

# “Small Axe”

## Poetica e politica della razza secondo Steve McQueen: una lettura antropologica

Miguel Mellino

In mezzo a un oceano di serie sempre più “seriali”, con lo stesso tipo di *découpage* tecnico, così come del tutto in sintonia con l’algoritmo neoliberale multiculturale progressista della *Google-Netflix ideology* – una delle emanazioni più popolari del cosiddetto *diversity management*<sup>1</sup> o di ciò che è stato anche denominato *identity capitalism* (Leong 2021)<sup>2</sup> – si può segnalare una volta tanto una piccola linea di fuga: *Small Axe* (2020), del regista britannico nero Steve McQueen.

Lavoro sicuramente d’autore, nel senso che la *Nouvelle Vague* ha dato a questo termine, e di cui conviene cominciare a parlare proprio dal titolo: *Small Axe*. McQueen propone qui un noto brano di Bob Marley (1971) sia come colonna sonora, sia come chiave di lettura della sua serie, un prodotto di “piattaforma” dedicato all’esperienza di vita della comunità caraibica londinese tra gli anni Sessanta e Ottanta. Bob Marley aveva creato il brano sulla base di un proverbio popolare giamaicano: «If you are the big tree / We are the small axe / Sharpened to cut you down (Well sharp) / Ready to cut you down»<sup>3</sup>. È così che McQueen mette in scena cinque bellissime “scuri

1. Vedi anche Batthacharya 2021, Tam 2019. Per un’analisi critica del modo in cui il *diversity management* non fa che rafforzare la colonialità del capitalismo razziale moderno, vedi Prasad 2003.

2. «[...] Chiamo capitalismo dell’identità gli sforzi compiuti dai membri dei gruppi dominanti di trarre profitto dai soggetti appartenenti a comunità svantaggiate. Così, i membri di questi gruppi dominanti che traggono profitti dai soggetti appartenenti alle comunità svantaggiate sono capitalisti dell’identità [...] E questo sforzo per trarre profitto da soggetti svantaggiati non si limita ai comportamenti individuali. Anche le istituzioni improntate a queste forme di politiche dell’identità traggono profitti da tali individui. È chiaro che college e università cercano di accrescere il loro appeal, di fronte ai potenziali studenti, inserendo tra i loro materiali pubblicitari membri delle comunità svantaggiate. Lo stesso accade con quelle diverse forme di business che cercano di attrarre pubblico o clienti esibendo nei loro siti web sia dipendenti provenienti dalle comunità svantaggiate, sia riferimenti più generali a tali comunità. E anche molti politici che tentano di incrementare il loro bacino elettorale, o vanno alla ricerca di surrogati di tali soggetti svantaggiati oppure inseriscono i loro volti nelle loro pubblicità» (Leong 2021, p. 12, traduzione mia).

3. «Se tu sei il grande albero / Noi siamo la piccola ascia / Affilata per abbatterti (Ben affilata) /

nera”, per così dire, incentrate su quattro diverse storie realmente accadute, come gesto simbolico-affettivo di abbattimento, e quindi di decostruzione, del grande albero (bianco) inglese.

Sintomatico della serie il titolo del terzo episodio (*Red, White and Blue*, fig. 62), che appare sottilmente ispirato a *There Ain't No Black in the Union Jack* (1987) di Paul Gilroy, autore tra i consulenti della serie. L'episodio narra la vicenda di Leroy Logan, un giovane inglese nero che decide nei primi anni Ottanta, in mezzo alla marea montante dell'aggressivo nazionalismo culturale razziale thatcheriano, di arruolarsi nelle forze di polizia, convinto che l'unico modo di cominciare a cambiare il razzismo strutturale-istituzionale sia dall'interno<sup>4</sup>. L'obiettivo di McQueen non è confermare ciò che già sappiamo – che la polizia non può non essere razzista in una società ancora razzialmente strutturata (Hall 1980, Robinson 1983) – bensì descrivere la soggettività che muove il protagonista, senza sigillare la sua individualità o singolarità entro una qualche codificazione ideologica esterna. Questa sensibilità “antropologica”, si potrebbe così definirla, è una delle costanti del suo approccio, non solo in questa serie.

## Estetica a-didascalica

*Small Axe* è un bellissimo racconto della lunga lotta ingaggiata dalle comunità caraibiche per il loro riconoscimento: umano, in primo luogo, ma anche di un loro diritto all'abitare nell'isola come singolare e diversa forma di vita, con una storia e cultura propria. Una lotta combattuta negli anni della Gran Bretagna del *Keep England White*, dei *rivers of blood* (neofascisti e anti-immigrazione) di Enoch Powell, dell'ascesa del British National Party, delle prime leggi esplicitamente razziste della storia dell'Europa del dopoguerra, della nascita della prima *law and order society* come macabro sfondo (securitario e razziale) della nuova libertà neoliberale<sup>5</sup>, e che ha visto le comunità nere-britanniche impegnarsi e resistere, in modo “autonomo”, su tutti i fronti: fisico, sociale, politico, ideologico ma soprattutto “culturale”. McQueen ci offre una variante assai raffinata di ciò che potremmo chiamare “decolonizzazione del metodo”: le sue piccole “scuri nere” narrano questa

Pronti ad abbatterti».

