

Massimiliano Raffa

Università IULM

Quale afrofuturismo per l'etnomusicologia? Riflessioni sul metodo.

Abstract

As late globalization, multiculturalism, migrations, multiple identities and complex networks have redefined the ethnomusicological borders, a branch of researchers have consequently refocused their interests towards the musical practices that minority subcultures experience in the context of large Western urban areas. The afrofuturistic cultural aesthetic — a literary sort of panafricanism from a political-technological-distopical perspective —, with its references to the afrodiasporic question, its reflections on the overwhelming role of information technologies on symbol production and its fabled imagery, captured the attention of anthropological observers. Nonetheless, despite some afrofuturism-related artists (such as Sun Ra or the Detroit techno pioneers) happen to have features that go far beyond a generalised journalistic interest, every kind of music conceived in the Western industrialised world inevitably connotes itself as popular music. Even when preserving symbolic codes coming from non-Western traditions, such sorts of musical languages need the support of a cultural-sociological perspective to be wholly acknowledged.

Keywords: *Afrofuturism, Repatriated ethnomusicology, Ethnoforgery, Cultural Studies, Popular music.*

UNA QUESTIONE METODOLOGICA

In un articolo apparso nel 2002 su L'Enciclopedia della Musica pubblicata da Einaudi, il musicologo argentino Ramón Pelinski, nell'argomentare criticamente circa i rischi dell'assoggettamento della ricerca etnomusicologica all'orizzonte teorico del postmodernismo, conclude paventando una transizione dell'etnomusicologia «verso un regime transdisciplinare che potrebbe infine condurla alla dissoluzione come disciplina ben delimitata. Postmodernizzare l'etnomusicologia significa rischiare d'incrementare il pantheon postmoderno con un nuovo fatto epocale: la morte dell'etnomusicologia»¹. Il saggio segue il più generico articolo introduttivo alla materia di Jean-Jacques Nattiez, che alle minacce derivanti dalle difficoltà applicative del metodo etnografico dinanzi alle sfide dell'era post-coloniale, risponde affermando il valore politico dell'etnomusicologia («La conoscenza delle categorie specifiche sottese a ciascuna cultura musicale del mondo, il riconoscimento dell'esistenza legittima di stili e sistemi musicali differenti dai nostri e la nascita di una coscienza musicale universale sono altrettanti contributi non trascurabili dell'etnomusicologia alla lotta contro il razzismo»²) con ottimismo imbevuto di una certa disillusa quanto provocatoria ironia («l'etnomusicologia di domani assorbirà forse lo studio della musica di Mozart e di Wagner, ormai collocata su un piede di parità con quella dei Pigmei e dei

¹ PELINSKI, R., *Etnomusicologia nell'epoca postmoderna*, in *Enciclopedia della Musica*, Vol. X, Einaudi, Torino 2002, p. 711

² Nattiez, J., *Etnomusicologia*, in *Enciclopedia della Musica*, Vol. X, Einaudi, Torino 2002, p. 690

Papua»³). Oggi, la questione, che nei dibattiti fattisi largo negli ultimi quindici anni ha sviluppato considerevoli asperità argomentative, appare essenzialmente solcata da contraddizioni di natura più metodologica che epistemologica. Come già notato da Lipstiz⁴ e Mitchell⁵ verso la metà dell'ultimo decennio del XX secolo, la tarda globalizzazione e i fenomeni migratori a essa legati hanno ridisegnato i rapporti tra musica, identità e imperialismo culturale, generando non pochi imbarazzi ai metodi dell'etnomusicologia "classica", adesso chiamata all'analisi di fenomeni svincolati dai legami con i luoghi in cui i linguaggi musicali considerati hanno origine, e che inseriti nei nuovi contesti multiculturali urbani sono sottoposti a ibridazioni nella loro parte musicale, e a brusche mediatizzazioni nella loro parte comunicativa, ora assorbita dalle dinamiche dei flussi informativi dell'Occidente altamente tecnologizzato. Nel menzionato saggio, Pelinski introduce, criticandola, la recentemente affermatasi tendenza di riconcettualizzazione dell'etnografia musicale nell'epoca in cui «le identità territorializzate su prospettive locali hanno la possibilità di aprirsi alle identità diasporiche offerte [...] dalla globalizzazione»⁶, quella della "etnomusicologia reimpatriata".

