle autorità maschili (padri e mariti) di mantenere e riprodurre l'ordine morale patriarcale, in particolare sulle mogli e le figlie. Tale perdita di controllo ha un duplice risvolto: economico e sessuale. La questione politica – economica, sessuale e razziale – della relativa autonomia delle *segnorine* dal patriarcato bianco⁷ diventerà più chiara confrontando Anna, la protagonista salvata dal Tombolo, con le “altre” donne sue compagne di vita, che popolano i margini visivi e narrativi del film e che, a differenza di lei, sono tangibilmente marchiate dalla nerezza⁸. Lo spettatore le incontra molto prima di Anna. Esse appaiono in una delle scene iniziali del film, osservate fuori campo da Andrea, il cui amaro commento anticipa l'ineluttabile traiettoria del loro destino: la prostituzione, l'arresto, la visita medica (al famigerato Quinto Padiglione), la fuga, e l'approdo al Tombolo, luogo di perdizione destinato a inghiottirle per sempre. Queste altre donne sono accusate nel film di irresponsabilità, soprattutto quando essa si traduce in progetti di fuga in America con i fidanzati neri⁹. I loro ingenui sogni di libertà sono un grave erro-

7 Intendo il patriarcato bianco egemonico, non quello incarnato dalla maschilità dell'universo fuorilegge del Tombolo. La mia lettura cerca di evitare il loro collassamento, riconoscendo che nel film le donne del Tombolo possono emergere sia come vittime di sfruttamento economico e sessuale, sia come pericolosamente autonome dal controllo patriarcale legittimo (bianco). Questo indipendentemente dal fatto che i protettori e tutto il clan del Ciclista possano essere riconosciuti come “bianchi”.

8 Oltre alle molte donne senza nome val la pena citare Lidia, amica di Andrea, che difende la necessità di andare con i soldati per garantire la sopravvivenza al suo bambino, ed Elvira, compagna di Agostino il Napoletano, aiutante di Andrea collegato anche al mondo del contrabbando. Quest'ultima dopo la morte di Agostino si avvicinerà al mondo del Tombolo e sarà presa sotto la sua protezione da Andrea poiché aspetta un bambino ed è indispensabile che questi non veda mai il Tombolo. La protezione del bambino dalla contaminazione del “paradiso nero” anticipa la questione del “tragico mulatto” in film come *Il mulatto* di Francesco De Robertis (1949), *Angelo tra la folla* di Leonardo De Mitri e De Robertis (1950) e *Campane a martello* di Luigi Zampa (1959). Vedi Caponi 2022; Patriarca 2015, 2021. Per una lettura postcoloniale del cinema italiano del dopoguerra è fondamentale De Franceschi 2013.

9 Nel film è portavoce di questa posizione il pianista di piano bar cui fa visita Andrea. *Senza pietà* tematizzerà il desiderio di fuga delle donne in modo mol-

re, poiché, come dimostra il finale del film in cui Anna fugge dal Tombolo grazie a Renzo, le donne italiane devono stare al proprio posto: nella propria nazione e accasate con mariti bianchi della propria terra. Paternalismo familista e nazionalismo bianco sono indissolubili e servono a disciplinare le donne bianche attraverso la proibizione del legame interrazziale. Facendo della salvezza di Anna il proprio obiettivo principale, lo *script* ideologico di *Tombolo* presuppone che ogni relazione tra una donna bianca e un uomo razzializzato avvenga nel segno della violenza, come se il desiderio di una italiana non potesse mai avere naturalmente per oggetto un corpo nero¹⁰. Ma persino un film come questo, che eleva Anna a protagonista perché è diversa dalle altre, non può eliminare le tracce di un godimento scoperto grazie agli spazi illegittimi dove la bianchezza egemonica è sospesa.

Se da un lato è vero che queste donne rappresentano un oggetto di scambio per l'economia del mercato nero da cui sono controllate, dall'altro la realtà del loro domicilio al Tombolo inaugura anche la possibilità di affermarsi quali soggetti attivi, intessendo relazioni di intimità secondo gradi diversi di coinvolgimento sentimentale, o anche soltanto in nome di una pura e semplice strumentalità dettata dall'offerta di un servizio, come sarà più evidente nel film *Senza pietà* di Lattuada. La loro complessa agentività, prodotta da uno stato di necessità ma non riducibile ad essa, è naturalmente del tutto incomprensibile allo sguardo patriarcale bianco. In conseguenza della dispersione dei nuclei familiari prodotta dalla guerra, queste donne bianche sperimentano gli spazi ambivalenti in cui la trasgressione sessuale si congiunge a quella razziale. In effetti, il termine "prostituzione" non sembra rendere del tutto conto degli spiragli emancipatori della loro condizione, che, oscurati dal film, possiamo soltanto recuperare nei suoi interstizi leggendo per così dire *against the grain*, come suggerisce

to più empatico, anche attraverso il personaggio di Marcella. Sulle "spose di guerra" si veda Cassamagnaghi 2014.

- 10 Nel film *Il mulatto* Matteo torna a casa dopo la guerra e scopre che la moglie morta gli ha lasciato un "mulattino" di tre anni e mezzo, Angelo, che naturalmente è frutto di una violenza. Matteo dapprima rifiuta la paternità vergognosa del figlio attribuitagli per legge, e alla fine il bambino troverà il suo posto "giusto" con l'adozione da parte di uno zio afroamericano che risveglia in lui il "richiamo della razza". Si veda Perilli 2015b.

