



Brian D'Aquino,
Black noise.
Tecnologie della diaspora sonora

(Milano, Meltemi, 2021, 288 pp. ISBN 978-8855193955)

di Oana Pârvan

Teoria radicata nella prassi come operatore *sound system*, il lavoro di Brian D'Aquino si situa al crocevia di almeno tre tradizioni intellettuali: i *Black cultural studies* britannici (Paul Gilroy, Kodwo Eshun, Julian Henriques), i *Black studies* statunitensi (Louis Chude-Sokei, Fred Moten, Simone Browne) e i *reggae studies* giamaicani (Carolyn Cooper, Sonjah Stanley-Niaah). Per questa ragione, *Black noise* rappresenta un contributo unico nella letteratura in lingua italiana, poiché pochi si sono finora prestati a un tale lavoro di traduzione. Una traduzione, oltre che intellettuale, anche politica. Con la prefazione di Tiziana Terranova e la postfazione di Iain Chambers, *Black noise* si iscrive elegantemente nella sofisticata produzione dei *cultural studies* italiani coltivati all'Università L'Orientale, volti dunque ad ascoltare dinamiche dell'Atlantico con orecchie radicate nello spazio Mediterraneo e un'attenzione all'interazione tra processi di razzializzazione, culture e tecnologie.

Come enucleato nella prefazione, il perno concettuale del libro, il *Black noise*, è esso stesso un crocevia di definizioni che amplificano la tesi dell'esistenza di un alternativo laboratorio sonoro della modernità nelle tecnologie di produzione e fruizione emerse nei Caraibi e propagate globalmente come audiopolitica della diaspora afrodiscendente. *Black noise* è, dunque,



un'arte nera del suono, un'ingegneria della frequenza e della vibrazione; un laboratorio tecnologico e performativo, un archivio sonoro sotterraneo; un sistema di suono potere, una strategia di fuga simbolica e materiale dal sistema ghetto-prigione; una modalità di resistenza elettropolitica che disegna nel suono un territorio attorno al quale è possibile sviluppare un distinto senso di appartenenza (22).

Dal connubio con reti di ricerca come Sound System Outernational, D'Aquino mutua una comprensione del suono che è sia decoloniale (nel senso di spodestare la gerarchia sensoriale che privilegia la vista), sia volta alle dinamiche di amplificazione materiale e affettiva, in opposizione a vecchie tradizioni musicologiche che leggono il suono in base al testo o al contesto. *Black noise*, di contro, accoglie "i pilastri che sostengono la più influente architettura musicale degli ultimi 100 anni": "la tromba di Miles Davis e la TR808 di Jeff Mills; il basso di Larry Graham e il mixer di King Tubby; la MT40 di King Jammy e il giradischi di Grand Wizard Theodore" (48). Al cuore del *Black noise* si troverà la specificità del *reggae* per quel che riguarda le tecnologie di registrazione, riproduzione e amplificazione dei suoni, come modulazione estetica, politica e sensoriale.

Il libro è organizzato in tre parti, ognuna delle quali tratteggia un intreccio di particolari genealogie volto a interrogare la ricchezza del *Black noise* e il suo impatto su chi lo crea e chi lo recepisce. Nella prima parte, "Oltre la soglia", si esplorano diverse definizioni di rumore, dai futuristi italiani al lavoro di Kodwo Eshun, per concludere quanto il rumore sia definito dall'orecchio di chi lo ascolta e quanto, quindi, l'orecchio diventi "una soglia politica" (54). Si fa strada qui l'idea che il suono dal basso corrisponda spesso al suono *del basso*, come operatore materiale dello spazio (dell'ascolto e del ballo). Ispirato dal lavoro di Dhanveer Singh Brar sulla musica nel ghetto, il *Black noise* si erge come simbolo di una coppia di intensità: della pressione sociale e della percezione. Inoltre, a livello microeconomico la genesi e lo sviluppo delle pratiche intorno al *dubplate* esemplificano in quale modo il *Black noise* operi nelle vesti del parassita di Michel Serres rispetto al "corpo del capitale e i suoi flussi economici" (85). Le pagine più toccanti affrontano il lavoro di Marcus Rediker e Laura Harris sulla *motley crew*, l'emblematico soggetto politico multi-etnico emerso dalla storia della pirateria transatlantica del diciottesimo secolo. La *motley crew* diventa, infatti, simbolo della specificità estetico-politica del *Black noise*, che dall'estrema oppressione fa derivare una belligerante urgenza di spazi di appartenenza come strumenti di sopravvivenza, ma anche di gioia e socialità. Nella seconda parte, "Suoni, territori e appartenenze", il focus viene posto sulla Giamaica. Dalle liriche di Marley e Tosh allo sviluppo dello *ska*, *rub a dub*, *bashment* e *dub*, ritorna l'idea della natura autogenerativa del *Black noise*, in quanto tecnologia centrata sì sull'intensità materiale (del basso) e affettiva (del calore), ma soprattutto come pratica quasi magica di trasformazione termodinamica della pressione sociale in materialità sonora generatrice di spazi politici altri e nuove appartenenze. Grazie alle testimonianze di veterani del suono come Mikey Dread del leggendario Channel One Sound System, il *Black noise* si associa a precise tecniche riproduttive come l'utilizzo del preamplificatore *reggae* o l'aumento delle basse frequenze. Inoltre, l'estetica della sottrazione del *dub* di King Tubby e del suo Black Ark Studio scandisce la logica spettrale (derridianamente *hauntologica*) del *Black noise*



