



L'immaginario black afrofuturista da Josephine Baker a Grace Jones. Gli archivi dell'invisibile nella cultura visuale dal modernismo alla post-modernità

Claudia Attimonelli

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

claudiaattimonelli@gmail.com

Il saggio indaga gli stereotipi culturali e visuali che hanno caratterizzato l'emergere della *negritude* e della *blackness* in ambito artistico-musicale nel corso del Novecento, tracciando il profilo di alcune protagoniste di fama internazionale secondo prospettive metodologiche legate alla cultura visuale e alla sociosemiotica. Tra queste spiccano Josephine Baker, Donna Summer, Grace Jones, le quali attraverso rappresentazioni e performance eccentriche, robotiche, funk e transgender hanno esperito il passaggio dalla modernità alla post-modernità, abitando le contraddizioni del proprio tempo e nutrendo esistenze altrimenti invisibili e di cui non vi sarebbe rimasta traccia. Gli archivi invisibili dei corpi neri.

Claudia Attimonelli è ricercatrice in Teorie del Linguaggio e Scienze dei Segni, insegna Cinema, fotografia e televisione, Semiologia del cinema e degli audiovisivi all'Università Aldo Moro di Bari. Dirige il progetto di ricerca MEM (mediateca emeroteca musicale della Regione Puglia) e scrive per *La Repubblica*. Le sue ricerche si disseminano fra culture urbane, corporeità e media. Tra le sue pubblicazioni: *Pornocultura. Viaggio in fondo alla carne* (con V. Susca, Milano 2016, Montréal, Porto Alegre 2017); *Il senso migrante della fotografia in JR e Banksy* (2016); *To be continued. I destini del corpo nei serial televisivi* (con A. D'Ottavio, 2011); *Underground Zone. Dandy Punk and Beautiful People* (2011); *Techno. Ritmi afrofuturisti* (2008).

Premessa

A partire dai tropi dell'invisibilità nella musica, lo studio intende osservare *per lumina* alcuni fulgidi esempi in cui l'afflato postmoderno e la *puissance* decoloniale, pur lasciando intatta l'aura originale (quella conferita dagli stereotipi modernisti della *blackness/negritude/invisibility*), disancorano i soggetti dal secolo scorso verso orizzonti più complessi del contemporaneo. Dal jazz di Armstrong raccontato da Ellison, alla danza di Josephine Baker, dalla disco-music di Donna Summer e Grace Jones, alla techno di Detroit con il caso di Drexciya (Attimonelli 2008) fino al rap sudafricano dei Die Antword¹, sembra affacciarsi sulla scena un archivio dinamico e non catalogabile di esperienze mediatiche e vissuti di fine secolo scorso fino ad oggi, connesse con la cultura black, pop e underground. In tutti i casi che porteremo alla luce è possibile rinvenire una sorta di reversibilità dell'invisibilità, un *détournement* delle premesse originali da cui essi scaturivano: il vasto corpus di immagini e icone che nutrono diversi ambiti di musica contemporanea pop e di nicchia di seguito analizzati, sorgono sovente da immaginari e biografie invisibili e si fondano su stereotipi visuali difficilmente decodificabili poiché di essi non v'è traccia. È un'estetica postmoderna quella che ha dato la luce e ha sovraesposto ciò che in passato era invisibile se non financo inguardabile, al punto che per taluni esponenti di band e progetti musicali diviene politicamente necessario ritornare all'invisibilità – in questo caso per scelta – come nel caso degli afrofuturisti della techno di Detroit, gli Underground Resistance – UR.

Back into the darkness I go, do not try to find me! (Mad Mike Banks, UR, 1995).

Nero e infelice

I'd like to hear five recordings of Louis Armstrong playing and singing "What Did I Do to Be so Black and Blue" – all at the same time. Sometimes now I listen to Louis while I have my favorite dessert of vanilla ice cream and sloe gin. I pour the red liquid over the white mound watching it glisten and the vapor rising as Louis bends that military instrument into a beam of lyrical sound. Perhaps I like Louis Armstrong because he's made poetry out of being invisible. I think it must be because he's unaware that he is invisible. And my own grasp of invisibility aides me to understand his music. Once when I asked for a cigarette some jokers gave me reefer, which I lighted when I got home and sat listening to my phonograph. It was a strange evening. Invisibility let me explain, gives one a slightly different sense of time, you're never quite on the beat. Sometimes you're ahead and sometimes behind. Instead of the swift and imperceptible flowing of time, you are aware of its nodes, those points where time stands still or from which it leaps ahead. And you slip into the breaks and look around. That's what you hear vaguely in Louis' music.

(Ralph Waldo Ellison, *Invisible Man*, 1952)

¹ Si consigliano i video complessi della band cantati in afrikaans che seguono l'estetica e le premesse del movimento Zef. In particolare ci riferiamo all'introduzione del brano del 2009, *Enter the Ninja*: "Check it! I represent South African Culture. In this place you get alot of different things: Blacks, Whites, Coloureds, English, Afrikaans, Xhosa, Zulu, Watookal. I am like all these different things, all these different people, fucked into one person". Tanto il movimento Zef quanto il senso attribuito al Ninja fanno parte di nuove forme di invisibilità tutte da archiviare di cui qui si fa solo menzione.

Il romanzo di Ralph Waldo Ellison dal titolo *L'uomo invisibile* fu pubblicato nel 1952, nel 1953 vinse il National Book Award, premio americano volto a promuovere la scrittura di qualità in lingua inglese, e si cimentava con la nozione di invisibilità scegliendo lo stereotipo – in questo caso della negritudine – quale dispositivo narrativo per innescare i tropi dell'allusione, della metafora e del gioco linguistico. L'epigrafe riportata compare verso l'inizio della vicenda narrata in prima persona dal protagonista, un africano-americano alter-ego di Ellison stesso, la cui vita risulta invisibile alla società che rifiuta di prendere atto della sua esistenza ed è pertanto degna d'essere raccontata al fine di disseppellirla dall'anonimato e farla emergere dalle macerie che continuano a ingombrare la percezione dell'America bianca nei riguardi dei neri. L'essere invisibile, la violenza, la frustrazione, l'incesto, i temi politici dell'epoca vengono sciorinati in una trama lucida, articolata e dai tratti in linea con la poetica modernista tanto cara all'autore.

Possiamo retrodatare i fatti della narrazione intorno agli anni Trenta, periodo in cui Louis Armstrong licenziava molti brani che lo resero celebre. Tra questi vi era lo struggente pezzo intitolato (*What Did I Do to Be So*) *Black and Blue* – scritto da Thomas “Fats” Waller che però non lo registrò: fu infatti registrato da Armstrong nel 1929 e in altre versioni successive. L'uomo invisibile introduce il lettore nel suo spazio abitativo – che chiama “the hole” (la tana) – un seminterrato abusivo di un palazzo newyorkese per bianchi, in questo buco si viene a creare “a certain acoustical deadness”, che l'autore vorrebbe colmare con l'ausilio di 5 radio-fonografi oltre all'unico in suo possesso, sì da poter sentire le vibrazioni della musica, “not only with my ear but with my whole body” (Ellison 2001, 8). È per questo che immagina di avere cinque copie dello stesso disco di Armstrong, che suonano insieme all'unisono lo stesso brano struggente di cui egli analizza la poetica ricreata dal musicista il quale ha, prima e più di ogni altro, reso visibile l'invisibile attraverso il suo jazz.

In tal senso, è senza dubbio visionario anche l'approccio di Ellison, che, da appassionato di musica jazz, oltre che musicista e critico musicale, si diletta a descrivere le vibrazioni prodotte dal “military instrument” suonato dal jazzista le quali, grazie a lui, ricreano “a lyrical sound”. Nella descrizione di questa scena egli si avvale di metafore e visioni fondate sul *double-talk*, per il narratore epitomi del principio di *invisibility*.