Ann Marie Stoler nel suo lavoro sugli archivi coloniali (2008). Tali interstizi emergono ad esempio nelle brevi scene al *dancing* del Tombolo in cui le donne si intrattengono ballando gioiosamente con i soldati. Per altre donne che non siano Anna la necessità economica non sembra escludere il piacere, fosse pure il piacere di perdersi in una “fuga dalla bianchezza”, una fuga dall’oppressione quotidiana del mondo patriarcale bianco, che naturalmente le riuole indietro. Nell’economia razzial-sessuale del Tombolo le *signorine*, pur sotto tutela economica e indebitate al loro protettore (Alfredo, il trafficante chiamato il Ciclista), sfidano il vincolo razziale e razzista che le obbligherebbe a un’unione matrimoniale sancita dai protettori bianchi come unica forma di vivibilità sociale per la donna. In questo senso, la possibilità di una relazione con soggetti razzializzati “fuori posto” (non sottoposti cioè alla medesima segregazione esercitata in patria) lascia trapelare la possibilità di una “bianchezza fuggitiva”, una liberazione femminile dalla bianchezza patriarcale che certo non rientrava nello *script* di liberazione nazionale e che doveva inoltre negoziare i propri limitati spazi di agentività con le condizioni di sfruttamento specifiche dell’economia parallela del Tombolo¹¹.

Il pericolo di una possibile fuga dalla bianchezza è talmente grave e la restituzione di queste giovani donne all’economia patriarcale della famiglia bianca è talmente cruciale da imporre come protagonista e modello femminile Anna, la “salvata”. In contrasto con le altre donne, Anna è la donna bianca che conferma l’interpretazione normativa di una soggettività femminile bisognosa di protezione, vittima dello sfruttamento del Tombolo e del tutto aliena al suo mondo. Per sottolinearne l’estraneità, il film glissa da un lato sulla sua relazione con il Ciclista, dall’altro sulla relazione “pericolosa” che è costretta a intrattenere con il sergente nero Jack, puntando su una strategia sia desessualizzante sia allusiva, che si rinforzano a vicenda. Da un lato, il film

11 Earle-Parmar-Phillips 2023 collega la “fugitive whiteness” a una lettura decoloniale dell’intersezione tra razza e crimine. Riprendo il termine in un contesto diverso da quello carcerario per indicare come lo spazio fuori legge clandestino possa cambiare i termini egemonici che governano l’attribuzione razzializzante. La “bianchezza fuggitiva” è interpretabile sia come spazio di fuga e agentività relativa sia come effetto subito di perdita di bianchezza.

rifiuta di mettere in scena ogni desiderio di intimità sessuale da parte di Anna nei confronti di Jack, dall'altro la possibilità di una violenza da parte di quest'ultimo è costantemente allusa e incombente. Non a caso Jack, l'unico soggetto nero a ricoprire un ruolo diegetico, compare nella scena all'Osteria di Stagno, uno dei quartier generali del clan del Ciclista, proprio in relazione allo scambio di donne bianche come parte della ricompensa per il suo ruolo di complice. Nella stessa Osteria è appena arrivato Andrea per un abboccamento con il Ciclista. Vedendo il padre, ignaro, accanto a Jack, Anna supplica il Ciclista di far credere al primo che lei è estranea a quell'ambiente. La negazione di un rapporto con Jack equivale alla negazione di ogni relazione con il Tombolo. La finzione di una sistemazione onorevole e di un buon partito bianco, architettata con l'aiuto del suo "protettore", è importante perché introduce il ruolo del fidanzato di comodo, Renzo, uno degli scagnozzi di Alfredo. La specificità del film risiede proprio nell'accentuazione del rapporto primario tra padre e figlia, tanto che Anna accetterà di continuare il contatto con Jack perché ripagando i propri debiti sarà libera di tornare dal padre¹².

Ormai associato allo sfruttamento delle donne bianche, Jack ritorna in altre due scene. Al *dancing* del Tombolo lo vediamo ballare con Anna; in questa circostanza egli si accorda con il Ciclista sulle condizioni per il furto di merci al deposito. Oltre al 20% della refurtiva, pretende di passare del tempo con Anna dalle 2 alle 4.30 di notte, minacciando di sparare se non la trova all'appuntamento al barcone. Quando arriverà il momento, però, incontrerà il solo Renzo, il quale rifiuta di consegnargli la donna bianca – un gesto che lo pone inequivocabilmente come salvatore della sua bianchezza e degno di meritarsela (figura 1). In seguito alla colluttazione nelle acque vicino al porto Renzo resta ferito, mentre Jack fugge e da quel momento scompare dalla sceneggiatura: ha esaurito la sua funzione di soggetto nero a cui deve essere negata la donna bianca.

12 In seguito Anna accetta nuovamente di far compagnia a Jack per proteggere l'ambigua posizione del padre, che il Ciclista le fa credere coinvolto nel primo colpo fallito al deposito.



Fig. 1. Lo scontro tra Jack e Renzo.

