

Emilio Maggio

Exterminate All the Brutes. Vedere la razza è fare la razza¹

Non è la conoscenza a mancarci, quello che ci manca è il coraggio di capire quello che sappiamo e trarne le giuste conclusioni.

Sven Lindqvist

Nel mondo della serialità *Exterminate All the Brutes* rappresenta una mina vagante pronta a far deflagrare gli abituali assetti della visione sulle piattaforme di streaming²; non solo perché costituisce un ibrido difficilmente collocabile all'interno delle gerarchie di genere che strutturano l'industria cinematografica e televisiva, ma soprattutto per la radicalità politica con cui riesce a criticare il modello di civiltà, violento e oppressivo, che l'Occidente ha imposto al resto del mondo, adottando peraltro l'inconsueta struttura e il rigore stilistico del film-saggio.

Raoul Peck, regista di origine haitiana e apolide suo malgrado, realizza un'opera che restituisce la prospettiva che ha contribuito a produrre – in Europa e nella sua diretta discendenza metastatica rappresentata plasticamente dalla *Nascita di una nazione americana* – l'illusione che possano esistere, se debitamente avallate da prassi e teorie scientifiche, le razze e, nella loro versione etologica, le specie. Le radici atte a legittimare le moderne forme dello sfruttamento nella veste del colonialismo e dell'imperialismo, infatti, si trovano proprio nell'elaborazione dell'immagine della razza e nella possibilità di immaginarla; in altre parole, di vederla. Sono le modalità di percepire e vedere l'*altro* che vanno a costituire i concetti di razza e di specie. Per questo, *vedere è fare*. Peck, attraverso la sua galleria di immagini riprese dagli archivi storici e mediatici, le sue ricostruzioni finzionali, gli inserti animati, sperimenta con lo spettatore i modi della visualità, cioè modi che, a differenza della visione come mero atto biologico, producono ciò che possiamo o

1 Il sottotitolo cita Anna Scacchi, «Vedere la razza/Fare la razza», in Elisa Bordin e Stefano Bosco (a cura di), *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità, ombre corte*, Verona 2017.

2 La miniserie, prodotta da HBO Documentary Films insieme a Velvet Film, Sky Documentary e ARTE France e distribuita sulla piattaforma HBO nell'aprile del 2021 non è, almeno per il momento, disponibile in Italia.

che dobbiamo vedere. Peck condivide con lo spettatore questa “vista sociale” attraverso la riproposizione di quelle stesse immagini che performavano la civiltà occidentale, dalla cosiddetta “scoperta dell’America” ad oggi. È come se lo spettatore fosse costretto a vedere con gli occhi del colono, del conquistatore, dello schiavista, del trafficante di umani, del latifondista, del militare. In altre parole, siamo costretti a condividere lo sguardo dei vincitori, di coloro che fanno la Storia. Come afferma lo storico Michel-Rolph Trouillot, amico e mentore di Peck, in *Silencing the Past. Power and Production of History*: «La conoscenza è potere, ma la Storia è frutto del potere»³.

La Storia è scritta dai vincitori, come dimostra l’episodio riguardante la battaglia di Alamo, analizzato approfonditamente da Peck in una delle sue molteplici ricostruzioni in aperto dissenso con il revisionismo storico americano. Peck, attraverso alcune sequenze tratte da *Alamo*, film del 1960 diretto da John Wayne, rende evidente come il *casus belli* del Texas conteso tra Stati Uniti e Messico, divenuto indipendente nel 1836 per poi entrare nel 1845 nella confederazione americana come ventottesimo Stato, sia stato il tipico esempio di riscrittura della Storia. La battaglia che venne combattuta tra i “ribelli” texani e l’esercito messicano nella ex missione spagnola di El Alamo fu vinta dal generale messicano Antonio López de Santa Anna con la completa disfatta degli *yankee*. In realtà, dietro al patriottismo dei ribelli americani – la maggioranza della popolazione del Texas era di origine india e spagnola – si nasconde l’ennesimo episodio di colonialismo violento e oppressivo a opera di *gringos* avidi di terre altrui. Ma la Storia, come sottolinea più volte Peck, viene appresa dai film e dalla televisione più che dai libri e dalle fonti riconosciute.

