

L'AFROFUTURISMO E LA CRISI DELL'UMANESIMO: PROSPETTIVE RECENTI, VISIONI ATTUALI E LINGUAGGI FUTURI IN KODWO ESHUN, JOHN AKOMFRAH E NELLA MUSICA TECHNO

CLAUDIA ATTIMONELLI
UNIVERSITÀ DI BARI ALDO MORO

Abstract: The essay outlines the origins of Afrofuturism, comparing the philosophical and musical theories of one of its founders, Kodwo Eshun, with the languages that best express the aesthetics, the perspectives and the diasporic nature of Afrofuturism. First of all, the artistic work by director John Akomfrah, and secondarily the essential contribution of techno music as the emblem of hybridization between past and future through the black rhythms extrapolated from electronic machines in the deindustrialized city of Detroit at the end of the Nineties. Starting from the matrix it is possible to see through the significance of the afrofuturist mainstream wave of the recent years, taking into account the contemporary crisis of western humanism, which risks colonizing afrofuturism and to translate it into a new exoticism.

Keywords: afrofuturism; techno; Kodwo Eshun; John Akomfrah; sampling; cutting.

Premessa: *Blackness* e futuro, ovvero della reinvenzione del tempo

È a partire da alcune potenti ma isolate esperienze in ambito musicale ed artistico, interne alle culture diasporiche africano-americane, temporalmente collocate nel decennio che copre la metà degli anni Settanta giungendo fino agli Ottanta, che inizia ad articolarsi un complesso discorso sul futuro relativo alle temporalità non occidentali. La macchina della costruzione lineare della storia generata dalla cultura umanistica occidentale, sul finire del secolo scorso, pur rinvenendo l'opportunità, se non l'imperativo, di dare voce alle alterità culturali non intrinse di Umanesimo (così come si evince dagli sforzi compiuti dagli studi postcoloniali¹), si è inevitabilmente scontrata con la necessità di operare una rottura epistemologica nei confronti delle proprie radici e matrici. Operazione complessa, dagli esiti imprevedibili, i quali, se possono generare l'alba di un'umanità nuova, rischiano al contempo di ricostituirsi in un ennesimo esercizio di potere e controllo sul tempo dell'Altro, qualora si adottino misurazioni temporali fondate sul "diniego di coevità" (Fabian 2014), ignorando, cioè, la temporalità dell'Altro di cui si illustra e saluta il presunto arrivo del futuro tecnologico².

Sul finire del *secolo breve* sono emersi dal magma indistinto delle stratificazioni culturali del Vecchio Continente in crisi (Maffesoli 1988³), frammenti "più brillanti del sole" (Eshun 1998) a dimostrare che, parallelamente al modello antropocentrico dell'Umanesimo,

¹ Infra nel presente fascicolo di *Echo*.

² Si segnala la recente riflessione sorta in ambito accademico e che investe tanto il settore informatico quanto quello artistico, relativo al sinofuturismo, espressione attuale più evidente dei tecno-orientalismi che affondano le loro radici ne "l'emergere di un discorso occidentale sullo sviluppo tecnologico del Giappone tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta", come ben delineato nell'articolo di Gabriele De Seta dal titolo *Il sinofuturismo è il nuovo tecno-orientalismo?* (2020), che apre interessanti prospettive al riguardo, partendo dalla domanda se la proiezione di "fantasie high-tech sul futuro della Cina" non si traduca in un "esotismo inverso", così come d'altra parte sta accadendo da un certo tempo ad oggi nei confronti della *black sci-fi*. Fu per questo che il genio di Rammellezee si autoprofessò fautore del Gothic Futurism, corrente ed estetica a tal punto sfuggente da non poter essere vampirizzata né colonizzata: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/28/the-spectacular-personal-mythology-of-rammellezee>.

³ Non è un caso che il sottotitolo della celebre opera *Il tempo delle tribù* di Michel Maffesoli, uno dei teorici più profondi del pensiero post-moderno, sia: *Il declino dell'individualismo nelle società post-moderne*; a tal riguardo si segnala anche il suo *Note alla postmodernità* (2003).

altre configurazioni spazio-temporali erano da sempre esistite senza aver mai potuto manifestarsi né declinarsi accanto al modello egemone di cui il paradigma del *realismo capitalista* (Fisher 2009) è massima espressione. Non solo, tali frammenti – che possiamo enucleare in movimenti, voci, saperi e modi di essere al mondo – intorno agli anni Novanta, grazie ad una convergenza di media (Jenkins 2007), supporti, dispositivi della comunicazione, linguaggi audio-visivi e soprattutto musicali, divennero consapevoli di poter abitare, attraversare, informare, rigenerare lo spazio e il tempo altrimenti. Uno di questi movimenti è l'Afrofuturismo, il più noto tra i paradigmi delle culture diasporiche americane; esso, apparso nominalmente nei primi anni Novanta tra le community elettroniche dell'Internet dei primordi, confluì in modo più sistematico e per la prima volta all'interno di alcuni saggi seminali di tre autori: Mark Sinker (1992), Mark Dery (1993, 1995), Kodwo Eshun (1998). Nei loro libri trovava spazio un dibattito sommerso e inedito, serpeggiante nei flussi degli albori del cyberspazio, che fu capace di azionare il dispositivo detonante la crisi dell'Umanesimo allorché, privilegiando la prospettiva della tecnologia e della cybercultura, fu reso visibile per la prima volta un immaginario africano-americano proiettato nel tempo futuro, dimensione da cui i neri resi schiavi per generazioni erano sempre stati esclusi, poiché il loro tempo era controllato da altri.

È necessario dare conto, nelle righe che seguono, di alcuni passaggi su cui insiste tale visione a partire dalle sue origini, poiché circa dal 2018 il termine Afrofuturismo è divenuto particolarmente inflazionato, come si desume da esposizioni, cataloghi, monografie straniere, numeri di riviste e titoli di convegni, financo servizi di moda sciorinati in stili: è sufficiente inserire nel motore di ricerca Google la parola in questione per accorgersi quanto sia preda di una tendenza. Essa, se ha il grande merito di contribuire alla contaminazione della cultura occidentale attraverso spore di *blackness*, come dimostrato da Paul Gilroy in *Black Atlantic* (1993) e attualizzato da Kodwo Eshun e Steve Goodman in *Sonic Warfare* (2010), rischia di incarnarsi in nuove forme di esotismo, colonizzazione, *tokenism*, estetizzazione, controllo e speculazione sull'investimento dell'Altro nel futuro.