I got home and sat listening to my phonograph. It was a strange evening. Invisibility, let me explain, gives one a slightly different sense of time, you're never quite on the beat. Sometimes you're ahead and sometimes behind. Instead of the swift and imperceptible flowing of time, you are aware of its nodes, those points where time stands still or from which it leaps ahead. And you slip into the breaks and look around. That's what you hear vaguely in Louis' music. (Ellison 2001, 8)

La sospensione, l'impercettibile fluttuare da punto a punto, senza essere mai a tempo, sono aspetti tanto dell'improvvisazione nel jazz quanto dell'essere fuori luogo e fuori tempo, cioè misconosciuti da tutti. In *Modernism and Popular Music* Ronald Schleifer (2011) coglie l'omologia sottesa alla nozione del *signifyin* (volutamente scritto così), a fondo sviluppata da Louis Gates nell'importante opera *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism* (1988) e a quella dell'invisibilità su cui

Ellison basa lo sviluppo della trama.² Analizzando le *lyrics* del brano di Waller registrato da Armstrong, Schleifer ricorda: “In *Shadow and Act* Ellison makes clear the relationship between “invisibility” and “signifyin” in the discussion of racism” (Schleifer 2011, 139).³ L'autore mira infatti a esplicitare la funzione di tale dispositivo, sostenendo che esso tenda a mascherare l'umanità dei *negri* ridotti in tal modo ad un segno, ad esempio un nickname bizzarro (Fats, Satch), affinché non si inneschino i freni xenofobi che impediscono ai bianchi di identificarsi con chi si cela realmente dietro la maschera. È questo il caso del jazzista africano-americano Louis Armstrong e, vedremo in seguito, anche del personaggio creato dalla danzatrice Josephine Baker.

Il pubblico bianco si trova dinanzi a una strategia di riappropriazione del sé che opera per vie linguisticamente contorte e abbatte barriere altrimenti invalicabili, ovvero quelle razziste. Il sorriso stampato sulla bocca grande di Armstrong era più accattivante di qualsiasi discorso politico e recava dalla sua chi, rapito dalle note, non si interrogava oltre il senso stampato su quella maschera *ad usum* del pubblico, cioè rispondente alle “human ambiguities pushed behind the mask” (Schleifer 2011, 139). Uno dei nickname adoperati da Armstrong era Satch o Satchmo, ciò era dovuto alla “generous size of its mouth”: Satchmouth, come si legge nel booklet di una riedizione del brano *Black and Blue*.

In stretto riferimento alle questioni razziali, Schleifer sottolinea: “In addition another form of ‘invisibility’ [...] is the fact that Waller never recorded this song, which is one of the few early standards which addresses race relations” (Schleifer 2011, 139).⁴

In un capitolo del volume *Sonic Persuasion* (Goodale 2011) intitolato *The Sound of Race*, l'autore fa notare come la diffusione del fonografo abbia contribuito a confondere le categorie razziali, poiché la musica che raggiungeva l'udito dell'ascoltatore era puro suono basato sull'invisibilità del corpo che lo produceva, il quale scompariva in un certo senso in esso non dando adito ad associazioni visive sul colore della pelle di chi suonava: “According to Ellison, Armstrong slips into the groove and disappears, all the while exercising the power to potentially disturb visual assumption and in particular race” (Goodale 2011, 85).

Riportiamo di seguito i versi dell'intero brano, affinché siano esplicitati i passaggi in cui è evidente il *double-talk* e i meccanismi innescati dall'*invisibility*, considerato che il titolo di questa canzone reca in sé un gioco di parole chiaro e indissolubile nella significanza all'interno della lingua americana e jazzistica: i due aggettivi del sintagma “black and blue” indicano infatti contemporaneamente metafore distinte tra di loro, ma qui inestricabili: il nero e l'infelice.

² *Signifying*, nozione contenuta in *The Signifying Monkey* (1988), è un testo fondamentale per la comprensione dell'espressione africano-americana, *signifyin*, con ciò intendendo “un traslato in cui sono sussunte diverse altre figure retoriche, tra cui la metafora, la metonimia, la sineddoche e l'ironia (i traslati fondamentali), ma anche iperbole, litote e metalessi. A questa lista potremmo facilmente aggiungere aporia, chiasmo e cataresi, che vengono tutte usate nel rituale del *Signifyin(g)*». Il *Signifying* è dunque quella che io definisco una “strategia incorporata”, una sorta di habitus ed al tempo stesso un modo per uscire dal proprio habitus, un “riprendo qualcosa ma la faccio significare” (Farrel 2000, 397–418). A questa esaustiva precisazione di Farnell va aggiunto che il *signifyin* si serve sovente di espressioni volgari, allusive a immagini sessuali in ciò condividendo molto con la simile pratica tutta jazzistica del *double-talk* poi mutuata nel rap africano-americano e caucasico.

³ Cfr. La raccolta di saggi di Ellison pubblicata nel 1964.

⁴ Naturalmente si consideri anche Frantz Fanon, *Peau Noire, Masques Blanc*, più noto come *Black Skin, White Masks* (1967) per le analisi sugli stereotipi razziali e razzisti nell'opera di Ellison ivi analizzati.

Cold empty bed, springs hard as lead
Pains in my head, feel like old Ned
What did I do to be so black and blue?
No joys for me, no company
Even the mouse ran from my house
All my life through I've been so black and blue
I'm white inside, but that don't help my case
Cause I can't hide what is on my face
I'm so forlorn. Life's just a thorn
My heart is torn. Why was I born?
What did I do to be so black and blue?
I'm hurt inside, but that don't help my case
Cause I can't hide what is on my face
How will it end? Ain't got a friend
My only sin is in my skin...

Per la prima volta nel jazz, stile che stava per divenire il primo genere di musica pop, i versi di una canzone sono inequivocabili: “Sono bianco dentro, ma ciò non mi aiuta poiché non posso nascondere il mio volto”. Inoltre, il dilemma dell’essere invisibile in quanto nero induce il protagonista a chiedersi: “Perché sono nato?” e, dal momento che alcuna umanità è riservata ad una persona *black*, anche l’essere “distrutto dentro non aiuta il [suo] caso”, poiché la sofferenza di un “negro” non interessa a nessuno. L’ultimo verso recita, infine, la presa in carico di un peccato ancestrale e inestirpabile: “My only sin is in my skin.”

La reversibilità dell’*invisibility*: percorso a ritroso, dall’Underground ai Villages nègres

I fenomeni segnati dal fattore *invisibility*, sebbene concepiti in seno al modernismo, abitano un tempo sempre meno lineare che vede nell’immaginario afrofuturista la sua incarnazione. La nozione di invisibilità infatti è scivolata in modo indenne nell’era postmoderna, dove ha espanso il bacino semantico (Durand 1972) di partenza, saturandolo con i movimenti politici degli anni Sessanta (Black Panthers su tutti) e fornendo nuove e rigeneranti connotazioni interpretative delle negritudini.

Un’espressione recente dell’invisibilità è ravvisabile nelle pratiche *underground* – in tal caso, infatti, il non apparire, l’essere pressoché invisibili e sfuggenti, è una scelta e non una tragedia *ab origine*, né una necessità; talvolta si esplicita nella capacità sempre più esclusiva e rara di sottrarsi alle categorizzazioni e fagocitazioni del mercato dell’industria culturale, confondendo il pubblico e i media, radicalizzando l’essere invisibile fino a scomparire dalle scene, come è stato per il jazz afroamericano, il movimento punk, la cultura rave e la musica techno afrofuturista (Attimonelli 2008). Nella letteratura e nel cinema questo scenario è stato da sempre abitato dal genere fantascientifico, ivi è infatti frequente la scomparsa dal pianeta Terra verso un altrove, l’escapismo in Oriente, la fuga nelle campagne o nelle isole Baleari, gli immaginari intergalattici o, come nel caso di Drexciya, quelli sottomarini.