Il titolo della serie, divisa in quattro parti – *The Disturbing Confidence of Ignorance, Who the F*** Is Columbus?, Killing at Distance or How I Thoroughly Enjoined the Outing* e *The Bright Colours of Fascism* – cita una frase lapidaria di *Heart of Darkness* di Joseph Conrad. Lo scrittore di origini polacche naturalizzato inglese rappresenta, infatti, il cuore di tenebra dell’intera serie. «Sterminate quelle bestie» sono le parole con cui l’ex colonnello delle forze speciali dell’esercito americano Kurtz, eclissatosi all’interno della foresta africana insieme alla “sua” tribù, conclude il rapporto/diario sulla missione civilizzatrice della razza bianca sui selvaggi. Evidente è il sillogismo con cui Peck, attraverso Conrad,

deduce la sinonimia tra bestie e selvaggi. Il termine *brutes*, infatti, evoca l’inferiorità di una razza categorizzata come inumana, ma anche la sua riduzione a specie animale. La scritta *Exterminate all the brutes* compare per la prima volta ferocemente sovrapposta a una sequenza estrapolata dal musical *On the Town* di Gene Kelly e Stanley Donen, in cui una donna bianca, circondata da tre marinai appartenenti all’esercito americano, canta sulle note di Leonard Bernstein: «Alcuni si preoccupano molto per me, ma non possono condividere l’eccitazione per il mio amico primitivo. Avevamo un appuntamento sin da quando il mondo ha avuto inizio. Il mio uomo primitivo». L’intera coreografia è inscenata all’interno di un museo di storia naturale. Alle immagini del balletto in cui i tre marinai mimano con scimmiesche posture i gesti dei primitivi Peck associa, per analogia, foto di “autentici” nativi americani.

Sterminate quelle bestie rappresenta il rimosso dell’intera civiltà occidentale, la verità che preferiamo dimenticare. Kurtz prima di consegnarsi a Marlow, il capitano a cui è affidata la missione di “recupero” del disertore impazzito, pronuncia la celeberrima frase «*The horror! The horror!*». È l’orrore provocato dalla cancellazione della memoria tragica su cui è stato fondato il nuovo ordine mondiale, l’orrore che ha un nome, l’Occidente, e un volto, coloro a cui è stata affidata la missione emancipatrice della Storia. Peck, però, va oltre e riesce a materializzare l’orrore mettendo a disposizione dello spettatore alcune immagini dell’epocale adattamento che Francis Ford Coppola fece del romanzo di Conrad. *Apocalypse Now*, pur differendo per ambientazione e contesto storico – il film è incentrato sulla guerra del Vietnam, mentre il romanzo si basa sull’impresa coloniale inglese nell’Africa equatoriale – rappresenta in qualche modo una superfetazione del concepimento della parola *fine*. La fine della civiltà, oggi più che mai, è anche la fine di un ciclo di sviluppo senza limiti di cui l’Occidente si è reso storicamente responsabile. Pertanto, il senso dell’orrore nel film è molto più esplicito, tanto che Coppola trasforma la frase pronunciata da Kurtz, «*Exterminate all the brutes*» in «*Drop the bomb. Exterminate them*». E Peck, intelligentemente, inserisce nella serie proprio la sequenza più delirante e visionaria dell’intera pellicola, quella che riguarda l’uccisione di Kurtz a colpi d’ascia. Scena che, attraverso l’uso del rallenti, si incista, nel film originale, sulle immagini di un macabro rituale in cui alcuni vietnamiti immolano una mucca. Il regista haitiano, non pago, associa a questa sequenza l’altrettanto iconica, e per certi versi emblematica, scena tratta dal film di Werner Herzog, *Aguirre furore di Dio*, che vede Lope de Aguirre, conquistatore spagnolo del XVI secolo, unico sopravvissuto

³ Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and Production of History*, Beacon Press, Boston 1995.

dell'impresa amazzonica e preda dei suoi deliri di onnipotenza, mentre viene circondato da decine di scimmie a bordo di una zattera.

