

eScholarship

California Italian Studies

Title

L'afrofuturismo tra Stati Uniti e Italia: dalla memoria storica ai viaggi intergalattici per re-immaginare futuri postumani

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4551s41r>

Journal

California Italian Studies, 10(2)

Author

Fabbri, Giulia

Publication Date

2020

DOI

10.5070/C3102047104

Copyright Information

Copyright 2020 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer reviewed

L'afrofuturismo tra Stati Uniti e Italia: dalla memoria storica ai viaggi intergalattici per re-immaginare futuri postumani

Giulia Fabbri

Africanfuturism. I learned this word just before I left. Blacks who love space and the future – like Sun Ra, P-Funk, black-rooted scifi. I am *true* African Africanfuturism. Unlike any of those guys, I actually left the *Earth* to see what was out there. Did I know that I will be seeing it for 14 goddamn years? [...] “He is an African, that’s why” his father Olaide Tunde said. “If he were a white man, he’d be here today rich from the book he wrote about his time stranded there.” – Nnedi Okorafor¹

Nel 2019 Lavazza, nota azienda italiana produttrice di caffè, ha lanciato la campagna pubblicitaria #SinfoniaPerfetta nella quale viene proposta una serie di fotografie realizzate per l'azienda da fotografi di fama mondiale quali, tra gli altri, Steve McCurry, Annie Leibovitz e David LaChapelle.² Nell'osservare il susseguirsi delle immagini appare evidente una netta distinzione di immaginari e campi semantici all'interno dei quali vengono inserite le rappresentazioni della bianchezza e della nerezza femminili. Mentre le modelle nere incarnano la simbologia relativa alla connessione con la terra, l'ambiente e gli elementi naturali in quanto sono rappresentate in abiti tradizionali e sono inserite all'interno di una cornice discorsiva che rimanda al primitivismo e alla ruralità, le modelle bianche sono portatrici di valori e caratteristiche ritenuti appannaggio delle civiltà occidentali, quali la scienza e la perfezione fisica e anatomica. Se questo tipo di retorica non costituisce un elemento di novità all'interno del panorama pubblicitario italiano, è interessante piuttosto osservare come, nella pubblicità in questione, l'arrivo del caffè Lavazza in un contesto interplanetario (su un pianeta non meglio identificato) venga affidato a una donna bianca, con i capelli biondi e gli occhi azzurri. La scelta di uno specifico soggetto e la sua contestualizzazione all'interno di uno specifico immaginario è tutt'altro che casuale, ma è frutto della presenza e dell'azione, in un dato contesto socio-culturale, politico e geo-storico, di uno specifico discorso che assegna ruoli e aspettative e stabilisce aspirazioni, desideri e spazi di possibilità, reiterando posizioni di egemonia e subalternità secondo le linee del genere, della razza, della classe, della provenienza geografica, della cittadinanza, della religione e così via. Come ha osservato Alondra Nelson in riferimento alla pubblicità di una Land Rover Freelander, tali rappresentazioni costituiscono la manifestazione di un discorso dominante relativo a un presunto divario tra nerezza da un lato e tecnologia, cosmo e spazio del futuribile dall'altro.³ Tale discorso, che associa esclusivamente alla bianchezza lo spazio della tecnologia e di tutto ciò che essa rappresenta—il progresso, la proiezione verso il

¹ Nnedi Okorafor, “Africanfuturist 419,” *Clarkesworld. Hugo-Award Winning Science Fiction and Fantasy Magazine*, no. 122 (2019), accesso settembre 2020, http://clarkesworldmagazine.com/okorafor_11_16/. Lo stesso racconto è stato pubblicato in italiano con il titolo “Truffa spaziale,” tradotto da Bruna Tortorella su *Internazionale*, 1339 (27 dicembre 2019 / 9 gennaio 2020): 54-57.

² La pubblicità è visionabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=obg67vCEsAs>, accesso settembre 2020.

³ Si veda Alondra Nelson, “Introduction: Future Texts,” *Social Text* 20, no. 2, (Summer 2002): 1-15.

futuro, la dinamicità, il superamento dei confini temporali e spaziali—, affonda le radici nella tradizionale e storica connessione da un lato della categoria di “Occidente” con i concetti di sviluppo, progresso, modernizzazione, dall’altro della categoria della nerezza e dell’Africa (e, in generale, del Sud Globale) con l’idea di arretratezza, sottosviluppo e primitivismo e ha determinato, tra le altre cose, l’esclusione, a livello simbolico e discorsivo, dall’immaginario tecnologico e futuribile di tutti quei soggetti che si posizionano al di fuori della norma bianca occidentale. È precisamente su questa presunta incompatibilità che si interrogano i primi studiosi dell’afrofuturismo, la cui nascita si fa risalire al 1992 con la pubblicazione dell’articolo di Mark Sinker, “Loving the Alien.”⁴ Nel testo compare per la prima volta una delle metafore in seguito più ricorrenti nel paradigma afrofuturista, quella cioè che costruisce una similitudine tra l’immaginario fantascientifico—in particolare nel concetto di alienazione e nella sensazione di estraneità rispetto a una terra straniera—e il trauma della schiavitù subito dai neri.⁵ Ma una prima definizione del concetto di afrofuturismo viene coniata da Mark Dery nel 1993 con il saggio “Black to the Future,” in cui l’autore intervista due studiosi e una studiosa africani americani (Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose) che, in modi diversi, affrontano il tema del rapporto tra musica e fantascienza in relazione alla cultura, alla discriminazione razziale e alla storia della diaspora nera.⁶ Il dilemma che apre il saggio—“Why do so few African Americans write science fiction, a genre whose close encounter with the Other – the stranger in a strange land – would seem uniquely suited to the concerns of African-American novelists?”⁷—appare ancor più incomprensibile per Dery in quanto gli africani americani rappresentano simbolicamente i discendenti degli alieni rapiti e sono costretti a vivere una realtà che assume le sembianze di un incubo fantascientifico, all’interno del quale la tecnologia viene sempre più utilizzata per opprimere i corpi neri. Nel saggio “The Unbearable Whiteness of Being” la teorica dell’afrofuturismo Kali Tal ha posto la questione da una differente prospettiva, rilevando piuttosto una cospicua presenza di scrittori di fantascienza africani americani e facendo emergere, al contempo, lo storico disinteresse e l’invisibilizzazione di questo tipo di produzione da parte della critica letteraria e del mondo dell’editoria bianchi.⁸ L’afrofuturismo, dunque, sfida il presunto divario discorsivo presente tra cultura e soggettività nere da un lato e tecnologia e fantascienza dall’altro e propone l’immaginazione di spazi e tempi futuribili a partire dal recupero della memoria della diaspora africana. Nella definizione di Dery, l’afrofuturismo si connota come una

Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture—and, more generally, African-American signification that reappropriates images of technology and a prosthetically enhanced future.⁹

(Una fiction speculativa che affronta temi e questioni propri della cultura africana americana nel contesto della tecnocultura del XX secolo—e, più in generale, che tratta del processo di significazione che si riappropria, nel

⁴ Mark Sinker, “Loving the Alien,” *The Wire*, no. 96 (1992).

⁵ Claudia Attimonelli, *Techno. Ritmi afrofuturisti* (Milano: Meltemi, 2018), 148.

⁶ Mark Dery, “Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose,” *South Atlantic Quarterly* 92, no. 4 (1993): 735-78, successivamente pubblicato in *Flame Wars. The Discourse on Cyberculture*, ed. Mark Dery (Durham and London: Duke University Press, 1994), 179-222. Le citazioni qui riportate sono tratte dall’edizione del 1994.

⁷ Dery, “Black to the Future,” 179-80.

⁸ Kali Tal, “The Unbearable Whiteness of Being,” *Wired Magazine*, 1996 e Attimonelli, *Techno*, 145. Si ricorda che Kali Tal fece parte del progetto che condusse alla realizzazione del fondamentale sito web Afrofuturism.net (<http://afrofuturism.net/>, accesso settembre 2020).

⁹ Dery, “Black to the Future,” 180. Translation by the author.

contesto africano americano, di immagini di una tecnologia e di un futuro resi più avanzati dall'uso di protesi e artifici.)