1.0 Black technology e Kodwo Eshun: due momenti afrofuturisti

Our technology forces us to live mythically (McLuhan 1967).

Che lo si voglia o no, che se ne abbia o meno consapevolezza, da circa cinquant'anni siamo entrati in contatto con l'Afrofuturismo: dagli anni Settanta, infatti, il tempo e lo spazio che abitiamo sono permeati di virus sonici derivanti dalle musiche di origine africano-americana. Queste, originariamente sorte dagli abissi viscerali dei cantori del blues, proseguirono verso il jazz, l'hip hop, la disco e l'house music per approdare sul finire degli anni Ottanta alla rivoluzione della techno detroitiana e scivolare oggi nella trap. Tali virus hanno a tal punto infettato la cultura occidentale da renderla irreversibilmente innervata di *blackness* – nonostante ne sia stata ripetutamente nascosta e trasfigurata la matrice, come è accaduto nel rock n'roll, nel rock e nel pop, e come stava per accadere nella techno. Da questo inanellarsi di ibridazioni è nato l'intero attuale patrimonio di musica cosiddetta extracolta distinto dalla musica classica occidentale⁴.

Proviamo ad ascoltare in sottofondo, *Cross Roads Blues* di Robert Johnson, un blues del 1936 registrato a San Antonio in Texas, mentre leggiamo il monologo che segue:

⁴ Si segnala lo studio di Chude-Sokei, *The Sound of Culture. Diaspora and Black Technopoetics* (2015), in cui si ripercorrono, attraverso le parole degli autori di fantascienza e *cybertheory*, i legami che connettono la *blackness* al discorso sul tecnologico, evidenziando come sia stata la musica il principale medium di trasferimento della cultura diasporica africano-americana.

Ci siamo imbattuti nella storia di un *bluesman* degli anni Trenta, un ragazzo chiamato Robert Johnson; dunque la storia è che Robert Johnson vendette la sua anima al diavolo, all'incrocio del profondo Sud... vendette la sua anima e in cambio ottenne il segreto di una TECNOLOGIA NERA, una tecnologia nera segreta, a noi nota come il blues, il blues generò il jazz, il blues generò il soul, il blues generò l'hip hop, il blues generò l'R&B.

Bene, *flash forward* di 200 anni nel futuro: un altro personaggio, un altro *bad boy*, un poeta nomade, chiamato Il Ladro di Dati, giunge da noi da un futuro di 200 anni e gli viene raccontata una storia: "Se tu riesci a trovare l'incrocio, un incrocio, questo incrocio, se tu riesci a compiere un buco archeologico in questo incrocio, troverai frammenti, *techno* fossili, e se metti insieme questi elementi, questi frammenti, troverai un codice, lo devi *crackare* e avrai la chiave per il tuo futuro, c'è solo un indizio, ed è una frase: *Mothership connection*" (*The Data Thief* in *The Last Angel of History*, J. Akomfrah 1996).

Con questa leggenda recitata come un rap, evocante oscuri scenari ancestrali, si apre il documentario *The Last Angel of History*, realizzato nel 1996 dal regista britannico di origini ghanesi John Akomfrah e scritto da Edward George, entrambi facenti parte del Black Audio Film Collective, sul quale torneremo. In esso compaiono, secondo la strategia narrativa del *bricolage* audiovisivo, frammenti di dialoghi e interviste pronunciati da quanti, al tramonto del millennio, per ragioni differenti e in campi eterogenei, si stavano cimentando con una narrazione del futuro segnata dal declino dell'Umanesimo occidentale. Tra le voci che si alternano nel corso del documentario vi è quella di Kodwo Eshun, critico musicale e teorico londinese di origine ghanese, attualmente professore di Contemporary Art Theory nel Dipartimento di Visual Culture al Goldsmiths College nell'University of London, il quale anticipa in modo illuminante quanto poi svilupperà nella sua opera *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction* pubblicata tre anni dopo, nel 1998, dall'editrice Quartet di Londra. Una volta dato alle stampe, il volume fu esaurito in breve tempo e divenne un feticcio editoriale irreperibile, al punto che per diversi anni, a parte la pregiata traduzione tedesca di Dietmar Dath del 1999, *Heller als die Sonne* – di fatto una valida riscrittura –, possedere questo saggio era pressoché impossibile a meno di non acquistare *online* le sporadiche copie personali vendute a caro prezzo. Oggi, dopo più di vent'anni, la casa editrice romana Nero Edizioni, specializzata in studi sul contemporaneo estremo, l'accelerazionismo e la cybercultura, s'impegna nella prima traduzione italiana a cura di Valerio Mattioli⁵ di *More Brilliant than the Sun*; mentre globalmente imperversa la pandemia e l'America, che ne viene travolta con un'altissima percentuale di vittime africano-americane, dà vita al movimento #BlackLivesMatter, incarnatosi poi in plurime e sfaccettate configurazioni a seconda delle dinamiche che investono la popolazione nera nei luoghi dove le culture diasporiche fanno i conti con la storia scritta a partire dall'egemonia occidentale⁶, ebbene, in questo *annus horribilis*, s'innesta nuovamente il saggio di Kodwo Eshun. Esso si pone come una necessaria reinvenzione del paradigma spazio-tempo resa possibile da un'innovazione del linguaggio prettamente sociolinguistica; il che è di per sé un atto afrofuturista orientato a ribaltare le categorie tradizionali della cultura alfabetica, allorché vengono sganciati come bombe inediti punti di vista teorici collegati ai prodotti della *popular culture*.

⁵ È in corso di pubblicazione nel momento in cui si scrive il presente articolo.

⁶ Si consiglia la visione del documentario *Roundtable Black Lives Matter*, prodotto da Boiler Room, nota per aver inventato ed esportato un modo di vedere la musica elettronica in rete, in diretta durante i live-set di dj e producer, puntando la videocamera di fronte ad essi e avendo il pubblico alle loro spalle; nel mese di luglio 2016 Boiler Room punta la videocamera sull'ondata #blacklivesmovement per illustrare in che modo e secondo quali prospettive si sia sviluppata la *black Britishness*, distinguendola nettamente dalla matrice americana. Lo stesso è accaduto in Francia, dove è stato inaugurato un interessante dibattito relativo agli afrodiscendenti; più sporadicamente se n'è discusso in Italia. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=GXH8ksp9z4s&fbclid=IwAR1o7bTidVbk8B2xbHA7TaR-dntv-dqHPKki0XTXWvhLytXANpmHka8uHd4>, ringrazio Michele Di Stasi per avermi fatto conoscere la fonte.