4. L'episodio è tratto dal libro di Logan (2020), che è stato inoltre uno dei fondatori, trent'anni fa, della Black Police Association in Inghilterra.

5. Per una panoramica sul razzismo come modalità statale emergente di governo in Gran Bretagna negli anni Sessanta, vedi Hall *et al.* 1978.

lotta non dall’alto dell’ideologia, non dalla didascalìa politica facile, noiosa e vittimista, di un certo sguardo antirazzista umanitario e progressista, bensì cercando un approccio ai propri soggetti che vogliamo definire di tipo “etno-antropologico”, interno o empatico, e centrato sulla loro vita di tutti i giorni. Rovesciando a contropelo, in modo postcoloniale o decoloniale, una delle più note enunciazioni dell’antropologia classica (Malinowski 1922), si può sostenere che la cifra del “cine-occhio” di McQueen stia proprio nel cercare di cogliere “il punto di vista del nativo”: un punto di vista che non deve essere confuso, come un certo senso comune pubblico ha oramai assimilato, con la mera registrazione di un discorso verbale soggettivo.

Come l’occhio etnografico, la macchina da presa di McQueen, non solo scioglie il mondo soggettivo dei personaggi nei loro contesti sociali di appartenenza, facendo diventare l’uno la necessaria omologia dell’altro, ma cerca le singolarità di ogni esperienza di vita nella sfera sensoriale, nel mondo del non-detto, nella sfera del pre-discorsivo o habitus, si potrebbe dire con Pierre Bourdieu (1972)<sup>6</sup>. *Small axe* scorre, in effetti, al livello del *basement* (un termine assai importante per la cultura popolare nera, legata ai generi musicali che dominano la colonna sonora della serie, e cioè il reggae e il dub), ovvero del formarsi culturale delle “sue” soggettività. Steve McQueen, nato a Londra da genitori di Trinidad e Grenada, ci propone un ritratto di vita della (sua) comunità nera, che, pur non avendo come punto di partenza la vita dell’autore, e non essendo ovviamente un etnografo, può sicuramente essere interpellato come una sorta di *Heartful Auto-ethnography* (Ellis 1999; Ellis, Bochner 2000, 2016; Holman Jones, Adams, Ellis 2013): non solo perché McQueen ritrae qui la vita e la storia della “sua” comunità etnico-culturale di appartenenza, a partire da fatti realmente accaduti, e offrendo una meticolosa ricostruzione storica di tali eventi, bensì perché il suo racconto non opera al livello freddo e codificato dell’analisi, non cerca l’autocompiacimento nell’arroganza paternalistica del concetto, non cerca di rappresentare ma piuttosto di evocare.

Nello specifico, poiché esso emerge chiaramente come l’argomento centrale delle cinque storie, *Small Axe* non vuole “parlare” affatto di razzismo (meno che mai denunciare) né di antirazzismo (meno che mai perorare); il suo intento, come anticipato, è quello di sciogliere il “reale” di tali concetti nella loro realtà, nella materialità oggettiva e soggettiva delle interazioni di tutti i giorni, prima che, in quanto fenomeni sociali, essi prendano la piega del discorso. Il suo “piano di immanenza”, per dirla con Deleuze e Guattari

6. Il nostro ragionamento sull’aspetto etnografico del cinema di McQueen, inteso in questo senso, prende spunto da Grimshaw 2012, e da Berger 1972.

(1999), è dunque chiaramente un altro: gli affetti, i sentimenti, le passioni, i desideri, la sensualità. Sintomatico qui il secondo episodio: *Lovers Rock*, un racconto senza trama di una serata passata a ballare e cantare in un'abitazione privata, con tutti i personaggi consegnati per intero alle musiche di un tipico *sound system* giamaicano. Protagonisti esclusivi del racconto, i corpi di uomini e donne nere, ovvero due diverse modalità di genere (dentro la stessa razza/classe) di vivere la musica, il ballo, il desiderio, la sessualità. È sempre in questa chiave sottile (senza parole né commenti) che viene mostrata sia la violenza di un certo desiderio sessuale maschile, sia la capacità catartica della musica e del ballo di curare le ferite dell'oppressione razzista, di suturare l'inferiorizzazione e la castrazione inflitte dal razzismo ai corpi dei neri. Davvero evocativa, in questo senso, la bellissima lunga sequenza-estatica del "pogo rituale" a cui si danno alcuni uomini sulle note del *Kunta Kinte Dub* di The Revolutionaries. Si può dire che *Lover's Rock* mostri l'intersezionalità nel suo farsi, nella sua dimensione antropologica.