Secondo Kodwo Eshun, l'Africa è costantemente al centro di proiezioni relative alle condizioni sociali, economiche ed ambientali che prefigurano un futuro fatto di povertà e miseria. Lo studioso sostiene che la storica esclusione dei soggetti africani e afrodiscendenti dal discorso tecnologico è causata da un lato dallo stereotipo che ha cristallizzato l'Africa e le persone afrodiasporiche nella rigidità delle categorie di arretratezza, arcaicità, sottosviluppo, dall'altro dalla diffusione globale di una retorica e di una strategia economica che costruisce un discorso distopico relativo all'Africa e ai suoi discendenti. Secondo Eshun, dunque, l'afrofuturismo sfida precisamente questa proiezione e, attraverso il recupero delle memorie della diaspora e la rivalutazione del rapporto con la tecnologia, propone di riorientare il paradigma del Black Atlantic¹⁰ verso scenari immaginativi, futuri, virtuali e anticipatori: "Afrfuturism may be characterized as a program for recovering the histories of counter-futures created in a century hostile to Afrodiasporic projection." ("L'afrofuturismo può essere definito come un programma per recuperare le storie di contro-futuri generate in un secolo ostile alla proiezione afrodiasporica").¹¹

Miti e simbologia dell'afrofuturismo

Le conseguenze del Middle Passage e dello schiavismo—tra cui il rapimento, la deportazione forzata in un luogo estraneo e sconosciuto, l'annullamento dello status stesso di essere umano e la distruzione di qualsiasi legame con il Paese e la cultura d'origine—che hanno costruito gli africani e i loro discendenti come "gli altri" per eccellenza ha generato, nell'immaginario afrofuturista, l'analogia tra soggettività nere e le principali figure del non-umano: il robot e l'alieno. La simbologia del robot fa riferimento da un lato alla rivendicazione da parte di soggettività nere dell'accesso alla tecnologia, dall'altro all'annullamento dell'identità individuale come conseguenza della schiavitù. È interessante notare, infatti, che la parola "robot" apparve per la prima volta nel 1920 con il dramma fantascientifico *R.U.R.* dello scrittore ceco Karel Čapek e deriva dalla parola slava *robota* che significa "duro lavoro," "schiavitù."¹² Nel paradigma afrofuturista, dunque, la memoria dello schiavismo e della riduzione degli schiavi a meri strumenti di produzione viene incorporata in una figura non-umana (o in una "surrogate humanity")¹³ che decostruisce il binarismo passato/futuro e, seguendo le suggestioni di Eshun, va a costituire uno strumento al contempo di recupero della storia e di contro-narrazione del futuro. L'alieno, d'altra parte, (dal latino *alienus*, estraneo, straniero), si riferisce al senso di estraneità e non-appartenenza percepito dai soggetti neri rispetto a un mondo strutturato attorno all'egemonia bianca e a un sistema

¹⁰ Il recupero della memoria del Middle Passage, cioè della deportazione in America degli schiavi africani attraverso la traversata dell'Oceano Atlantico, costituisce un elemento fondamentale per la formazione delle identità e delle culture afrodiasporiche. Paul Gilroy definisce il Black Atlantic "una formazione transculturale e internazionale," sottolineando dunque che esso non ha rappresentato solo un evento storico ma costituisce un fenomeno culturale, sociale, politico, psicologico "vivo" nella sua capacità di continuare a informare le esistenze e le culture afrodiasporiche. Il paradigma del Black Atlantic assume particolare importanza nel contesto dell'afrofuturismo in quanto esso costruisce un collegamento tra le culture della diaspora africana. Si veda Paul Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, trad. Miguel Mellino e Laura Barberi (Roma: Meltemi, 2003), 52.

¹¹ Kodwo Eshun, "Further Considerations on Afrofuturism," *The New Centennial Review* 3, no. 2 (Summer 2003): 301. Translation by the author.

¹² Si veda Karel Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robot* (New York: Penguin Classics, 2004).

¹³ Neda Atanasoski and Kalindi Vora, *Surrogate Humanity. Race, Robots, and the Politics of Technological Futures* (Durham: Duke University Press, 2019).

razzista di relazioni sociali, politiche, economiche e culturali. Nell'afrofuturismo, tale sentimento di alienazione—che trova origine nella deportazione degli schiavi africani in una terra, l'America, del tutto sconosciuta—genera la necessità di proiettare le proprie soggettività in universi altri dove sia possibile immaginare un presente (e un futuro) alternativo. Accanto all'alieno e al robot, la simbologia afrofuturista si compone della figura della nave—anch'essa metafora di un *continuum* tra rievocazione del passato e immaginazione del futuro—che, da concreto mezzo di trasporto degli schiavi durante il Middle Passage, viene ri-significata e diviene un'astronave, proiettata in viaggi intergalattici verso nuovi luoghi di appartenenza. Tali simboli sono fortemente presenti già nell'iconografia e nell'immaginario musicale di Sun Ra, considerato uno dei principali precursori di ciò che in seguito sarebbe stato chiamato afrofuturismo. Sun Ra ha rappresentato una figura chiave nel panorama artistico dell'epoca e un fondamentale punto di riferimento per artisti e musicisti successivi sia da un punto di vista musicale che teorico, in quanto ha letteralmente incarnato a livello estetico l'immaginario afrofuturista, che con lui ha assunto la connotazione di filosofia musicale, identitaria ed esistenziale. Egli, infatti, si definiva proveniente da Saturno e non appartenente al genere umano, e l'intera iconografia da lui creata—abiti, copertine dei dischi, poster, scenografie dei concerti—costituisce una commistione di elementi propri della cultura egiziana con elementi cosmici ed elettronici, che produce un immaginario afrotopico, surreale e proiettato in una dimensione extra-terrestre. Sun Ra fu uno dei primi a utilizzare la tecnologia per la produzione musicale, mentre il nome stesso della band da lui fondata, "Arkestra"—ma anche "Intergalactic Arkestra," "Astro Infinity Arkestra," "Outer Space Arkestra"—strutturava un nesso diretto tra la storia del Middle Passage, il paradigma del Black Atlantic e universi altri, proiettando l'intero progetto estetico e musicale in differenti dimensioni spazio-temporali e ridisegnando cosmologie in cui il razzismo non esiste.¹⁴

Il processo di ri-significazione della simbologia della nave e del trauma del Middle Passage trova espressione anche nel mito di Drexciya, che fissa la sua origine nell'attraversamento dell'Oceano Atlantico a bordo delle navi negriere, quando a morire in acqua erano anche molte donne incinte che, secondo la leggenda drexciyana, nelle profondità dell'oceano diedero vita a delle creature metà umane e metà anfibie, capaci di respirare sott'acqua e dotate di mani e piedi palmati. Furono loro a dare origine al popolo dei Drexciyani e a fondare una nuova civiltà abitante degli abissi, generata dai diretti discendenti degli schiavi rapiti e composta da soggetti postumani.¹⁵ Negli anni Ottanta, quando l'afrofuturismo non era ancora stato delimitato e definito come area di studi, tale immaginario acquatopico fu strettamente legato allo scenario della "sonic fiction" e iniziò ad essere diffuso dall'artista di Detroit Abu Qadim Haqq, noto per aver lavorato come illustratore per i più importanti musicisti ed etichette discografiche della scena techno della città, come Juan Atkins, la Underground Resistance, Derrick May, Metroplex.¹⁶ Tra questi,

¹⁴ Per un'analisi della figura e della musica di Sun Ra nonché del suo legame con l'afrofuturismo si veda Adriano Elia, "The Languages of Afrofuturism," *Lingue e linguaggi*, no. 12 (2014); Lorenzo Montefinese, "From slaveships to spaceships. Afrofuturism and sonic imaginaries," *Roots&Routes. Research on Visual Culture*, no. 31 (Settembre-dicembre 2019), <https://www.roots-routes.org/from-slaveships-to-spaceships-afrofuturism-and-sonic-imaginaries-by-lorenzo-montefinese/>, accesso settembre 2020. Si veda anche J. Griffith Rollefson, "The 'Robot Voodoo Power' Thesis: Afrofuturism and Anti-Anti-Essentialism from Sun Ra to Kool Keith," *Black Music Research Journal* 28, no.1 (Spring 2008).

¹⁵ Per approfondire il mito di Drexciya si veda Claudia Attimonelli e Abu Qadim Haqq, "A brilliant blackness emerging from the deep Sea: an ancient story of slavery told to repair the future," *Roots&Routes. Research on Visual Culture*, no. 31 (Settembre-dicembre 2019), <https://www.roots-routes.org/a-brilliant-blackness-emerging-from-the-deep-sea-an-ancient-story-of-slavery-told-to-repair-the-future-by-claudia-attimonelli-abu-qadim-haqq/>, accesso settembre 2020 e Attimonelli, *Techno*.

¹⁶ Eshun, "Further Considerations on Afrofuturism," 301.