Il pensiero etnomusicologico, oggi, sarebbe egemonizzato da una visione dell'Altro tipica delle teorie postcoloniali (si vedano

3 Ibidem

4 Lipstiz, G., *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Verso, Londra/New York, 1994, pp. 3-9

5 Si veda Mitchell, T., *Popular Music and Local Identity*, Leicester University Press, Londra/New York, 1996

6 Pelinski, R., *Etnomusicologia nell'epoca postmoderna*, p. 700

Memmi⁷, Fanon⁸, Saïd⁹, Spivak¹⁰), che —teorizzando il “nomadismo del centro” e dunque l’impossibilità di poter individuare universalmente una dicotomia centro-periferia — presume l’impossibilità, da parte dell’etnomusicologo, di operare un’osservazione non pregiudiziale di una cultura, con la quale intratterrebbe rapporti di reciprocità¹¹. L’”etnomusicologia reimpatriata”, in opposizione a un’etnoteoria di stampo comparativo orientata alla ricerca degli universali, affermerebbe di fatto l’urgenza di uno studio rivolto alle pratiche musicali che le subculture minoritarie conservano nelle grandi città occidentali. Tale approccio ha avuto una propria credibile problematizzazione negli ultimi decenni del XX secolo, segnatamente nell’opera della precorritrice Adelaida Reyes Schramm^{12 13} e in quella riaggiornata di Mark Slobin¹⁴.

7 Memmi, A., *The Colonizer and the Colonized*, ed. or. 1965, Beacon Press, Boston 1991

8 Fanon, F., *I dannati della terra*, ed. or. 1961, Einaudi, Torino 2000

9 Saïd, E. W., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell’Occidente*, ed. or. 1993, Gamberetti Editrice, Roma 1998

10 Spivak, G. C., *The Post-Colonial Critic – Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, Abingdon-on-Thames 1990

11 Barz, G. F., Cooley, T. J., *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York/Oxford 1997, pp. 11-13

12 Reyes Schramm, A., *Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary*, in *Yearbook for Traditional Music*, vol. 14, International Council of Traditional Music, Londra 1982, pp. 1-14

13 Reyes Schramm, A., *Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology*, in *Neue Folge*, Vol. 29, No. 1, Duncker & Humblot, Berlino 1979, pp. 1-21

14 Si veda Slobin, M., *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*, Wesleyan University Press, Hannover/Londra 1993

Il metodo etnomusicologico applicato a fenomeni musicali occidentali che hanno le proprie origini in paesi non occidentali e che sono praticati da minoranze, tuttavia, ha presto svelato contraddizioni insolubili. Ciò poiché dette pratiche musicali, quando non trasferiscono integralmente i propri linguaggi originari, sono irrimediabilmente fagocitate dai codici musicali, espressivi e produttivi delle metropoli, configurandosi come musiche più popolari che popolari, e dunque prestandosi a un'analisi più sociologica che antropologica. Non è pertanto casuale che, in termini qualitativi, i contributi più pregnanti ci siano pervenuti da studiosi di popular music d'area britannica, le cui ricerche paiono metodologicamente informate ai Cultural Studies: è il caso, ad esempio, di alcune opere di Iain Chambers¹⁵¹⁶, di Simon Frith¹⁷, di John Shepherd e Peter Wicke¹⁸.

Ciò che qui si sostiene, ossia l'inapplicabilità del metodo etnoantropologico a certi fenomeni culturali, è in realtà da molti anni oggetto di discussione non solo all'interno della comunità degli storici e dei sociologi della cultura che da tempo rivendicano l'esclusiva scientifica sull'analisi di determinati fatti e oggetti culturali, ma persino dagli antropologi stessi. Già James Clifford¹⁹, influenzato da Clifford Geertz, aveva messo in

15 Chambers, I., *Ritmi urbani*, Arcana, Roma 2003

16 Chambers, I., *Paesaggi migratori: cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma 2003

17 Frith, S., *Music and Identity*, in Hall, S., Du Gay, P., *Questions of Cultural Identity*, Sage, Londra 1996, pp. 108-127

18 Shepherd, J., Wicke, P., *Music and Cultural Theory*, Polity, Cambridge ma 1997

19 J. Clifford, *On Ethnographic Authority*, in AAVV, *Representations*, Vol. 2, University of California Press, Los Angeles, 1983, pp. 118-146

dubbio l'autorità etnografica dinanzi ai profondi cambiamenti che stavano investendo il mondo, ben prima che la prospettiva problematica della globalizzazione fosse panem supersubstantialem degli scienziati sociali. Dagli anni Novanta del secolo scorso, la riconsiderazione dei metodi dell'antropologia culturale — probabilmente motivata dall'urgenza di scongiurarne una prematura storicizzazione— è stata affrontata da alcuni dei best-seller degli studi antropologici: Arjun Appadurai, Ulf Hannerz, Marc Augé e più in particolare Akhil Gupta e James Ferguson²⁰. Questi ultimi hanno sostenuto che i tempi fossero maturi per un riorientamento del concetto di “campo” in ottica diffusionista e, sostanzialmente, la necessità dello spostamento del field da aree geograficamente limitate a luoghi che un tempo gli antropologi avrebbero chiamato home. Nei seguenti paragrafi tenterò di illustrare, attraverso l'esempio della categoria estetica dell'afrofuturismo, la misura in cui certi fenomeni culturali possono apparire seducenti agli occhi del demoetnomusicologo, cercando di spiegare il motivo per il quale è metodologicamente auspicabile ricorrere piuttosto a un approccio interdisciplinare quale è quello dei Cultural Studies.