Le neotribù metropolitane dalla fine degli anni Settanta hanno infatti scelto di venire meno, di estinguersi dai luoghi societali prevedibili (le associazioni, i gruppi

politici, gli stili ben definiti dai primi cultural studies) elaborando in/consciamente forme di reazione al sistema vigente non connotate dalla resistenza politicamente organizzata, bensì dalla logica del *surrender*: arrendevolezza, abbandono e occupazione delle Taz (*Temporary Autonomous Zone* – Hakim Bey 1991), dei luoghi bui, delle periferie urbane. Melechi ha definito questo fenomeno l'*Estasi della sparizione* (1993) riprendendo il titolo di un'opera di Paul Virilio del 1980 intitolata *L'estetica della sparizione* (1992) a cui il pensatore francese aveva fatto seguire *Lo spazio critico* (1984): studi che ruotano attorno alle categorie cronotopiche già individuate dal futurismo, velocità e notte, quest'ultima intesa come interzona dove esperire la sovversione del quotidiano, esplicitando cosa avviene negli interstizi segnati dal passaggio della modernità verso la post-modernità. Piuttosto che esporsi attraverso manifestazioni politiche pubbliche, come era stato per i movimenti del '68, per la stagione di Woodstock e di Monterey, la generazione dei *raver* degli anni Ottanta e Novanta, anticipata un decennio prima dai loro fratelli maggiori punk, preferisce "sgattaiolare in universi paralleli" (Reynolds 1998, 79); lì abita i luoghi notturni dove si celebra il *carpe diem*, l'alba dello spazio virtuale e i regimi del sogno, evacuando le tragedie dovute alle promesse mancate degli anni Sessanta e Settanta. *Raver* e *clubber* hanno portato a segno una puntuale sparizione collettiva che si esperisce in una dimensione musicale e festiva.

Gli spazi che la club culture ha occupato e trasformato attraverso l'estasi e la scomparsa collettiva rappresentano una fantasia di liberazione, una fuga dalla propria identità. Un luogo dove non si è nessuno, ma al quale si appartiene tutti. (Melechi 1993, 37)

Una possibile trasfigurazione dell'*invisibility*, il cui epifenomeno è precipuamente la fuga dalla propria identità, è la categoria dell'alterità. La complessità dei segni che interpretano i diversi paradigmi identitari è la risposta ad un mondo sempre più frammentato. Nell'epoca della crisi dell'individualismo moderno (Maffesoli 2005) la triade "Individuo, Storia e Ragione" (47) viene inesorabilmente sostituita da quella di *persona, presente e ragione sensibile* (41-60). In una tale frammentazione del sé e deflagrazione dei valori tradizionali, la complessità e l'alterità a tutta prima si presentano tragicamente e incutono paura dell'Altro, al punto che nel corso del Novecento molti movimenti politici e artistici hanno continuato a combattere con armi e principi moderni nonostante si assistesse chiaramente alla "saturazione dei valori che hanno per lungo tempo plasmato l'essere-insieme sociale" (Maffesoli 2005, 43). La *reductio ad unum* come principio del pensiero occidentale positivista (Comte 1979) entra in crisi sin dall'inizio del secolo scorso, quando giungono in Europa, per effetto della colonizzazione, gruppi sociali provenienti da ogni angolo del globo.

Pariah, esclusi e subalterni balzano in tal modo al centro della scena, le marginalità del mondo si fanno avanti e divengono le protagoniste – loro malgrado – dei successi coloniali esibiti in Fiere ed esposizioni internazionali. Gli albori del ventesimo secolo in Occidente sono stati segnati da una capillare *zooficazione* e museificazione delle campagne coloniali, al punto che ogni capitale europea che aveva colonizzato paesi lontani ritenne di aprire riserve urbane dove ricreare l'*habitat* d'origine e rinchiudere colonie di persone provenienti dalla deportazione.⁵

⁵ Per quanti intendono approfondire il caso italiano – sebbene poco studiato – è ben messo in evidenza dalle ricerche di Abbattista (2013), così come nel n. 26 di *routs&roots Research on visual cultures*

L'obiettivo di catalogare la diversità, per distinguersene e mostrare la supremazia del pensiero bianco eurocentrico sfociò nella proliferazione di parchi a tema, dei villaggi tribali dove gli esseri umani erano esibiti secondo stereotipi che ne cancellavano qualsiasi traccia di umanità. Gli arabi dipinti come nelle storie del XIV secolo di *Le mille e una notte*, i nativi americani collocati al tempo dei cowboy come sarà poi nell'industria cinematografica, i nativi delle Isole dei Mari del Sud riportati come nei dipinti di Gauguin e, naturalmente, gli africani rappresentati come cacciatori selvaggi ad uno stadio primitivo che li comparava a bestie della Savana (si pensi che ciascuno di questi villaggi, in Francia Les Villages Nègres o il Jardin d'Agronomie Tropicale, preparava spettacoli per i turisti che li visitavano con le stesse modalità che presiedono il dispositivo dello Zoo). Una tale onta grava come uno spettro nella storia dell'Occidente che ha preferito ricordare la versione meno ignominiosa di questo capitolo scegliendo di raccontarne solo l'affascinante esotismo – per gli occidentali stessi – e non la pulsione razzista che ne era alla base.

La cosiddetta *Nègrophilie* francese tardo ottocentesca e poi novecentesca esprimeva una infatuazione ambigua nei confronti dell'Altro, considerato secondo lo stereotipo posticcio affibbiatogli da artisti, media d'epoca e sinceri antropofili. Furono proprio costoro che ritennero di poter catalogare il reale antropologico, creando archivi, illudendosi in tal modo di comprenderlo e, naturalmente, di continuare diverse forme più subdole di colonizzazione, fossero anche quelle puramente estetiche. Emblematica nella sua tragedia è la storia di Saartjie “Sarah” Baartman (1789-1815), nota con il nome della Venere Ottentotta, esibita nei Freak Show di tutta Europa per far perlustrare il suo corpo considerato abnorme per via delle natiche fuori misura sulle quali tante indagini pseudo-scientifiche furono compiute. La vita disumana a cui fu sottoposta la donna ebbe breve durata, alla sua morte il calco del bacino, insieme a scheletro, genitali e cervello era visibile nel Musée de l'Homme di Parigi finché nel 1974 questi resti furono rimossi dall'area visitabile e solo nel 2002, su richiesta ufficiale di Nelson Mandela, restituiti al paese sudafricano.⁶

Un capitolo a parte meriterebbe la vicenda occorsa a questo museo (cfr. Squadrito 2017), che tra il 2009 e il 2015 è stato chiuso per lavori di ristrutturazione che ne hanno decretato il nuovo volto, ispirato a teorie che includono la voce dell'altro e con il precipuo intento di superare la missione per la quale in origine fu costruito il Trocadéro (1878), che negli anni Trenta divenne Musée de l'Homme e nel 2015 ha riaperto con una nuova missione.⁷ Di uguale interesse è la storia di un'altra istituzione parigina che si è confrontata con i nuovi orizzonti dell'antropologia contemporanea, cioè il Quai de Branly, lascito del presidente Chirac, appassionato di arte primitiva non occidentale e realizzato dall'architetto Jean Nouvel.

(2016) curato da Viviana Gravano e Giulia Grechi sull'Italianità, tra cui si segnalano i contributi di Ferlito e Gravano.

⁶ Si rinvia alla filmografia e all'articolo di Justine Parkinson su *BBC Magazine* intitolato “The significance of Sara Baartman” (2016), per un aggiornamento in merito al più recente progetto filmico sulla vita della Baartman che vede Beyoncé protagonista di un interessante dibattito culturale in merito alla possibilità di appropriarsi di una corporeità tragica quale quella della Black Venus da parte della pop star americana.