Chris Marker, cineasta assai vicino alla sensibilità di Peck, nel suo *Sans soleil*, altro film-saggio girato nel 1983 e in cui ricorrono spesso i testi recitati da Marlon Brando in *Apocalypse Now*, afferma:

Vi scrivo tutto ciò da un altro mondo, un mondo di apparenza. In qualche modo i due mondi comunicano. La memoria è per l'uno ciò che la Storia è per l'altro, un'impossibilità. Le leggende nascono dal bisogno di decifrare l'indecifrabile. I ricordi devono fare i conti con i loro deliri, la loro deriva.

Nel *patchwork* di immagini che strutturano il film-saggio di Peck sul vedere la razza come paradigma ottico incentrato su metafore oculari, di cui l'archivio o il *found footage* rappresentano lo *Zeitgeist* stilistico, il regista trova *An Outpost of Progress* di Hugo Vieira da Silva, film brasiliano del 2016, tratto anch'esso da un racconto di Conrad, in cui la rappresentazione visuale e visiva degli africani viene puntualmente associata alla bestialità. Nella sequenza si vedono due esploratori armati che passeggiano nella giungla mentre un nativo li oltrepassa con assoluta indifferenza. La serie è zeppa di questi momenti paradossali che, ribaltando la Storia, diventano funzionali alla presa di coscienza (di classe) dello spettatore. Immediatamente dopo, infatti, Peck monta una serie di foto che ritraggono avventurieri e schiavisti mentre esibiscono teste mozzate di africani come trofei di caccia.

Alla fine dell'Ottocento, Europa e Stati Uniti esportarono il nuovo modello di democrazia basato sullo sfruttamento delle risorse naturali in tutto il continente africano. Il 23 febbraio 1885, il re del Belgio, Leopoldo II, stipulò un trattato con le maggiori potenze europee in cui, dietro l'annessione di gran parte dei territori del Congo, vietava ogni forma di autonomia economica e politica africana. In nome della sicurezza – da queste radici colonialiste sarebbero sbocciati i fiori delle politiche securitarie contemporanee – Leopoldo II dichiarò il Congo, un territorio grande quanto l'insieme di Texas e California, sua proprietà privata. Le immagini usate da Peck per commentare questo immane scempio ecologico e umanitario si riferiscono al trattamento riservato alla popolazione schiavizzata e torturata: il taglio delle mani per chi si rifiutava di lavorare gratuitamente, contribuendo in tal modo al monopolio assoluto del Belgio su materie prime come la gomma e l'avorio, era pratica diffusissima. Dieci anni dopo la creazione dello stato coloniale

del Congo, Conrad scrisse appunto *An Outpost of Progress*⁴, racconto pubblicato sulle pagine del magazine «Cosmopolis», in cui seguiamo la storia di due esploratori europei al soldo di una delle tante imprese commerciali che, prostrati dalla lunga permanenza e amareggiati dal clima di immoralità diffusa con cui il potere coloniale vessava i propri sudditi, decidono di uccidersi l'un l'altro.

In questo *zibaldone* Peck coinvolge anche se stesso in prima persona. Egli *situa* la sua opera non solo inserendo continui riferimenti biografici estrapolati da frammenti di filmini familiari⁵, ma anche, e soprattutto, accompagnando lo spettatore con acute riflessioni e approfondite analisi storico-politiche. In questo modo, oltre a svelare i retroscena nascosti della Storia ufficiale e a descrivere la nascita del cosiddetto Terzo Mondo, il regista riesce a salvare e a trasmettere un patrimonio audiovisivo generalmente nascosto e inaccessibile ai più. Così facendo, oltre a salvare il mondo salva anche se stesso. Pertanto la drammatica storia della colonizzazione del Congo diventa anche il dramma della sua famiglia, costretta a emigrare insieme ad altre centinaia di persone da Haiti per poi essere collocate nelle istituzioni della Nuova Repubblica Indipendente al posto dei Belgi in fuga. Alle immagini di repertorio di una manifestazione congolese del nuovo governo negli anni '60 si sovrappongono quelle amatoriali che ritraggono Peck insieme al fratello prima di partire nuovamente per il Congo nel 1965, dopo il colpo di stato del generale Mobutu, il feroce presidente che, sotto la copertura dei servizi segreti statunitensi e belgi, aveva spodestato il democratico Lumumba e che, come sottolinea ancora Peck, «a dispetto dei suoi crimini fu sempre accolto come ospite gradito nei più importanti forum internazionali in quanto uno degli uomini più ricchi al mondo e con il controllo totale su uranio, rame, cobalto, diamanti e oro».