*L'OSSERVAZIONE DELL'IMMAGINARIO
AFROFUTURISTA*

Le teorie panafricaniste sono da sempre state fonte di grande interesse per gli etnomusicologi, specie per quelli influenzati dall'approccio postcoloniale originatosi dal pensiero di Frantz Fanon, a sua volta debitore di tutto il processo di

20 Si veda Gupta, A., Ferguson, J., *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, University of California Press, Oakland, 1997

approfondimento e riconsiderazione dell'esperienza storica degli afroamericani e della vita di essi nelle grandi metropoli americane affermatosi nella vibrante Harlem degli anni Venti, in cui si originò un vero e proprio movimento culturale capace di abbracciare tanto le arti (tutto partì proprio da una antologia di racconti, *The New Negro* di Alain L. Locke²¹) quanto scienze sociali come sociologia, filosofia e storia. Una tra le prospettive dominanti nella lettura dei fenomeni artistici di cui si fanno portatrici minoranze di origine africana delle grandi metropoli occidentali è quella afrofuturista, declinazione letteraria del panafricanismo in un'ottica politico-tecnologico-distopica. La letteratura afrofuturista ha goduto di un impressionante sviluppo sin dalla sua fonte battesimale, attestabile tra il 1993 e il 1994, anno in cui lo scrittore statunitense bianco Mark Dery pubblica un saggio intitolato *Black to the Future*²², in cui definisce l'afrofuturismo una «speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of 20th century technoculture—and, *Dancecult* 5(2) 92 more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically-enhanced future»²³. Ma l'afrofuturismo, a dispetto di quanto si possa intuire, non si configurerebbe come un sottogenere della fantascienza, pur essendo stato trattato inizialmente in relazione alla produzione fantascientifica di autori africani o afroamericani, bensì «a larger aesthetic mode that encompasses

21 Locke, A. L., *The New Negro*, ed. or. 1925, Simon & Schuster, New York 2014

22 Dery, M., *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*, in *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Duke University Press, Durham 1994, pp. 179-222

23 *Ibidem*, p. 180

a diverse range of artists working in different genres and media who are united by their shared interest in projecting black futures derived from Afrodiasporic experiences»²⁴.

La questione migratoria dei popoli africani pare dunque essere centrale rispetto alle istanze dell'estetica afrofuturista, in cui convivono con spirito retrofuturistico rappresentazioni stereotipate dello splendore di alcune antiche civiltà africane (i riferimenti più frequenti sono quelli all'Egitto tolemaico) e tutto l'apparato iconografico (alieni, robot, cyborgs, navi spaziali, "fantatecnologie") della fantascienza, in particolare quella sviluppata da autori afroamericani come i precursori Martin Delany e Charles W. Chestnutt e più tardi e più compiutamente W. E. B. Du Bois, Thomas Mofolo, Samuel R. Delany, Octavia Butler, Nalo Hopkinson e gli aderenti alla Carl Brandon Society²⁵.

Deduciamo dunque che la proiezione dell'esperienza storica dei popoli africani (e di origine africana) in un futuro tecnologizzato abbia una duplice lettura di tipo "politico": una riferita alla traslazione dell'alienazione delle minoranze africane all'interno delle società urbane occidentali contemporanee, alienazione rappresentata nella condizione schiavistica del robot o dell'extraterrestre e che presuppone dunque un superamento del concetto di "razza" basato sulla negazione della condizione umana stessa; l'altra riguarda invece la ricerca di miti e riti

24 Yaszek, L., Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future, *Journal of the Research Group on Socialism and Democracy Online*, <http://sdonline.org/42/afrofuturism-science-fiction-and-the-history-of-the-future/>, 2010

25 Per una ben strutturata panoramica sulla letteratura afroamericana, si veda Thomas, S. R., *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*, Warner Aspect, New York 2000

andati perduti con la colonizzazione, proiettati in dimensioni spazio-temporali future e indefinite in cui le sorti storiche dei popoli africani sono ribaltate.