⁷ L'attuale sede non è più infatti un cabinet di curiosità di razze da ogni angolo del globo, bensì un luogo dove il visitatore diviene al tempo stesso spettatore dell'alterità e parte delle opere in mostra. (cfr. Jones 2015)

L'impronta del movimento surrealista francese grazie alla quale il Museo per lungo tempo proliferò, lasciò il suo segno nell'apertura verso l'altro, accolto in quanto tale, l'estraneo; come si legge in Clifford: "Il surrealista etnografico, a differenza sia del critico d'arte sia dell'antropologo suo contemporaneo, si delizia delle impurità culturali e dei sincretismi perturbanti" (Clifford 2016, 158), si nutre pertanto di una proto-forma di relativismo postmoderno e non di catalogazione. È qui piuttosto in opera estetizzazione del frammento *versus* l'incedere lineare della Storia e delle sue modalità di archiviazione. Walter Benjamin definisce questo principio nelle *Tesi sul Concetto di Storia* pubblicate nel 1950, *Tigersprung* (1997) – balzo di tigre che da un'epoca porta a un'altra anche distante al fine di rinvenire omologie utili ad interpretare il contemporaneo. Il "surrealismo etnografico è un costrutto utopico, un'affermazione circa le possibilità insieme passate e future dell'analisi culturale" (Clifford 2016, 175). Si tratta pertanto di interpretazioni votate all'alterità, a differenza, invece, del paradigma proprio all'etnografia tradizionale e all'umanesimo antropologico, il quale, partendo da ciò che è diverso "lo rende – nominandolo, classificandolo, descrivendolo, interpretandolo – comprensibile, familiare. Viceversa, la pratica del surrealista etnografico aggredisce il familiare, provocando l'irruzione dell'alterità: l'inaspettato". (Clifford 2016, 174)

Danse Sauvage e modernismo

È nello scenario fin qui descritto che incontriamo la figura che più ha espresso un'alterità intransigente verso qualsivoglia omologazione e che, pur mantenendola inalterata, ha inscritto su di sé con inedita consapevolezza gli stereotipi occidentali stratificati sul corpo delle donne nere: ci riferiamo a Josephine Baker, la quale si trovava a Parigi negli stessi anni in cui è ambientato il romanzo americano di Ellison.

Figlia di genitori discendenti da schiavi africani e nativi-americani, Josephine Baker (1906-1975) si dedicò alla danza e al cabaret durante il periodo della Harlem Renaissance a New York e prese il volo per Parigi nei ruggenti anni Venti, dove in breve tempo divenne la regina senza rivali del Bal Nègre e di altri night club della capitale. Nel 1925, anno in cui Josephine Baker giunse e si esibì a Le Revue nègre, la capitale francese ospitava l'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes, che introdusse i parigini all'esotismo corroborato da una forma di fanatismo allora definito *nègrophile*; si veda la serie di ritratti realizzati nel 1926 da Man Ray (anch'egli americano a Parigi) intitolata *Noire et Blanche*, dove la sua modella, Kiki di Montparnasse, appare con il volto in primo piano adagiato su una superficie accanto ad una maschera africana tribale, di pietra ovale e scura a significare il suo stesso Altro. Una di queste immagini fu anche pubblicata su Vogue, ma solo negli Ottanta studiosi postmodernisti e postcolonialisti iniziarono ad interessarsi a Man Ray e al suo sguardo sul primitivismo. Tanto le maschere esposte al Trocadéro quanto i tanti oggetti d'arte provenienti dalla cultura africana e di altri luoghi esotici, divennero in breve tempo dei feticci per intellettuali e artisti francesi desiderosi di accostarsi all'Art nègre, farla propria e rivisitarla per esprimere la pulsione verso l'Altrove. Quando Picasso si recò per la prima volta in visita al Trocadéro e vi vide le maschere africane ivi conservate si esprime così:

Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques [...]. Les Nègres, ils étaient des intercesseurs, je sais

le mot en français depuis ce temps-là. Contre tout; contre des esprits inconnus, menaçants.... J'ai compris: moi aussi, je suis contre tout. (Malraux 1974, 18)⁸

In quel periodo Josephine Baker compariva su riviste, manifesti teatrali, pubblicità, fotografata da artisti celebri che la ritraevano assecondando quella che può dirsi la sua vena afrofuturista. La cantante e danzatrice indossava costumi volutamente metonimici, tramite cui aveva luogo un'ostensione esacerbata di alcuni tropi dell'africanità, quali: banane, animali della giungla, un'espressione vagamente tonta con lo sguardo convergente verso il centro, come venivano spesso rappresentati i neri. Questi travestimenti, con tutte le ironie e i *détournement* sottesi, resero possibile la sua opera di seduzione del pubblico. Ciò avvenne esattamente tramite l'exasperazione dell'esotismo del tempo, erotizzando il proprio corpo e inscenando la reversibilità dell'*invisibility*.

Lo stereotipo di stampo coloniale, reinterpretato sorprendentemente in chiave sovversiva, era a tal punto una pratica inedita, sia per le avanguardie surrealiste sia negli intenti della Baker, che finì per conquistare la platea parigina e ottenere quello che per l'epoca fu un successo mediatico internazionale. L'aver cavalcato il sogno dell'uomo bianco europeo di concupire una donna nera, godendo di un'apparente *naïveté* veicolata dall'esibizione nei suoi spettacoli del corpo nudo, le permise di incarnare l'ideale delle fantasie occidentali intorno alla negritudine, riappropriandosene con astuzia e abitando i media del tempo con consapevolezza. È celebre, a tal proposito, il gonnellino di banane per lo spettacolo *Yes, We Have No Bananas*, in cui "each instance of humanity is reduced to signs of physicality in a manner that erases all senses of person, that reduces person to *thing*" (Schleifer 2011, 139).

Nel 2005 l'artista multimediale Erica Lord, nativa alascana Inupiaq e plurirazziale, che agisce su oggetti preesistenti, rimaneggiando operazioni culturali, citando e *détournando* il senso ufficiale conferito ad alcuni segni, realizzò una serie di fotografie dal titolo *Danse Sauvage*, in una delle quali si propone in prima persona nella stessa posa di Baker fotografata con il costume di banane. "Moving between darkness and light, stillness and movement, presence and absence, the photograph conjures the ghost of Josephine Baker only to refract it, multiplying different trajectories of space and time both into the past and into the future" (Daniher 2014, n.p.). In un'intervista Erica Lord ha spiegato che l'opera in questione è una chiara risposta alla sensazione di essere vista come esotica:

Tried looking back in history, at other mixed women, or other Native women who sort of owned that power [of exoticism] [...] The photograph sort of grew from this desire to emulate or embody that sort of force or power that she [Josephine Baker] had. (Lord 2010, n.p.)

L'intento di Erica Lord di posare come una donna nera americana, che a sua volta aveva scelto di riappropriarsi del sé attraverso la messa in scena dell'esotico, è quello di mobilitare un meccanismo di identificazione e riappropriazione di un passato che non esiste, invisibile, per aborigeni e nativi, esclusi come sono sempre stati dai discorsi postcoloniali. La danza selvaggia di Erica nei panni di Josephine, figura che rievoca direttamente la negritudine e il modernismo, va pertanto interpretata non come una

⁸ "Le maschere non sono delle sculture come le altre. Affatto. Sarebbero delle cose magiche. I negri sarebbero gli intercessori, ho imparato la parola dal francese in quel periodo. Contro ogni cosa. Contro gli spiriti ignoti, maligni [...]. Ho capito, anche io sono contro tutto". Traduzione dell'autrice come d'ora in avanti se non indicata la versione italiana.

citazione fine a se stessa, ma in quanto performance votata a mettere in crisi sia l'ipervisibilità dei neri, sia la scomparsa e l'assenza dei nativi da visioni e progetti antirazzisti.

Le opere di Erica Lord stanno lì a testimoniare il rischio che gli archivi coloniali abbiano una “selective memory”, come l'ha definita Ann Stoler (2009), una memoria da cui bisogna ripescare di tanto in tanto i subalterni dimenticati.

Non è superfluo, d'altra parte, ricordare che Josephine Baker ebbe un ruolo di primo piano nella resistenza parigina antinazista, tanto che oggi la lunga piscina che si adagia sulle acque parigine della Senna ai piedi della monumentale biblioteca Mitterand, reca il suo nome.