James Stinson e Gerald Donald fondarono il duo electro Drexciya che ripropose, tanto a livello estetico quanto musicale, tutta la mitologia drexciyana: con l'album *The Quest*, uscito nel 1997, il duo realizzò una riscrittura del Middle Passage in chiave fantascientifica, attraverso la simbologia del viaggio che, da espressione di totale assoggettamento, si trasforma in un futuristico “ritorno a casa” attraverso navi che si muovono nello spazio e nel tempo.¹⁷ Nel 2019 Qadim Haqq ha trasposto in immagini il mito dei drexciyani con la pubblicazione del graphic novel *The Book of Drexciya* che, a partire dall'evento del Middle Passage, ne narra le vicende fino a centinaia di anni dopo la fondazione dell'Impero di Drexciya.¹⁸

L'Afrofuturismo femminista

Tra i molti artisti e artiste, scrittori e scrittrici e musicisti/e considerati anticipatori del movimento che venne in seguito chiamato “afrofuturismo,” Octavia E. Butler rappresenta senza dubbio una figura di imprescindibile importanza, soprattutto per il contributo da lei offerto al paradigma afrofuturista in chiave femminista. La narrativa di Butler si contrappone alla tradizionale assenza dei neri dall'immaginario fantascientifico o a una loro presenza stereotipata e propone, al contrario, una riappropriazione dello spazio e del tempo all'interno di un immaginario che abbatte la stessa struttura dicotomica di organizzazione del reale. Le protagoniste dei suoi romanzi sono donne africane americane o native americane, spesso dotate di superpoteri, che rievocano il trauma dello schiavismo attraverso espedienti narrativi tipici della letteratura fantascientifica, come il viaggio nel tempo, trapiantando la memoria della schiavitù nella contingenza del tempo presente. Il protagonismo di donne ma anche di soggettività non riconducibili al binomio di genere uomo/donna rende pensabile uno scenario abitato da soggetti transumani che decostruiscono le categorie stesse di genere, razza e specie e che rompono i confini spazio-temporali per immaginare “viaggi afro-femministi” tra i secoli e le galassie.¹⁹

L'eredità e le suggestioni delle espressioni afrofuturiste degli anni Ottanta e Novanta continuano a ispirare una molteplicità di artiste/i anche negli anni Duemila. Le opere di molte artiste contemporanee (statunitensi e non solo) esprimono la contaminazione di elementi tematici del primo afrofuturismo—come la schiavitù, la tecnologia come strumento di oppressione dei corpi neri ma anche come riappropriazione da parte di essi—con questioni centrali del dibattito pubblico contemporaneo, come le migrazioni, l'oppressione di genere, la devastazione ambientale e la violenza del capitalismo. Il superamento delle categorie di uomo/donna e di umano/non umano presente in Butler viene rinnovato nel progetto artistico di Wangechi Mutu, artista keniana stabilitasi a New York, e si fonde con una intensa critica alla distruzione ambientale provocata dal processo di sviluppo capitalista, alla ipersessualizzazione dei corpi delle donne nere, al (neo)colonialismo. Ciò è evidente tanto nell'opera *A Fantastic Journey* (2013), che costituisce un collage raffigurante una enorme figura femminile composta di parti del corpo di diversi animali, quanto nell'opera audiovisiva *The End of Eating Everything* (2013), nella quale una figura non interamente

¹⁷ Per un'analisi del lavoro del duo Drexciya si vedano, tra gli altri, Michele Di Stasi, “Soul of the Sea: le ibridazioni postumane e l'immaginario sommerso dei Drexciya,” *Roots&Routes. Research on Visual Culture*, no. 31 (Settembre-dicembre 2019), <https://www.roots-routes.org/soul-of-the-sea-le-ibridazioni-postumane-e-limmaginario-sommerso-dei-drexciya-di-michele-di-stasi/>, accesso settembre 2020 e Attimonelli, *Techno*.

¹⁸ Abu Qadim Haqq and Dai Sato, *The Book of Drexciya. Volume One* (Berlin: Tresor, 2019). Per un'analisi del lavoro di Abu Qadim Haqq si veda Claudia Attimonelli e Qadim Haqq, “A brilliant blackness emerging from the deep Sea.”

¹⁹ Lidia Curti, “Afro-feminist journeys and the violence of the present,” *Roots&Routes. Research on Visual Culture*, no. 31 (Settembre-dicembre 2019), <https://www.roots-routes.org/afro-feminist-journeys-and-the-violence-of-the-present-by-lidia-curti/>, accesso settembre 2020.

umana—interpretata dalla cantante Santigold e composta da una testa di donna con una chioma tentacolare e il corpo costituito da parti umane e meccaniche—transita da un iniziale stato di armonia con la natura a uno stadio di distruzione dell'ambiente e degli animali, mentre il suo corpo si trasforma in un enorme ammasso tumorale composto da detriti e rifiuti. Entrambe le opere proiettano lo scenario di mondi alternativi (anche distopici) ma allo stesso tempo sono estremamente connesse alla realtà contemporanea, mentre i confini tra umano, animale e cyborg sfumano in soggettività composite.²⁰ Nel panorama afrofuturista femminista contemporaneo spiccano anche i lavori di Tabita Rezaire, artista e attivista digitale francese di origini africane, guianesi e danesi stabilitasi a Johannesburg, che traspone in uno scenario cosmico la cultura e la storia africana, così come la memoria delle violenze subite dalle donne nere durante lo schiavismo e l'uso ambivalente della tecnologia come strumento di violenza ma anche di guarigione.²¹ Nell'opera audiovisiva *Sugar Walls Teardom* del 2016 Rezaire recupera la storia della moderna ginecologia, la cui nascita viene attribuita al chirurgo statunitense J. Marion Sims, il quale inventò lo *speculum* e sviluppò nuove tecniche per curare specifiche patologie vaginali intorno alla metà dell'Ottocento.²² Ciò che di questa storia era rimasto sommerso è che il medico portò avanti gli esperimenti su schiave nere senza ricorrere all'uso dell'anestesia, realizzando interventi chirurgici che costituirono vere e proprie torture su corpi resi cavie da laboratorio.²³ L'opera di Rezaire dunque rappresenta un atto di riemersione di una parte di storia non raccontata e allo stesso tempo un tributo alle donne che, di fatto, contribuirono all'avanzamento della medicina e che, con i loro corpi, permisero ad altre donne nei secoli successivi di essere curate:

That work is a celebration, an offering to the wombs that have contributed to the states of my womb today. It's about the contribution of Black womxn's wombs to the history of science and technology, and how their contributions have been erased from that history and have not been acknowledged. The work is a rewriting of a history, a celebration paying homage to them, to their work, which often was forced, and to their lives and the power of their wombs that affect me today.²⁴

(Quell'opera è un tributo, un'offerta agli uteri che hanno contribuito alla condizione del mio utero oggi. Essa si riferisce al contributo degli uteri delle donne Nere alla storia della scienza e della tecnologia, e al modo in cui i loro contributi sono stati cancellati da quella storia e non sono stati riconosciuti. L'opera è la riscrittura di una storia, una celebrazione che

²⁰ Per un'analisi del lavoro di Wangechi Mutu si veda Curti, "Afro-feminist journeys and the violence of the present."

²¹ Per un'analisi del lavoro di Tabita Rezaire si veda Giulia Guaran, "L'esplorazione della corporeità femminile nell'estetica afrofuturista di Tabita Rezaire," *Roots&Routes. Research on Visual Culture*, no. 31 (Settembre-dicembre 2019), <https://www.roots-routes.org/afro-feminist-journeys-and-the-violence-of-the-present-by-lidia-curti/>, accesso settembre 2020.

²² Il video è disponibile al link <https://vimeo.com/171318210>, accesso settembre 2020.

²³ Nel 2019 Charly Evon Simpson e Colette Robert, a partire dalla polemica circa la rimozione della statua di Sims da Central Park a New York, hanno realizzato lo spettacolo teatrale "Behind the Sheet" dedicato proprio alle storie delle schiave nere che vennero utilizzate da Sims nei suoi esperimenti. Si veda l'articolo di Risa Sarachan, "'Behind the Sheet' Explores the Lives of the Mothers of Modern Gynecology," *Forbes*, 25 febbraio 2019, accesso settembre 2020, <https://www.forbes.com/sites/risasarachan/2019/02/25/behind-the-sheet-explores-the-lives-of-the-mothers-of-modern-gynecology/#374d879d2163>.