Il pensiero di Eshun, a ragione considerato il primo esponente accademico dell'Afrofuturismo, si esprime attraverso illuminazioni, paradossi, frammenti, contraddizioni e sinestesie, evocando appieno la poetica di cui è stato pioniere. Nei primi anni Duemila, nel flusso dei dati cybernetici, non era difficile incappare in suoi concetti, almeno per quanti avevano iniziato ad accostarsi allo studio delle matrici da cui ha avuto origine la cultura *dance* elettronica di origine *black*, la musica techno e l'immaginario a esse connesso: non era raro rinvenire sue citazioni nel web in studi di stampo anglosassone che rendevano ancora più desiderabile disporre della sua opera. A dotare di senso il termine *Afrofuturismo* che, ad orecchie occidentali seppur allenate all'ascolto di ritmi *black* (dall'hip hop alla drum 'n' bass, fino alla techno) risuonava quasi un ossimoro, era stato proprio lo stesso Eshun insieme a pochi altri teorici, critici musicali e pensatori della *cyberculture* e *black science-fiction*.

L'incontro personale con il pensiero di Eshun, per chi scrive, avvenne la prima volta intorno al 2002 contemporaneamente alla scoperta delle teorie di Sadie Plant, fondatrice dell'Unità di Ricerca per la Cultura Cybernetica (CCRU), la quale stava elaborando sviluppi e riflessioni intorno al techno-femminismo connesso alle culture digitali (Plant 1997, 1999). Kodwo Eshun, infatti, nel 1994 aveva incontrato

Nick Land, Sadie Plant e i suoi dottorandi Mark Fisher, Steve Goodman [ndt: aka Kode9] e Suzanne Livingston alla CCRU di Warwick. Riflettevamo tutti sulla stessa cosa, la membrana permeabile tra determinati concetti, incarnata nella fantascienza, con la volontà di radicalizzare alcuni aspetti del *Cyborg Manifesto* di Haraway. Abbiamo avuto un impulso particolare dalla musica. Sonicamente parlando, la drum 'n' bass indicava che avevamo lasciato la forma 'canzone' molto indietro. C'era nuova musica che usciva ogni settimana e questo ci obbligava a inventare un apparato concettuale totalmente post-umano (Eshun – Lovink 2000).

Eshun si era accostato alla CCRU con un *background* di studi McLuhaniani⁷, illuminato in particolare da un approccio transdisciplinare e comparativo. Non fu difficile per lui, di conseguenza, prediligere l'ermeneutica letteraria e quella musicale per interpretare la nascente cultura elettronica. Il suo stile rapsodico, per frammenti e balzi di tigre – *Tigersprung à la Benjamin* – invita all'insubordinazione nei confronti dei registri accademicamente acclarati, i quali non si spingono oltre l'analisi linguistica, storica e semiologica dei media sonori, tentando di comunicarne messaggi e significati, laddove ritmo e suono richiedono *in primis* l'ascolto e successivamente l'assemblaggio di un medium linguistico multidisciplinare che si esprima di per sé sonicamente, come già suggerito nel 1913 da Luigi Russolo ne *L'Arte dei Rumori* e molto tempo dopo da Iain Chambers in *Ritmi urbani* (1985).

Nel 1998, lo stesso anno in cui nel web americano da un *listserv* di Yahoo Alondra Nelson e Kali Tal fondavano il sito Afrofuturism.net dando vita alla linea femminista dell'Afrofuturismo⁸, in Inghilterra Kodwo Eshun dava alle stampe *More Brilliant than the Sun*: segno, ma soprattutto sintomo, della genesi virale, transgeografica e *cyber* del movimento afrofuturista, il quale assumeva su di sé, e in sé implementava, la natura ontologicamente diasporica dell'Internet dell'epoca *brillantemente* coincidente con le culture della diaspora.

Com'è noto, il termine Afrofuturismo è stato coniato da Mark Dery nel suo scritto seminale del 1993 *Black to the future. Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose* (poi confluito in *Flame Wars. The discourse of cyberculture*, 1995), dove si dipanava

⁷ Interessante notare che le modalità operative messe in atto dai membri del CCRU relative alla circolazione dei saperi legati ai diversi campi di ricerca, fecero sì che lo stesso Mark Fisher si interessasse all'Afrofuturismo in un saggio molto acuto sull'architettura del trip-hop e in particolare dedicato a Tricky, collegando questo genere e il suo paradigma alla nozione di *hauntology* da lui sviluppata nei seminali lavori precedenti. Lo scritto in questione è rinvenibile interamente *online* e s'intitola: *The metaphysics of crackle. Afrofuturism and Hauntology* (2013).

⁸ Per una ricostruzione nei dettagli si veda, Attimonelli 2019; Nelson 2002; Tal 1996; Womack 2013 e il convegno internazionale del 2018 organizzato dal Museo di arte contemporanea del XXI secolo - MAXXI di Roma, dal titolo: *Afrofuturismo femminista*: <https://www.maxxi.art/events/Afrofuturismo-femminista/>.

l'intreccio tra futuro, tecnologia e fantascienza entrati in un singolare corto-circuito con l'episodio tragico della schiavitù e della diaspora africana. A partire da alcuni passaggi delle interviste riportate da Dery si palesano inedite interpretazioni e narrazioni collegate con la storia della negritudine e i mancati futuri della popolazione nera. Mark Dery, Mark Sinker, Kodwo Eshun, Greg Tate, Alondra Nelson e John Akomfrah furono i pionieri teorici di una *black science-fiction* che metteva tragicamente in fila i termini componenti il trinomio di schiavo, alieno e robot.