L'immaginario esotico e primitivo al principio del secolo scorso fu per lungo tempo inscindibile dalla nozione di *sauvage*, comparsa già nel 1600 e diffusa grazie al mito del *buon selvaggio* definito da Rousseau nel 1755. Risale in seguito al 1962 la teorizzazione antropologica di un *pensiero selvaggio* ad opera di Lévi-Strauss. Si tratta di un lontano vago e invisibile ai più di persona, definibile in base a pochi criteri che l'osservatore potrebbe aver constatato dal vivo in musei quali il Trocadéro parigino, al Quai de Branly, nei villaggi a tema o anche solo in fotografie e immagini filmiche. Intorno a questa idea di Altro è stato possibile elaborare un intero immaginario che ha nutrito il bacino dell'esotico fungendo da doppio inganno, perché da un lato l'*esotico* così rappresentato è stato una chiave d'accesso alle origini di culture perdute, ma nello stesso tempo questo *esotismo* è una qualità attribuita all'Altro suo malgrado – senza cioè chiedergliene il permesso – con il conseguente potere di produrre un'intera iconografia di segni e significati posticci. Sono questi che vanno a costituire il corpus e il corpo dell'Altro, in un gioco dinamico di rimandi tra il fake, l'autentico e l'autentico fake (*Les cahiers européens de l'imaginaire* 2014).

La visione voluttuosa dei paesi esotici e di chi li popola ha, in effetti, generato figure erotizzate e libidinose. Esistono infatti numerosi resoconti di viaggiatori che descrivevano la sessualità abnorme dei popoli incontrati fuori dall'Europa associandola alla natura lussureggiante di quei luoghi. Si pensi, ad esempio, alle foto-cartoline spedite in Francia raffiguranti le donne algerine, sul cui stereotipo dell'erotismo il post-colonialismo ha avuto molto da scrivere. Malek Alloula, nel suo celebre volume *L'harem colonial: images d'un sous-érotisme* (1986), presenta una catalogazione per capitoli di figure femminili in fotografie inviate dai soldati al fronte. Potrebbe essere sufficiente scorrere l'indice per comprendere la fondazione dello stereotipo esotico: donne sovente con il seno nudo, lo sguardo mansueto, talvolta accanto ad un uomo che ne soppesa gli organi sessuali, lo stile vestimentario tradizionale, le pose saffiche, le espressioni lussuose con contesti abbozzati sullo sfondo di fotografie in studio. Un inventario e una tassonomia fondati su metodi riservati ad animali e vegetali, un esperimento antropologico raccapricciante. L'intento dell'autore, infatti, di voler riscattare queste persone dal destino subito della colonizzazione, ha in realtà immancabilmente prodotto un ulteriore sfruttamento immaginale dovuto alla rinnovata manipolazione ed esposizione dei corpi delle donne. La pubblicazione del volume, tramite la messa in pagina dei ritratti ha fomentato l'erotizzazione dei corpi presentati, traslando soggetti in oggetti in un fatale processo di reificazione fondato sull'*invisibility* di ciò che si nascondeva dietro l'operazione fotografica originale, di per sé un mostruoso esperimento antropologico.

La feticizzazione degli oggetti e della donna, quest'ultima vista unicamente in chiave erotizzata, ha indotto nel tempo sentimenti di alienazione e frustrazione, oltre

ad aver scatenato un ambiguo desiderio tanto in chi guarda quanto in chi è guardato. Il risultato non voluto di un processo che Massimo Canevacci definisce “meta-feticismo” (2017) è una sorta di movimento che, partendo dall’immagine fotografica di una cosa che reifica il corpo a cui è associata, ha la capacità di attribuire al corpo stesso nuovi significati e dunque nuova vita. Le banane sui fianchi di Baker, stereotipo di primitivismo nella Parigi del XX secolo, hanno sì erotizzato il corpo della ballerina, ma in un modo tale che la stessa, padroneggiando tale mutazione – distorcendone le cause e le origini – ha superato la mera reificazione che va incontro al desiderio dell’uomo bianco, per liberarsi del fardello degli stereotipi in una danza frenetica e tribale quale quella di un automa contemporaneo.

La figura del robot, in effetti, iniziava a diffondersi nei primi del Novecento. Si pensi, ad esempio, alla danza di Maria (*Metropolis* 1927), la prima robot donna, nella scena in cui si trasforma in Futura, o al film sperimentale di Fernand Léger di qualche anno precedente (1924), intitolato *Ballet mécanique*, dove il corpo deflagra in frammenti che anticipano l’automazione che avrà luogo con l’avvento del corpo cyborg.

L’Americana nera a Parigi, la prima star black della storia, con tanto di show tutti ritagliati su di lei. I movimenti convulsi fanno del suo corpo uno spettacolo le cui scene sintetizzano passato e futuro; Baker era ben consapevole di star sfruttando la negritudine per conferirle un aspetto farsesco, la parodia di ciò che l’Occidente aveva da sempre immaginato delle donne nere: quella scompostezza tribale nella danza che avvalorava il rinvio al primitivo. È così che lei stessa si offriva come modella per Man Ray, Picasso e Van Dongen, fra gli altri.

Sarà necessario attendere mezzo secolo, cioè gli anni Settanta, perché un’altra donna africana-americana metta in scena questa sintesi del corpo nero post-umano: Donna Summer (1948-2012), la regina della disco-music. Sul corpo della *queen of the disco* è definitivamente segnato il passaggio esorbitante dalla sensualità afro a quella futuristica. Ne è un testo emblematico il videoclip datato 1977 che la ritrae mentre canta *I Feel Love* indossando un abito fucsia glitterato dalla scollatura americana. Lo sguardo dell’obiettivo è fisso esclusivamente sulla sua performance e sul corpo ripreso di tre quarti mentre esegue ampi gesti con le braccia. Le movenze che Donna Summer inscena sono significative: partendo dal tipico movimento delle coriste soul, che muovono omeri e avambracci piegati a novanta gradi inseguendo ritmi funky con le spalle, la cantante se ne allontana a poco a poco, rendendo il gesto delle braccia sempre più robotico, fino a spezzarlo e interromperlo, come se si trattasse di un automa il cui circuito stia andando in tilt.

Summer incarna in maniera drammatica la parabola iniziata con l’avvento della cultura di massa ai tempi di Josephine Baker, mettendo in scena la tragedia afrofuturista della donna nera americana nell’epoca del conflitto tra il ritmo black e l’ennesimo tentativo di “sbiancamento” del sound da parte dei produttori bianchi. Così com’è accaduto con il rock, di questo dramma è protagonista soprattutto la voce: sintetizzata, disincarnata, reiterata, congelata, in un’estasi da vera sirena omerica. Del timbro black soul, tipico delle voci disco, in *I Feel Love* non rimane più nulla, se non il tormento della condanna in una ripetizione elettronica (nel celebre remix di Moroder il pezzo è ulteriormente allungato, fino a raggiungere i 9 minuti), resa malia e ossessione, *loop* palpitante che si rivolge a tutti i cuori neri in pista, isterizzati e sbiancati nel mercato impietoso del pop. Donna Summer ci appare, a distanza di anni, ancora come quel meraviglioso automa slanciato nell’etere a gran velocità dall’edonismo di fine secolo e dal sistema del mercato discografico che cercava un suono tribale primigenio,

prima colonizzando la voce che da calda e funky qui assume una tonalità metallica e sbiancata, in seguito mostrandone la carica afrofuturista.

