

**Brian D'Aquino**

# **Black Noise**

**Tecnologie  
della diaspora sonora**



MELTEMI LINEE



Brian D'Aquino

# Black Noise

Tecnologie della diaspora sonora



MELTEMI

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze umane e sociali dell'Università degli Studi "L'Orientale" – Napoli.

Meltemi editore  
[www.meltemieditore.it](http://www.meltemieditore.it)  
[redazione@meltemieditore.it](mailto:redazione@meltemieditore.it)

Collana: *Linee*, n. 124  
Isbn: 9788855193955

© 2021 – MELTEMI PRESS SRL  
Sede legale: via Ruggero Boscovich, 31 – 20124 Milano  
Sede operativa: via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 22471892 / 22472232

In copertina: fotografia di © Brian D'Aquino.

# Indice

- 9 Prefazione  
*Tiziana Terranova*  
19 Accensione  
27 Input

## *Parte prima* Oltre la soglia

- 39 Introduzione  
43 Rumori dal futuro  
51 L'uomo con l'altoparlante  
61 1977: fuga dalla ripetizione  
71 Sbalzi di temperatura  
83 Arrembaggi sonori, assemblaggi sociali

## *Parte seconda* Suoni, territori e appartenenze

- 101 Introduzione  
105 Linee, confini e trincee

- 113 Il circuito della diaspora sonora  
123 Low-end theory  
137 Stadi di amplificazione  
161 Storie di fantasmi

*Parte terza*  
Politiche della sorveglianza sonora

- 177 Introduzione  
181 Genealogie della sorveglianza sonora  
191 Sovraccarico sensoriale  
203 Rumori dall'iperghetto  
217 Pattugliando il limite  
229 Gentrificazione sonora

- 241 Output  
247 Postfazione  
*Iain Chambers*

- 255 Bibliografia  
273 Discografia  
277 Filmografia

## Prefazione

*Tiziana Terranova*

Il filone di ricerca sulla *popular music*, sulla cui scia questo originale e appassionante studio di Brian D'Aquino in qualche modo si muove, costituisce forse appropriatamente il più "popolare" tra quelli riconducibili ai cosiddetti *cultural studies*, cioè quel peculiare modo di studiare la cultura che si sviluppa in Inghilterra a partire dalla fine degli anni Sessanta del Novecento.

La fondazione del Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham nel 1964, sotto la direzione di Richard Hoggart, e ancora di più durante gli anni della direzione di Stuart Hall (1969-1979), ha implicato innanzitutto una messa in discussione della stessa nozione di cultura, avviata negli anni precedenti alla fondazione del centro dagli studi di Raymond Williams, E.P. Thompson e dello stesso Hoggart. La problematizzazione della definizione di cultura in quanto nozione squisitamente moderna, come nella ricostruzione di Raymond Williams, parte innanzitutto dalla decostruzione dell'opposizione tra cultura alta (cioè cultura delle elites) e cultura bassa (cioè cultura delle classi popolari), anche laddove questa veniva identificata con la cultura folk, cioè la cultura tradizionale o folkloristica. La cultura non è dunque né patrimonio culturale o museale, o arnoldianamente "il meglio che è stato detto e pensato", e neanche antropologicamente la cultura reale del popolo, le sue tradizioni e costumi. Questo anche perché, come anche Pier Paolo Pasolini sosteneva in

Italia (per esempio nei suoi articoli per il Corriere della Sera), nel secondo dopoguerra la cultura folk, cioè nel caso italiano quella contadina, non rappresenta più la principale manifestazione di un popolare che ormai si costituisce nei circuiti della produzione tecnologica, nei mass media, nella pubblicità. Nelle società moderne, infatti, la cultura è inestricabilmente legata alla mercificazione, al commercio e alla tecnologia, in modi che la espongono invece all'accusa di essere nient'altro che "cultura di massa" o "cultura industriale".