Nello stesso periodo in cui venne pubblicato il suo saggio, Eshun aveva scritto un articolo di particolare interesse dal titolo: *Drexciya. Fear of a wet planet* (1998a), convocando sia il duo di Detroit, James Stinson e Gerald Donald (della cui mitografia visiva è stato l'autore Abu Qadim Haqq – *infra*), sia l'album dei Public Enemy del 1990 intitolato *Fear of a black planet*. Ivi, il teorico inglese ad un certo punto scriveva: “L'eso-terrorista pianta bombe logiche e sparisce, lasciando detonare esplosioni concettuali, moltiplicando i buchi percettivi da cui cola via l'intero universo” (p. 2). È grazie all'opera di Eshun che sentiamo parlare per la prima volta di armi soniche: le tracce della techno di Detroit, i germi del blues di Robert Johnson, i beat dell'hip hop newyorkese e soprattutto l'*aquatopia* inaugurata da Drexciya (si pensi alla traccia *Bubble Metropolis*) dispiegano, sul finire del secolo, una panoplia di armi sonore lanciate contro l'Umanesimo. Questi sono i virus musicali che infettano l'egemonia del pensiero occidentale contaminandolo, come illustrato da Steve Goodman *a.k.a.* Kode9 nel suo libro divenuto di culto, *Sonic Warfare* (2010).

Se Mark Sinker aveva intuitivamente messo in relazione l'iconografia fantascientifica con quella della schiavitù, Mark Dery si era spinto oltre, dichiarando che la techno di Detroit incarnava la quintessenza dell'Afrofuturismo: i “techno rebel” (Sicko 1999) erano replicanti indistinguibili dagli umani se non per la loro perfezione e invulnerabilità, pur essendo trattati da schiavi postmoderni. Interessante il sintagma “ribelli della techno”, stante ad indicare al contempo chi si ribella “tramite la tecnologia” e chi appartiene, in quanto ribelle, alla scena techno: “I *techno rebel* imbracceranno tecnologie oltre a sintetizzatori e *sequencers* e, nel corso del processo, finalmente elimineranno con ironia il limitante concetto postmoderno per sentirsi a casa nel presente” (Toffler 1980, p. 57).

Lo scritto di Dery, anticipato dall'articolo che Sinker pubblicò su *The Wire* nel 1992 intitolato “Loving the Alien”, risvegliò un fermento culturale sotterraneo che attendeva solo d'essere disseppellito. È in un tale *humus* che nasce un saggio fuori dall'ordinario come *More Brilliant than the sun*, anti-accademico, in una prosa allucinata, criptica, a tratti cifrata, che inventa concetti, parole e mondi, dalla struttura a spirale e che annuncia nei titoli dei paragrafi non ciò di cui parlerà ma quello a cui allude, proponendo perfino a tratti una numerazione di pagine al contrario, che iniziano dal termine del capitolo; fulgido esempio su tutti è il termine *sonic fiction*, *fantasonica*, che compare nel sottotitolo: *Adventures in Sonic fiction*, parola coniata da Eshun sulla falsa riga della *science-fiction*, la fantascienza. Chi legge esperisce, infatti, una narrazione finzionale a partire dall'unità minima del suono, il ritmo.

Non furono solo lo stile e la scrittura a provocare lo *shock* necessario che rese questo libro un manifesto sulla riappropriazione linguistica da parte della cultura africano-americana attraverso paradigmi modellizzanti anti-logocentrici, ma anche il fatto che per la prima volta in uno studio su fenomeni musicali e di costume si intervenisse non proponendo un'astratta critica musicale, bensì scrivendo musicalmente: “In quanto dj e critico musicale, Eshun parla nella forma delle tracce audio” (Eshun – Lovink 2000).

Similmente alla volontà della filosofa Gayatri Chakravorty Spivak di fondare una “critica alla ragione post-coloniale” nel suo fondamentale saggio omonimo scritto nel 1999 e pubblicato in Italia nel 2004, che aveva l'obiettivo di smantellare il pensiero monologico dell'Occidente rendendolo permeabile alla voce dei subalterni che non hanno mai potuto parlare, allo stesso modo Eshun disarticolava tradizioni, scollegava approcci storicistici,

smontava stereotipi a partire da una prospettiva anti-illuminista per collocare, in tal modo, la cultura *black* sotto una nuova luce. Il critico visionario inglese voleva spegnere il sole e attivare le orecchie, attraversando suoni capaci di brillare più di ogni altra fonte di luce. Sonorità e ritmiche generanti dis/ordini del discorso e utopie liquide, contro il mito della solida utopia razionale dell'Illuminismo.

2.0 Armi soniche e campionamenti audiovisivi per la diaspora

Gli occhi iniziarono ad avere orecchie (Eshun 1998)

Nell'iniziatico linguaggio audiovisuale elaborato da Akomfrah in *The Last Angel of History* (1996) si esprimono Kodwo Eshun e Greg Tate su teoria e critica musicale; Octavia Butler, Ishmael Reed e Samuel R. Delany per la letteratura fantascientifica, e George Clinton, Derrick May, Juan Atkins, Carl Craig, Goldie e A Guy Called Gerald⁹ per ciò che concerne ambiti quali reggae, dub, dancehall e techno di Detroit; questi generi di matrice *black* hanno contagiato la *popular music* e la *pop culture* europea di fine secolo tramite insidiosi virus musicali dispersi nell'Atlantico Nero e in grado di contaminare ogni interstizio dell'immaginario sonoro occidentale; a detta dello stesso Eshun, la propagazione di tali elementi sonici, già prefigurata da Paul Gilroy (1993), fa parte di "tattiche per ridisegnare la realtà sonora" e, a partire da questa pandemia *nera*, ripensare radicalmente il rapporto con la storia, l'identità e l'umano.

The Last Angel of History è un chiaro rinvio alla *Tesi di filosofia della storia* che Walter Benjamin scrisse tra il 1939 e il 1940 ispirandosi al quadro di Paul Klee del 1920 – *Angelus Novus*. Il filosofo tedesco interpretò l'angelo di Klee come se, rapito dalla tempesta, fosse ineluttabilmente spinto verso il progresso nulla potendo fare per arrestarne la velocità. Infatti, il suo volto con gli occhi e le ali sbarrate restava impietrito a guardare le rovine dell'Europa. Il nuovo Angelo della Storia, l'ultimo, un *Angelus Novissimus* (Susca, Béhar 2013) si muove per paesaggi distopici, dove alle guerre mondiali si sono avvicinati disastri ambientali, malattie contagiose e l'integrità dell'individuo moderno è stata violata (Maffesoli 1988, 2003): le macchine che lo affiancano e lo potenziano rianimano la carne elettronica dei subalterni e degli anomici che da ogni angolo della Terra danno origine ad una pulsante transumanità.