Afrofuturismo

In quanto ambito di studi, l'afrofuturismo nasce nel 1992 con la pubblicazione su *The Wire* di un saggio di Mark Sinker che inaugurò la fortunata metafora secondo la quale l'immaginario della *science fiction* esprime il corrispettivo letterario contemporaneo della condizione di schiavitù subita dai neri. Nello specifico, Sinker interpretò la deportazione in massa di genti dall'Africa verso l'America come un'insanabile rottura nella modernità e l'inizio di crisi esistenziali per i secoli a venire. Sinker apre il suo studio con una lunga citazione di Sun Ra and the Akestra da *Space is the Place* (1973), dove Sun Ra narra come sia giunto alla decisione di parlare al mondo della condizione inumana dei neri; l'autore prosegue poi evocando la terra desolata di Eliot (1922) in analogia con il *Terrordome* profetizzato dai Public Enemy in *Fear of a Black Planet* (1990).

Tentando una sintesi, possiamo affermare che l'afrofuturismo fa riferimento alle culture nere metropolitane che si muovono fra cinema, letteratura fantascientifica, musica (hip hop e techno), grafica e produzione di videoclip; nasce nell'alveo della diaspora africana-americana e parte da pochi assunti fondamentali: l'omologia tra lo schiavo, l'alieno e il robot per la quale lo schiavo nero è al pari del robot al servizio dell'uomo, l'esclusione dei neri dall'ordine del discorso sul futuro e sullo sviluppo tecnologico, l'esperienza di non ritorno dello schiavismo originale che ha messo in discussione radicalmente la categoria dell'umano alienandolo nell'uomo-oggetto fino all'automa e introducendo i virus del post-umanesimo.

Una tale rottura epistemologica nel pensiero occidentale è data dalla percezione generale che nel termine afrofuturismo sia in gioco una sorta di ossimoro, poiché vige uno stereotipo che tutt'oggi fa associare la cultura black a sonorità tribali, percussioni afro, ritmiche segnate dall'asse paradigmatico natura-selvaggio-passato primordiale, mentre nell'afrofuturismo l'africanità è votata all'immaginario del futuro.

Kali Tal, teorica dell'afrofuturismo, a proposito dell'oblio culturale riservato ad autori, artisti, cineasti africano-americani, in un celebre articolo pubblicato su *Wired* nel 1996, ricorda il titolo di una traccia assegnata nel corso di un workshop sulla *science fiction* da lei seguito nel 1976, che domandava: "Perché i neri non scrivono fantascienza?". La studiosa, argomentando, propone piuttosto un nuovo interrogativo:

Come mai gli editori, la critica e l'establishment bianco non hanno mai notato la produzione afroamericana sci-fi? [...] George Schuyler scriveva fantascienza negli anni Trenta. Ellison nei Cinquanta. Sam Greenlee nei Sessanta. Octavia Butler, Sam Delany, Toni Bambara, Toni Morrison e Ishmael Reed hanno scritto fantascienza negli ultimi vent'anni. Il lavoro c'è, è là, ma nessuno che si occupa di cyberspazio gli presta attenzione". (Kali Tal 1996, n.p.)

Mark Dery, nel saggio *Black to the Future* (1994), un'altra pietra miliare sulla fondazione dell'afrofuturismo, solleva altri quesiti:

Perché sembrano così pochi gli afroamericani che scrivono fantascienza, un genere che, per il fatto stesso di essere a stretto contatto con l'Altro – l'alieno in terra straniera – sembrerebbe ritagliato per i romanzieri afroamericani? [...] E ciò è particolarmente curioso alla luce del fatto che gli afroamericani sono, nel vero

senso del termine, i discendenti (*abductos*) degli alieni rapiti; convivono con un incubo fantascientifico nel quale campi di forza dell'intolleranza, invisibili ma non per questo meno efficaci, reprimono i loro movimenti; le storie ufficiali cancellano ciò che gli è stato fatto e la tecnologia, che sia marchio disonorante, sterilizzazione forzata, esperimenti a Tuskegee o provocazioni, troppo spesso incide sul corpo dei neri. (Dery 1994, 179-180)

A partire da queste considerazioni è necessario mettere in luce come nel corso degli anni Novanta, grazie al movimento afrofuturista, alla coeva neotribù della musica techno di Detroit e del suo immaginario (cfr. le copertine e le opere di Abdul Qadim Haqq), una scena ricca ma lungamente invisibile ha iniziato ad innervare l'immaginario contemporaneo aprendosi varchi e occupando interstizi nevralgici del tessuto sociale. Dai protagonisti neri nei film *sci-fi* la cultura africano-americana è sempre più rappresentata nel visuale – si pensi a Morpheus in *Matrix* (1999-2003), il quale ha sdoganato la superiorità tecnologica di un nero sui bianchi pur sfiorando, insieme all'indovina presente nella trilogia, lo stereotipo dello stregone; fino a casi recenti, tra i quali la produzione del 2016 di Marvel per Netflix che ha licenziato *Luke Cage*: un serial televisivo con protagonista un supereroe nero e la comunità di Harlem celebrata in stile hip-hop o il film blockbuster del 2018 *Black Panther* di Ryan Coopler, ancora una volta per Marvel, che ha dato vita ad un perfetto connubio tra tecnologia, africanità ed estetiche della diaspora.

Per molti afrofuturisti è l'umanesimo ciò da cui bisogna prendere le distanze. Disertando l'antropocentrismo verrebbe anche meno, secondo loro, la necessità di auspicare pari diritti tra i neri e i bianchi. Essi ritengono insanabili le ferite aperte di quei gruppi che, nei secoli, sono stati sistematicamente e violentemente eliminati ed esclusi dal consesso sociale – schiavi, poveri, donne, omosessuali, malati, folli, bambini: il movimento afrofuturista mira pertanto ad abbattere la categoria dell'umano a ben vedere già sconfessata con lo schiavismo. Gli anti-schiavisti sostenevano che “black people are human beings”. Gli afrofuturisti, invece, illuminati dal teorico Kodwo Eshun, criticando duramente il pensiero postcoloniale, concepiscono gli esseri: “unblack, unpopular and uncultural, with no ground, no roots and no culture”. (Spatz 2001, 55)

Corporate Cannibal

Come per il ballo parodistico di Josephine Baker seminuda vestita solo di un gonnellino di banane, e quello robotico di Donna Summer, anche nella lunga carriera di Grace Jones vi è qualcosa di abnorme, *sauvage* e meccanico, già dalla pubblicità della Citroën CX Démon realizzata nel 1986 dal grande artista francese e per lungo tempo suo compagno, Jean Paul Goude, che la vede protagonista. Ivi Grace Jones premendo il piede sull'acceleratore, si lancia a folle velocità, finché non viene prima inglobata dalla sua stessa bocca smisuratamente grande che si rivela essere un meccanismo della stessa auto, e infine, attraverso l'ironia black di un singhiozzo, risputata, mentre in chiusura dello spot esclama, non a caso: “C'est Démon!”.⁹

⁹ Era del 1957 infatti la pubblicità della Citroën Déesse di cui Roland Barthes aveva parlato nel suo *Mythologies* (1957): “La «Déesse» a tous les caractères d'un de ces objets descendus d'un autre univers, qui ont alimenté la néomanie du XVIIIe siècle et celle de notre science-fiction: la Déesse est d'abord un nouveau Nautilus” (1957): “La Déesse ha tutte le caratteristiche di uno di quegli oggetti caduti da un altro universo, che hanno alimentato la neomania del XVIII secolo e quella della nostra fantascienza: la Déesse è un nuovo Nautilus”. Definita Dea la prima Citroën e demone quella del 1986, iconizzata da Grace Jones.