«Abbiamo viaggiato molto grazie a un altro dittatore», afferma la voce fuori campo di Peck mentre campeggia sullo schermo la figura di Françoise Duvalier immortalato a Port-Au-Prince, Haiti, nel 1961⁶.

4 Joseph Conrad, *Un avamposto del progresso*, trad. it. di M. Mascelli, Le Nubi, Roma 2005.

5 Gli *home movies*, o film di famiglia, rappresentano oggi una ricchissima fonte di dati, fatti e notizie a cui attingere per ricostruzioni storiche e sociologiche tanto da assurgere allo status di autentico genere cinematografico documentato da rassegne e festival specializzati; cfr. Archivio Nazionale del Film di Famiglia gestito dall'Associazione Home Movies di Bologna, <https://home-movies.it>.

6 Nel 1957, François Duvalier vinse le elezioni di Haiti sotto la diretta copertura dei militari. Erettosi a paladino democratico contro l'avanzata del potere comunista, rappresentato dalla vicina Cuba e dagli altri stati centramericani che si stavano emancipando dal giogo coloniale, divenne in breve tempo uno spietato dittatore trasformandosi in Baron Samedi, una delle divinità più celebri del pantheon *voodoo* dell'isola.

L'isola caraibica dove è nato il regista rappresenta il tipico esempio dei *fasci di silenzio* contenuti nella narrazione storica ufficiale. La rivoluzione haitiana del 1790 è stata "riscoperta" solo grazie alle recenti teorie post-coloniali, mentre l'enorme mole di studi e ricostruzioni sulle coeve rivoluzioni americana e francese dimostrano ancora una volta l'exasperato etnocentrismo della cultura europea. Il silenzio sulla rivoluzione haitiana è funzionale alle ricostruzioni storiche dei vincitori. Ma questo «*shithole country*», come lo definì Trump nel 2018, è stato la dimostrazione concreta che le vere rivoluzioni sono possibili laddove sono impensabili. Nel 1790 un gruppo di schiavi, insieme a donne e bambini, guidati da Toussaint Louverture, ex schiavo emancipato ed esperto combattente nelle file dell'esercito spagnolo e successivamente in quello francese, insorse contro le truppe napoleoniche che amministravano il giogo coloniale sull'isola. In soli dieci anni i rivoluzionari diedero vita alla prima repubblica libera d'America. La rivoluzione di Haiti, come Peck fa dire all'attore che interpreta Toussaint nel suo *Moloch Tropical* del 2009, «non è un atto creativo ma un processo in divenire»:

La Storia non aveva mai smesso di accadere ad Haiti. Sembrava che la Rivoluzione fosse stata solo il giorno prima. Questo fenomeno si spiegava in parte per il senso contratto del tempo che ha una cultura orale, in parte per il fatto che gli haitiani, attraverso la loro religione, avevano regolarmente l'opportunità di entrare in contatto faccia a faccia con gli spiriti dei rivoluzionari morti, e in parte ancora perché niente era realmente successo, da un punto di vista politico, dopo la Rivoluzione [...]. Ad Haiti, la Storia era cambiata in sogno. Ma Haiti era anche il luogo dove i sogni accadevano davvero, nella vita reale⁷.