Non appena terminata la leggenda di Robert Johnson – diabolico musicista americano degli anni Venti del secolo scorso, morto giovane e di cui si narra che alle foci del Mississippi scambiò la propria anima con la tecnologia del blues, inaugurando il Delta Blues che in seguito avrebbe infettato con le sue spore musicali il Vecchio Mondo – il documentario prosegue con l'intervento di Eshun che dispiega la grande metafora della fantascienza nella storia della cultura *black*, riguardante l'abduzione degli alieni sulla Terra. Secondo il suo pensiero afrofuturista, nello *streaming* dei dati digitali, dei Big Data, dei *beat* ipnotici e dei *byte*, così come nella smaterializzazione dei corpi in rete, si evince la terrificante analogia che vede interconnessi lo schiavo, l'alieno e il robot.

Come l'Oceano Atlantico nel *Middle Passage* delle navi negriere permise la diaspora della cultura *black* nel mondo, così il web – cyberspazio liquido a suo modo – ha facilitato la secolarizzazione di tale diaspora, riconsiderando l'abduzione, cioè il rapimento degli africani dalla loro terra per la deportazione in America, alla stregua di un nuovo violento paradigma di evoluzione antropologica e culturale.

Interpretare questa vicenda come una possibilità di trasmissione onnipervasiva di elementi culturali altrimenti inconoscibili, i quali hanno nella musica il loro più efficace *medium* di contagio, invece di fissarsi nel considerare la schiavitù sotto la luce tragica della

⁹ Si fa notare che un anno prima del documentario il dj e producer inglese, A Guy Called Gerald, era stato autore dell'album elettronico: *Black Secret Technology* (1995).

storia, diviene per Eshun e la frangia afrofuturista più radicale, una missione. Ciò confermerebbe l'ipotesi dell'avvento di un'era in cui meticcio, ibridazione e assemblaggio di unità culturali minime, dai *meme* ai *sample*, incarnino ritmiche e affinità situate ben al di là dei confini geografico-culturali. Verrebbe così meno, come sostiene acutamente Eshun, lo stereotipo della strada, del ghetto e delle periferie come luogo in cui identificare la produzione culturale di stampo africano-americana; con esso si sgretolerebbe anche l'immaginario di un popolo marcato dalla tristezza a causa della tragedia *ab origine* che lo ha segnato. Tragedia e tristezza sono i tratti distintivi da cui l'ordine del discorso egemone ha attinto per forgiare soggettività nate dall'Atlantico Nero al fine di costituirle in nuovi archetipi: lo schiavo, il *ne*ro*, la persona "di colore", il nero, l'afroamericano, tutte colonizzazioni linguistiche che hanno generato immaginari della *blackness* volti a far scomparire la complessità dell'identità *black*.

“Nell'era della techno-logia il nostro futuro è nella scomparsa” (Eshun 1998, p. 17). L'eco de *L'Estetica della sparizione* di Paul Virilio (1980) cui Antonio Melechi aveva fatto seguire l'articolo “L'Estasi della sparizione” nel 1993, s'era insinuata negli oscuri interstizi societali definiti da Hakim Bey *Taz* (1991), zone temporaneamente autonome: queste nicchie antagoniste, interpreti di pratiche iniziatiche rivolte all'emergente scena elettronica, esperita in luoghi oscuri dove apprezzare esibizioni *live* di *shamani* in *consolle* con il volto coperto, premevano affinché fosse il ritmo a balzare in primo piano e non la personalità del dj. Per Kodwo Eshun è così che si rappresentava la disseminazione dei corpi dematerializzati nella vita elettronica, con il risultato di con/fondersi nello *streaming* di *file* e tracce, come per i dj di Underground Resistance, motivati dall'auspicio di reinventare un'umanità secondo nuovi paradigmi sorti dalle ceneri dell'Umanesimo e battezzati nel segno della pioggia del flusso informatico.

Il futurologo americano Alvin Toffler, scomparso nel 2016, con il suo scritto di cibernetica filosofica *The Third Wave* pubblicato nel 1980, era stato di grande ispirazione per Juan Atkins e Rick Davis (*a.k.a.* 3070) – due giovani africano-americani di Detroit, pionieri della musica techno – che nel 1981, fondando il progetto Cybotron, diedero inizio ad un viaggio musicale che dalla provincia nordamericana del Michigan avrebbe, in poco tempo, conquistato il mondo sonoro veicolando l'immaginario techno afrofuturista. Juan Atkins aveva studiato le tesi di Toffler in un corso di studi intrapreso al liceo, i *Future Studies*; lo aveva profondamente scosso in particolare l'opera intitolata *Future Shock* (1970), testo in cui il nesso irriducibile tra tecnologia, mito del futuro e passato arcaico è talmente chiaro ed evidente da poter costituire il paradigma su cui è stata fondata la legittimazione di un genere musicale – la techno – che esprimeva non semplicemente un *sound*, bensì un immaginario potente e dalle strutture antropologiche profonde (Durand 1992).

Su questo stesso asse paradigmatico si posa una parte consistente del movimento afrofuturista, esso è essenziale per interpretare la musica techno, sebbene l'Afrofuturismo coinvolga diversi scenari audio-visuali, dall'hip-hop ad un certo jazz, ad alcuni stili del rock à la Hendrix, così come il mondo della moda (Lombardi-Diop 2019, Ciani 2019) e del cinema – si pensi al successo planetario di *Black Panther*¹⁰, il primo film *mainstream* ad aver veicolato un immaginario definito afrofuturista; ai film di Sun Ra & the Arkestra; al film sudafricano di Neil Blomkamp, *District 9* del 2009.