Il finale sancisce la composizione del nuovo nucleo familiare composto da Andrea, Anna e Renzo. In effetti, secondo lo schema del “traffico delle donne” reso celebre da Gayle Rubin (1975), la consegna della figlia al fidanzato deve passare prima dalla sua restituzione al padre e, prima di essere accettato come legittimo fidanzato, Renzo deve mostrargli il suo pentimento e l’amore che ha dimostrato per sua figlia soppiantando Jack.

Ironicamente, come abbiamo visto, quella relazione era iniziata come una messa in scena proprio a beneficio di Andrea. Grazie a quella recita Anna aveva finto di aver trovato un buon partito nella figura di Renzo, convincendo Andrea della propria innocenza. Iniziata come recita, la relazione prepara il lieto fine del film¹³. C’è

13 È un lieto fine nonostante la morte di Andrea, poiché la genealogia bianca è stata comunque assicurata. La morte di Andrea serve anche a espiare la contaminazione di Anna e la propria, poiché anche lui si è macchiato del contatto

da dire che la strategia desessualizzante investe anche la relazione eterosessuale bianca. L'unione pare spinta più dal dovere che non dalla passione, come se fosse una tappa necessaria per emanciparsi dalla contaminazione del Tombolo. La conquista dell'eterosessualità bianca permette ad Anna di guadagnare la condizione minima di vivibilità sociale, così come permette a Renzo di rivestire il ruolo di lavoratore onesto in grado di mantenere economicamente la moglie e garantirle la rispettabilità. In questo senso, l'eterosessualità è solo secondariamente una forma di sessualità: essa è primariamente un'istituzione e un dovere simbolico-sociale (Jackson 1999). La parabola di Anna disegna il percorso tortuoso che dall'anomia conduce alla domesticità. Con l'aiuto di Renzo, suo padre è riuscito a evitare ciò che sembrava inevitabile osservando all'inizio del film le giovani donne attratte sulle camionette dei soldati.

La strategia desessualizzante che abbiamo visto all'opera sinora si accompagna alla negoziazione di un voyeurismo erotizzante che possa garantire una soddisfazione compensativa, in particolare per lo spettatore maschio bianco. Entra in gioco la seconda parte del titolo, "paradiso nero", sulla cui razzializzazione ambivalente propongo di soffermarmi. Che cosa vuol dire per il Tombolo essere un "paradiso"? E che cosa vuol dire per un paradiso essere "nero"? Nel caso del film di Ferroni provare a interrogare l'ossimoro "paradiso nero" significa esplorare il significato più ampio che può assumere il paradigma razziale e razzista della nerezza. Propongo due approcci. Il primo permette di guardare alla nerezza del Tombolo come proseguimento dell'esperienza dei luoghi coloniali nel momento in cui sono percepiti trasferiti sensibilmente all'interno della nazione: una nerezza internalizzata. Il secondo permette di ripensare alla nerezza come spazio amplificato e sovraesteso, in cui qualcosa può succedere alla razza di non interamente prevedibile o controllato dalla bianchezza egemonica: la nerezza come una sorta di eccedenza, sulle orme di quanto hanno proposto in

con il mondo proibito del Tombolo. In realtà, la sua posizione è liminale sin dall'inizio. Dopo la prigionia è sospeso dal rango di vice-brigadiere, eppure mantiene un rapporto di fiducia con il maresciallo Pugliesi. La sua ambivalenza gli permette di introdursi al Tombolo, ma ne mina la credibilità. Dopo aver garantito la sconfitta del clan, in punto di morte è reintegrato nelle forze dell'ordine. La sua morte eroica segnala la fine della fase transitoria in cui legalità e illegalità hanno convissuto in modo destabilizzante.

diverso modo Stefano Harney, Fred Moten e Marquis Bey (Harney-Moten 2021; Bey 2022).

È innegabile – e non solo per via della biografia fascista di Ferroni e Montanelli¹⁴ – che il film proponga, riproducendolo, uno sguardo coloniale sulla pineta del Tombolo. Lo possiamo vedere nella prolungata sequenza in cui Andrea è condotto segretamente al suo interno. Egli giunge in barca al Tombolo per discutere con il Ciclista del colpo in cui è coinvolto anche Jack. Fingendo la propria complicità, il piano di Andrea dovrebbe servire a far arrestare i criminali e riportare la figlia a casa. L'arrivo per via fluviale, tuttavia, invece di rivelare una macchia mediterranea, sembra mostrare l'ingresso in una foresta pericolosa e impenetrabile, riproducendo gli stereotipi dell'esplorazione coloniale in Africa: un'Africa dislocata in Italia. Lo stacco dell'inquadratura che precede l'ingresso al Tombolo introduce lo spettatore a un luogo "altro", come se si alzasse un sipario teatrale. Viene svelato un accampamento dove una donna lava un bambino piccolo (che immaginiamo "mulatto"), mentre due giovani discinte ballano tra loro una sorta di *boogie woogie* (figura 2). Man mano che l'inquadratura si allarga ci inoltriamo in un villaggio di capanne, tende e baracche. Le donne che vediamo sono bianche, ma la colonna sonora di un'orchestra jazz caratterizza senza ombra di dubbio questo luogo come nero, non europeo e non bianco. Nelle sue prime immagini il Tombolo viene presentato come un villaggio di donne, straniante replica "bianca" di uno stereotipato villaggio africano, secondo l'immaginario reso familiare da innumerevoli documenti etnografici in epoca fascista. Le inquadrature successive normalizzano in qualche misura questo paradiso femminile e ristabiliscono le gerarchie di genere, poiché il villaggio è controllato dagli emissari maschi del Ciclista, in primo luogo il "Professore".