Exterminate All the Brutes è anche il titolo di un saggio di Sven Lindqvist, scrittore e intellettuale svedese, amico di Peck e ispiratore della serie. In questo prezioso scritto, Lindqvist denuncia l'origine del concetto di supremazia bianca su cui si fonda l'ideologia razzista occidentale. Sono le Crociate a istituzionalizzare l'invenzione della razza percepita come lettura visuale dei corpi dissimili. Il regno cristiano della Spagna e delle altre monarchie europee, insieme alla Chiesa cattolica, prendendo il controllo sulle rotte commerciali verso l'Oriente

⁷ Madison Smartt Bell, «Soul in a Bottle», in «Creative Nonfiction Magazine», n. 14, 2000, <https://creativenonfiction.org/writing/soul-in-a-bottle/>.

e l'Africa mediterranea, producevano contemporaneamente un ampio repertorio di "conoscenze" basato sulle *ragioni del sangue* e sul colore della pelle. Risale al 1478 l'istituzione dell'Inquisizione spagnola da parte di papa Sisto IV. Tale insieme di dogmi razzisti e discriminatori intendeva indagare sulla purezza del sangue dei *Moorish*, con cui venivano designati gli arabi dalla pelle scura, e degli ebrei convertiti. La purezza del sangue rappresentava la cristianità, mentre la sua corruzione simboleggiava la degenerazione delle razze inferiori. Per la prima volta nel mondo il concetto di razza basata sul sangue divenne legge. L'ideologia della supremazia bianca fu indispensabile per l'accettazione della schiavitù come necessaria al progresso e per la sua legittimazione culturale e politica. È in questo momento che nasce la "visione" della razza che continua a manifestare i suoi effetti attraverso le *metafore oculari* che sussumono tutti gli enunciati «che normano il sapere intorno alla diversità umana»⁸. Il risultato, in termini concreti, contribuì alla deportazione di migliaia di ebrei dalla Spagna nel 1492 – anno, guarda caso, della "scoperta" dell'America – e dei musulmani nei decenni seguenti, fino ad arrivare ai tre milioni di africani nei campi di lavoro statunitensi e, nel civilissimo XX secolo, all'Olocausto nazista con più di sei milioni di vittime. Le immagini di commento sono questa volta tratte dal durissimo *Shoah*, film di Claude Lanzmann del 1985: «La strada che portava ad Auschwitz fu pavimentata durante l'avvento del Cristianesimo ed è la stessa strada che conduce direttamente nel cuore dell'America», sottolinea Peck.

Chi c**** è Colombo?

Il genocidio, che scandisce distintamente le quattro parti della serie, come l'intera storia dell'umanità, diventa sistemico solo a partire dalla conquista dell'America. La forma particolare che assunse il colonialismo in questo continente, nominato dal cartografo tedesco Martin Waldseemüller America, è stata definita *settler colonialism* – un esperimento che intendeva ripopolare i territori conquistati con individui di "razza" bianca. Il progetto imperialista, descritto e visualizzato in termini di colore della pelle, fu realizzato dalle nazioni europee attraverso l'uso di bandi pubblici atti a selezionare i coloni che dovevano sostituirsi etnicamente alle popolazioni native. Solo il genocidio, cioè

⁸ A. Scacchi, *Vedere la razza, fare la razza*, cit., p. 19.

l'eliminazione totale dell'etnia originaria, poteva ottenere il risultato auspicato. Peck ci fa vedere uno dei tanti manifesti affissi per le strade di una cittadina americana alla fine del XVIII secolo che promuovevano il trasferimento di intere famiglie europee nel nord del Kansas: «Vieni nel Nord del Kansas. Porta la tua famiglia. In 30 giorni avrai il tuo pezzo di terra acquistandola dagli indiani».

Tra il 1782 e gli inizi del '900 un intero continente, poco o per niente popolato e con un vastissimo territorio ancora vergine, fu totalmente trasformato dai coloni europei. Scomparvero nel nulla centinaia di tribù indiane, al pari di centinaia di migliaia di ettari di foreste e boschi, mentre al loro posto si materializzavano a ritmo vertiginoso città, metropoli, fabbriche, ferrovie e strade. La storia degli Stati Uniti, come suggerisce il regista, si gioca interamente sul concetto di terra e di proprietà. Mentre ci scorrono davanti agli occhi foto di rivendite di schiavi, empori di corpi al dettaglio, e ascoltiamo *American Dream*, blues di Sturgill Simpson cantato da J.S. Ondara, leggiamo un brano tratto da una poesia scritta da William Carlos Williams: «*The land! Don't you feel it? Doesn't it make you want to go out and lift dead Indians tenderly from their graves to steal from them some authenticity, as if it must be clinging even to their corpses?*». Riporto fedelmente le condizioni che generano il genocidio, enfatizzando il carattere della scrittura come fa Peck: **FANATISMO SFRUTTAMENTO SCHIAVITÀ CONQUISTA DISPREZZO PER L'ALTERITÀ.**