È questa, dunque, la forza del cinema di McQueen, già mostrata in *Hunger* (2009) e in *12 Years a Slave* (2013): il suo interesse sta nello scorgere l'immagine "cristallo", per usare qui il noto concetto di Deleuze (1985) in *L'immagine-tempo*<sup>7</sup>, nel registrare l'esperienza emotiva interiore dei propri soggetti allo stato "grezzo", nel cogliere il punto esatto dell'intersezione tra l'umanità-soggettività dei neri e la sofferenza inflitta loro dalla Storia, e cioè dalla violenza (razziale, coloniale, sociale) esterna. L'estetica di McQueen trae linfa da questa sua particolare sensibilità "cristallina" e "a-didascalica", se così si può dire: il suo cinema comunica attraverso una poetica e politica del sentimento, disarticolando a livello ontologico e percettivo il dualismo tutto occidentale mente-corpo. Sta qui la piega, si può definire, postcoloniale, del suo lavoro: nel mettere in mostra lo «schema-corporale razziale» – di cui parlava Fanon in *Pelle nera. Maschere bianche* (1952) – proprio nel momento stesso del suo farsi corpo (nero).

## Poetica e politica della razza

La sensibilità "cristallina" di *Small Axe* sta dunque nel porsi anche come

7. «Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato, differenti per natura l'uno dall'altro o, ed è lo stesso, deve sdoppiare il presente in due direzioni eterogenee, di cui una si slancia verso l'avvenire e l'altra ricade nel passato» (Deleuze 1985, p. 96).

“rammemorazione”, come evocazione-produzione di una memoria (le “scuri nere”) occlusa dalla Storia (dal grande albero bianco inglese). Anche in questo senso, *Small Axe* interpella direttamente il sentimento, l’inespresso, un’identità storica repressa, il “cristallo” nero, quel passato che non precede cronologicamente il presente, ma lo accompagna a “contropelo”, come traccia silenziosa o “silenziata”, per dirla attraverso la nota espressione dell’antropologo haitiano Michel-Rolph Trouillot (1995, Hall 1992). Ma il significante “cristallo” può avere qui un’altra valenza, di tipo sicuramente più etnoantropologica. *Small Axe* racconta qualcosa di più della semplice esperienza storica di vita della comunità nera caraibica a Londra. Il suo scopo non appare soltanto mostrare, in una chiave meramente vittimistico-pedagogica, la sofferenza umana e la lotta politica di una parte della comunità Black British, bensì raccontare il formarsi e l’affermarsi di una cultura popolare nera-britannica, ovvero di una sua specifica identità culturale “diasporica” come “forma di vita”, così come delle espressioni estetico culturali di grande valore (prima di tutto la musica) che tale comunità è stata capace di produrre in una condizione di vita di estrema difficoltà. Non è difficile vedere qui l’influenza dei Black British Cultural Studies (Baker, Diawara, Lindenberg 1996) sulla narrazione di McQueen, in particolare delle prospettive di Stuart Hall, del già citato Paul Gilroy e di Kobena Mercer, e tuttavia il suo ritratto della comunità nera anglo-caraibica sembra rinviare anche alla tradizione dei primi Black Studies statunitensi, e cioè agli studi e scritti oramai classici di W.E.B. Du Bois, Richard Wright, James Baldwin, James W. Johnson, per citarne solo alcuni, ma soprattutto della prima antropologa nera, vale a dire Zora Neale Hurston.

Allieva di Franz Boas, profondamente influenzata dall’idea dei modelli culturali di Ruth Benedict, nonché autrice di testi – come *I loro occhi guardavano Dio* (1937) e *Mosè, l’uomo della montagna* (1939) – destinati a restare un punto di riferimento negli studi storici sulla vita delle comunità africano-americane, Hurston non viene però quasi mai citata, come del resto nessuno dei primi antropologi neri, nei manuali classici di storia dell’antropologia. Eppure, le sue ricerche storico-etnografiche tra le comunità nere del Sud degli Stati Uniti sono state altrettanto importanti degli studi di Du Bois, Wright e altri classici del primo pensiero politico nero nel portare alla luce quello che può essere definito un “empowerment culturale” dei neri come soggetti, come risposta al pensiero razzista dominante. Ciò che gli studi di Hurston cercavano di trasmettere era che i neri americani non sono stati semplicemente degli schiavi, ovvero che la schiavitù non era riuscita a ridurli a mere bestie di lavoro, a semplici raccoglitori di cotone e

tabacco, a mere vittime inermi dell'oppressione razziale. Anzi, ci mostrano i suoi scritti, anche in condizioni di vita durissime, le comunità nere del Sud sono state capaci di produrre una propria "cultura", e cioè un insieme di tradizioni, credenze, memorie, complessi rituali, pratiche sociali ed espressioni simboliche, plasmate da una loro visione singolare della loro storia come specifico gruppo etnico-razziale. In sintesi, lo sforzo principale di Hurston, così come degli altri autori dei primi Black Studies, era rivolto soprattutto a mostrare, in un mondo dominato dal suprematismo razziale bianco, non solo che gli africano-americani vivevano all'interno di una loro ricchissima "cultura storica", alla pari di tutti gli altri gruppi sociali "umani", bensì che le loro "espressioni culturali", frutto in buona parte della loro lotta per la sopravvivenza, veicolavano in sé un irrinunciabile impulso alla resistenza, all'emancipazione e alla libertà, e cioè una concezione più democratica, per così dire, e più alta di umanità rispetto a quella bianca coloniale-occidentale.