Rispetto a quest'ultima critica, rappresentata dalla Scuola di Francoforte, i *cultural studies* costruiscono uno spazio critico per lo studio e la discussione della cultura popolare che considera inizialmente soprattutto il suo radicamento nell'esperienza delle classi lavoratrici, per poi muoversi sul terreno di una riconsiderazione dell'ambivalenza anche delle forme più commerciali della cultura popolare. È di Stuart Hall in particolare il passaggio a una definizione gramsciana di cultura popolare, come luogo di lotta per i significati, ma anche per il controllo di quelle che oggi chiameremo foucauldianamente le condotte del popolo. La *popular culture*, per Stuart Hall, non poteva più identificarsi con l'autenticità del folklore, ma neanche essere confusa con la popolarità in quanto misura del successo commerciale. Era piuttosto il luogo dove si consumavano le battaglie simboliche sui significati e sulle ideologie, sull'onda della grande trasformazione moderna delle forme tecnologiche della produzione culturale. Una lotta che si conduce a livello degli stili e dei linguaggi, delle forme e delle pratiche, nell'espressività dei suoi stili e suoni.

"Popolare" nel senso di cui sopra è la musica giamaicana, il reggae, la dancehall, ma anche la sua istituzione culturale per eccellenza, cioè il *sound system*, di una popolarità ormai planetaria. Questa sua popolarità non gli ha impedito di essere anche, come ci ricorda D'Aquino, da più di cinquant'anni "una fondamentale colonna sonora per la resistenza nera e per tutte le lotte globali". E questa sua diffusione planetaria è avvenuta anche grazie a quella che D'Aquino chiama la "diaspora sonora", cioè la "dislocazione spaziale di attori, pubblico e

tecnologie che struttura il circuito di produzione e consumo della musica in un movimento complesso e imprevedibile”, sostenuto e alimentato dalla “circolazione planetaria di vibrazioni sonore”. Sulla scia dei *cultural studies* dunque, il rumore nero, sostiene D’Aquino, non è né l’espressione di una autentica ed essenziale cultura giamaicana né il semplice prodotto commerciale di un business o mercato, ma “il prodotto di una continua e irrisolta tensione tra istanze di resistenza e assimilazione rispetto al mercato e alle sue logiche”.

La musica giamaicana inoltre non è semplicemente uno dei generi musicali più popolari al mondo, ma è anche una musica *nera*. Nel saggio *Che genere di nero è il nero della cultura popolare nera* (1992), Stuart Hall si interroga sul significato del significant “nero”, articolando la propria analisi con la sua costitutiva e caratterizzante enfasi sulla congiuntura, cioè il momento presente nella sua articolazione di continuità e discontinuità, nel suo contenere, come sosteneva, interi pezzi di passato, ma anche di futuro. La questione della cultura popolare *nera* riprende in particolare le tesi di un altro importante intellettuale organico nero, questa volta afroamericano invece che caraibico e britannico come Hall, quale Cornel West che nel suo saggio *The new cultural politics of difference* (1990) aveva suggerito alcune delle coordinate generali del momento. Queste coordinate, riprese da Stuart Hall, riguardano il processo ormai avviato della dislocazione del modello Europeo della cultura alta e dell’Europa come soggetto universale della cultura rispetto alla nuova egemonia culturale americana, ma anche la decolonizzazione del Terzo Mondo e l’attivismo dei popoli della diaspora africana e della loro lotta per i diritti civili. In questo contesto, che è anche quello in cui la musica reggae diventa fenomeno mondiale, la cultura popolare americana, che è una cultura mercificata e tecnologica, a differenza di quella Europea che non riconosce le differenze etniche, è sicuramente pervasa dalle tradizioni della cultura vernacolare nera, e in particolar modo dai suoi suoni e dal suo stile. La musica giamaicana anch’essa si espande e si diffonde in que-



sto momento che chiameremmo “post-moderno”, in cui la/le cultura/e popolare/i (incluse quelle vernacolari nere), che erano state tradizionalmente relegate nello spazio dell’inferiore e subalterno, diventano forma dominante della cultura globale, dice Hall, entrando però contemporaneamente nei circuiti della tecnologia dominante, i circuiti del potere e del capitale, che funzionano anche attraverso l’omologazione standardizzata degli stereotipi.