Il principio di contaminazione di Grace Jones con il macchinico, già sperimentato nel 1980 con il brano *Warm Leatherette*, ispirato al capolavoro di Ballard *Crash* (1973), in cui la carne si fonde con il metallo,¹⁰ si manifesta nell'artista giamaicana-francese in chiave al contempo cupa e ironica. Il pezzo ipnotico, robotico, decadente e dal cantato metallico, è invece giocoso e funky nella base, senza nascondere una vena di feticismo macchiato di nero, laddove il nero non è vestimentario bensì è il colore della pelle. Grace Jones è celebre quale cantante grazie alla reinterpretazione di brani classici in chiave disco, adottando citazione e contaminazione dei generi come *modus operandi*, in quanto modella deve invece molta della sua fama alla rappresentazione che di lei ha fatto Jean Paul Goude: statuaria, senza sesso né età, irraggiungibile dea, *schiafa del ritmo* (come dal titolo di una delle sue più celebri canzoni). Il fotografo francese ha manipolato e sofisticato la sua immagine per dotarla di qualità geometriche (Attimonelli 2012), di un'altezza abnorme a cui assemblare negritudine, atletismo, alienazione, sinuosità, meccanicità, surrealtà, mascolinità. In lei è all'opera un feticismo black che sta dalla parte del robot-donna e manifesta potenza, offrendo in tal modo una possibile sutura al colonialismo divorante, laddove la divorata trionfa in tutta la sua superiore bellezza.

Merita attenzione, a tal proposito, una curiosa immagine di Grace Jones tratta dal libro di Jean Paul Goude intitolato *Jungle Fever* (1983), che nell'archeologia della cultura visuale connessa al genere occupa una particolare posizione. In un'effigie di questa serie l'artista giamaicana è in ginocchio, nuda, di profilo, quasi di spalle a mostrare le natiche, con il busto slanciato e lo sguardo rivolto indietro verso l'obiettivo. Appare inarcata, la pelle nera umettata e lucidissima. Ben visibili alle caviglie catene, al collo una frusta le cui estremità sono poi tenute saldamente fra le mani. Smalto, rossetto, ombretto sono rossi a ricordarci che in posa è una modella. Lo sguardo mite e un breve sorriso accondiscendente rivelano un fondo di orrore. In altri scatti della stessa serie in posa simile è all'interno di una gabbia che a fatica la contiene e sembra ruggire tra le sbarre. A ben guardarla lo spettatore è portato a chiedersi dove l'abbia già vista. In quello spazio fotografico, dove il nero del corpo si fonde con il nero della pelle, Jones smette di essere una modella che ammicca all'iconografia *slave* del repertorio fetish e torna ad essere la schiava *negra* deportata quale è, immessa nel dispositivo anarchico dell'esercizio del potere sui corpi.

È in questo vuoto interpretativo, nello iato della traduzione del nero della pelle, la *blackness*, nel nero del fetish, la *darkness*, che sarebbe stata prodotta un'ulteriore trasfigurazione della tragedia disumana dello schiavismo in una sua estetizzazione. Il corpo della donna, tuttavia, non è umiliato poiché sa rispondere al gioco di ruolo malizioso e lo rilancia guardando fisso l'obiettivo. "Cosa stai guardando?", sembra domandare Grace Jones tramite l'operazione fotografica resa da Goude.

Fascino, fascismo e feticismo operano quali potenti stereotipi stratificati nel nostro immaginario. Archiviati in immagini divenute feticcio, inventariate e catalogate come altro da ciò che intrinsecamente e sommessamente intendono esprimere. Sulle tracce di questo paradigma *in fieri* ritorniamo alle cose stesse, ai corpi reificati ma colti prima di

¹⁰ "Warm leatherette / Feel the crushing steel / Feel the steering wheel / Warm leatherette melts / On your burning flesh / You can see your reflection / On the luminescent dash / Warm leatherette / A tear of petrol / Is in your eye / The hand brake / Penetrates your thigh / A tear of petrol / Is in your eye / Quick let's make love / Before we die / On warm leatherette / Join the carcass set", *Warm Leatherette* (scritta da Daniel Miller nel 1978, registrata da Jones - 1980).

significare, il cui senso resta ancora oscuro alle scienze sociali, semiotiche e fenomenologiche, perché racchiuso nella sacralità della sua essenza: una sorta di feticcio sacro illuminato di una luce nera. Di questo movimento verso la carne nera (*black flesh*) più che verso la pelle scura (*dark skin*) si nutre il potente e sincero documentario del 2017 intitolato *Grace Jones: Bloodlight and Bami* (di Sophie Fiennes e con la partecipazione di Jean Paul Goude). Ivi Jones sembra giocare d'anticipo la partita con l'industria del pop, optando per una personale ricostruzione dei fatti all'origine della sua storia artistica, prima della mistificazione celebrativa di un'icona black ad opera di registi ansiosi di inquadrare un personaggio sfuggente ad ogni cliché estetico e professionale. Così gli spettatori sono accompagnati, non senza turbamenti, tra le complicazioni per la registrazione dell'ultimo album e il viaggio nella terra natia, la Giamaica, dove la cantante è accompagnata dal figlio; là si insinuano, a tratti sommessi e d'improvviso rivendicati, racconti che giungono alle radici delle violenze e degli abusi tribali dell'infanzia che hanno nutrito il suo "warrior DNA", come dichiara in una scena del film e che hanno fatto di lei la "pantera nera".

Dedichiamo un ultimo sguardo, per concludere il percorso ivi proposto, ad un brano del penultimo album dell'artista del 2008, *Corporate Cannibal*, sull'evoluzione del capitalismo in chiave marxista nell'era del capitale digitale, della fagocitazione dell'altro, cioè dei dati dell'altro, laddove è in gioco il feticcio della carne elettronica. Nel video in bianco e nero il suo corpo viene modulato come un segnale elettronico sensibile al suono, sì da divenire un giochino nelle mani della macchina che visualizza forme oblunghe e schiacciate in cui si riconoscono la bocca, gli occhi e le mani a tratti. Le tracce audiovisive campionate da due dispositivi permettono il *morphing* in una sorta di metabolismo digitale. Gettati i parafernalia del fetish, del latex, dei tacchi, dei frustini, delle pose, la clip musicale si concentra quindi sull'assalto al corpo stretto nelle maglie della distinzione binaria uomo/donna, rendendolo prima *transgender*, poi *degendered*, fino alla reificazione in opera d'arte e, infine, *regender*, rigenerato dal software a cui si è votata, come auspicato nel Manifesto Cyborg di Donna Haraway (1991).

Il cantato caldo di *Corporate Cannibal* si chiude con il verso bestiale e gracchiante del macchinico che viene alla vita dalla carne.

Pleased to meet you, pleased to have you on my plate
Your meat is sweet to me / Your destiny / Your fate
You're my life support, your life is my sport
I'm a man-eating machine
[...] I can't get enough prey, pray for me
Corporate cannibal, digital criminal
Corporate cannibal, eat you like an animal
employer of the year, grandmaster of fear, My blood flows satanical,
Mechanical, masonical and chemical, Habitual ritual
[...] I deal in the market, every man, woman and child is a target
[...] Slave to the rhythm of the corporate prison
(Grace Jones, *Corporate Cannibal*, 2008).

Aperture come conclusioni

La reversibilità degli archivi invisibili evocata nelle premesse di questo percorso socioantropologico dell'immaginario delle culture urbane sembra essere racchiusa in una risposta data da Grace Jones alla giornalista Marissa G. Muller (2018) che le chiede se rinviene nella cultura pop contemporanea dei segni capaci di rappresentarla, la Pantera Nera non ritiene ve ne siano e sostiene piuttosto che le icone del pop stiano prendendo “bits and pieces” di lei. Questo perché, come abbiamo evidenziato tracciando il percorso di alcune figure del passato, non vi sono chiari archivi disponibili a cui attingere, se non quelli invisibili e ritracciati di volta in volta grazie a dinamiche musicali di riappropriazione di stereotipi ed estetiche.

“Whether they're inspired by me or just piggybacking, there's a bit of that of course” (Muller 2018, n.p.): nel senso di “piggyback” – sfruttare – si insinua l'abuso dell'aura che Jones ha irradiato dagli anni Ottanta sino ad oggi, tuttavia si rivela compiaciuta nel rinvenire una citazione che la riguarda anche nel film *Black Panther* (2018), epitome di un nuovo immaginario afrofuturista, allorché un personaggio dice: “There's some Grace Jones-looking chicks”. [Jones:] Well, that's good. I like to inspire fierceness and the DNA warrior in women” (Muller 2018, n.p.).