Ci sembra questa un'importante "tradizione storica e intellettuale nera" a cui annodare simbolicamente la narrazione di McQueen: la sua operazione di memoria intende mettere in risalto soprattutto la vitalità e creatività politico culturale della sua comunità, un aspetto di solito rimosso in Gran Bretagna dalla colonialità dei discorsi pubblici sulla presenza storica delle comunità nere nell'isola. Sta qui, dunque, la sua politica e poetica della razza. Suggestive le scene che evocano C.L.R. James mentre discute con alcuni attivisti il suo *The Black Jacobins*, così come i riferimenti alle pantere nere inglesi, ai riots di Brixton del 1981, ai carcerati che leggono testi chiave della tradizione radicale nera (ancora C.L.R. James). Suggestive perché evitano il taglio nostalgico di molti altri prodotti culturali sui movimenti neri del passato.

*Small Axe* sembra dunque scavare nella memoria caraibica britannica anche per raccontare una *blackness* britannica semplicemente diversa e distante, forse rimossa, da quella attuale. Si tratta di "disseppellire" un'identità culturale Black British più connessa con la storia della prima immigrazione post-coloniale verso la Gran Bretagna e più radicata nel passato coloniale-schiavistico caraibico. È anche questo il senso dell'espressione *Small Axe* nella re-significazione proposta dalla serie: offrire alle comunità nere britanniche di oggi una narrazione alternativa della storia della Gran Bretagna (e delle sue rappresentazioni dominanti) degli ultimi decenni, invertendo, dunque, il soggetto dell'enunciazione, la soggettiva (per restare ai termini cinematografici) del racconto. La scure e non l'albero. Un'operazione che è proseguita con il recente lancio di *Uprising*, una sua nuova serie stavolta

di documentari su due episodi chiave nella storia delle comunità nere a Londra: il rogo di New Cross, in cui morirono bruciate undici persone in un attentato di chiara matrice razzista-neofascista a un edificio abitato di neri, e la insurrezione di Brixton nel 1981. Ci pare che McQueen, a partire da questi suoi lavori, possa offrire, dal campo delle arti visive, un suggestivo spunto “antropologico” anche per una riflessione più generale su quello che Linda Tuhiwai Smith (2017), ricercatrice neozelandese di origini maori, ha invocato come una «necessaria decolonizzazione delle metodologie» nella ricerca storica sulle popolazioni indigene o “altre”.

Ci sembra quindi importante mettere in connessione ciò che abbiamo definito come “poetica e politica della razza” in *Small Axe* con il dibattito in corso sulle mancanze dell’antropologia, a livello globale, nel «rimettere la razza al centro del discorso antropologico» (Mukhopadhyay, Moses 1997; Hartigan 2012; 2014; Mullings 2006; Harrison 1995). La serie di McQueen, così come il suo approccio all’esperienza della comunità afrocaribica britannica, possono essere di grande utilità per interrogare i silenzi e le impasse non solo dell’antropologia, bensì di buona parte delle scienze umane e politiche occidentali tradizionali, nell’approccio alla “razza” e quindi nello studio del razzismo nei contesti contemporanei. Qualcosa che resterà più chiaro, analizzando da vicino i singoli capitoli della serie.

Il primo episodio riporta le vicende legate a un evento chiave tanto nella storia del razzismo di stato britannico, quanto nella lotta dei neri britannici per i loro diritti: il processo ai cosiddetti Mangrove 9. McQueen offre qui una ricostruzione storica assai meticolosa dei fatti, una sua qualità già mostrata nel precedente *12 Years a Slave*<sup>8</sup>. È tuttavia importante aggiungere qualcosa che l’episodio non finisce di mostrare, ma che costituisce invece uno dei punti salienti del famoso documentario-inchiesta *Mangrove 9* realizzato da Franco Rosso nel 1973<sup>9</sup>: le retate sistematiche della polizia nel ristorante caraibico Mangrove di Nothing Hill, la persecuzione e repressione contro il proprietario e i suoi frequentatori erano parte di una strategia istituzionale più ampia di contro-insorgenza, finalizzata a evitare la formazione di un partito o movimento delle Pantere Nere in Gran Bretagna. L’essenza di ciò che *Small Axe* vuole trasmettere, e che noi abbiamo proposto di codificare come un “cine-occhio antropologico” della serie, viene invece

8. Per un’analisi minuziosa, sia del fatto storico che della meticolosa ricostruzione storica operata da McQueen si veda Nitish 2020.