Questa presenza di diverse etnicità (ma anche di gerarchie etniche) nella cultura popolare americana mainstream si intensifica infatti nel momento in cui il postmodernismo diventa elemento dominante, con la sua fascinazione per le differenze, in cui però, come sottolinea Hall, continua ad agire lo spettro del primitivismo come invenzione della modernità. Se lo spazio della marginalità, da cui emerge anche il *black noise* sulle cui tracce si muove questo volume, non è mai stato così produttivo, questo non significa per Hall né che la cultura popolare nera ha ‘vinto’ né che è stata completamente ‘incorporata’, ma il dispiegarsi di una nuova politica culturale della differenza che richiede nuove strategie capaci di mutare le relazioni di potere.

Nei primi studi sulla cultura popolare, quello della *popular music* era stato prevalentemente bianco. Esso fa capolino prima nella ricerca collettiva degli anni Settanta e Ottanta sulle subculture giovanili (pubblicata nel volume recentemente tradotto in italiano *Rituali di resistenza*), dove però l’enfasi è ancora prevalentemente sulle pratiche subculturali come modo di negoziare la tumultuosa transizione del secondo dopoguerra verso la cosiddetta ‘società dell’affluenza’ – una società in cui il benessere economico era arrivato anche alle vecchie classi lavoratrici. I primi studi sulla cultura popolare riguardano dunque quelli che oggi sono conosciuti come i *baby boomers*, i figli della crescita demografica del dopoguerra, protagonisti delle prime sottoculture spettacolari in cui la musica giocava un ruolo centrale. Ragazzi che lavorano già da giovanissimi ma in condizioni sicuramente migliori di quelle dei loro nonni e bisnonni, si possono per-

mettere un tipo di consumo culturale che produce peculiari e riconoscibili stili, e forme di intrattenimento (i club, le sostanze psicotrope) che rompono con la cultura della vecchia classe operaia inglese. Il consumo di musica pop è dunque interpretato come una delle componenti di una più ampia e dominante interpretazione sociologica che, rompendo con l'approccio della sociologia della devianza, mette invece l'accento sulla specificità delle subculture come soluzioni immaginarie a problemi sociali, politici ed economici derivanti dalla trasformazione delle classi sociali. Come riportato da D'Aquino, è quest'approccio che il teorico e produttore musicale Steve Goodman critica in quanto limitato ai due poli del "testo" e del "contesto", in cui lo studio della musica in quanto forma di cultura popolare tende a strutturarsi secondo un approccio in cui in essa si cerca o un significato da codificare (per esempio nei suoi testi), oppure le tracce del suo essere prodotto di un contesto sociale o economico. E però è proprio la sonorità nera, portata dalla musica afroamericana ascoltabile alla radio, ma anche dalla presenza fisica e sonora degli emigrati caraibici e dai loro figli nelle strade delle città inglesi, a sollecitare l'orecchio bianco di studiosi come Dick Hebdige e Iain Chambers a pensare *con* il suono.

È in risonanza anche con questi primi saggi, dunque, che *Black Noise. Tecnologie della diaspora sonora* si presenta come un libro che non parla tanto di musica, quanto "con la musica: accesa, e suonata ad alto volume...", costitutivamente in bilico "tra teoria e pratiche, ascolto e sensazione, produzione e riproduzione, resistenza e assimilazione". *Black Noise*, dunque, parla "[a]ttraverso la musica", in quanto "densa massa di vibrazioni da cui estrarre le parole"; e infine letteralmente "dentro la musica", cioè letteralmente con l'orecchio sull'altoparlante, sistemato in modo da "concentrare l'attenzione ... su... gli improvvisi sbalzi di volume, la costante modulazione di toni e frequenze, le impercettibili variazioni di ampiezza e intensità – e sugli effetti di queste operazioni sui corpi che tali suoni consumano". Anche nel fondamentale saggio di Paul Gilroy, *L'Atlantico nero*, la musica nera risuo-

na antifonamente tra la sponda africana, europea e caraibica della diaspora africana; ma il *black noise* di cui ci parla D'Aquino non è tanto quello dominante della musica afroamericana, e in particolare dell'hip hop e del rap, ma quello della musica della Giamaica, che da almeno cinquant'anni come ci ricorda l'autore, è "uno dei più influenti laboratori sonori della modernità", caratterizzato da "bulimia produttiva e vorace creatività tecnologica". È lo spostamento dell'enfasi teorica dalla dimensione linguistica del significato e della rappresentazione a quella corporea dell'affetto, però, che permette di entrare ancora di più in sintonia con un metodo che permette di ascoltare la *blackness* nel suono rilevandone contemporaneamente la *tecno-poeticità* e *politicalità*.