come epicentro dello spazio/tempo dissonante della modernità nera, contraddistinta dalla specifica socialità estetica della *Blackness*, risuonante con la formula moteniana del ritrovarsi assieme nel “non avere casa” (174). Nella terza parte, “Politiche della sorveglianza sonora”, il *Black noise* è affrontato in negativo, enumerando le numerose ragioni per cui è stato storicamente combattuto, dai suoi inizi nel diciottesimo secolo ai giorni nostri. Con il concetto di *noise control* si riprende l’idea introdotta nella prima sezione su quanto la repressione di certi suoni “sia espressione diretta delle relazioni di potere esistenti” (178), attraverso il preziosissimo riferimento a Simone Browne, che, con il concetto di sorveglianza razzializzata, legge l’archivio storico della sorveglianza in relazione a quello della schiavitù. Con Marcus Rediker si indica quanto la nave schiavile rappresenti “un sistema istituzionalizzato di terrore e di morte, una strana e potente combinazione tra macchina da guerra, prigione mobile e stabilimento industriale” (191), e quanto le grida delle persone schiavizzate sulla nave – di terrore, di ammutinamento, di salvezza o di speranza – rappresentino il grado zero del *Black noise*. Si comprende così la traiettoria che va dal 1717, quando la legge delle piantagioni giamaicane vieta alle persone rese schiave di usare tamburi o “strumenti di rumore” (194) per riunioni, comunicazioni, celebrazioni o rivolte, e il 2016, anno in cui a Londra si discute del *form 696*, questionario contenente il profilo razziale di ogni evento che porta la polizia a bloccare l’esibizione di generi come il *grime*. Sulla scia del lavoro di Loïc Wacquant sugli iperghetti, appare lampante la relazione tra ambienti volti alla concentrazione (gli spazi della schiavizzazione, gli spazi della segregazione, il ghetto urbano, il sistema carcerario) e forme di *Black noise* segnate dall’intensità sensoriale: la *dancehall* nata tra Gaza e Gully, il *footwork* nato nel South Side Chicago, il *grime* nato tra Bow e Limehouse. Ritornando nella Londra dei Channel One e Jah Shaka, si mostra quanto il controllo del rumore – nelle sue molte forme – plasmi la città con l’esempio della gentrificazione di Notting Hill e del suo *carnival*.

Si tratta dunque di un libro di grande importanza, non solo come diverso approccio alla critica della modernità e dei colonialismi, ma anche per il modo in cui riannoda due fondamentali dimensioni della teoria e pratica politica italiana: la tradizione di riappropriazione dei centri sociali (riappropriazione di tempo, spazio, reddito e socialità) e le domande poste con maggiore forza dalle italiane e italiani afrodiscendenti dopo il 2020. Volume di altissima densità le cui frasi continueranno certamente a riverberare negli anni.

Oana Pârvan

Goldsmiths, University of London

oana41@yahoo.com

I raccomandati/Los recomendados/Les recommandés/Highly recommended

N. 29 – 05/2023

ISSN 2035-7680 CC licensing BY-SA 4.0