In uno dei momenti più commoventi, che Peck ci restituisce con il film di animazione, assistiamo alla deportazione di una tribù indiana in una riserva dell'Ovest. L'assimilazione della *razza* alla *specie* è sintetizzata dalla sequenza in cui una muta di cani viene deliberatamente abbandonata dai sequestratori bianchi, mentre i loro con-viventi umani vengono imbarcati a forza su un battello. I cani in un primo momento si lasciano andare a una sgomenta litania di ululati per poi tuffarsi a decine nelle gelide acque del fiume, suicidandosi in massa.

**METODI DEL GENOCIDIO: MASSACRI
STERILIZZAZIONI
MUTILAZIONI
DISTRUZIONE DEI SIMBOLI CULTURALI
DEPORTAZIONI
FAME
CONVERSIONI FORZATE
SEPARAZIONE DELLE FAMIGLIE
SCHIAVITÀ**

Cristoforo Colombo era un mercante di Genova. Si occupava del traffico di materie prime. Ebbe l'intuizione di percorrere le rotte marine nel senso opposto a quelle allora dominate dagli arabi, pensando di elidere la concorrenza circumnavigando il globo e arrivare direttamente sulle

coste dell'India. È così che nasce la dottrina ideologica della “scoperta”. Nel giro di pochissimi anni, il 90% della popolazione autoctona fu sterminata e cancellata, la maggior parte a causa della fame e delle inumane condizioni lavorative a cui era sottoposta. L'economia imperialista europea aveva un disperato bisogno di manodopera a costo zero e lo schiavismo fu la soluzione. Le uniche testimonianze del genocidio delle popolazioni che abitavano il Centro America furono scritte dal sacerdote domenicano Bartolomé de Las Casas, il quale trovò la soluzione della contraddizione che contrapponeva la sua vocazione religiosa alla violenza della conquista coloniale: libertà per gli indigeni (nelle forme che garantivano un controllo capillare sulle loro esistenze) e schiavitù per i barbari africani deportati, più vicini, per conformazione anatomica e colore della pelle, alle bestie. Dal 1500 al 1875 – anno dell'abolizione della schiavitù – furono tradotti nel continente americano circa 13.000.000 di umani.

Dalla sua prima comparsa in un dizionario francese *fino* alla metà del XVIII secolo, la parola *negro* veniva unanimemente percepita come termine negativo. L'espansione della schiavitù afroamericana contribuì a trasformare l'etnocentrismo europeo in razzismo scientifico. Peck usa alcune immagini di repertorio che ritraggono Malcom X mentre espone le sue teorie di liberazione scrivendo su una lavagna la silloge tra la parola *negro*, che qualifica con il termine di sottomesso e la parola *Necro* che assimila ai termini *necrologia* e *necropoli*. Ecco che, in pochi secondi, assistiamo al repentino cambiamento delle politiche della vita in politiche della morte. Lo schiavismo e il colonialismo si strutturano sulla relazione tra la politica della razza – la biopolitica – e la politica della morte – la necropolitica.

Killing me softly (at distance)

Nel 1500, l'Europa acquisì l'intero monopolio commerciale sulle rotte delle navi munite di cannoni che potevano sparare proiettili anche da lunghe distanze. L'arte di uccidere a distanza divenne così una specialità europea. Nel 1884, Hiram Stevens Maxim brevettò la prima arma automatica capace di sparare 9 proiettili al secondo. Nel 1890, le armi automatiche potevano arrivare a sparare 50 proiettili al secondo e colpire bersagli a una distanza di 1000 iarde, alimentando così il mito dell'invincibilità dell'uomo bianco. Peck, con grande senso dell'ironia, decostruisce questo mito inserendo la celeberrima sequenza tratta

da *I cavalieri dell'arca perduta*, in cui Indiana Jones abbatte con una pistola, sfruttando il senso pratico proprio della *ratio* occidentale, l'arabo che lo sfida con una scimitarra.