Il futurologo nel suo *The Third Wave* (1980) muoveva dalla descrizione di tre tipi di società basati sul concetto di *waves* – ondate, ciascuna messa da parte con l'arrivo della successiva: la società agricola che ha soppiantato le culture nomadi e di cacciatori che l'hanno preceduta, l'industrializzazione, la produzione e il consumo massificati, fondati sulla

¹⁰ Occorre qui ricordare la scomparsa dell'attore protagonista di *Black Panther*, Chadwick Boseman, morto di cancro nel 2020: nel film ricopriva il ruolo di re T'Challa, primo supereroe nero nella filmografia della Marvel. Numerose community del web ne hanno pianto la perdita come di una figura di culto necessaria e che si attendeva da tempo, poiché il campo dei fumetti e dei supereroi è da sempre dominato da personaggi bianchi.

burocrazia che regge gli Stati e infine la *Third wave*; essa è la società post-industriale che inizia a intravedersi negli anni Cinquanta: l'*information age* già delineata dal celebre mediologo canadese Marshall H. McLuhan (1967)¹¹. In questa società, informazioni e conoscenze si traducono e trasmettono in termini tecnologici, cosicché la tecnologia, da nemico dei luddisti della seconda ondata, diviene, nella terza ondata, di segno contrario: impiegata a favore della complessità, della molteplicità e della decentralizzazione dei poteri precedentemente riuniti. Gli agenti della terza onda, definiti ribelli e rinnegati – *rebels and renegades*, come li appella acutamente Dan Sisko (1999) – a partire dalla seconda era industriale, si avvalgono della tecnologia precedentemente osteggiata, acquisendo capacità che serviranno loro a raggiungere un alto grado di competenze al fine di affrancarsi dallo status di subalterni. I *techno rebel* saranno “l'avanguardia che porterà ad un nuovo stadio di civilizzazione [...], missioni su Venere, [...], esplorazioni delle profondità oceaniche” (Toffler 1980, p. 189).

2.1 Nuove identità a rischio nell'invisibilità digitale

Kali Tal, invece, sin dal 1996 aveva proposto un'altra lettura relativa all'avvento della cybercultura, quella secondo la quale Internet sarebbe potuto divenire un ulteriore luogo di pericolosa invisibilità del soggetto nero, processo che avrebbe generato due scenari: l'uno interno alla potenzialità (ancora inespressa) della *black technology* di cui parla Akomfrah nel suo documentario, di contaminare cioè la vetusta cultura occidentale con spore soniche africano-americane, come peraltro già auspicato da Gilroy in *The Black Atlantic* (2003); l'altro che si sarebbe manifestato sotto forma di insidia più che di opportunità, derivata da contorti processi di rimozione, oblio e ripescaggio:

Nel cyberspazio è finalmente possibile far scomparire completamente e definitivamente le persone di colore. Ho da tempo sospettato che la tanto decantata *libertà* di perdere i marcatori *limitanti* di razza e genere su Internet sia illusoria, e che in realtà nasconda un fenomeno più inquietante: lo sbiancamento del cyberspazio. L'invisibilità delle persone di colore in rete ha permesso alle pubblicazioni controllate dai bianchi e lette dai bianchi come WIRED di eludere semplicemente le questioni della razza. L'ironia di questa invisibilità è che la teoria critica africano-americana fornisce strumenti molto sofisticati per l'analisi della cybercultura, dal momento che i critici africano-americani hanno discusso il problema di identità multiple, personaggi frammentati e liminalità per oltre cento anni (Tal 1996¹²).

Il bersaglio di Tal nel suo articolo “The Unbearable Whiteness of Being: African American Critical Theory and Cyberculture” (1996) era Sherry Turkle e chi come lei, secondo la teorica afrofuturista, nelle analisi sull'avvento della cultura digitale subiva ancora l'eredità e l'influenza della tradizione del pensiero occidentale, concentrato e rivolto al *White Self* ignorando invece condizione e contesto del *Black Self* nel nuovo scenario in rapida mutazione. Benché pubblicato proprio su *Wired* nel '96, l'articolo di Kali Tal criticava duramente quei media i quali, ignorando le questioni razziali, continuavano a prediligere l'orientamento bianco del proprio pubblico, al punto da esprimersi come segue: “Non lasciarti ingannare dalla presenza di questo articolo nelle pagine di WIRED. Ottocento parole possono nominare il problema, ma non iniziare a colmare il divario” (Tal 1996).

Questo vivace dibattito, insieme alle tematiche sollevate da Eshun, in Italia non aveva trovato uno sbocco editoriale, fatte salve rare gemme di articoli pubblicati su *Tunnel* (il gioiello nato dalla passione di Andrea Benedetti nel 1993), unitamente al dotto operato di Ivan Iusco

¹¹ Non è un caso che il Michigan e il Canada siano confinanti e che, proprio lungo il confine, si siano create zone interstiziali e underground di scambi che hanno dato origine alla scena techno detroitiana.

¹² Articolo interamente fruibile in rete.

con la sua label Minus Habens, che resero accessibili visioni, suoni e figure lontane e misteriose, quali i membri del collettivo Underground Resistance e soprattutto il duo di culto Drexciya.

Afrofuturismo, sparizione, virus culturali mutageni alla fine degli anni Novanta erano confinati in nicchie cybernetiche e razzializzate, ancora lungi dall'irradiare prospettive più ampie intorno ai profondi mutamenti in atto. Bisognava attendere ancora un poco perché, prendendo spunto dal caso singolare dell'identità africano-americana immersa nel cyberspazio, si facesse largo un più vasto ragionamento intorno ai salti evolutivi dell'umanità (frutto delle nuove forme di propagazione virale di informazioni, *meme* culturali e sonici) e relativo agli agenti patogeni della xenofobia: tutti fattori che predispongono una radicale mutagenesi della razza umana.

Alondra Nelson nei primi anni Duemila metteva in guardia autori, studiosi e artisti dai rischi di un'“enfasi eccessiva sull'identità razziale unica e assoluta” (Nelson 2002, pag. 89), causa di una dannosa semplificazione culturale, artistica, politica e sociale fra i neri. Un tale timore, già condiviso da più parti, incarnerebbe la volontà di autodeterminazione e rappresentazione non in nome della conquista di parità di diritti, né di un reazionario e idilliaco ritorno alla supposta *autenticità* africana, bensì in nome del riconoscimento della molteplicità della *blackness*. Se per Paul Gilroy tale riconoscimento si esplicitava nel *Black Atlantic* quale luogo di transito primigenio da cui riemergere per connettersi con il presente ed immaginare il futuro, per l'Afrofuturismo è la tecnologia ad azionare questo processo: la cultura di matrice africana, intesa come marea indistinta, sarebbe un risultato di sintesi e campionamenti tutti da scoprire. Alterità e molteplicità al posto di identità e *reductio ad unum*, ecco che la *blackness*, per dirla con Sinker, sarebbe “più che altro un'identificazione culturale non più data dal colore della pelle, tanto che ci sarebbero migliaia di sospettabili ma non identificabili ragazzini neri dalla pelle bianca in giro” (Sinker 1992).