14 Su Montanelli, a parte la biografia di Gerbi-Liucci 2014, si veda Sertorio 2011 sulle sue prove cinematografiche. Giorgio Ferroni aveva collaborato con l'Istituto Luce girando vari documentari a partire dagli anni Trenta, era stato aiuto-regista di Carmine Gallone per *Scipione l'Africano* e aveva collaborato con la Repubblica di Salò. Proseguì nel dopoguerra come regista prolifico dedito al cinema di genere (tra cui *western*).



Fig. 2. Vita quotidiana di donne bianche al Tombolo.

Seppur di breve durata, lo straniamento iniziale è potente e merita un commento sulla valenza eterotopica del Tombolo e una riflessione sulla sua caratterizzazione come paradiso “nero”¹⁵. Da una parte, le prime scene mostrano cosa potrebbe succedere se le donne bianche fuggissero dalla civiltà bianca, se dimenticassero il decoro e si abbandonassero a una “vita nera”. In altre parole, che cosa diventerebbero le donne bianche se smettessero di essere bianche, poiché attratte dalla nerezza. Anche se la nerezza del Tombolo è certamente funzione di una colonialità dello sguardo (maschile) che la produce secondo i suoi paradigmi, la sua irruzione come eterotopia lascia intravedere l’esistenza sensibile di uno

15 Discutendo il concetto foucaultiano di eterotopia, Johnson 2013 mette in luce come, a differenza dell’utopia, l’eterotopia sia uno spazio localizzabile, capace di sospendere, sovvertire o invertire l’ordine sociale dominante attraverso un altro paradigma di ordine. La sua alterità è sempre relazionale.

spazio periferico a quello sguardo, non tanto un punto cieco, ma un fuori scena che si affaccia sulla scena, anche se non può (non deve) essere messo del tutto a fuoco. Nella sua temporalità sfuggente tale nerezza potrebbe costituirsi come uno spazio “fuggitivo”, ad esempio per le donne bianche sfuggite all’ordine bianco e patriarcale. Non è un caso se la domesticità quotidiana delle prime inquadrature (senza uomini) sembra accompagnarsi a una dimensione di *jouissance* corporea nella visione delle due donne che ballano tra di loro mosse dai ritmi vorticosi della musica nera. Dal punto di vista di queste donne senza nome, il Tombolo potrebbe rappresentare un “paradiso rovesciato”, dove non solo l’accesso ai corpi maschili neri non sia più proibito, ma sia libero anche l’accesso a un godimento senza uomini¹⁶. D’altra parte, il Tombolo potrebbe essere un paradiso nero per i motivi opposti: nell’immaginario paranoico bianco i soldati neri avrebbero finalmente accesso a un intero *harem* di donne bianche. La celebre immagine della quarta di copertina della *Domenica del Corriere* del 14 luglio 1946 mostra una retata della MP al Tombolo ed erotizza voyeuristicamente i corpi neri e muscolosi ritratti a torso nudo, mentre le donne bianche resistono all’essere portate via a forza, come a dimostrare che non vogliono essere escluse dalle promesse sessuali di quel “paradiso” (figura 3). È vero che *nel film* la dimensione erotica è quasi del tutto rimossa, ma ciò può succedere perché essa era già ampiamente codificata nel *corpus* visivo e testuale coevo, che presentava il Tombolo come universo erotico incentrato sulla sessualità del maschio nero¹⁷.

16 Mutuo da Bey 2022 l’idea di una nerezza trans* e femminista come ontologicamente espansiva – un ammutinamento rispetto a ogni categorizzazione razzializzante – per risituarla negli spazi razzisti e anti-neri del film di Ferroni, che combatte una nerezza capace di distruggere l’ordine razziale e patriarcale egemonico. Con Bey, la chiamerei una “nerezza abolizionista”.

17 Il film venne distribuito negli Stati Uniti per il pubblico italo-americano con il titolo *Incontri della fatalità*, ma la sua versione spagnola recava il sottotitolo *Bosque de los placeres*. Sulla ricezione negativa tra gli immigrati italiani negli Stati Uniti si veda Della Maggiore 2015.