A partire dagli anni Duemila, infatti, le tendenze teoriche nello studio della cultura si spostano dalla centralità di significati e rappresentazioni così importanti per i primi *cultural studies* verso la teoria dell'affetto in quanto capacità materiale del corpo di registrare intensivamente l'impatto dell'altro, prima ancora che questo venga registrato e mediato dal linguaggio. È grazie a questo ritrovato materialismo corporeo e sensoriale che diventa possibile comprendere la *blackness*, in quanto prodotto della grammatica razziale e della storia del colonialismo ma anche della socialità dei popoli della diaspora africana, nella sua manifestazione come affezione rumorosa e strategica.

Nell'Atlantico nero teorizzato da Paul Gilroy, risuona dunque il rumore nero della musica popolare giamaicana con le sue audiotecnologie di strada. Il *black noise* è il prodotto o emanazione di "un'arte nera del suono, ingegneria della frequenza e della vibrazione, laboratorio tecnologico e performativo, archivio sonoro sotterraneo, strategia di fuga dal ghetto-prigione, resistenza elettropolitica" che si propaga dalla Giamaica al resto del mondo. Qui il sonoro si evidenzia come "parte attiva nel processo di produzione e composizione di conflitti politici" trovando nel rumore in particolar modo un nodo fondamentale, come evidente dalle parti del testo in cui il rumore nero diventa letteralmente oggetto di repressione poliziesca.

Questa tensione si manifesta in quella che Steve Goodman chiama una “politica della frequenza”, che connette le montagne di casse impilate le une sulle altre da cui si propaga un suono che vibra il basso, la cultura della dancehall delle notti di Kingston, i corpi danzanti del carnevale di Notting Hill, a Londra, ma anche i sound system che popolano le notti tanto in Brasile quanto a Napoli o in Tunisia.

Il rumore nero, ci dice D’Aquino, è distinto dal rumore bianco, cioè quella “parabola di ricerca formale” che partendo dai futuristi include Varese, Cage e l’elettronica sperimentale – un suono che rimane intrappolato in una dicotomia mente e corpo in cui è la mente a dominare. Il rumore bianco non fa ballare, mentre quello nero, “all’estremo opposto dello spettro audioculturale”, nasce dall’esperienza dei popoli emersi dalla schiavitù e si dispiega in una modulazione affettiva iper-corporea che apre a un nuovo tipo di ecologia acustica, in modi che non riflettono il “buon orecchio” bianco.

In un rovesciamento sovversivo degli assunti della teoria della comunicazione dell’ingegnere americano Claude Shannon, adottata poi nel modello della propaganda di Harold Lasswell, il rumore non è dunque l’entropia che sempre minaccia la corretta ricezione del messaggio ma, come in Jacques Attali e Michel Serres, ne diventa una precondizione, parassitica o di contagio, che finisce per mediarne, o amplificarne, la diffusione nello spazio e nel tempo.

È su questo punto che uno studio del suono nero come quello proposto in questo volume si smarca decisamente da ogni tentazione “primitivista” o qualsiasi richiamo all’autenticità delle radici africane. Il razzismo primitivista, come ci ricorda Ron Eglash nella sua fondamentale ricerca sulle influenze africane sulla cibernetica, opera rendendo le culture non-occidentali, e in special modo quelle dell’Africa sub-sahariana, come troppo concrete e più vicine alla natura, non tanto culture vere e proprie quanto composti di emozioni e sensazioni, incontrollate e corporee. Rispetto a questa caratterizzazione del suono nero e della sua derivazione da una essenzializzata sonorità africana, il volume di D’Aquino insiste sul suo essere



elemento costitutivo di una originale, piuttosto che originaria, tecnicità che opera prevalentemente sul terreno dell'analogico, piuttosto che attraverso il dominante paradigma digitale.