È utile fornire alcuni esempi di come agiscono i fattori determinanti la sintesi culturale, quali sono il *loop* e il *sampling*: essi sopraggiungono al ritmo (considerato fonte primigenia) con il fine di avviare un radicale smantellamento dei paradigmi che hanno permesso l'oscuramento di narrazioni altre da quelle della modernità, poiché nella tradizionale occidentale il ritmo è sconosciuto a favore del musicale, come ben illustrato da Eshun nelle prime pagine del suo saggio. In tal senso va intesa la dimensione temporale dello *yesternow* proposta dall'autore: la coesistenza di passato e futuro nel presente, attraverso la pratica del rimontaggio di campionamenti illuminanti ed inediti. Se il termine Afrofuturismo risuona tutt'oggi come un ossimoro è precipuamente perché nell'ossimorologia e negli interstizi degli anacronismi esso può rilucere della sua più pregnante significanza. In tal senso Kodwo Eshun è il primo e il più dis/organico teorico afrofuturista. L'autore, infatti, sceglie di raccontare secondo direttrici non lineari ed esercitando il principio di ricreazione terminologica, una storia della dis/umanità *black* a partire da un tabù della critica musicale occidentale apparentemente insignificante ma in realtà denso di insidiosi archetipi inespugnabili, ovvero la significanza del ritmo; nel farlo, si appella ad un codice per accedere al tempo espropriato ai neri dai bianchi secoli addietro. Per ottenere tale codice, tuttavia, è necessario *crackarlo* (Akomfrah 1996), solo così si entra nella dimensione dove il sapere è iniziatico affinché divenga in seguito virale.

Paul Miller *a.k.a.* Dj Spooky - That Subliminal Kid, radicalizzando la pratica del campionamento e del remix audiovisivo, realizzò nel 2004 un rifacimento dell'opera filmica di David Wark Griffith del 1915, *Birth of a Nation*, celebre per aver legittimato attraverso il linguaggio cinematografico il suprematismo bianco americano e il segregazionismo, chiamandolo non a caso *Rebirth of a Nation*. Il *producer* africano-americano, prelevando dallo storico film una selezione di sequenze visive manipolate e remixate, è stato in grado di alterare la temporalità originaria del film per far collassare “il copione occidentale del progresso

lineare” (Dj Spooky 2004) e generare, in tal modo, *détournement*, sovversione e riappropriazione di archetipi malriposti.

Il montaggio e il remix come principi di contaminazione audiovisiva e cinematografica sono all'origine della postmodernità, qui intesa come principio della catastrofe attuale, tanto nella prosa di Eshun quanto nel dj-vjing di Dj Spooky, così come in molte opere di Jeff Mills, il producer di Detroit che ha ideato, ad esempio, il progetto Cinemix nel 2000, inaugurandolo con la realizzazione della colonna sonora in chiave techno di *Metropolis*, di Fritz Lang (1927) e proseguendo con la composizione nel solco dello stesso *sound* di numerose *soundtrack* per altri film di fantascienza, convinto della potenza della musica elettronica incardinata nel principio del *loop*. Esso sarebbe un sistema modellizzante in sé, capace di ridisegnare lo spazio, il tempo e l'immaginario del futuro, come ben dimostrato da Mills in *Cycle 30* (1994) e in *Discovers the Rings of Saturn* (1992). “Il futuro è una guida per il presente molto migliore che non il passato. Preparati, sii pronto a scambiare tutto ciò che sai sulla storia della musica per un minuscolo assaggio del suo futuro” (Eshun 1998, pag. 17).

In un tempo buio come il presente, l'opera di Eshun affiora dal passato recente ed offre un inedito ingresso verso un'ipotesi di evoluzione dell'umanità, un avanzamento che può permettersi paradossi temporali, poiché sono innumerevoli i passati omessi, sottaciuti e colonizzati. Traiettorie in attesa d'essere rivelate, le quali, pur provenendo da un tempo arcaico e a-storico, se emergono oggi possono mostrarci qualcosa che ancora non conosciamo, un codice che libera un futuro di cui nessuno ci aveva ancora parlato e che non era stato cinematograficamente rappresentato, non più o non ancora infestato da solchi ideologici dei secoli che ci hanno preceduto. È così che la fantascienza prima e la *fanta-sonica* poi, grazie alla rilevanza data alla dimensione del ritmo e dell'immaginario, si prestano a divenire bacini – *crossroads* – a cui attingere secondo modalità transculturali, transgeografiche e transumane.

Bionota: Claudia Attimonelli

Claudia Attimonelli è ricercatrice in Teorie del Linguaggio e Scienze dei Segni all'Università Aldo Moro di Bari, dove insegna studi visuali e cultura digitale. È responsabile del progetto MEM- Mediateca Emeroteca Musicale per il quale ha curato l'esposizione itinerante Sulle Tracce di David Bowie. La sua ricerca si focalizza sulla corporeità, media e cultura digitale, ed è una studiosa dell'Afrofuturismo. Tra le sue pubblicazioni recenti: *L'estetica del malessere* (2020); *Un oscuro riflettere. Black Mirror e l'aurora digitale* (con V. Susca, Mimesis 2020, Montreal 2020); *Techno. Ritmi afrofuturisti* (2008-2018); *Pornocultura* (con V. Susca 2016, tradotto in 4 lingue).

Recapito autrice: claudia.attimonelli@uniba.it

Riferimenti bibliografici

- Attimonelli C. 2008, *Techno. Ritmi afrofuturisti*, Meltemi, Milano.
- Attimonelli C. 2019, “Genealogie dell'Afrofuturismo: la black sci-fi per finirla con l'Umanesimo”, in *Roots & Routes - research on visual cultures* 31, <https://www.roots-routes.org/genealogie-dellAfrfuturismo-la-black-sci-fi-per-finirla-con-lUmanesimo-di-claudia-attimonelli/>.
- Benedetti A. 1993, *Tunnel*, autoproduzione, Roma.
- Benjamin W. 1974, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I-2, Suhrkamp, Francoforte sul Meno.
- Bey H. 1991, *Taz. Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomoedia, Brooklyn-New York; trad. it. di Migx S. 1995, *T.A.Z. Zone temporaneamente autonoma*, Shake, Milano.
- Chambers I. 1985, *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, Macmillan, London; trad. it. di Prato P. 1995, *Ritmi Urbani*, Costa & Nolan, Genova.