L'introduzione di armi assemblate con i moduli produttivi della fabbrica fu un fattore essenziale per l'egemonia imperialista degli Stati Uniti. Più armi significava maggiore capacità di espansione e maggiore capacità di espansione significava più guerre e più guerre significava avere maggiore bisogno di armi, in un circolo vizioso/virtuoso che rendeva sempre più vincolante il rapporto tra governo e industria bellica. Ma la guerra, come sostiene Virilio, è anche produzione di spettacolo e non è affatto casuale che la prima grande guerra mondiale coincida con la nascita dell'industria cinematografica hollywoodiana. Sgominare il nemico, infatti, non significa solo eliminarlo ma incutergli il terrore della morte e, così facendo, propagandare il proprio arsenale bellico e lo spirito della nazione:

Non vi è guerra senza rappresentazione, dunque, non arma sofisticata senza mistificazione psicologica. Le armi non sono soltanto strumenti di distruzione ma anche strumenti di percezione, vale a dire stimolatori che si manifestano tramite fenomeni chimici e neurologici a livello degli organi di senso e del sistema nervoso centrale, agendo sulle reazioni, sull'identificazione stessa degli oggetti percepiti, sulla differenziazione in rapporto agli altri oggetti⁹.

La tragedia di Hiroshima e Nagasaki rappresentò il primo eccidio governato da un algoritmo. Uccidere a distanza acquisì un nuovo significato, che sarebbe giunto a espletare la sua capacità offensiva/dissuasiva nelle cosiddette guerre umanitarie contro il terrorismo dei cosiddetti stati canaglia. Nessuna spiegazione richiesta, nessuna protesta tollerata, nessuna pietà concessa. Due giorni dopo il massacro di Nagasaki il presidente Truman affermò: «Il solo linguaggio che [i giapponesi] sembrano capire è quello delle bombe. Quando ci si comporta da animali si avrà un trattamento da animali».

Nella parte centrale del terzo episodio, Peck mostra un filmato in cui si sperimentano le reazioni di due piccioni a cui sono state cucite le ali in modo tale da rimanere entrambi attaccati l'uno all'altro; l'esperimento verrà poi replicato su due galline. Il laboratorio sembra essere l'arcano

dietro il quale si nasconde il profilo del liberismo come specchio ideologico dell'era industriale, tanto da divenire lo spazio naturalculturale in grado di determinare relazioni inter e intra specifiche, nonché ogni forma di rapporto di forza. L'Ottocento è il secolo in cui si fronteggiano, a volte convergendo clamorosamente, il suprematismo bianco e l'umanitarismo dei diritti universali. Ma l'aspetto più importante di questa tensione, e anche il più inquietante, è la validazione scientifica delle diverse prospettive con cui si tentava di immaginare il futuro del mondo.

Nel gennaio del 1796, il biologo Georges Cuvier tenne una lezione all'Institut National de France di Parigi, in cui spiegava la sua teoria *catastrofista* sulla estinzione delle specie. Egli dimostrò che i mammoth e gli animali mastodontici della preistoria non appartenevano alla stessa specie degli elefanti che vivono in India e in Africa, ma costituivano specie a sé, ora estinte. *Ora ed estinte* furono due termini che suscitavano molta paura nella platea, in quanto nel XVIII secolo le persone credevano ancora in un mondo dato e imm modificabile al quale non c'era nulla da aggiungere né tanto meno da mettere in relazione. E, forse, cosa ancora più importante, niente e nessuno avrebbe potuto sottrarsi allo stato delle cose voluto da Dio. L'idea di estinzione era considerata blasfema, una bestemmia nei confronti della volontà divina. Come riportato nel lavoro di Peck, nel 1850 il filosofo liberale Herbert Spencer scrisse: «L'imperialismo ha servito la causa della civilizzazione liberando la Terra dalle razze inferiori». Ecco che teoria scientifica e prassi politica cominciarono sempre più a coincidere. Le teorie evoluzionistiche furono adottate da Spencer per immaginare un mondo strutturato sul darwinismo sociale. E, ancora dal lavoro di Peck, Robert Knox, che studiò anatomia comparata insieme a Cuvier, affermò:

Possono le razze dalla pelle scura diventare civili? Io direi di no. Quello che possiamo dire è che fin dalle origini della civiltà le razze dalla pelle scura sono state sempre schiave. Io penso debba esserci una spiegazione a una determinata conformazione fisica e, di conseguenza, una inferiorità psicologica nelle *dark races*. Il tessuto cerebrale è, io penso, generalmente più scuro, e la parte bianca è più fibrosa.