9. Alcune parti del documentario sono su «YouTube». Reperibile in <<https://youtu.be/tN-KXR-KojY4>> (consultato il 14 febbraio 2022).

enunciata da Darcus Howe<sup>10</sup>, uno dei leader storici del movimento nero britannico dell'epoca, nella sua (auto)difesa in aula a questo processo, in uno dei momenti sicuramente più emotivamente intensi della serie:

La comunità nera di Nothing Hill è una comunità davvero unica al cui interno vivono moltissime persone delle Indie occidentali. È una comunità che è nata dalla resistenza a una serie di attacchi regressivi perpetrati da parte della polizia; attacchi che non avevano nulla a che fare con quelle idee e valori “avanzati” così diffusi nel XX secolo. Emanavano invece dal fetore del colonialismo britannico. Erano qui in azione di nuovo quegli stessi padroni. È dall'autodifesa di se stessi di fronte a queste attacchi e violenze che è nata una comunità. (corsivo mio, traduzione mia)

Le parole di Darcus Howe, messe enfaticamente in risalto da McQueen, ci danno lo sguardo proposto dalla serie: *Small Axe* è il racconto dell'affermazione e della soggettivazione di una comunità culturale nera britannica nata come tale dalla (sua) lotta antirazzista, microfisica e quotidiana per il riconoscimento in ogni dimensione della vita sociale. Si tratta di uno sguardo antropologico, certo, ma allo stesso tempo critico della tradizione *race blind* dell'antropologia dominante. In altre parole, l'affermazione della comunità afrocaribica come tale è stata il prodotto di una resistenza culturale ed esistenziale ancor prima che politica. La poetica e la politica della razza si mostrano qui come elementi non solo affermativi – veicoli di costruzione comunitaria e di riconoscimento sociale – ma anche di concezioni e valori progressisti ed emancipatori (Gilroy 1987).

## Esistenzialismo nero

I due restanti episodi, gli ultimi due e forse i più belli della serie, finiscono di fissare il “taglio” della narrazione di McQueen: *Alex Wheatle* (fig. 63), il quarto, racconta la vita di un giovane nero orfano cresciuto nelle strade del quartiere di Brixton negli anni Settanta e finito in carcere nello stesso sintomatico modo di tanti altri giovani neri come lui, mentre l'ultimo, *Education*, si concentra sulla discriminazione istituzionale-razziale esercitata

10. Darcus Howe, nato a Trinidad nel 1943, giornalista e attivista per la giustizia razziale, è stato uno dei membri più noti dei British Black Panthers, un gruppo politico che si ispirava al Partito delle Pantere Nere degli Stati Uniti. Per un approfondimento sulla sua figura politica, si veda Bunce, Field 2013.

dalla scuola sui bambini neri. Come il resto della serie, entrambi gli episodi riportano storie e personaggi reali<sup>11</sup>. Ancora una volta, senza salire al livello della didascalia pedagogica, tipica di quasi tutte le serie televisive sulla questione nera, l'episodio mostra piuttosto efficacemente una componente centrale dei processi di “razzizzazione” nelle società postcoloniali europee: quei meccanismi attraverso cui le istituzioni – compresa la scuola – si costituiscono come agenti attivi nella produzione di una forza lavoro “razzizzata”, ovvero di una gestione scolastica “descolarizzante”, si potrebbe dire, riportando qui in senso ironico il noto concetto della pedagogia libertaria di Ivan Illich (1971), in cui neri e figli di migranti appartenenti alle classi popolari finiscono nelle nicchie a più alta densità di sfruttamento del mercato del lavoro. Nello specifico, *Education* mostra in modo davvero raffinato, e cioè senza eccessi retorici o ideologizzanti, un meccanismo di segregazione istituzionale scolastico assai diffuso anche nell'Italia di oggi: quel processo secondo cui gli studenti non-bianchi, o figli di migranti, finiscono spesso o in scuole-ghetto (nel caso britannico le *Sub-Normal Schools*) o nei licei tecnici o professionali (come risulta piuttosto noto nei nostri contesti: Romito 2016, Zoletto 2009).

L'episodio, dunque, descrive il funzionamento a livello pratico non soltanto di una delle espressioni meno dibattute del razzismo istituzionale – la colonialità, la bianchezza, l'autoreferenzialità europea e l'eurocentrismo dei curricula scolastici, che non fanno che promuovere e favorire l'interiorizzazione di un complesso di inferiorità da parte degli studenti non-bianchi – ma anche il modo attraverso cui le istituzioni infondono la “razza” nella “classe”, per così dire, trasformandola in un dispositivo materiale e simbolico di sottomissione. Come detto, si tratta di un argomento piuttosto attuale anche nei nostri contesti, benché quasi del tutto assente dal dibattito pubblico. Anche qui, la suggestione del taglio di McQueen sta proprio nel non chiudere affatto i discorsi, ovvero nel riaprirli e lasciarli (volutamente) incompleti, evitando la morale pedagogico-ideologica della maggior parte delle rappresentazioni cinematografiche delle migrazioni alle nostre latitudini. Più che episodi, in effetti, *Small Axe* racconta frammenti di storie, senza inizio né fine. Contrariamente a quanto può sembrare, sta proprio in

11. L'episodio *Alex Wheatle* è costruito a partire dai numerosi testi autobiografici scritti dallo stesso Alex Wheatle, come *Brixton Rock* (1999), *Straight Outta a Crongton* (2017) e *Uprising* (2017). *Education*, invece, scritto insieme ad Alastair Siddons, racconta quella pratica assai diffusa nelle scuole inglesi degli anni Sessanta di destinare gli studenti neri e asiatici alle cosiddette *Sub-Normal Schools*. Questa pratica discriminatoria venne denunciata all'epoca da un pamphlet divenuto famoso, redatto dal pedagogo Bernard Coard (1971).

questa sensazione di incompletezza la proposta della serie: non un qualche messaggio, ma un'interrogazione.