Quantunque l'interesse degli studiosi dell'afrofuturismo si sia concentrato principalmente su fantascienza e cyberpunk — come testimoniato dal fatto che oggi i testi di riferimento del genere siano *The Black Imagination: Science Fiction, Futurism and the Speculative* di Sandra Jackson e Judy E. Moody-Freeman²⁶, *Speculative Blackness: The Future of Race in Science Fiction* di André M. Carrington²⁷ e *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture* di Ytasha Womack²⁸, tutti e tre concentrati sulla dimensione audiovisiva del fenomeno —, l'estetica afrofuturista è stata accostata a pressoché ogni espressione artistica. Nelle arti visive, ad esempio, si è spesso parlato di afrofuturismo in riferimento ai graffiti di Jean-Michel Basquiat, al colorismo psichedelico di Mati Klarwein (tedesco e bianco, disegnatore di alcune leggendarie copertine di Miles Davis, Carlos Santana ed Earth, Wind & Fire) e ai collage militanti di Ellen Gallagher. L'impressione, leggendo tali nomi, è che in taluni casi si operino delle gravi generalizzazioni.

Non colpisce che la costruzione dell'immaginario afrofuturista abbia goduto di una particolare fortuna mediatica che, benché non manchino pubblicazioni di rilievo in ambito scientifico, si è

26 Jackson, S., Moody-Freeman, J. E., *The Black Imagination: Science Fiction, Futurism and the Speculative*, Peter Lang Publishing Group, Berna 2011

27 Carrington, A. M., *Speculative Blackness: The Future of Race in Science Fiction*, The University of Minnesota Press, Minneapolis/Londra 2016

28 Womack, Y., *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Chicago Review Pr, Chicago 2013

espressa principalmente per via giornalistica. Ciò ha smascherato un approccio culturale tendente all'esotico o al ritualistico, in taluni casi con elementi filologici, ma quasi sempre esposto a forzature interpretative che hanno finito per delineare un "pensiero debole", incapace di cogliere pienamente le relazioni intervenienti tra tecnologia e autoconsapevolezza delle minoranze africane delle metropoli occidentali nel corrente discorso artistico e — come nel caso della presente dissertazione — musicale. La rilettura da parte della critica giornalistica dell'esperienza storica di africani e afroamericani ha mostrato dunque dei limiti non dissimili da quelli palesati dal metodo etnografico: si pensi anche solo alla contraddizione insita nel termine "afrofuturismo", che in sé riduce a parte dello stesso discorso l'esperienza dei popoli africani e quella della civiltà afroamericana, con un rimando di dubbia pertinenza al movimento futurista. O all'espressione "world music" in riferimento a qualsiasi forma di popular music che presenti elementi propri di tradizioni musicali non occidentali, sulla quale grava la minaccia di un certo relativismo culturale di fondo. O ancora, sempre a titolo esemplificativo, al del tutto erroneo e fuorviante ricorso all'aggettivo "tribale" ogni qual volta vi sia la presenza di figure poliritmiche eseguite da ensemble percussivi²⁹.

Non meno discutibile è la presunta correlazione tra l'esperienza musicale di numerosi artisti di popular music e l'estetica afrofuturista che, in ordine di esordio discografico, avrebbe, tra gli altri, riguardato: Sun Ra, precursore delle tematiche inerenti e sostenitore di una teoria del liberazionismo africano secondo una natura extraterrestre dei popoli dell'Africa

29 Ringrazio Gianfranco Salvatore per quest'ultimo esempio reso durante uno dei consueti dialoghi simposiaci.

fantasiosamente congetturata; George Clinton, fondatore delle band Parliament e Funkadelic e fautore dell'incontro tra esasperazione ritmica funky, retorica panafricanista ed estetica sci-fi; Herbie Hancock, in particolar modo per la produzione degli anni Settanta, segnata dall'uso massiccio di sintetizzatori e dal recupero di feticci africani, come la maschera Baulé della copertina di Head Hunters; Jimi Hendrix, per aver veicolato attraverso le vertigini della psichedelia certe fascinazioni fantascientifiche; Fela Kuti, fondatore del cosiddetto Afrobeat, unico movimento musicale associato all'afrofuturismo praticato da musicisti propriamente africani; Grace Jones, che seppe rileggere i linguaggi delle tradizioni afro-caraibiche anche attraverso un'immagine glaciale, androgina e aliena; Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson, universalmente riconosciuti padri della techno di Detroit; Afrika Bambaataa, tra le figure di spicco della cultura hip hop, abile manipolatore di tecnologie musicali e sostenitore di un panafricanismo confusamente pacifista; Tricky, esploratore afrobritannico di tradizioni afroamericane e creole in salsa elettronica; Erykah Badu e Janelle Monáe, cantanti r'n'b interessate alla questione afroamericana e spesso connotate da uno stile a metà tra la sacerdotessa egizia e la Barbarella di Roger Vadim. L'elenco potrebbe includere decine di altri artisti, ma sono già abbastanza chiare le generalizzazioni che inficiano l'inquadramento estetico dell'afrofuturismo, cui spesso sono associate manifestazioni di artisti pur senza che alla base ci sia una consapevole «strategia tecnoculturale di decostruzione di miti razziali di identità, appropriazione e sfruttamento», che è ciò che definirebbe l'afrofuturismo e l'eventuale interesse sociologico o antropologico a esso riferito.