Bibliografia

- Abbatista, Guido. 2013. *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Alloula, Malek. 1986. *L'harem colonial: images d'un sous-érotisme*. Genève: Slatkine.
- Attimonelli, Claudia. 2008. *Techno. Ritmi afrofuturisti*. Roma: Meltemi.
- Attimonelli, Claudia. 2012. “Geografie e generi della postmodernità.” *Iconocrazia*, 1. Ultimo accesso 24 maggio 2018. <http://www.iconocrazia.it/old/archivio/01/04b.html>.
- Ballard, James. 1973. *Crash*. London: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter. 1997 [1950]. *Sul concetto di Storia*. Torino: Einaudi.
- Bey, Hakim. 1991. *TAZ. Temporary autonomous zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia.
- Canevacci, Massimo. 2017. *Metafetichismo. Esplorazioni etnografiche oltre la reificazione*. Seminario all'Università Aldo Moro di Bari nel corso di Cinema, fotografie e televisione.
- Clifford, James. 2016 [1988]. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Comte, Auguste. 1979. *Corso di filosofia positiva*. Milano: Utet.
- Daniher, Colleen Kim. 2014. “The pose ad interventionist gesture: Erica Lord and decolonizing the proper subject of memory”. *E-Misferica* 11.1. Ultimo accesso 24 maggio 2018. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/daniher>.
- Dery, Mark. 1994. *Black To The Future: Interviews With Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*. Durham: Duke University Press.

- Dery, Mark. 1995. *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press.
- Durand, Gilbert. 1972. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. Bari: Dedalo.
- Eliot, Thomas Stearns. 1922. *Waste land*. New York: Horace Litherigh.
- Eshun, Kodwo. 1999. *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet.
- Ellison, Ralph Waldo. 1995 [1952]. *Invisible Man*. New York: Vintage.
- Ferlito, Alessandra. 2016. "Re-inventare l'italianità: la Triennale delle Terre italiane d'Oltremare di Napoli". In *Italianità* a cura di Viviana Gravano, Giulia Grechi. *roots&roots Research on visual cultures* 23 (settembre-dicembre). Ultimo accesso 24 maggio 2018 <http://www.roots-routes.org/re-inventare-litalianita-la-triennale-delle-terre-italiane-doltremare-napoli-alessandra-ferlito/>.
- Fanon, Frantz. 1967. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Farnell, Brenda. 2000. "Getting out of the habitus: an alternative model of dynamically embodied social action." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 6: 397-418.
- Gravano, Viviana. 2016. "La Romanità dell'Italia coloniale e fascista. La partecipazione Italiana alla Exposition Coloniale de Paris del 1931". In *Italianità* a cura di Viviana Gravano, Giulia Grechi. *roots&roots Research on visual cultures* 23 (settembre-dicembre). Ultimo accesso 24 maggio 2018 <http://www.roots-routes.org/la-romanita-dellitalia-coloniale-fascista-la-partecipazione-italiana-alla-exposition-coloniale-de-paris-del-1931-viviana-gravano/>.
- Gates, Henry Louis, Jr. 1988. *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press.
- Goodale, Greg. 2011. *Sonic Persuasion, Reading Sound in the Recorded Age*. Champaign: University of Illinois Press.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women*. New York: Routledge.
- Jones, Jonathan. 2015. "The new Musée de l'Homme is so much more than a racist cabinet of curiosities". *The Guardian* 14 (October). Ultimo accesso 24 maggio 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/oct/14/paris-musee-de-l-homme-museum-reopening>.
- Les cahiers européens de l'imaginaire*. Le fake. 2014. Paris: Cnrs éditions.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *Il pensiero selvaggio*. Milano: Il Saggiatore.
- Lord, Erica. 2010. "Erica Lord. Inupiaq Athabaskan." Interview by Dasha Shleyeva. *Contemporary North American Indigenous Artists* 26 (August). Ultimo accesso 22 maggio 2018. <http://contemporarynativeartists.tumblr.com/post/1016307462/erica-lord-inupiaq-athabaskan>.
- Malraux, André. 1974. *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard.
- Maffesoli, Michel. 2005. *Note sulla postmodernità*. Milano: Lupetti.
- Melechi, Antonio. 1993. "The Ecstasy of Disappearance". In *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, edited by Steve Redhead. Aldershot: Avebury.

- Muller, G. Marissa. 2018. "Grace Jones on Turning Her Experience with Abuse Into a Lifetime of Being Fierce: *I Pack a Good Wallop*". *WMagazine* 10 (April). Ultimo accesso 22 maggio 2018. <https://www.wmagazine.com/story/grace-jones-documentary-interview> .
- Parkinson, Justine. 2016. "The significance of Sara Baartman". *BBC Magazine* 7 (January). Ultimo accesso 24 maggio 2018. <http://www.bbc.com/news/magazine-35240987> .
- Reynolds, Simon. 1998. *Generation Ecstasy: into the World of Techno and Rave Culture*. New York: Little Brown.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1989 [1755]. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Gallimard.
- Schleifer, Ronald. 2011. *Modernism and Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sinker, Mark. 1992. "Loving the Alien. In advance of the landing." *The Wire* 96 (February). Ultimo accesso 24 maggio 2018. http://web.archive.org/web/20060209100352/http://www.thewire.co.uk/archive/essays/black_science_fiction.html .
- Spatz, Ben. 2001. *The Electronic Heart*. Middletown: Wesleyan University.^[1]_[SEP]
- Stoler, Ann. 2009. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Squadrito, Simona. 2017. "Il museo come forma simbolica del mondo: dal Trocadéro al Musée de l'Homme." *Kabul Magazine Post Part II* 28 (March). Ultimo accesso 24 maggio 2018. <http://www.kabulmagazine.com/museo-come-forma-simbolica-del-mondo-trocadero-musee-de-homme/> .
- Tal, Kali. 1996. "The Unbereable Whiteness of Being. African American Critical Theory and Cyberculture." *Wired Magazine* 10 (January). Ultimo accesso 24 maggio 2018. <https://www.wired.com/1996/10/screen/> .
- Virilio, Paul. 1992. *Estetica della sparizione*. Napoli: Liguori.
- Virilio, Paul. 1984. *Lo spazio critico*. Bari: Dedalo.

Discografia

- Armstrong, Louis. 1929. (*What Did I Do to Be So*) *Black and Blue*.
- Die Antword, 2009. *Enter the Ninja*.
- Jones, Grace. 1980. *Warm Leatherette*.
- Jones, Grace. 1985. *Slave to the Rhythm*.
- Jones, Grace. 2008. *Corporate Cannibal*.
- Summer, Donna. 1977. *I Feel Love*.
- Moroder, 1977. *I Feel Love Remix*.
- Public Enemy. 1990. *Fear of a Black Planet*.
- Sun Ra and the Arkestra. 1973. *Space is the Place*.

Video-filmografia

- Fiennes, Sophie, 2018. *Grace Jones: Bloodlight and Bami*. Irlanda, UK.

Coogler, Ryan, 2018. *Black Panther*. USA.
Goude, Jean Paul, 1986. *Citroën CX Démon*. Francia.
Kechiche, Abdellatif, 2010. *Vénus Noire*. Francia.
Maseko, Zola, 1998. The Life and Times of Sara Baartman. Sudafrica.
Lang, Fritz. 1927. *Metropolis*. Germania.
Léger, Fernand. 1924. *Ballet mécanique*. Francia.
Netflix. 2016. *Luke Cage*. USA.
Wachowsky Lana, Andy. 1999-2003. *Matrix Trilogy*. Usa.

Iconografia

Haqq, Abdul Qadim. 2014. *25 Years of Techno Art*. Redbull Academy.
Goude, Jean Paul, 1983. *Jungle Fever*.
Lord, Erica, 2005. *Danse sauvage*.
Man Ray, 1926. *Noire et blanche*.