*Small Axe* lascia volutamente il ragionamento all'audience e sembra rilanciare anche oggi quella pregnante domanda formulata qualche decennio fa – *What is this Black in 'black' popular Culture?* (Hall, Mellino 1996) – da un altro noto Black British, Stuart Hall. E tuttavia oltre Hall ci torna qui in mente un autore dell'altra sponda dell'Atlantico nero, James Baldwin. In *Notes of native son* (1954), tradotto di recente con il discutibile titolo *Questo mondo non è più bianco* (2018), Baldwin criticava in modo impietoso il “realismo estetico” dei cosiddetti “romanzi di protesta” di scrittori neri come Richard Wright. Romanzi come *Native Son* (1947) di Wright, tanto esaltato anche da Fanon, scrive Baldwin, non fanno che riproporre un'immagine dei neri del tutto artificiale, poiché costruiscono i loro personaggi più su “tipi sociologici” che non su neri reali, ovvero quasi esclusivamente su quegli stereotipi sui neri che più piacciono e ossessionano i bianchi, o più precisamente i gusti “socialistoidi” e “psicopatologici” delle audience bianche progressiste. Notava Baldwin in modo pungente: «Il negro è qui un problema sociale, e non personale o umano; pensare al negro significa qui pensare a dati statistici, quartieri degradati, stupri, ingiustizie, remote violenze, significa confrontarsi con un catalogo sterminato di sconfitte, conquiste, scaramucce ([1954] 2018, p. 123)».

È così che Baldwin invocava romanzi neri più esistenziali e sperimentali, meno “sociologici” e meno “realisti”; romanzi che narrassero non soltanto la tragedia, l'annichilimento e la disgregazione generata dall'oppressione razziale, ma anche quei “nuovi valori” umani – l'empowerment culturale, per riprendere ancora il lavoro di Hurston – prodotti in modo attivo da sempre dalle comunità culturali nere. Baldwin, umanista ed esistenzialista nero (Gordon 2000), attento osservatore della cultura quotidiana dei ghetti statunitensi, chiedeva di rendere più visibile l'incessante apporto storico dei neri a ciò che si può denominare, seguendo la traccia del suo pensiero, una nuova “civiltà umana”, una nuova “concezione dell'umano”. Non è difficile vedere qui un filo rosso che collega l'umanesimo nero promosso da Baldwin a *Small Axe*. Ai tempi di Black Lives Matter, dunque, anche le “scuri nere” di McQueen cercano di ribadire, attraverso il proprio codice estetico, lo stesso messaggio politico, e cioè che le vite nere britanniche contano: ma soprattutto, che in un mondo strutturato dalla supremazia bianca, i neri hanno dovuto lottare a morte per esistere socialmente, per farsi considerare come soggetti altrettanto uguali-umani. Si tratta di un rovesciamento di

enunciazione utile a ripensare anche il nostro presente, qui e ora, in Italia e in Europa.

### Quale traducibilità in Italia?

E tuttavia *Small Axe* può rappresentare anche un utile spunto di riflessione non solo a livello politico, ma anche per un ripensamento critico della rappresentazione cinematografica delle migrazioni dominante in Italia. Non è un mistero, almeno dal nostro punto di vista, che buona parte del cinema o delle serie aventi per oggetto l'esperienza migratoria nel panorama locale vadano in una direzione contraria a quella invocata da Baldwin-McQueen. Al di là di qualche eccezione – tra cui vogliamo qui menzionare *Per un figlio* (2017) di Suranga D. Katugampala, primo film realizzato da un membro delle cosiddette seconde generazioni o l'originalissimo *Les Unwanted d'Europa* (2018) di Fabrizio Ferraro, un film sperimentale formidabile sul rapporto storico tra Europa e richiedenti asilo immaginato a partire dalla vita di Walter Benjamin, le narrazioni cinematografiche locali sull'immigrazione spesso ci presentano prodotti a senso unico, contenenti per lo più una sorta di placebo ideologico-pedagogico già ermeticamente cifrato nella propria catena di significazione. Più che sciogliere i concetti e i fenomeni nella complessità del reale – o in termini lacaniani, più che costruire il film sullo sfondo di un qualche Reale non del tutto attingibile – abbiamo spesso un percorso opposto: si pensi, da questo punto di vista a prodotti come *Bangla* (Bhuyian 2019) o alla serie Netflix *Zero* (2021). Si tratta di narrazioni iscritte in un immaginario sulle migrazioni – o sugli italiani non-bianchi, come nel caso di *Zero* – tutto da consumare, ovvero di prodotti (personaggi, situazioni, ecc.) concepiti a immagine e somiglianza della buona coscienza bianca locale liberale e progressista. In sintesi, si tratta di rappresentazioni pensate esclusivamente per l'audience locale, che spesso non rappresentano nulla se non la mente di chi li ha concepiti e/o prodotti, e che quindi scommettono sulla loro presunta legittimità come “rappresentazioni”, soltanto in funzione dei rapporti di reciprocità o di vicinanza ideologica con un certo tipo di pubblico. Come osservazione più generale, si potrebbe aggiungere che per lo più si tratta di film che non riescono a proporre qualcosa di diverso da un realismo estetico vittimizzante o da una commedia simpatica e ottimistica. Questioni come la rivendicazione di un'identità culturale da parte di eventuali comunità migranti, o come la storia e la memoria delle migrazioni in Italia, per citarne solo alcune, risultano del tutto assenti. Nei