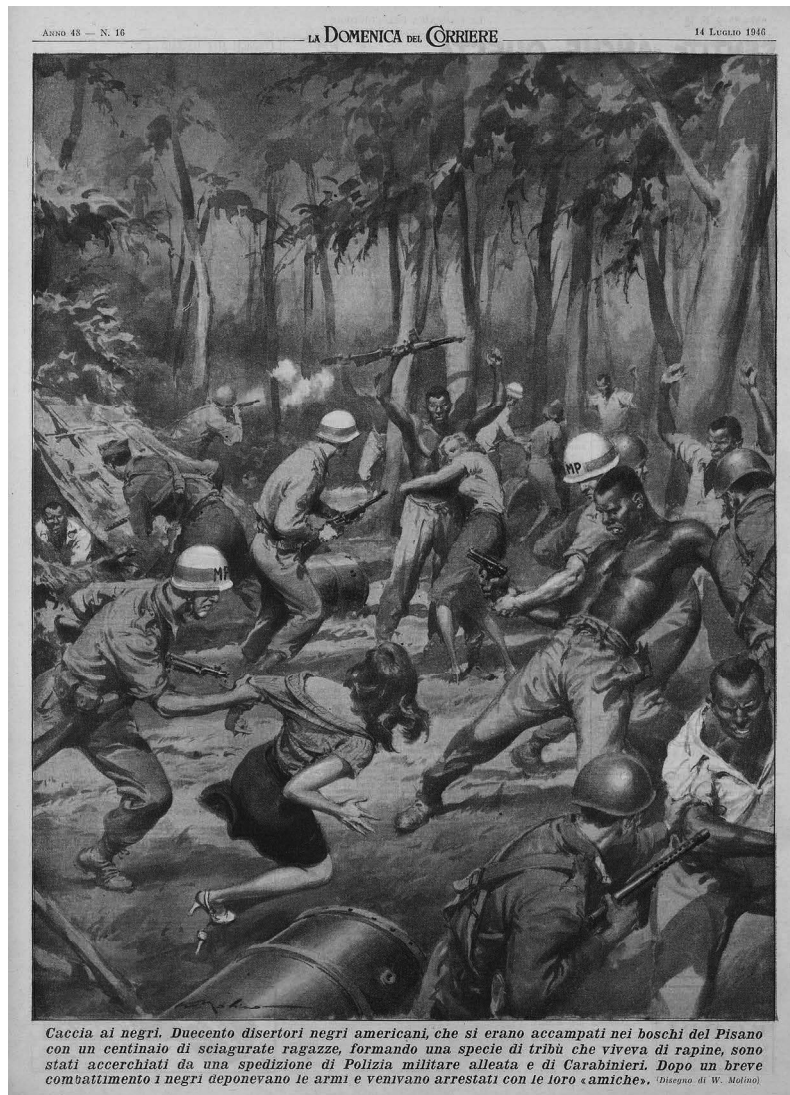


Fig. 3. Quarta di copertina del Corriere della Sera, 14 luglio 1946.

© Archivio storico Fondazione Corriere della Sera.

Un ulteriore elemento contribuisce all'erotizzazione di questa nerezza. Come suggerito dalle prime scene che mostrano l'interno del Tombolo, la dimensione sensuale e corporea che lo caratterizza è tradotta uditiveamente dalla colonna sonora, tant'è che la nerezza del Tombolo non potrebbe essere immaginata senza la musica e la danza. In realtà, la colonna sonora jazz è presente sin dai titoli di testa di *Tombolo*, molto prima della scena già menzionata dell'accampamento delle donne; quest'ultima fa da prodromo a una scena successiva, quella al locale da ballo chiamato "Perla della Foresta", un *dancing* all'interno del Tombolo dove grazie alla musica dal vivo e alla danza avvengono i primi contatti tra i militari – non solo neri – e le donne bianche. L'inquadratura di due manichini di donne nude è seguita dal vorticoso ritmo della musica di un'orchestra jazz. La potenza di questa musica sembra generare intorno a sé una particolare forma di nerezza vibrazionale¹⁸, che mette in relazione corpi razzializzati e non. La presenza della musica nera era talmente importante per il film da coinvolgere uno dei più noti compositori e conduttori di orchestre jazz attive in Italia sin dagli anni Venti, Amedeo Escobar¹⁹. Non è soltanto la "linea del colore" a razzializzare lo spazio: è il ritmo sincopato della musica nera ad attrarre a sé e muovere tutti i corpi catturati dalla sua energia. La danza fa saltare le distanze tra corpi bianchi e neri, li fa vibrare sulle stesse frequenze. Li sincronizza.

Varcando la "linea sonora del colore" (Stoever 2016), si fa strada la possibilità che la nerezza del Tombolo si identifichi solo in parte in una nerezza visibile attribuita esclusivamente ad alcuni corpi. Il Tombolo

18 La colonna sonora jazz utilizzata nel film era quella italiana di Amedeo Escobar, ancora molto in voga nell'immediato dopoguerra e sino a tutti gli anni Cinquanta. Anche in questo caso, appropriazione della musica nera e suo utilizzo come indice razzializzante rendono ambivalente l'episteme sonora (James 2019) nazional-razziale di *Tombolo*. Sulla "linea sonora del colore" (Stoever 2016) sono disponibili molti interessanti contributi tra *Sound Studies* e *Black Studies*: un primo panorama è offerto da Nyong'o 2014. Per riflettere sull'ambivalenza recuperativa del jazz di importazione nel film *Tombolo* si confronti l'uso della colonna di Escobar con l'incipit nella cantina jazz romana in *Il nero* di Giovanni Vento (1968).