²⁴ Jack Radley, "'We Carry a lot in Our Wombs': An Interview with Tabita Rezaire," *Berlin Art Link*, 13 gennaio 2018, accesso settembre 2020, <https://www.berlinartlink.com/2018/01/13/truth-we-carry-a-lot-in-our-wombs-an-interview-with-tabita-rezaire/>. Translation by the author.

rende omaggio a loro, al loro lavoro, che spesso fu forzato, e alle loro vite e al potere dei loro uteri che oggi hanno un impatto su di me.)

L'opera visuale presenta evidenti richiami afrofuturisti non solo nella proiezione cosmica e nel recupero di un immaginario acquatopico (che caratterizzano tutta l'estetica di Rezaire),²⁵ ma anche e soprattutto perché unisce la simbologia afrofuturista—la navicella spaziale, la memoria dello schiavismo, la nave che solca l'Oceano—con altri elementi che richiamano i temi della violenza patriarcale, del capitalismo e del neocolonialismo. Tutto ciò avviene all'interno di un percorso di recupero della tecnologia in senso non oppressivo ma liberatorio, che conduce a un'opera digitale composta da suoni, scritte, elementi kitsch, immagini e corpi in movimento dal forte messaggio oppositivo.

L'afrofuturismo in Italia

Negli ultimi anni le suggestioni, l'immaginario e l'estetica dell'afrofuturismo hanno attraversato l'Atlantico e hanno iniziato a diffondersi anche in Italia. Il 2018, in particolare, costituisce un anno di svolta nella diffusione dell'afrofuturismo anche nella penisola. A favorire tale nuovo fermento hanno contribuito da un lato la pubblicazione della seconda edizione di *Techno. Ritmi afrofuturisti* di Claudia Attimonelli (già uscito nel 2008), il cui lavoro sul paradigma afrofuturista, pionieristico per il contesto italiano, ha introdotto tale tematica in Italia e ne ha facilitato la fruizione da un punto di vista linguistico, dall'altro l'organizzazione presso il museo MAXXI di Roma di due importanti cicli di eventi dedicati all'Africa, alla produzione culturale africana e alle sue molteplici diaspore.²⁶ Nella cornice di una delle due rassegne ha avuto luogo l'incontro "Africanfuturism femminista," che ha rappresentato una delle primissime occasioni in cui il tema dell'afrofuturismo—e, nello specifico, della sua declinazione in prospettiva di genere—è stato al centro di un evento pubblico e di un dibattito collettivo, e ciò ha di fatto avviato un crescente interesse per tale movimento culturale e per le sue molteplici manifestazioni. L'anno successivo, infatti, la Casa internazionale delle donne di Roma ha organizzato un focus dedicato all'afrofuturismo femminista—coordinato da Lidia Curti e con la partecipazione di Igiaba Scego, Karima 2G e Maria Rosa Cutrufelli—nell'ambito di "Feminism 2. Fiera dell'editoria delle donne" mentre la rivista *Roots&Routes. Research on Visual Culture* ha dedicato un numero a tale tematica, raccogliendo contributi da studiose e studiosi che ne hanno esplorato le sfaccettature da prospettive teoriche e modalità di espressione estremamente innovative e diversificate.²⁷

È all'interno di questo fermento culturale che si posiziona il contributo artistico e culturale di Karima 2G, nome d'arte di Anna Maria Gehnyei, cantante e beatmaker italiana di origini liberiane attiva sulla scena italiana già dal 2010.²⁸ Il lavoro dell'artista si situa

²⁵ Si veda il sito web dell'artista che si presenta quasi come una galleria d'arte digitale, all'interno della quale il visitatore o la visitatrice può visualizzare e interagire con le opere. Il sito è disponibile al seguente link <https://tabitarezaire.com/>, accesso settembre 2020.

²⁶ Claudia Attimonelli, ricercatrice presso l'Università di Bari, si occupa principalmente di media, corporeità e cultura visuale. È stata una delle prime studiose italiane a dedicare le proprie ricerche all'afrofuturismo e a introdurre tale paradigma in Italia.

²⁷ L'intero numero è disponibile al seguente link <https://www.roots-routes.org/anno-9-n-31-settembre-dicembre-2019-afrofuturismo/>, accesso settembre 2020.

²⁸ Le informazioni biografiche relative a Karima 2G sono tratte dai seguenti articoli: "Biografia Karima 2G," Rockit, accesso agosto 2020, <https://www.rockit.it/karima/biografia/>; "2G, il debutto solista di Karima contro le politiche discriminanti," PiuCulture, accesso agosto 2020, <https://www.pioculture.it/2014/04/2g-karima/>; "Music Against Violence: Student Karima 2G Performs for Amnesty International, accesso agosto 2020, <https://news.johncabot.edu/2017/02/karima-2g-roots/>. Caterina Romeo, inoltre, inserisce il lavoro di Karima 2G

all'interno di e, al contempo, si differenzia da una più ampia produzione culturale a opera di donne afroitaliane.²⁹ Se l'opera di Karima 2G si pone in continuità con il lavoro di molte scrittrici italiane di discendenza africana³⁰—con le cui opere condivide alcune tematiche centrali quali, tra le altre, il (duplice) senso di appartenenza, la costruzione dell'identità, il mancato riconoscimento del diritto alla cittadinanza, la discriminazione razzista e sessista—essa presenta al contempo importanti elementi di differenziazione, legati a una specificità sia biografica che linguistica. In primo luogo, il fatto che il Paese d'origine di Karima 2G sia la Liberia—originata dall'emigrazione di africani americani liberati e inviati in Africa dall'American Colonization Society—struttura una connessione che pone l'artista in relazione con le eredità di tre storie differenti. Se, da un lato, la Liberia costituisce la terra d'origine di Karima e pone l'artista in relazione anche con la storia della Tratta Atlantica e dello schiavismo cui lo Stato africano è legato, dall'altro lato Karima, nata e cresciuta in Italia, è di fatto inserita nel contesto postcoloniale italiano e, dunque, nei sistemi di razzializzazione e negli immaginari razziali che affondano le radici nella storia coloniale italiana. Questo appare evidente, come si vedrà più avanti, in alcune delle tematiche maggiormente affrontate dall'artista, quali tra le altre, la generale resistenza, a livello sociale e istituzionale, a considerare l'esistenza di un'italianità non bianca, il racial-profiling, i connotati razzisti di cui si tingono attualmente molteplici modelli di relazione sociale, la necessità di rivendicare la propria identità nera in una società costruita come necessariamente bianca. Tali fenomeni sono intrinsecamente connessi con il processo di costruzione dell'identità razziale italiana, che ha trovato un momento cruciale di sviluppo nel colonialismo nella misura in cui esso ha contribuito alla definizione dell'identità nazionale italiana come uniformemente bianca anche attraverso l'opposizione con la nerezza delle popolazioni colonizzate, secondo un processo di razzializzazione eteroreferente.³¹ Il

all'interno di una riflessione più ampia circa il razzismo strutturale e l'intersezione tra razza e genere nel contesto postcoloniale italiano. Si veda Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale* (Firenze: Le Monnier-Mondadori, 2018).

²⁹ Nel presente articolo utilizzo "africani/e americani/e" in quanto traduco l'espressione "African American", nata e ampiamente accettata negli Stati Uniti. In relazione al contesto italiano, invece, utilizzo il termine "afroitaliani/e" poiché è attorno all'adozione di tale termine che si sta sviluppando in Italia un dibattito animato dalle riflessioni di persone italiane di discendenza africana. L'intento, dunque, è quello di ricorrere alla terminologia utilizzata dai soggetti stessi cui essa si riferisce. All'interno di tale dibattito le posizioni sono diversificate: se la definizione di "afroitaliani/e" è accettata, ad esempio, da Igiaba Scego, essa viene utilizzata ma anche problematizzata da Camilla Hawthorne, la quale, nella Prefazione a *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, sottolinea che tale espressione non è accettata in modo unanime e racchiude al suo interno esperienze e soggettività diversificate e molteplici. Si veda Camilla Hawthorne nella Prefazione a *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, ed. Igiaba Scego (Firenze: Effequ, 2019): 21-32. Anche Teophilus Imani predilige l'uso di "afroitaliani/e" ma evidenzia il rischio di appiattire all'interno di una unica etichetta una realtà più che mai eterogenea (si veda Theophilus Imani, "Due cittadinanze, un'unica appartenenza," *FuturAfrika. Un nuovo volto dell'Africa e della Diaspora africana*, 2015, accesso settembre 2020, <https://futurafrika.tumblr.com/post/107060872358/due-cittadinanze-ununica-appartenenza>). Il carattere omologante della definizione viene criticato anche Djarah Kan, la quale rifiuta l'utilizzo del termine in riferimento a soggetti individuali ma lo accetta come espressione di una realtà collettiva. Si veda Djarah Kan, "Non chiamatemi afroitaliana," *Latteriot* (1 settembre 2020), accesso settembre 2020, <https://latteriot.wordpress.com/2020/09/01/non-chiamatemi-afroitaliana/>. Per un'analisi dei concetti di identità, senso di appartenenza e cittadinanza in relazione agli italiani di discendenza africana si veda anche SA Smythe, "Black Italianity. Citizenship and Belonging in the Black Mediterranean," *California Italian Studies* 9, no. 1 (2019), <https://escholarship.org/uc/item/3nm019xg#main>, accesso settembre 2020.