Il rimpatrio dell'etnomusicologia cui si è fatto cenno in apertura s'inscrive in un processo che ha visto l'antropologia culturale, in virtù dell'osservazione del carattere itinerante e diasporico delle culture occidentali, riorientarsi a un certo diffusionismo e all'adozione di un metodo storicamente basato sulla distanza tra home (il luogo d'origine dell'osservatore, nella maggior parte dei casi privo degli elementi necessari per una analisi puramente etnografica) e field (il campo, in aree geograficamente limitate) adesso rivolto a identità minoritarie presenti nelle società occidentali. Un simile atteggiamento culturista si è riscontrato nella lettura dei fenomeni artistici associati all'afrofuturismo, e nel prossimo paragrafo vedremo perché alcune caratteristiche di tali fenomeni si prestino a un'attenzione etnomusicologica.

DUE ESEMPI: SUN RA E LA TECHNO

Tra i vari considerabili, due esempi di musiche afroamericane — molto differenti tra loro sia nei linguaggi musicali sia nella dimensione simbolica evocata — si prestano ad analisi che hanno a che fare sia con l'interpretazione della creatività sociale della minoranza afroamericana, sia con la proiezione di essa in una dimensione fantatecnologica:

Sun Ra e la negazione della condizione terrestre. Oltre che per la straordinaria produzione musicale e rilettura dei codici musicali afroamericani, Sun Ra (Herman "Sonny" Blount) è passato alla storia per la complessità e la bizzarria del suo pensiero e per il suo panafricanismo cosmico che considera i popoli africani appartenenti a ordini extraterrestri, teoria giustificata da una personale filosofia spiritualista ricca di elementi alle volte contraddittorî espunti dai precetti della

religione afro-battista, dalla teologia eliopolitana, dal pensiero cabalistico, dall'esoterismo rosacrociano, dall'occultismo teosofico, dal folclore afroamericano e da altre fascinazioni intellettuali liberamente reinterpretate durante l'arco della sua esistenza, tutto splendidamente raccontato nella biografia di John F. Szwed³⁰. Generalmente riconosciuto come fondatore dell'estetica afrofuturista, Sun Ra ne incarna effettivamente gran parte delle anime salienti. Dal punto di vista strettamente musicale fu un innovatore: la musicologia afroamericanista gli ha a più riprese riconosciuto, difatti, l'eterodossia degli organici di cui si è valso da leader (e in particolare della sua Arkestra, più simile a una congregazione religiosa che a una band), la pionieristica introduzione di strumenti elettrici prima ed elettronici più tardi in largo anticipo su molti colleghi, l'originale rielaborazione delle strutture ritmiche attraverso il ricorso a poliritmie tipiche di tradizioni musicali africane, la riforma strutturale con l'adozione della forma libera e le inconsuete soluzioni armoniche. Ma è nella dimensione simbolica, che altro non è se non un'estensione di quella musicale, che Sun Ra si offre come soggetto di un'analisi antropologica e sociologica rispetto alle tematiche dell'afrofuturismo: il misticismo cosmico di cui Blount si è fatto interprete affonda le proprie radici, più che nelle dimensioni storiche e astoriche evocate con valentia immaginifica, nelle contraddizioni sociali intervenienti nella sfera simbolica e negli assetti sociali degli afroamericani delle metropoli (il jazzista, originario dell'Alabama, visse la maggior parte della carriera tra Chicago, New York e Philadelphia), cui avrebbe inteso fornire — anche per mezzo della sua produzione poetico-letteraria —

30 Szwed, J. F., *Space is the Place. La vita e la musica di Sun Ra*, ed. or. 1997, Minimum Fax, Roma 2013

una alternativa redentiva, lontana dalle posizioni più radicali dei “nazionalisti neri”, attraverso il suo strampalato gnosticismo. Sun Ra vedeva «nell'estetica afroamericana il suo principio di sintesi culturale [...]. Nel suo romanticismo [...] l'arte è capace di costituire una comunità che rispecchia l'universo, una visione artistica del sacro cosmo nero. Rifiutava [...] un'identità fissa e una posizione storica individuabile»³¹ e il suo messaggio musicale «era sempre lo stesso: viviamo in un mondo primitivo. Consuetudini, credenze e religioni sono incolte, non illuminate, selvagge, distruttive, già appartenenti al passato»³². Nel bizzarro sistema sincretico di Sun Ra non v'era spazio per razze, ivi inclusa quella umana, e l'espedito estetico-fantascientifico — unito all'interesse iconografico per l'antichità egizia — suggerisce un'interessante prospettiva storica attraverso la quale poter interpretare il modo in cui le tematiche dell'afrofuturismo prendono in esame la condizione delle minoranze nell'epoca delle culture globali despazializzate;