19 Su Escobar e il suo straordinario successo sin dagli anni Venti, inizialmente con la Imperial Jazz Band, si veda la voce dell'Enciclopedia Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/amedeo-escobar_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amedeo-escobar_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso il 4 ottobre 2025). Sulla fortuna del jazz durante il fascismo si veda Cerchiari 2019.

non è nero per via dei soldati neri e nemmeno per via delle donne bianche non più bianche. Nero è lo spazio fuori legge che funge da attrattore per una congerie di soggetti clandestini. A ben vedere dalla macchia del Tombolo ne spuntano parecchi. Ne nomino alcuni: Otello, il giovane effeminato primo a morire nella sparatoria finale con la polizia; il Professore guida di Andrea all'accampamento, intellettuale fallito pseudo-anarchico che pare un meticcio con la sua pelle bruna; Alfredo il Ciclista, boss della prostituzione del Tombolo e controllore del mercato nero, che morirà saltando in aria su una mina. Ma non solo. Una piccola folla di comparse o persone menzionate di sfuggita: uomini, e soprattutto donne, provenienti da ogni parte d'Italia, il Torinese, le romane, Agostino il Napoletano... La dimensione transregionale, frutto dell'esodo interno e della mobilità di profughi e profughe, sfollate, sbandati, ex-prigionieri, disertori, senza fissa dimora e *sans papiers* – o con documenti falsi come la stessa Anna – fanno emergere una identità italiana mobile e migrante lontana anni luce dall'ordinato regionalismo dei “cento campanili”, così come l'avrebbero voluta il fascismo e molti dei successori repubblicani²⁰. In virtù della sua nerezza lo spazio eterotopico e clandestino del Tombolo raccoglie tutta una serie di soggetti che, non avendo più un posto proprio, ne occupano un altro, ai margini della nazione ma pericolosamente interno ad essa, rischiando di farne collassare il centro egemonico. Questa “Italia” dislocata dalla guerra non è affatto disposta a tornare a casa, ammesso che una casa ancora ci sia ad accoglierla, e questo, va detto, è soprattutto scandaloso per i soggetti femminili. Certamente non vogliono, o non possono, tornare a casa le giovani marchiate dall'infamia del Tombolo²¹. Tutte eccetto Anna, simbolo del “ritorno a casa”.

20 Sui campi profughi in Italia si veda Sanfilippo 2016: nell'Italia del primo dopoguerra “profugo” poteva indicare persone senza documenti, senza fissa dimora, soggetti indesiderati... I numerosi campi profughi raccoglievano cioè una buona parte dei soggetti fuori legge che abitavano anche il Tombolo. Particolare rilievo assume il campo di Fossoli, che conteneva “criminali rastrellati dalla polizia e prostitute italiane e straniere” (Azzali 1946). Sui cosiddetti profughi interni cfr. Canepa 2016.

21 In *Senza pietà* Angela non può tornare a casa perché compromessa con il mondo del Tombolo; in *Campane a martello* (1959) dopo la partenza dei soldati alleati Agostina dovrebbe rientrare da Livorno a Ischia con un foglio di via obbligatorio che lei rifiuta di firmare. Tutto il film è incentrato sulla sorte del denaro guadagnato da Agostina e Australia grazie alla prostituzione e “sequestrato” loro per finanziare l'orfanotrofio di Don Andrea, che ospita anche una “mulatta”.

Raccogliendo gli indici apparentemente eterogenei della nerezza del Tombolo potremmo ridefinirla alternativamente come non tanto un sistema di descrizione fenotipica legato a una tecnologia coloniale di assegnazione differenziale di umanità e di risorse, ma la figurazione di tutto ciò che annulla e vanifica ogni ordine razziale. Non solo un paradiso nero, ma un buco nero, vale a dire il luogo della caduta, o la “tomba” della bianchezza. La sua nerezza non si identificerebbe esattamente né con Jack né con gli altri soldati neri, ma sarebbe lo spazio dove entrano in relazione i soggetti nel momento in cui perdono la funzione sociale dettata dalla bianchezza egemonica. Ovviamente tutto ciò nel film di Ferroni non configura affatto un’utopia, né uno spazio desiderabile. La riduzione violenta dell’eterotopia a distopia, tuttavia, non va considerata un puro e semplice dato empirico atto a condannare la violenza interna che satura quel mondo parallelo, ma è essa stessa la prevedibile risposta nazional-razzista all’esistenza di uno spazio che sembra estendersi sino a diventare un vero e proprio “continente”, come aveva paventato Montanelli: un’Africa che cresce dentro l’Italia. Il film di Ferroni deve negare ogni promessa alla nerezza del Tombolo. La risposta è, perciò, quella di resuscitare lo sguardo coloniale che aveva raffigurato la colonia come paradiso sessuale, teoricamente proibito dalle leggi razziali fasciste ma praticamente reso accessibile al soldato italiano dalle condizioni di dominio esercitato nelle colonie. Solo che, una volta dislocato in Italia e offerto ai soldati neri così come alle donne bianche, il “paradiso nero” che aveva nutrito l’immaginario eccitante dell’Africa coloniale si traduceva in qualcosa di impensabile, sovversivo dell’ordine di genere e razziale su cui doveva fondarsi l’identità nazional-sessuale dell’Italia post-bellica.