Il razzismo fu accettato come circostanza naturale e divenne l'elemento centrale dell'espansionismo imperialista europeo e il genocidio fu considerato un male necessario per la crescita e il progresso della civiltà occidentale. Negli Stati Uniti si è sedimentata l'idea che le *razze*

⁹ Paul Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, trad. it. di D. Buzzolan, Lindau, Torino 1996, p. 18.

umane siano il prodotto di divisioni naturali basate su differenze fisiche visibili. La razza non è qualcosa che vediamo ma il prodotto di uno sguardo prefabbricato dai dispositivi della comunicazione verbale e visuale. Come sostiene Judith Butler, vedere la razza è una «produzione razzializzata del visibile»¹⁰.

Di che colore è il fascismo?

Nel 2013, nasce il movimento Black Lives Matter come risposta all'assoluzione dell'assassino del diciassettenne afroamericano Trayvon Martin, ucciso con un colpo d'arma da fuoco mentre camminava tranquillamente per le strade di Sanford in Florida. Il fermento contro culturale targato BLM ha un forte corrispettivo con l'*Harlem Renaissance* degli anni '20. La Storia dei *neri* è una Storia *nera*, e il nero è il colore dell'orrore. Per questo la tendenza più radicale e insieme più stimolante di quello che fino a qualche anno fa veniva impunemente catalogato come *racial movie* è il genere horror, il *black horror*. Film oggetto di un vero e proprio culto come i vari *Get out*, *Us*, *The Girl with All the Gifts*, *Sorry to Bother You* o le serie come *Them* o *La ferrovia sotterranea* – tutti al momento facilmente fruibili sulle piattaforme streaming – stanno a testimoniare come uno dei generi cinematografici più maltrattati dalla critica ufficiale *bianca* sia tra le poche forme di dissenso creativo nei confronti del razzismo trumpiano e nei confronti della precedente *pax sociale* di Obama. Come si evince dal documentario *Horror Noire: a History of Black Horror* diretto da Xavier Burgin, il genere più amato dagli afroamericani è anche il genere in grado di narrare e mostrare la storia di una resistenza, a volte violenta e armata, contro quell'America razzista nascosta subdolamente dietro la facciata del progressismo democratico. Ma ancora più importante è il tentativo di instaurare un nuovo immaginario e tracce di visualità in grado di revisionare il regime dello sguardo egemone intriso di razzismo, sessismo, classismo e specismo come diretta eredità dell'impresa coloniale. Il lessico visivo della razza rappresenta il modello performantivo che permette all'ideologia identitaria di affermare stereotipi visivi in grado di tradurre ogni forma di marginalità

10 Judith Butler, *Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia*, in Robert Gooding-Williams (a cura di), *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, Routledge, New York 1993, p. 16.

in pericolosi corpi alieni. Corpi che, per convenienza, possono essere razzializzati, animalizzati, ipersessualizzati e mostruosizzati ma che, come in una delle ultime ricostruzioni fiction di *Exterminate*, possono ribellarsi al padrone: lo schiavista si sveglia, apre gli occhi e vede la sua *Mammy* di colore puntargli una pistola in faccia.

Conrad, in *Cuore di tenebra*, non aveva bisogno di descrivere i crimini commessi da Kurtz, né di denunciare le sue atrocità in quanto nessuno poteva metterle in dubbio. E quando quello che è stato fatto nel cuore dell'oscurità si ripete nel cuore dell'Europa, nessuno lo riconosce più. La serie finisce con una lunghissima panoramica dall'alto sui resti del campo di sterminio di Auschwitz. Dissolvenza.

Di che colore è il fascismo?