La techno di Detroit e la tecnologizzazione di riti regressivi. Per techno — termine che, nella tassonomia della popular music, si è a lungo prestato ad ambiguità — s'intende il genere di electronic dance music originatosi nella città simbolo del fordismo agli albori degli Ottanta del XX secolo e generalmente ricondotto all'esperienza musicale di tre afroamericani: Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson. La musica elettronica si era già insinuata nei linguaggi della popular music — ancorché i primi tentativi di ibridazione risalgano agli anni Cinquanta — almeno dieci anni prima, e negli anni Settanta

31 Szwed, J. F., *Space is the Place. La vita e la musica di Sun Ra*, ed. or. 1997, Minimum Fax, Roma 2013, p. 459-464

32 Baraka, A., *Eulogies*, Marsilio, New York 1996, p. 171

aveva mostrato il proprio potenziale coreutico, non senza la complicità di una generazione di musicisti europei (in particolare tedeschi, alcuni dei quali persino legati allo studio di Colonia di Stockhausen). La capitale dell'industria automobilistica, nei tardi anni Settanta, si presentava come un luogo in cui «tramontato il sogno dell'industrializzazione a tutti i costi, con il modello fabbrica-famiglia che tende inesorabilmente a scomparire, travolto dalla gestione computerizzata della produzione, le visioni, sempre meno ottimistiche, [...] influenzano una ondata di dj e musicisti interamente votati alle trasformazioni tecnologiche»³³. A differenza di quelli dell'altro genere di electronic dance music sviluppatosi negli stessi anni a Chicago (la house, sempre per mano di artisti afroamericani), i pionieri della techno attingono ai linguaggi dominanti della cultura musicale afroamericana con cautela, facendo propria piuttosto la lezione teutonica e realizzando una musica interamente concepita per strumenti elettronici che pare tuttavia andare ancor più alle origini delle tradizioni musicali africane attraverso il rifiuto pressoché totale dell'elaborazione di un impianto armonico-melodico compiuto («tramonta la figura, emerge lo sfondo»³⁴, direbbe Philip Tagg) e la preminenza dell'elemento ritmico³⁵, non senza velleità

33 Stefani, G., Pacoda, F., Rave, techno, transe, in *Enciclopedia della Musica*, Vol. IV, Einaudi, Torino 2002, p. 720

34 Tagg, P., *Popular music. Da Kojak al rave*, CLUEB, Bologna 1994, p. 367

35 La techno di Detroit era connotata da una pulsazione ritmica regolare e ossessiva a una velocità media di 130 bpm in 4/4, sincopi ritmiche, successioni accordali in modo frigio o eolio, suoni spesso casualmente inseriti nel tessuto strutturale a forma libera dei brani, il tutto eseguito da strumenti elettronici (sintetizzatori, campionatori), con episodi casi di inserti vocali di scarsa "cantabilità" e di contorno.

ritualistiche. Atkins, May e Saunders non nascosero mai di avere un referente culturale primario a sostegno dell'estetica di cui si stavano facendo fondatori: trattasi dello scrittore e massmediologo (autodefinitosi "futuologo") statunitense Alvin Toffler: questi, autore del fortunato *The Third Wave*, tra le altre cose, preconizzava il declino della società industriale, che sarebbe stata sostituita da una società in cui le relazioni interumane sono mediate dalla tecnologia con il passaggio dalla produzione di massa alla personalizzazione di massa³⁶. Nella techno e negli ambienti in cui se ne consuma collettivamente l'ascolto, discorso ancor più valido per quei generi di electronic dance music da essa derivati come il rave britannico di fine anni Ottanta o la trance tedesca dei primi Novanta, l'elemento musicale tecnologico apre a un tipo di fruizione cenestesica condivisa, che rimanda a «un rito regressivo collettivo nell'allestimento di uno spazio congiurante cromofonico di forma circolare, in cui discendere in profondità [...] senza consapevolezza del mito latente»³⁷. All'esperienza coreutico-percettiva della techno è spesso associato il consumo di sostanze psicoattive come le metanfetamine, dagli effetti sia empatogeni sia enattogeni, agenti sovrastimolanti dal punto di vista sia motorio sia sensoriale, che alimentano la predisposizione di uno spazio creativo-fruitivo sorretto da «un ideale di primitivismo [...], [...] un modello di coesione sociale, vagamente neotribale,

36 Il discorso di Toffler, chiaramente, è ben più complesso. Si veda Toffler, A., *The Third Wave*, ed. or. 1980, Bantam Doubleday Dell Publishing Group Inc, New York 1999

37 Guerra Lisi, S., in Salvatore, G., *Techno-Trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Castelvecchi, Roma 1998, p. 96

e fortemente dominato da un impianto cerimoniale e simbolico»³⁸.