A questo punto, diventa ancor più necessario resistere alla strategia del film, che evoca una nerezza amplificata solo per contenerla. Perseguendo nel presente una lettura “riparativa” che al contrario espanda le promesse dove esse sono state violentemente cancellate, la nerezza del Tombolo può operare al di là del suo *script* razzializzante e affermare la propria potenzialità in quanto categoria sovra-determinata che impedisce di tenere in piedi le gerarchie razziali egemoniche. Detto altrimenti, la promessa della nerezza nel film di Ferroni deve poter riemergere come prodotto di scarto del suo *script* razzista attraverso una re-visione che renda conto dei soggetti che il film sceglie di tenere ai margini per salvare gli unici sul quale scom-

mette per il proprio futuro. In alcune intermittenze, visive e sonore, il film produce una sorta di “nero” della visione, un “negativo” sonoro che potrebbe riconfigurare lo stesso concetto di “paradiso” in modo meno escludente. Come se il nero diventasse il non-colore che non denota più una specifica razza ma il fallimento di tutte, e con ciò il fallimento dell’egemonia bianca²².

Per concludere, mi chiedo quali siano le sfide politiche e teoriche, in ultima analisi di giustizia riparativa, che ci attendono per contrastare il ruolo che la bianchezza egemonica ha svolto nel dopoguerra italiano come dispositivo di salvaguardia securitario. La cosiddetta “ricostruzione” postbellica si è giocata infatti su una ripetizione silente di meccanismi consolidati dal fascismo. L’Italia ha continuato a vivere un privilegiato crepuscolo coloniale dal 1950 al 1960 grazie all’Amministrazione Fiduciaria della Somalia. La persistente marginalizzazione e invisibilizzazione dei e delle discendenti delle relazioni interrazziali frutto del colonialismo italiano fa da sfondo a tutto il periodo che dal fascismo giunge sino a noi (Deplano 2018). Credo anche sia necessario continuare a mettere in relazione il complesso intreccio dell’immaginario razziale e razzista nella prima fase della Repubblica con quello elaborato nelle successive fasi di migrazione “economica”, sia quella interna degli anni Sessanta, sia quella dal Sud del Mediterraneo e dalla penisola balcanica a partire dagli anni Ottanta. Un discorso antirazzista italiano dovrebbe sviluppare la capacità di tenere insieme queste diverse genealogie razziali e razziste, intersecandole con una altrettanto precisa e puntuale ricognizione decoloniale dello stesso immaginario nazionale:

Rivolgere tali domande richiede un qualche tentativo di scoprire come la nerezza operi nella modalità della costante evasione e perdita della vita e prenda la forma, la rotta catturata ed errante, della fuga (Harney-Moten 2021, p. 97).

22 Sono consapevole che intrattenere anche solo l’idea di una promessa della nerezza partendo da un posizionamento bianco sia molto problematico, nella misura in cui la nerezza sarebbe essa stessa per il soggetto nero sinonimo di mancanza ontologica di promessa (Yancy 2022). Non è nemmeno mio desiderio minimizzare il razzismo patriarcale del film, impegnato a salvare la donna bianca e il suo potere su di lei. Sostengo tuttavia l’utilità di praticare altre strategie di visione per lavorare negli interstizi del canone razzista bianco e recuperare l’eterotopia di spazi di sopravvivenza comune. In questo senso ho parlato di bianchezza fuggitiva e della necessità di partire dalle rovine.

Bibliografia

- Azzali, F.
1946 “L’Internazionale si è fermata a Fossoli”, in *L’Europeo*, n. 39, 29 settembre.
- Bey, M.
2022 *Black Trans Feminism*, Duke UP, Durham NC.
- Butler, J.
1993 “Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia”, in *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, a cura di R. Gooding-Williams, Routledge, Londra-New York.
- Canepa, G.
2016 “Rifare gli italiani. Profughi e progetti per il welfare (1944-47)”, in *Meridiana*, n. 86.
- Campi, P.
1993 *Amedeo Escobar*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. XLIII, [https://www.treccani.it/enciclopedia/amedeo-escobar_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amedeo-escobar_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Caponi, M.
2022 “Antirazzismo cattolico e questione nera nel secondo dopoguerra”, in *Italia contemporanea*, n. 297, <https://doi.org/10.3280/IC2021-297-S10A-002> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Cassamagnaghi, S.
2014 *Operazione spose di guerra: storie d’amore e di emigrazione*, Feltrinelli, Milano.
- Cerchiarì, L.
2019 *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, Mimesis, Udine-Milano.
- De Franceschi, L. (a cura di)
2013 *L’Africa in Italia: per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma.
- Della Maggiore, G.
2015 “Tombolo paradiso nero, il film che gli Usa non volevano vedere”, in *ToscanaNovecento*, https://www.toscananovecento.it/custom_type/tombolo-paradiso-nero-il-film-che-gli-usa-non-volevano-vedere/ (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Deplano, V.

2018 “Within and Outside the Nation: Former Colonial Subjects in Post-war Italy”, in *Modern Italy*, a. XXIII, n. 4, <https://doi.org/10.1017/mit.2018.27> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Earle, R., Parmar, A., Phillips, C.

2023 “Criminal Questions, Colonial Hinterlands, Personal Experience: a Symptomatic Reading”, in *Decolonizing the Criminal Question*, a cura di A. Aliverti, H. Carvalho, A. Chamberlen, M. Sozzo, Oxford UP, Oxford, <https://global.oup.com/academic/product/decolonizing-the-criminal-question-9780192899002?cc=gb&lang=en&#> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Ellena, L.

2015 “Geografie della razza nel cinema italiano del primo dopoguerra, 1945-1955”, in *Il colore della nazione*, a cura di G. Giuliani, Mondadori Education, Firenze.

Fantozzi, C.