³⁰ Si vedano, ad esempio, i testi di Igiaba Scego, Cristina Ubah Ali Farah, Gabriella Ghermandi, Esperance H. Ripanti, Marilena Umuhoza Delli, Djarah Kan e il documentario di Sabrina Onana, *Crossing the Color Line* (2018).

³¹ Il processo di costruzione dell'identità razziale italiana è stato caratterizzato dalla compresenza di processi di razzializzazione autoreferente ed eteroreferente e si è sviluppato in relazione non solo al colonialismo ma anche ai processi di razzializzazione delle popolazioni del Meridione d'Italia, all'emigrazione italiana oltreoceano, alle

complesso apparato di stereotipi, immagini e discorsi prodotto dal colonialismo continua ad informare la cultura e la società italiana non solo a livello di immaginario ma anche di rapporti sociali e tale eredità emerge in modo significativo nella produzione artistica di Karima. In secondo luogo, la scelta linguistica di Karima 2G costituisce un fattore di discontinuità rispetto, ad esempio, alla produzione letteraria della maggior parte delle scrittrici italiane di discendenza africana, quali, tra le altre, Igiaba Scego, Gabriella Ghermandi, Cristina Ubah Ali Farah, Esperance H. Ripanti, Djarah Kan, le quali scrivono in italiano, in alcuni casi accompagnato da elementi propri della lingua d'origine. Karima non ricorre mai all'italiano ma canta in un 'Pidgin English-Liberian'—nato dalla commistione dell'inglese parlato dagli africani americani con la lingua indigena liberiana—e si muove, dunque, su un triplice livello in cui tematiche relative specificatamente al contesto politico e sociale italiano si connettono alla Liberia ma anche a una parte di storia degli africani americani. Tale scelta linguistica è determinata da un lato dalla necessità di generare una connessione con il proprio Paese d'origine, dall'altro dalla paura di perdere il contatto con quella lingua. Come spiega Karima, inoltre, in Italia molte persone di origini liberiane individuano nel Pidgin English-Liberian la lingua dell'intimità, strettamente legata allo spazio domestico e familiare, mentre l'italiano/romano rappresenta la scelta linguistica nello spazio pubblico e nelle relazioni sociali con persone non appartenenti alla comunità liberiana. Karima vede nel proprio progetto musicale anche la possibilità di interrompere questa distinzione e di complicare il concetto di identità italiana: “Voglio portare il Pidgin nella mia romanità,” dichiara in un'intervista,

anche per dare conto della complessità dell'italianità e del Pidgin stesso. Soprattutto nella scrittura del primo album è stato un modo per esprimermi nella massima libertà ed è stato anche un invito all'italiano e all'inglese a intensificare l'ascolto.³²

Questa complessa articolazione emerge dal lavoro dell'artista, che sembra non tanto (o non solo) proiettato verso il contesto italiano, quanto piuttosto connesso con un contesto culturale afrodiasporico più ampio.

Il percorso artistico di Karima 2G prende avvio dapprima nel contesto del clubbing e della musica elettronica per poi assumere caratteristiche del tutto nuove a partire dal 2013, quando il viaggio in Liberia segna un momento di forte cambiamento nella sua formazione artistica e personale. Il ritorno nel proprio Paese d'origine ha rappresentato un momento cruciale tanto nel processo di ricerca di sé stessa quanto in quello artistico, poiché il confronto con l'Africa ha portato in superficie la questione dell'identità e del senso di appartenenza: se in Liberia Karima viene percepita come “africana bianca” e occidentale e dunque sente di non essere del tutto accettata, in Italia, al contrario, la sua nerezza viene considerata non conciliabile con la sua italianità.³³ All'interno di tale conflitto la musica e la cultura africana hanno rappresentato la via d'uscita e il canale attraverso il quale dare vita a

teorie positivistiche ottocentesche e al Fascismo. Per una ricostruzione di tale processo si vedano, tra gli altri, Gaia Giuliani e Cristina Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani* (Firenze: Le Monnier-Mondadori, 2013); Gaia Giuliani, ed., “Tutti i colori del bianco. Prospettive teoriche e sguardi storici sulla «whiteness»,” *Studi Culturali*, no. 1 (aprile 2010); Fabrizio De Nonno, “La Razza Ario-Mediterranea. Ideas of Race and Citizenship in Colonial and Fascist Italy, 1885-1941,” *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies* 8, no. 3 (2006): 394-412, Gaia Giuliani, *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations in Visual Culture* (London: Palgrave Macmillan, 2019).

³² La citazione è tratta dall'intervista rilasciata da Karima all'autrice in data 3 agosto 2020.

³³ “Karima 2G: La blackness come performance creativa,” intervista con Radio Onda Rossa (3 luglio 2019), <http://www.ondarossa.info/redazionali/2019/07/karima-2g-blackness-come-perfomance>, accesso settembre 2020.

un progetto musicale, artistico, culturale e identitario che prende vita tramite la sperimentazione tecnologica. Come afferma Karima, infatti, il ritorno dalla Liberia segna il definitivo rifiuto di un contesto lavorativo nel quale percepiva di essere oggetto di processi di esotizzazione e inaugura l'avvio di un percorso professionale indipendente:

Mi rendevo conto che ero la nera esotica, quella che portava un po' di colore. Tornata [dalla Liberia, n.d.a.] presi questa drum-machine, scaricai un'app e da lì scoprii questo mondo di effetti che mi portavano verso un mondo in cui io mi sentivo, il mio mondo alieno. Non era più il mondo imposto dall'azienda, dove ti dicevano di suonare un certo tipo di musica e quindi eri semplicemente uno strumento utile all'azienda, non avevo una mia identità, una mia personalità.³⁴

La tecnologia, dunque, diviene il canale di espressione di una personalità individuale fuori dalle logiche di mercato e, al contempo, viene considerata da Karima uno strumento di liberazione e di empowerment rispetto a un contesto lavorativo sessista e razzista. Nel 2014, infatti, esce l'album d'esordio "2G," che rappresenta l'inizio di un progetto artistico in cui la musica diviene una forma di attivismo. L'espressione "2G," titolo dell'album ma anche parte del nome d'arte, si riferisce alle cosiddette "seconde generazioni della migrazione," etichetta utilizzata per indicare ragazze e ragazzi nate/i in Italia da genitori migranti o arrivate/i nella penisola da bambini che ad oggi, in base alla legge in vigore per l'attribuzione della cittadinanza basata sul principio dello *ius sanguinis*, continuano ad essere esclusi dai diritti di cittadinanza. Il riferimento dell'artista a tale espressione, dunque, rappresenta una critica all'attuale legislazione ma anche una contestazione del carattere omologante dell'espressione stessa—dato che essa racchiude esperienze e storie estremamente differenziate—e costituisce una delle tematiche maggiormente presenti nella prima produzione artistica di Karima. Se nell'album "2G" le tematiche affrontate spaziano dal razzismo al riconoscimento identitario, dal rifiuto della vittimizzazione all'esortazione a reagire alle nuove forme di oppressione, nel 2018 l'uscita dell'EP *Malala* segna un cambio di rotta e posiziona il percorso musicale di Karima 2G in una prospettiva più specificatamente afrofuturista. Per l'artista l'afrofuturismo rappresenta una vitale forma di liberazione, "qualcosa che arriva e non puoi più farne a meno,"³⁵ una spinta interiore che, anche se inizialmente in modo non consapevole—"ha sempre fatto parte di me ma non me ne rendevo conto"³⁶—ha iniziato a tracciare le traiettorie musicali e artistiche della cantante. Se il primo album, "2G," ha assunto una forte connotazione politica e ha costituito per Karima un atto di ribellione rispetto a un sistema sociale, culturale e legislativo profondamente razzista, esso ha anche permesso la maturazione di un processo di consapevolezza della propria identità e del proprio posizionamento all'interno della società italiana che, successivamente, ha condotto la cantante verso nuove traiettorie artistiche: "nel sentirmi costantemente diversa sentivo sempre una sorta di limitazione e mi sono resa conto che aveva a che fare con la razza, con il mio background culturale e con il colore della pelle."³⁷ A partire dall'album *Malala* l'istanza femminista si fa più presente, mentre le tematiche e l'estetica assumono connotati che iniziano a essere definiti afrofuturisti:

Ho visto che mi definivano afrofuturista, anche se all'inizio non mi definivo come tale. Contemporaneamente però è iniziata a cambiare la mia

³⁴ Intervista rilasciata all'autrice, 3 agosto 2020.