Questa relazione del reggae e della cultura sound system con l'analogico non è tuttavia esclusiva e soprattutto non rende questi ultimi meno cibernetici. La teoria cibernetica, come ci ricorda Eglash, implica infatti due dimensioni. In primo luogo, la dimensione dell'informazione in quanto struttura, caratterizzata da gradi diversi di complessità computazionale, che è una misura della sua capacità *ricorsiva* (cioè il suo operare trattando l'output di una operazione precedente come l'input di una nuova); in secondo luogo la modalità di rappresentazione fisica di quell'informazione secondo la distinzione tra digitale e analogico. Se il digitale implica l'uso di un codice, di segni fisicamente arbitrari rispetto a ciò che viene rappresentato, e di una logica simbolica, la rappresentazione analogica implica invece una proporzionalità tra un segnale e il cambiamento nell'informazione che rappresenta implicando delle dinamiche fisiche, inclusi effetti di *feedback*, isteresi e risonanza. Mentre la cibernetica degli anni Settanta romanticizza la rappresentazione analogica in quanto più vicina alla natura, la cibernetica post-moderna, quella che si forma a partire dagli anni Ottanta, le attribuisce pari capacità computazionali. Per Eglash, la cultura materiale africana, specialmente nel suo uso della ricorsività analogica (in architettura ma anche in musica), dimostra che la cibernetica ha origini multiple, ma anche espressioni culturali multiple. E dunque, la cultura della diaspora nera dispiega una sua "cibernetica vernacolare" che dimostra delle sue specifiche capacità tecnologiche.

Eglash stesso usa l'esempio del modo in cui il dualismo tra analogico e digitale è usato per definire per esempio la differenza tra il reggae e la musica rap, dove il reggae rappresenta il linguaggio 'naturale' della rappresentazione analogica, mentre il rap, con l'affinità per l'artificiale, il postmoderno. Il reggae ci chiederebbe dunque di diventare nodi risonanti uniti dalle onde sonore del battito polifonico, mentre nel rap le "naturali armonie" sono rotte da pezzi arbitrari e da un collage sonoro,

in una ricombinazione mutante di un software sociale. E però, il rap inizia con la fisicità dello *scratching*, e il reggae usa una gran quantità di apparecchiature sia analogiche che digitali, mentre i due generi piuttosto che restare opposti continuano a ricombinarsi. In entrambi i casi siamo in presenza di un tipo di ingegneria cibernetica concepita nei termini usati da Louis Chude-Sokei come una *tecnopoetica nera*, che in questo libro si dispiega “nella mutevole geografia vibrazionale di una cultura sound system planetaria”. Un cibernetico nero, per esempio, può essere considerato Tony Myers, che D’Aquino ci introduce come imprenditore di Kingston del *sound business* e progettatore di impianti di diffusione acustica, la cui realizzazione richiede complessi calcoli matematici. Qui il rumore è appunto quel *feedback* positivo che permette alla ripetizione di farsi differenza ed espande lo spazio dell’emergere di possibilità sonore ma anche di comunità.

*Black Noise* ci invita dunque a ripensare l’interazione tra suono, musica, tecnologia, razza e relative relazioni di potere a partire da una specifica impronta sonora. In questo senso il volume si inserisce bene in quel filone critico che, trovando nel pensiero di Iain Chambers o di Boaventura de Sousa Santos dei riferimenti importanti, intende valorizzare il modo in cui “altre” epistemologie provenienti dalla periferia globale, da uno dei molteplici Sud del pianeta, possano interrompere la narrazione consueta della modernità e farne emergere le tracce nascoste o rimosse. Troviamo qui un esempio di quella *tecnodiversità*, cioè di quella ricerca di una cosmotecnica di derivazione non occidentale, lontana dal mito di Prometeo, che un recente autore come Yuk Hui ci propone; una scienza del ritmo o *rhythm science*, come la chiama un altro autore/DJ afroamericano (Paul Miller aka DJ Spooky that Subliminal Kid), sull’onda anche lui dei grandi maestri del suono giamaicani.