I casi esemplari cui si è appena fatto cenno, svelano immediatamente un potenziale speculativo assente in molti dei fenomeni regolarmente accostati all'immaginario afrofuturista. Entrambi i casi hanno, difatti, implicazioni rilevanti con l'esperienza storico-sociale degli afroamericani e con la ricerca dei miti delle origini, da un lato, e con la pervasività della tecnologia nell'epoca della condizione postmoderna dall'altro. Ma, è necessario ribadirlo, le musiche in questione non hanno riferimenti significativi alle identità d'origine degli attori che la elaborano concettualmente, la producono e la consumano. Trattasi pur sempre espressioni di culture popolari urbane, concepite in un orizzonte economico-produttivo e simbolico cui la ricerca etnografica non ha saputo dare sufficiente riscontro analitico, scoprendosi pertanto inadeguata a cogliere i nessi identitari in esso circolanti e abbandonandosi troppo spesso a fallacie euristiche.

CONCLUSIONI

Se si dà uno sguardo all'estetica condivisa dai gruppi sociali che in più larga misura consumano la musica giovanile di oggi, rilevabili anche solo consultando classifiche di vendita dei prodotti fonografici, apparrà evidente il dominio di linguaggi originatisi in contesti culturali metropolitani e sviluppati prevalentemente da minoranze di origine africana: trattasi di un'estetica in cui la matrice subculturale non solo è evidente, ma

38 Salvatore, G., *Dea ex machina. La trance, i rave e il «bisogno di trascendenza»*, in *Techno-Trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Castelveccchi, Roma 1998, p. 118

è inestricabilmente correlata ad aneliti di turbotecnologizzazione, anche solo idealizzata. Anche nei casi in cui non si parla di afrofuturismo, pare inevitabile constatare lo stato avanzato del processo di creolizzazione del circuito simbolico in cui si interconnettono su scala globale le tendenze di consumo musicale giovanile. Ma tali fenomeni, per quanto possano suscitare un interesse etnologico per la prospettiva di rinvenimento di rielaborazioni di miti e riti originari di aree culturali geograficamente limitate, risultano sistematicamente assorbiti da modi e mezzi di produzione simbolica occidentali.

Il più importante contributo scientifico alla critica della pertinenza dell'assimilazione di tanti artisti di popular music all'universo afrofuturista, e della lettura di tali fenomeni musicali in chiave etnomusicologica, è quello reso da Trace Reddell in *Ethnoforgery and Outsider Afrofuturism*. Reddell riflette sul rapporto tra questione afrodiasporica e immaginazione tecnologica servendosi di strumenti concettuali offerti dalla teoria sul multiculturalismo di Slavoj Žižek³⁹, dal concetto di soggettività polifonica di Félix Guattari⁴⁰ e dall'idea di "montaggio etnopsichedelico" di Marcus Boon⁴¹. Qui lo studioso statunitense introduce il concetto di «ethnological forgery» (letteralmente: "contraffazione etnologica"), giungendo, nella sua complessità argomentativa, a conclusioni

39 Žižek, S., Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism, *New Left Review*, n. 225, 1997, pp. 28-51

40 Guattari, F., *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

41 Boon, M., Sublime Frequencies' Ethnopsychedellic Montages, *Electronic Book Review*,

<<http://www.electronicbookreview.com/thread/musicsoundnoise/ethnopsych>>, 2006

non dissimili da quelle cui si perviene nel presente articolo, ovvero la dichiarazione di impossibilità di poter osservare pienamente dei fenomeni musicali che presentino elementi simbolico-culturali appartenenti a tradizioni di aree geografiche extraoccidentali attraverso gli strumenti classici dell'antropologia culturale.

La critica culturale dell'afrofuturismo costituisce un esempio lampante di come distopie tecnologiche e miti afrodiasporici siano talvolta presenti nell'attuale discorso sulla popular music mainstream ma, al contempo, dimostra come i fenomeni osservati abbiano scarsissima attinenza con il mondo delle musiche popolari e le pratiche sociali a esse legate nonostante — come dimostrato dagli esempi di Sun Ra e della techno, che non rappresentano in alcun modo il mainstream — in taluni casi possano esserci elementi condivisi da interessi sociologici e antropologici. Le musiche prodotte dalle minoranze delle grandi metropoli occidentali, difatti, paiono sì rielaborare alcuni codici simbolici e artistici della cultura di discendenza, ma mai senza che questi siano sottoposti a radicali e inevitabili rimodellamenti, rappresentando in definitiva l'espressione di una cultura globale le cui identità e contraddizioni paiono essere più agevolmente esplicabili attraverso un approccio interdisciplinare.