³⁵ "Karima 2G: La blackness come performance creativa."

³⁶ Intervista rilasciata all'autrice, 3 agosto 2020.

³⁷ Ibid.

immagine, il mio modo di essere e ho iniziato a fare delle ricerche. Più leggevo e più sentivo un senso di empowerment, fino a sentire sempre più di appartenere a questa filosofia e a confrontarmi con artisti internazionali. Dopo una prima fase di rivendicazione ho deciso di andare oltre e ora nel mio essere alieno trovo la mia unicità. Più ricercavo più mi rendevo conto che [l'afrofuturismo, n.d.a.] era sempre stato presente,³⁸

Sebbene un afrofuturismo prodotto da afroitaliani sia ancora in una fase iniziale di sviluppo,³⁹ il progetto artistico di Karima 2G autorizza una preliminare riflessione circa gli elementi di continuità e discontinuità con l'afrofuturismo d'oltreoceano. Se l'afrofuturismo sviluppatosi negli Stati Uniti risulta strettamente connesso con il paradigma del Black Atlantic—e, dunque, si articola a partire dal recupero della storia del Middle Passage e del trauma dello schiavismo—il contesto italiano si pone in relazione al Black Mediterranean, inteso come categoria di analisi che permette di esplorare la condizione di prossimità tra Europa e Africa e anche i sistemi di oppressione razziale dispiegatisi nel Mediterraneo in termini tanto storici quanto culturali.⁴⁰ Come posto in luce da Robin D.G. Kelley nel commentare l'opera di Cedric Robinson *Black Marxism*, tuttavia, tali concettualizzazioni sono strettamente intersecate nella misura in cui Robinson situa in Europa l'origine del razzismo occidentale, la costruzione della bianchezza come norma e della nerezza come alterità e individua nel Black Mediterranean una precondizione per lo sviluppo del Black Atlantic. Al contempo, l'espunzione del Black Mediterranean dalla storia dell'Europa è stata funzionale allo “sbiancamento” e alla “purificazione” da un punto di vista razziale dell'identità europea. “In this respect,” scrive Kelley, “Robinson’s intervention parallels that of Edward Said’s *Orientalism*, which argues that the European study of and romance with the ‘East’ was primarily about constructing the Occident” (“A tale proposito l'intervento di Robinson si pone in linea con *Orientalismo* di Edward Said, per il quale lo studio e la passione europei per l'‘Oriente’ furono prima di tutto propedeutici alla costruzione dell'Occidente”).⁴¹ La teorizzazione del Black Mediterranean, dunque, pone l'urgenza di riconoscere e affrontare i legami storici, sociali e culturali tra Europa e Africa a partire dalla storia del colonialismo e delle migrazioni e rappresenta, per l'Italia come per altri Paesi europei, l'esigenza di confrontarsi con un passato coloniale sedimentatosi in modo selettivo e acritico nella memoria collettiva, così come con le eredità di tale passato che informano il presente postcoloniale italiano. Come propone SA Smythe, dunque, il Black Mediterranean si caratterizza per oltrepassare una connotazione esclusivamente teorica e costituirsi come uno spazio di produzione culturale specificatamente localizzato ma inserito in un contesto

³⁸ Ibid.

³⁹ Karima 2G rappresenta, attualmente, l'unica artista afroitaliana a riconoscersi nel paradigma afrofuturista e a sviluppare una produzione culturale riconducibile a tale paradigma. Nonostante ciò, è possibile ipotizzare che tale fermento culturale andrà sempre più sviluppandosi in Italia, come dimostrato, ad esempio, dalla serie fantascientifica *Zero*, ideata dallo scrittore italiano di origini angolane Antonio Dikele Distefano che verrà trasmessa sulla piattaforma Netflix nel 2021. *Zero*, che vede protagonista un ragazzo nero italiano dotato di superpoteri, è ambientata nella periferia di Milano, costituirà la prima webserie i cui protagonisti sono ragazzi/e afroitaliani/e. Si veda https://www.youtube.com/watch?v=F8F_TFthihY, accesso settembre 2020.

⁴⁰ Per una prima teorizzazione del Black Mediterranean si veda Alessandra Di Maio, “The Mediterranean, or Where Africa Does (Not) Meet Italy: Andrea Segre’s *A Sud di Lampedusa*,” in *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, eds. Sabine Schrader and Daniel Winkler (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014): 41-52. Si vedano anche Ida Danewid, “White Innocence in the Black Mediterranean: hospitality and the erasure of history,” *Third World Quarterly* 38, no. 7 (2017): 1674-89 e SA Smythe, “Black Italianità.”

⁴¹ Robin D.G. Kelley, “Foreword,” in Cedric Robinson, *Black Marxism: The Making of Black Radical Tradition*, second edition (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010), xiv. Translation by the author.

transculturale più ampio: “a variegated site of Black knowledge production, Black resistance and possibilities of new consciousness. [...] It engages the Black Radical Tradition and Black imaginative practices to show the way to use fragments of our past, (mis)remembered histories to envision new futures” (un luogo variegato di produzione di conoscenza nera, resistenza nera, e possibilità di nuove coscienze. [...] Esso si interseca con la tradizione del radicalismo nero e con le pratiche creative nere per mostrare come utilizzare frammenti del nostro passato e storie (mal) ricordate per immaginare nuovi futuri).⁴² È attraverso questa stessa lente che Camilla Hawthorne propone di leggere la produzione culturale di scrittori, scrittrici e artisti afroitaliani/e, attraverso una prospettiva, cioè, che permette di indagare “the practices by which African diasporas in Italy engage with the cultural politics of global blackness, and in turn contribute new resources and experiences to the repertoires of the black diaspora” (“le pratiche attraverso le quali le diaspore africane in Italia si confrontano con le politiche culturali della nerezza globale, e, a loro volta, arricchiscono il repertorio della diaspora nera con nuove risorse ed esperienze”).⁴³

All’interno di questo dialogo è possibile situare, a mio avviso, il progetto artistico di Karima 2G che, come si è visto in precedenza, rappresenta un’esperienza fortemente radicata nel presente postcoloniale italiano e, al contempo, connessa con una produzione culturale afrodiasporica transnazionale. Ne è un esempio il brano *Kunta Kinte*, parte dell’album *Malala*, il cui titolo deriva dal nome del protagonista di una miniserie statunitense degli anni Settanta, *Radici*, che narra le vicende di Kunta Kinte, schiavo gambiano deportato nelle colonie britanniche del Maryland prima e della Virginia poi.⁴⁴ Per la realizzazione del brano, Karima ha campionato le voci di una scena specifica della serie televisiva, quella in cui il padrone bianco ordina a Kunta Kinte di abbandonare il proprio nome africano e di assumere quello da lui scelto. La ri-nominazione—e la costrizione a rinunciare al proprio nome originario—assume in questo contesto la funzione di annullare l’identità dello schiavo e rappresenta una ulteriore forma di violenza del sistema schiavista, che ha operato, come ricordano anche molti studiosi dell’afrofuturismo, anche tramite la cancellazione della cultura, delle tradizioni, delle lingue e delle religioni africane e l’imposizione per gli schiavi di adeguarsi agli stili di vita dei coloni.⁴⁵ Nel 2016 Karima è stata contattata da Amnesty International e da History Channel per partecipare al progetto musicale che avrebbe lanciato il remake della miniserie, anch’esso dal titolo *Radici*, andato in onda in Italia tra il 2016 e il 2017. Nell’ambito del progetto Karima ha quindi realizzato ed eseguito il brano *Roots*, nel quale racconta la storia di Vera, Suleman, Jessica e Sarbjit, migrati in Italia ma costretti a vivere e lavorare in condizioni di estremo sfruttamento.⁴⁶ All’interno del brano e del videoclip viene riproposto più volte il concetto di “schiavitù moderna,” secondo una tendenza che, anche a livello di dibattito pubblico, associa frequentemente tale concetto alla cosiddetta “crisi europea dei migranti.” Tuttavia Khalil Saucier e Tryon P. Woods sottolineano che il

⁴² SA Smythe, “The Black Mediterranean and the Politics of the Imagination,” *Middle East Report: “Suffering and the Limits of Relief”* 48, no. 286 (2018): 7. Translation by the author.