2018 “Raccontare Tombolo. Prostituzione di guerra e confini della cittadinanza nella transizione alla democrazia”, in *The Italianist*, a. XXXVIII, n. 3, <https://doi.org/10.1080/02614340.2018.1515880>.

2021 “Seguire gli alleati: prostituzione e migrazioni femminili nell’Italia occupata”, in *Genere, sesso, migrazione. Riflessioni transdisciplinari*, a cura di F. Amato, DeriveApprodi, Roma.

Gerbi, S., Liucci, R.

2014 *Indro Montanelli: una biografia (1909-2001)*, Hoepli, Milano.

Giovacchini, S.

2015 “John Kitzmiller, Euro-American Difference, and the Cinema of the West”, in *Black Camera*, a. VI, n. 2, <https://doi.org/10.2979/blackcamera.6.2.17> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Giuliani, G. (a cura di)

2015 *Il colore della nazione*, Mondadori Education, Firenze.

2018 *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Londra.

Giuliani, G., Lombardi-Diop, C.

2013 *Bianco e nero. Storia dell’identità razziale degli italiani*, Mondadori Education, Milano.

Greene, S., Roveri, M.

2020 “The Black American Soldier: Italian Cinematic Reflections”, in *Italy and the Military: Cultural Perspectives from Unification to Contemporary Italy*, a cura di M. Roveri, Springer International Publishing, Cham, https://doi.org/10.1007/978-3-030-57161-0_16 (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

- Harney, S., Moten, F.
2013 *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, Tamu, Napoli.
- Jackson, S.
1999 *Heterosexuality in Question*, Sage, Londra.
- James, R.
2019 *The Sonic Episteme. Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics*, Duke UP, Durham NC.
- Johnson, P.
2013 “The Geographies of Heterotopia”, in *Geography Compass*, a. VII, n. 11, <https://doi.org/10.1111/gec3.12079> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Leavitt, C.
2019 “The Forbidden City: Tombolo Between American Occupation and Italian Imagination”, in *Cultural Change Through Language and Narrative: Italy and the USA*, a cura di G. Bonsaver, A. Carlucci, M. Reza, Legenda, Londra, <https://centaur.reading.ac.uk/74251/> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Miller, P.K.
2022 “Hegemonic Whiteness: Expanding and Operationalizing the Conceptual Framework”, in *Sociology Compass*, a. XVI, n. 4, <https://doi.org/10.1111/soc4.12973> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Nyong'o, T.
2014 “Afro-philosophical Fictions: Black Sound Studies after the Millennium”, in *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, a. XVIII, n. 2, <https://doi.org/10.1215/07990537-2739938> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- O'Brien, D.
2017 “Due Afro-Americani a Roma: John Kitzmiller, Woody Strode and Remoulding Stereotypes in Italian Popular Cinema”, in *Black Masculinity on Film: Native Sons and White Lies*, a cura di D. O'Brien, Palgrave Macmillan, London, https://doi.org/10.1057/978-1-137-59323-8_6 (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
- Patriarca, S.
2015 “Fear of Small Numbers: ‘Brown Babies’ in Postwar Italy”, in *Contemporanea*, n. 4, <https://doi.org/10.1409/81438> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).
2021 *Il colore della Repubblica: Figli della guerra e razzismo nell'Italia postfascista*, Einaudi, Torino.
- Perilli, V.
2015a “Relazioni pericolose. Asimmetrie dell'interrelazione tra ‘razza’ e genere e sessualità interrazziale”, in *Il colore della nazione*, a cura

di G. Giuliani, Mondadori Education, Firenze, <https://iris.unive.it/handle/10278/3704728> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

2015b “Tammurriata Nera. Sessualità interrazziale nel secondo dopoguerra italiano”, in *Iperstoria*, n. 6, <https://doi.org/10.13136/2281-4582/2015.16.299> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Rubin, G.

1975 “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, in *Toward an Anthropology of Women*, a cura di R. Reiter, Monthly Review Press, New York.

Sanfilippo, M.

2016 “I campi in Italia nel secondo dopoguerra”, in *Meridiana*, a. LXXXVI, n. 2, <https://doi.org/10.1400/247419> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Santini, A.

1990 *Tombolo. Disertori, contrabbandieri, signorine, sciuscìa: un'avventura del dopoguerra*, Rizzoli, Milano.

Sedgwick, E.K.

1997 “Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You”, in *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, a cura di E.K. Sedgwick, Duke UP, Durham NC, <https://doi.org/10.1515/9780822382478-002> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Sertorio, G.

2011 “Prime prove cinematografiche di Montanelli: *Pian delle stelle e Tombolo, paradiso nero*”, in A. Malvolti, *Indro Montanelli: il giornalismo, la storia, la narrativa*, Olschki, Firenze, <https://doi.org/10.1400/218282> (ultimo accesso il 4 ottobre 2025).

Stoeber, J.L.

2016 *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York UP, New York.

Stoler, A.L.

2009 *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton UP, Princeton.

Vignati, R.

2019 *Indro Montanelli e il cinema. Un contadino toscano candidato all’Oscar*, Mimesis, Udine-Milano.

Yancy, G. (a cura di)

2022 *Black Men from behind the Veil: Ontological Interrogations*, Rowman & Littlefield, Lanham MD.