film sull'immigrazione, i personaggi, così come le trame, vengono spesso raccontati in modo quasi caricaturale, a senso unico, esente di qualsiasi forma di costruttiva ambivalenza. Il massimo che ha offerto il cinema italiano dell'immigrazione, per quanto riguarda una questione come l'identità culturale riguardanti le comunità migranti che vivono nel territorio nazionale, è la rivendicazione di "italianità" di una parte delle sue popolazioni nere. Se c'è, dunque, qualcosa da trarre come lezione da *Small Axe* è che abbiamo sicuramente bisogno di un'altra poetica e politica della razza, del razzismo e delle migrazioni: di rappresentazioni che problematizzino il senso comune sulle migrazioni, invece che affermare e riaffermare ciò che già pensiamo, e soprattutto che possano servire come spunto per ragionare a livello sociologico, antropologico e politico sui fenomeni narrati. Diciamolo in modo più diretto: abbiamo bisogno di uscire da un immaginario eccessivamente tarato su quello dell'audience e della società nazionale. Anche a livello di immaginario cinematografico, quindi, occorre rompere con ciò che è stato denominato negli studi sulle migrazioni il "nazionalismo metodologico". Come a dire, abbiamo davanti ancora l'albero, ci mancano le scuri.

## Riferimenti bibliografici

- Baker jr., H.A., Diawara M., Lindeborg R.H. (eds.) (1996), *Black British Cultural Studies: A Reader*, The University of Chicago Press, Chicago, London.
- Baldwin J. (1954), *Notes of a Native Son*, Beacon Press, Boston (trad. it. *Questo mondo non è più bianco*, a cura di V. Mantovani, Bompiani Overlook, Milano 2018).
- Bathacharya T. (2021), *We need to Return to the Summer of BLM Uprising*, in «Spectre», 24 March. Reperibile in <<https://spectrejournal.com/fuck-mindfulness-workshops/>> (consultato il 3 dicembre 2021).
- Berger J. (1972), *Ways of Seeing*, BBC, London (trad. it. *Modi di vedere*, a cura di M. Nadotti, Bollati Boringhieri, Torino 2004).
- Bourdieu P. (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Librairie Droz, Genève (trad. it. *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Raffaele Cortina, Milano 2003).
- Bunce R., Field P. (2013), *Darcus Howe: A Political Biography*, Bloomsbury Publishing, London.
- Coard B. (1971), *How West Indian Child is Made Educationally Sub-Normal in the British School System*, New Beacon Books, London.
- Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Cinema 2: l'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989).

- Deleuze G., Guattari F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Che cos'è la filosofia*, a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino 1996).
- Ellis C. (1999), *Heartful Autoethnography*, in «Qualitative Health Research», 3, pp. 97-113.
- Ellis C., Bochner A.P. (2000), *Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity*, in N.K. Denzin Y.S. Lincoln (eds.), *Handbook of Qualitative Research*, 2<sup>nd</sup> ed., SAGE, Thousand Oaks, pp. 733-768.
- Ellis C., Bochner A.P. (2016), *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*, Routledge, London.
- Fanon F. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Pelle nera. Maschere bianche: il nero e l'altro*, a cura di M. Sears, Marco Tropea, Milano 1996).
- Gilroy P. (1987), *There Ain't no Black in the Union Jack*, Routledge, London.
- Gordon L. (2000), *Existentialia Africana: Understanding Africana Existential Thought*, Routledge, London.
- Grimshaw A. (2012), *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hall S., Critcher C., Jeffersn T., Clarke J., Roberts B. (1978), *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order*, Palgrave Macmillan, London.
- Hall S. (1980), *Race, Articulation and Societies Structured in Dominance*, in UNESCO, *Sociological Theories: Race and Colonialism*, UNESCO, Paris, pp. 305-345 (trad. it. *Razza, articolazione e società strutturate a dominanza*, in Hall S., *Cultura, razza, potere*, a cura di M. Mellino, ombre corte, Verona 2015, pp. 67-124).
- Hall S. (1992), *Cultural Identity and Diaspora*, in J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London, pp. 222-233 (trad. it. *Identità culturale e diaspora*, in Idem, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2006, pp. 243-262).
- Hall S. (1992), *What is This 'Black' in Black Popular Culture*, in G. Dent, *Black Popular Culture*, Bay Press, Seattle 1992, pp. 21-33 (trad. it. *Che genere di nero è il "nero" nella cultura popolare nera*, in Hall S., *Il soggetto e la differenza*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2006, pp. 263-279).
- Harrison F. (1995), *The Persistent Power of "Race" in the Cultural and Political Economy of Racism*, in «Annual Review of Anthropology», pp. 47-74.
- Hartigan J. (2013) (ed.), *Anthropology of Race: Genes, Biology and Culture*, Sar Press.
- Hartigan J. (2014) (ed.), *Race in the 21st Century: Ethnographic Approaches*, Oxford University Press, Oxford.
- Holman Jones S., Adams T.E., Ellis C. (eds.) (2013), *Handbook of Autoethnography*, Left Coast Press, Walnut Creek,
- Hurston Z.N. (1937), *There Eyes Were Watching God*, J.B. Lippincott, Philadelphia (trad. it. *Con gli occhi rivolti al cielo*, a cura di A. Bottini, Bompiani, Milano 1998).