La musicologia popular si è sempre confrontata sia con la necessità di un ventaglio di risorse metodologiche particolarmente ampio e caratterizzato da differenziazione, sia con l'inderogabile interesse per l'analisi dei sistemi simbolici di subculture urbane minoritarie: essa deve — dopotutto — la propria origine e una parte consistente dei propri moti innovativi proprio a fenomeni di creolizzazione, di meticcio biologico e culturale. Oggi, tale branca della musicologia, in particolare in

Italia, vive in uno stato di isolamento accademico da un lato e vede la propria autorità divulgativa minacciata da un giornalismo sempre meno specializzato e quanto mai ascientifico dall'altro. Non è dunque del tutto balzana l'ipotesi che in alcuni casi, come in soccorso, possa intervenire un'ottica da Cultural Studies che comprenda la necessità di anteporre un metodo sociologico a un metodo antropologico nell'interpretazione di fenomeni culturali e musicali sviluppatisi in contesti multietnici di marginalità sociale connotati sì da evidenti legami con culture popolari extraoccidentali, ma pur sempre riconducibili all'ambito delle culture popolari urbane.

Bibliografia

1. BARAKA, A., *Eulogies*, Marsilio, New York 1996
2. BARZ, G. F., COOLEY, T. J., *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York/Oxford 1997
3. BOON, M., *Sublime Frequencies' Ethnopsychedellic Montages*, Electronic Book Review, <<http://www.electronicbookreview.com/thread/musicnoise/ethnopsyche>>, 2006
4. CARRINGTON, A. M., *Speculative Blackness: The Future of Race in Science Fiction*, The University of Minnesota Press, Minneapolis/Londra 2016
5. CHAMBERS, I., *Paesaggi migratori: cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma 2003
6. CHAMBERS, I., *Ritmi urbani*, Arcana, Roma 2003
7. CLIFFORD, J., *On Ethnographic Authority*, in AAVV, *Representations*, Vol. 2, University of California Press, Los Angeles, 1983

8. DERY, M., *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*, in *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Duke University Press, Durham 1994
9. FANON, F., *I dannati della terra*, ed. or. 1961, Einaudi, Torino 2000
10. FERGUSON, J., GUPTA, A., *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, University of California Press, Oakland, 1997
11. FRITH, S., *Music and Identity*, in HALL, S., DU GAY, P., *Questions of Cultural Identity*, Sage, Londra 1996
12. GUATTARI, F., *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Indiana University Press, Bloomington 1995.
13. JACKSON, S., MOODY-FREEMAN, J. E., *The Black Imagination: Science Fiction, Futurism and the Speculative*, Peter Lang Publishing Group, Berna 2011
14. LIPSTITZ, G., *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Verso, Londra/New York, 1994
15. LOCKE, A. L., *The New Negro*, ed. or. 1925, Simon & Schuster, New York 2014
16. MEMMI, A., *The Colonizer and the Colonized*, ed. or. 1965, Beacon Press, Boston 1991
17. MITCHELL, T., *Popular Music and Local Identity*, Leicester University Press, Londra/New York, 1996
18. NATTIEZ, J.-J., *Etnomusicologia*, in *Enciclopedia della Musica*, Vol. X, Einaudi, Torino 2002
19. PELINSKI, R., *Etnomusicologia nell'epoca postmoderna*, in *Enciclopedia della Musica*, Vol. X, Einaudi, Torino 2002
20. REDDELL, T., *Ethnoforgery and Oustider Afrofuturism*, *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, vol. 5, n. 2, Griffith University ePress, Brisbane 2013

21. REYES SCHRAMM, A., *Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology*, in *Neue Folge*, Vol. 29, No. 1, Duncker & Humblot, Berlino 1979
22. REYES SCHRAMM, A., *Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary*, in *Yearbook for Traditional Music*, vol. 14, International Council of Traditional Music, Londra 1982
23. SAID, E. W., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, ed. or. 1993, Gamberetti Editrice, Roma 1998
24. SALVATORE, G., *Techno-Trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Castelvecchi, Roma 1998
25. SHEPHERD, J., WICKE, P., *Music and Cultural Theory*, Polity, Cambridge MA 1997
26. SLOBIN, M., *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*, Wesleyan University Press, Hannover/Londra 1993
27. SPIVAK, G. C., *The Post-Colonial Critic – Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, Abingdon-on-Thames 1990
28. SZWED, J. F., *Space is the Place. La vita e la musica di Sun Ra*, ed. or. 1997, Minimum Fax, Roma 2013
29. THOMAS, S. R., *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*, Warner Aspect, New York 2000
30. TOFFLER, A., *The Third Wave*, ed. or. 1980, Bantam Doubleday Dell Publishing Group Inc, New York 1999
31. WOMACK, Y., *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Chicago Review Pr, Chicago 2013
32. ŽIŽEK, S., *Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism*, *New Left Review*, n. 225, 1997