⁴³ Camilla Hawthorne, “In Search of Black Italia: Notes on Race, Belonging and Activism in the Black Mediterranean,” *Transition*, no. 123 (2017): 166. Translation by the author.

⁴⁴ Il videoclip è disponibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Uf3OsKiUsFM>, accesso settembre 2020.

⁴⁵ Dery, “Black to the Future.” Per un’analisi dell’importanza della ri-nominazione nei contesti coloniali e imperiali si veda anche Anne McClintock, *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context* (New York-London: Routledge, 1995).

⁴⁶ Il video è visionabile al seguente link https://www.facebook.com/HISTORYItalia/videos/10154952469557369/?autoplay_reason=all_page_organic_allowed&video_container_type=0&video_creator_product_type=2&app_id=2392950137&live_video_guests=0, accesso settembre 2020. Il tema delle migrazioni contemporanee è al centro anche del brano *Refugees* e del documentario del 2016 *I Will Be Successful in Life*, visionabile al seguente link <https://www.youtube.com/watch?v=3B2TCcp9xJo>, accesso settembre 2020.

fenomeno migratorio nel Mediterraneo dovrebbe essere analizzato non attraverso la categoria di “schiavitù moderna”—concetto ampiamente criticato dai Black Studies—ma piuttosto “in terms of racial slavery’s constitutive and consolidating role in the formation and functioning of Europe and modern society itself” (“in relazione al ruolo costitutivo che la schiavitù razziale ha avuto nel consolidare la formazione e il funzionamento dell’Europa e della società moderna stessa”).⁴⁷ In questo senso, la crisi migratoria del Mediterraneo, lungi dall’essere un fenomeno emergenziale, può essere intesa, secondo i due studiosi, come manifestazione strutturale della “afterlife” della schiavitù. Il brano connette, dunque, due differenti storie della diaspora africana e, a partire dalle specificità dell’una e dell’altra, esprime quel legame tra Black Atlantic e Black Mediterranean, individuato da Robinson, che permette di individuare la rete di connessioni tra differenti forme di subordinazione determinate dal lavoro costante di un ordine razziale globale.

La tematica migratoria interessa anche il brano *Malala*, ma in questo caso essa viene declinata in relazione all’intersezione di genere e razza ed evoca la condizione di oppressione specifica delle donne nere. Il videoclip del brano vede protagonista la stessa Karima nei panni di una lavoratrice domestica a servizio presso una ricca famiglia bianca di Roma e mette in scena un rapporto di potere tra due donne, attraversato dalle linee del genere, della razza e della classe, che affonda le proprie radici nella storia dello schiavismo ma anche del colonialismo.⁴⁸ Le dinamiche di subordinazione e privilegio presenti nei rapporti tra le lavoratrici domestiche nere e le padrone bianche richiamano la condizione di schiavitù cui sono state assoggettate le donne africane rese schiave in America ma rievocano anche l’esperienza vissuta dalle donne del Corno d’Africa a servizio presso le famiglie dei coloni italiani durante la colonizzazione italiana di Eritrea, Somalia ed Etiopia. In questo senso, la permanenza di tali squilibri nella società italiana postcoloniale è espressione dell’eredità di modelli di relazione sociale istituiti all’interno del sistema coloniale e funzionali al suo mantenimento, che oggi si ripresentano all’interno di una divisione del lavoro fortemente razzializzata e che investono i corpi delle donne nere. A questo proposito, Sabrina Marchetti sostiene che “il dualismo datrice di lavoro-lavoratrice deriva da uno schema inaugurato nel contesto coloniale, in cui si stabilì il carattere normativo del rapporto tra donne native ed europee borghesi”⁴⁹ e si manifesta attraverso alcuni elementi di continuità, tra cui la riproposizione di dinamiche di esclusione sociale che impongono alle donne migranti posizioni sociali subalterne, la (auto)definizione dell’identità delle donne bianche in opposizione alle donne nere e il conseguente rafforzamento di modelli femminili dicotomici. Nel video di Karima, però, non viene rappresentata solo (o non tanto) la subordinazione della lavoratrice domestica ma piuttosto la sua ribellione che, a livello estetico e visuale, si manifesta attraverso il recupero di uno spazio e di un tempo individuale—la protagonista interrompe le attività lavorative, si chiude nella propria stanza, si trucca e indossa i propri abiti e propri gioielli—e attraverso il recupero e l’esibizione della propria identità. La “afterlife”, per seguire Saucier e Woods, del colonialismo rappresenta quindi la manifestazione contemporanea di immaginari, dinamiche di potere e modelli di relazione sociale prodotti dal sistema coloniale per il suo stesso funzionamento che oggi, tuttavia, contribuiscono a mantenere e a rafforzare rapporti di potere articolati attorno alle categorie del genere, della razza e della classe.

⁴⁷ Khalil Saucier e Tryon P. Woods, “Slavery’s Afterlife in the Euro-Mediterranean Basin,” *Open Democracy* (19 giugno 2015), accesso settembre 2020, <https://www.opendemocracy.net/en/beyond-trafficking-and-slavery/slaverys-afterlife-in-euromediterranean-basin/>. Translation by the author.

⁴⁸ Il videoclip è disponibile al seguente link https://www.youtube.com/watch?v=iDV_mWwo_Uo, accesso settembre 2020.

⁴⁹ Sabrina Marchetti, *Le ragazze di Asmara. Lavoro domestico e migrazione postcoloniale* (Roma: Ediesse, 2011), 157.

La produzione culturale afrofuturista in prospettiva femminista è espressione non soltanto del recupero di una memoria storica spesso oscurata, ma anche della contestazione e della decolonizzazione culturale del sistema strutturato da tale tradizione. Nel caso di Karima 2G l'uso del *sampling* e di strumenti tecnologici per creare musica—i cui suoni richiamano la bass music, la dance elettronica e l'afrobeat—diviene una vera e propria arma per contrapporre a forme di oppressione vecchie e nuove spazi di espressione liberatori. È interessante osservare, inoltre, che i temi del rapporto con il passato coloniale italiano e con la tecnologia sono al centro del racconto *Zeta*, di Lucia Ghebregiorges, inserito nella raccolta di racconti *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*.⁵⁰ L'antologia nella sua interezza evoca più volte alcuni elementi propri dell'afrofuturismo, come ad esempio la proiezione verso il futuro, che rappresenta il filo conduttore di tutti i racconti, o i frequenti riferimenti sia al concetto di alienazione esperito dalle donne afroitaliane sia alla fuga su un altro pianeta per sfuggire alla morsa del razzismo.⁵¹ Tuttavia il racconto *Zeta* è marcato da un impianto più prettamente afrofuturista e ruota attorno al rapporto tra una anziana donna nera italiana, Astier—nata in Etiopia e adottata da bambina da una coppia italiana—e il suo assistente virtuale Zeta, che è in grado di accedere all'identità virtuale della protagonista (compresa la sua memoria) e aiuta la donna nello svolgimento di tutte le attività quotidiane. Esso, però, mostra non soltanto di eseguire i comandi ma anche di possedere una volontà indipendente, che compie azioni non richieste dalla donna. È così che, invece di visualizzare la lista dei supermercati più vicini, Zeta propone ad Astier, una serie di fotografie della sua giovinezza e infanzia, rievocando ricordi legati alla perdita della famiglia d'origine, a una figlia mai nata e al momento dell'adozione. L'autrice immagina un futuro in cui la tecnologia ha prodotto una forma di intelligenza artificiale dotata di una propria indipendenza e che si pone in un rapporto quasi simbiotico con la protagonista: Zeta, infatti, non ha accesso solo al repertorio fotografico ma anche al complesso di ricordi di Astier (“lei prosegue come in un flusso di coscienza. [...] va avanti con frammenti di me”).⁵² Il racconto, dunque, è espressione del recupero dell'accesso dei soggetti neri al cyberspazio—che, come si è visto, è stato discorsivamente costruito come bianco—e si muove su una costante tensione tra dimensione reale e virtuale, così come tra passato e futuro. Tale passato rievoca la storia coloniale italiana e il rapporto tra Italia ed Etiopia (“Viene selezionata una foto in bianco e nero. [...] Alle spalle c'è l'Hotel Roma di Addis Abeba”)⁵³ ma anche la storia delle diverse diaspore dai Paesi del Corno d'Africa: “Quella foto era la mia carta d'identità, mi indicava che quel Paese africano, non estraneo alla storia italiana, era dentro la mia storia.”⁵⁴ Ghebregiorges riprende, dunque, alcuni elementi tipici del paradigma afrofuturista ma posiziona il proprio racconto all'interno del contesto postcoloniale italiano, connettendo il proprio presente (e futuro) con la memoria del colonialismo e delle diaspore che hanno attraversato—e continuano ad attraversare—il Mediterraneo.