- Chude-Sokei L. 2015, *The Sound of Culture: Diaspora and Black Technopoetics*, Wesleyan UP, Middletown.
- Ciani G. 2019, "Afro-futurismo e mitologia nera: derive estetiche tra moda, musica e cinematografia", in *Roots & Routes - research on visual cultures* 31, <https://www.roots-routes.org/afro-futurismo-e-mitologia-nera-derive-estetiche-tra-moda-musica-e-cinematografia-di-grazia-ciani/>.
- Dery M. 1993, "Black to the future. Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose", in *South Atlantic Quarterly* 92 [4]. <https://www.fabrikzeitung.ch/black-to-the-future-afro-futurism-1-0/#/>.
- Dery M. 1995, *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*, Duke University Press, Durham.
- De Seta G. 2020, "Il sinofuturismo è il nuovo tecno-orientalismo?". <https://not.neroeditions.com/il-sinofuturismo-e-il-nuovo-tecno-orientalismo/?fbclid=IwAR2uJ2B5T1QpFKHDP4vUPIM79PvuL7iY9WsJ5iqwjS3mVT9vsEke34JHyH4>.
- Durand G. 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Parigi.
- Eshun K. 1998a, *Drexcia, Fear of a wet planet*, "The Wire" 167, <https://www.are.na/block/1504716>.
- Eshun K. 1998, *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Quartet, Londra; trad. ted. di Dath D. 1999, *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, ID Verlag, Berlino; trad. it. *Più brillante del sole*, Nero edizioni, Roma (in corso di pubblicazione).
- Eshun K., Lovink G. 2000, "Everything Was to Be Done. All the Adventures Are Still There. A Speculative Dialogue with Kodwo Eshun", intervista di G. Lovink, *Online Magazine Telepolis*, www.nettime.org.
- Fabian J. 2014, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York.
- Fisher M. 2009, *Capitalist realism. There is no alternative*, John Hunt Publishing, Zero Books; trad. it. Mattioli V. di 2018, *Realismo capitalista*, Nero Edizioni, Roma.
- ID. 2013, "The metaphysics of crackle. Afrofuturism and Hauntology", in *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5 [2], <http://dj.dancecult.net>.
- Gilroy P. 1993, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge; trad. it. Mellino M., Berberi L. di 2003, *The Black Atlantic. L'identità nera fra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma.
- Goodman S. a.k.a. Kode9 2010, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, The MIT Press, Cambridge.
- Haqq A. Q. 2019, *The Book of Drexcia*, Tresor, Berlino.
- Haraway D. 1985, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York; trad. it. Borghi L. di 1995, *Manifesto Cyborg*, Feltrinelli, Milano.
- Lombardi-Diop C. 2019, "Afrofuturismo: spazi, corpi, immaginari, estetiche, pensiero dell'afrotopia" in *Roots & Routes - research on visual cultures* 31. <https://www.roots-routes.org/Afrofuturismo-spazi-corpi-immaginari-estetiche-pensiero-dellafrotopia-editoriale-di-cristina-lombardi-diop/>.
- Maffesoli M. 1988, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris; trad. it. Grassi V. 2004, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini Studio, Milano.
- Maffesoli M. 2003, *Notes sur la postmodernité*, Paris, Editions du Félin; trad. it., Susca V. 2005, *Note sulla postmodernità*, Lupetti, Milano.
- McLuhan M. H. 1967, *Understanding Media: the extensions of Man*, McGraw-Hill, New York; trad. it. Capriolo E. di 2011, *Capire i Media. Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano.
- Melechi A. 1993, "The Ecstasy of Disappearance", in *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Steve Redhead, Aldershot-Avebury.
- Nelson A. 2002, *Afrofuturism: A Special Issue of Social Text*, Duke University Press, Durham.
- Plant S. 1997, *Zeroes and Ones. Digital Women and the new Technoculture*, Fourth Estate, New York.
- Plant S. 1999, "Tecnologie morbide per macchine morbide, l'interfaccia chimica", in *Virus Mutations* 6.
- Russolo L. 1913, *L'Arte dei Rumori*, Milano, Direzione del movimento futurista; nuova ed., in *Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973.
- Sicko D. 1999, *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*, Billboard Book, New York.
- Sinker M. 1992, "Loving the Alien", *The Wire* 96. <https://www.thewire.co.uk/issues/96>.
- Spivak G. C. 1999, *A critique of Postcolonial Reason. Toward a history of a vanishing present*, Harvard University Press, Cambridge; trad. it. 2004 D'Ottavio A., *Critica alla ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Meltemi, Roma.
- Susca V., Béhar A. 2013, *Angelus Novissimus*, Compagnie Quasi.
- Tal K. 1996, "The Unbearable Whiteness of Being. African American Critical Theory and Cyberculture", *Wired*. <https://kalital.com/the-unbearable-whiteness-of-being-african-american-critical-theory-and-cybercult/>.
- Toffler A. 1970, *Future Shock*, Bantam, New York.
- Toffler A. 1980, *The Third Wave*, Morrow, New York.
- Virilio P. 1980, *Esthétique de la disparition*, Balland, Parigi; trad. it. di Principe G., *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli, 1992.
- Womack Y. 2013, *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Lawrence Hill Books, Chicago.

Filmografia

Birth of a Nation, 1915, D. W. Griffith, USA.
Black Panther, 2018, R. Coogler, USA.
District 9, 2009, N. Blomkamp, USA – Nuova Zelanda – Canada – Sud Africa.
Metropolis, 1927, F. Lang, Germania.
Rebirth of a Nation, 2004, dj Spooky, USA.
Roundtable Black Lives Matter, 2020, Boiler Room, youtube.
The Last Angel of History, 1996, J. Akomfrah, Regno Unito – Germania.

Discografia

A Guy Called Gerald, 1995, *Black Secret Technology*, *Juice Box*.
Drexciya, 1993, *Bubble Metropolis*, *Underground Resistance*.
Johnson, R., 1936, *Cross Roads Blues*, *Vocalion*.
Mills, J., 2000, *Metropolis*, *Tresor*.
Mills, J., 1994, *Cycle 30*, *Axis*.
Public Enemy, 1990, *Fear of a black planet*, *Def Jam*.
X – 102, 1992, *Discovers the Rings of Saturn*, *Tresor*.