- Hurston Z.N. (1939), *Moses, Man of the Mountain*, J.B. Lippincott, New York (trad. it. *Mosé l'uomo della montagna*, a cura di P. Gobetti, Frassinelli, Torino 1946).
- Illich I. (1971), *Deschooling Society*, Harper & Row, New York (trad. it. *Descolarizzare la società. Una società senza scuola è possibile*, Mimesis, Milano 2019).
- James C.L.R. (1938), *The Black Jacobins*, Secker & Warburg, London (trad. it. *I giacobini neri. La prima rivolta contro l'uomo bianco*, a cura di R. Petrillo, F. Del Lucchese, DeriveApprodi, Roma).
- Leong N. (2021), *Identity Capitalists: The Powerful Insiders Who Exploit Diversity to Maintain Inequality*, Stanford University Press, Stanford.
- Logan (2020) *Closing Ranks: My Life as a Cop*, SPCK Publishing, London.
- Malinowski B. (1922), *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Routledge & Kegan Paul, London (trad. it. *Argonauti del Pacifico Occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino 2004).
- Mukhopadhyay C., Moses Y.T. (1997), *Reestablishing 'Race' in Anthropological Discourse*, in «American Anthropologist», 3, pp. 517-553.
- Mullings L. (2005), *Interrogating Racism: Toward an Antiracist Anthropology*, in «Annual Review of Anthropology», 21 October, pp. 667-693.
- Nitish P. (2020) *What's Fact and What's Fiction in Steve McQueen's Mangrove*, in «Slate», 20 November. Reperibile in <<https://slate.com/culture/2020/11/mangrove-nine-steve-mcqueen-accuracy-small-axe.html>> (consultato il 3 dicembre 2021).
- Prasad A. (ed.) (2003), *Postcolonial Theory and Organizational Analysis*, Palgrave, London.
- Robinson C. (1983), *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, Penguin, New York.
- Romito M. (2016), *Una scuola di classe. Orientamento e disuguaglianze nelle transizioni scolastiche*, Guerini Editore, Milano.
- Tam R. (2019), *Netflix is Trying to Advertise Diversity: Is It Working?*, in «Medium», 8 July. Reperibile in <<https://ruthetam.medium.com/netflix-is-trying-to-advertise-diversity-is-it-working-df6bb2ba9d91>> (consultato il 3 dicembre 2021).
- Trouillot M.R. (1995), *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon, London.
- Tuhiwai Smith L. (2017), *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, Zed Books, London.
- Wheatle A. (1999), *Brixton Rock*, Black Amber, London.
- Wheatle A. (2017), *Straight Outta a Crongton*, Atom Books, London.
- Wheatle A. (2017), *Uprising*, SPCK Books, London.
- Wright R. (1940) *Native Son*, Harper & Brothers, New York (trad. it. *Paura*, a cura di Camillo Pellizzi, Bompiani, Milano 1959).

Zoletto D. (2009), *Straniero in classe. Una pedagogia dell'ospitalità*, Raffaele Cortina, Milano.

## Filmografia

Bhuyian P. (2019), *Bangla*, Fandango, Roma; TimVision, Roma; Ministero della Cultura; Regione Lazio.

Coel M. (2020), *I May Destroy You*, Various Artists Limited, London; FALKNA Productions, London. Miniserie tv.

Ferraro F. (2018), *Les Unwanted de Europa*, Passepartout, Roma; Eddie Saeta, Barcelona.

Katugampala S.D. (2017), *Per un figlio*, Gina Films, Milano; Palabras, Roma; Cineteca di Bologna; Kala Studio, Colombo.

McQueen S. (2020), *12 Years a Slave (12 anni schiavo)*, River Road Entertainment, Los Angeles; Plan B Entertainment, Beverly Hills; New Regency Pictures, West Hollywood; Film4 Productions, London.

McQueen S. (2020), *Small Axe*, Turbine Studios, London; EMU Films, London; BBC, London; Amazon Studios, Culver City. Miniserie tv.

McQueen S. (2021), *Uprising*, BBC, London. Miniserie tv.

Menotti (2020), *Zero*, Fabula Pictures, Roma; Red Joint Film, Milano. Miniserie tv.

Rosso F. (1973), *The Mangrove Nine*, Franco Rosso-John La Rose Productions, London.