Il concetto di alienazione e la similitudine tra soggetti neri e alieni rappresenta un forte elemento di continuità tra il progetto afrofuturista statunitense e italiano. Se nel contesto degli Stati Uniti la costruzione della “white supremacy” è strettamente legata alla storia dello schiavismo, in Italia la storia razziale e coloniale della penisola ha determinato la costruzione dell'identità italiana come bianca in modo omogeneo e la conseguente esclusione dei soggetti neri dallo spazio sociale, culturale e simbolico della nazione. La comune matrice europea di tali storie, tuttavia, determina condizioni di subordinazione che presentano degli elementi

⁵⁰ *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, ed. Igiaba Scego (Firenze: Effequ, 2019).

⁵¹ Si vedano, in particolare, la Prefazione di Camilla Hawthorne e il racconto di Esperance H. Ripanti, *Lamiere*.

⁵² Lucia Ghebregiorges, “Zeta,” in *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, ed. Igiaba Scego (Firenze: Effequ, 2019), 94.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

condivisi e può produrre quindi simbologie comuni a differenti contesti afrodiasporici. Nel lavoro di Karima questo si manifesta soprattutto in un senso di non appartenenza determinato da una negazione sia sociale sia istituzionale della sua italianità—e, in generale, della possibilità di un’italianità nera. Gli episodi di racial-profiling, di cui Karima stessa è stata oggetto, sono al centro del brano *U don’t know me*, che nasce proprio a seguito di un episodio in cui la cantante è stata fermata per strada dalla polizia e le è stato chiesto di mostrare un documento d’identità. Tale pratica è espressione dell’associazione di specifici fattori razziali, piuttosto che di altri, con i concetti di clandestinità, illegalità e non appartenenza ed esprime l’assunzione a priori dell’estraneità di soggetti neri dalla nazione italiana e dal diritto alla cittadinanza.⁵⁵

Nel 2018 l’immaginario afrofuturista di Karima 2G spazia oltre la musica e approda al fumetto, con la realizzazione di *The Italiens*, presentato all’edizione del 2018 del festival “CRACK Fumetti dirompenti - Rome Festival of Drawn and Printed Art,” organizzato da e presso il centro sociale occupato autogestito Forte Prenestino di Roma.⁵⁶ È attorno alla metafora dell’alienazione che si struttura la narrazione e la rappresentazione, che vede protagonisti gli “italiani alieni,” percepiti e rappresentati in Italia come un’alterità mai del tutto (e a volte niente affatto) inclusa. Il fumetto, suddiviso in sette macro-temi, si basa sugli episodi di razzismo quotidiano esperiti da Karima stessa che sono espressione delle tematiche

principali affrontate, quali la questione delle seconde generazioni, il racial-profiling, i retaggi coloniali nell’immaginario collettivo e nelle relazioni sociali, la componente della razza, della classe e del genere nei rapporti lavorativi. A livello visuale, il fumetto si compone di disegni dal tratto semplice ed espressivo e di tavole bicolori, in cui il rosa costituisce il colore predominante che uniforma a livello cromatico tanto i personaggi quanto gli ambienti e gli oggetti, mentre il nero marca i contorni dei disegni. La scelta del colore rosa è particolarmente interessante in quanto la distinzione tra soggetti bianchi e neri (e, di conseguenza, il significato dei fatti rappresentati) non viene affidata al colore ma piuttosto a due piccole antenne disegnate sulla testa dei personaggi che rappresentano persone nere e, soprattutto, ai ruoli sociali e alle



Fig.1. Karima 2G, *The Italiens*, copertina, 2018.

posizioni di subalternità ed egemonia all’interno dei quali i personaggi sono inseriti. L’immagine della navicella spaziale, inoltre, apre e chiude il fumetto: in copertina, una enorme astronave incombe sul Colosseo, inserendo la narrazione e l’esperienza di Karima in un contesto specificatamente localizzato (Fig. 1), mentre la quarta di copertina è occupata dalla scritta, circondata da navicelle spaziali, “Italienation,” che comprime in una parola i concetti di nazione, italianità e alienazione. Nonostante il radicamento nel contesto italiano, la lingua utilizzata nel fumetto è l’inglese, espressione di una proiezione dell’autrice decisamente oltre i confini della penisola e del desiderio di porsi in dialogo con contesti culturali transnazionali, pur mantenendo una chiara “geospecificity.”⁵⁷ Il senso di alienazione, tuttavia, rappresenta per Karima uno spazio fecondo di possibilità creative, all’interno del quale poter rendere tanto “italiani neri” quanto “afrofuturismo” non più ossimori ma piuttosto espressioni e dimensioni in cui immaginare il futuro, senza

⁵⁵ Il brano è ascoltabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Fd525-dHCGc>, accesso settembre 2020.

⁵⁶ Anna Maria Gehnyei, *The Italiens*, 2018, (autoproduzione). L’espressione “Italiens” viene utilizzata per la prima volta come titolo di una rubrica di *Internazionale* (pubblicata tra il 2007 e il 2010) dedicata a scrittori e giornalisti migranti che vivono in Italia o italiani neri e non bianchi.

⁵⁷ Smythe, “The Black Mediterranean,” 7.

dimenticare il passato: “Alienati prima ancora di venire alienato/Tu solo hai il potere di creare la tua realtà/Sii fiero di essere lo straniero, il forestiero, l’alieno/poiché è nell’alienazione che troverai la tua realizzazione.”⁵⁷

In conclusione, quello afrofuturista si caratterizza per essere uno spazio estremamente fecondo e innovativo all’interno del quale è possibile creare connessioni a livello spaziale e temporale tra campi semantici, simbologie, immaginari, espressioni artistiche e memorie che, a partire dalla rievocazione del passato, rendono evidente la persistenza nel presente di eredità legate ai sistemi di dominio schiavista e coloniale ma attualizzano tali istanze all’interno del mutato assetto globale, connotato oggi anche dai segni della violenza capitalistica e della devastazione ambientale. Allo stesso tempo, tutto questo diviene la base a partire dalla quale immaginare proiezioni future e utopie intergalattiche che si esprimono attraverso una molteplicità di sperimentazioni artistiche. La declinazione del paradigma afrofuturista nel contesto italiano, inoltre, rappresenta uno strumento per recuperare la memoria del colonialismo italiano e per storicizzare l’origine del razzismo contemporaneo, aprendo al contempo spazi di narrativa, racconto, rappresentazione, creatività e immaginazione che sovvertono il discorso dominante relativo al rapporto tra donne, nerezza, cyberspazio, tecnologia e fantascienza. Tale percorso di decolonizzazione culturale e di decostruzione di produzioni discorsive sessiste e razziste si articola attraverso suoni, immagini ed estetiche che, pur esprimendo specificità differenti, rappresentano fattori di continuità all’interno di una più ampia produzione culturale afrodiasporica e indicano un possibile dialogo tra i paradigmi del Black Atlantic e del Black Mediterranean.

Mi sembra, quindi, particolarmente efficace applicare a questo discorso il concetto di marginalità elaborato da bell hooks, secondo la quale il margine deve rappresentare non solo uno spazio di esclusione e privazione ma soprattutto un sito di resistenza.⁵⁸ Le nozioni di “spazio” e “posizione,” su cui riflette hooks in *Elogio del margine*, sono centrali anche per il progetto afrofuturista, che colloca uno dei propri nodi tematici nel senso di alienazione e straniamento vissuto dagli schiavi africani prima e dagli africani americani poi—ma, come si è visto, anche dagli afroitaliani—all’interno di un sistema sociale e culturale e di un ordine simbolico governati dall’egemonia bianca. Quel margine, dunque, all’interno del quale i soggetti neri sono stati costretti tanto a livello discorsivo e simbolico quanto a livello materiale, diviene con l’afrofuturismo uno spazio di possibilità e di creatività, una marginalità “spazialmente strategica per la produzione di un discorso contro-egemonico.”⁵⁹ Inventare altri mondi oltre l’atmosfera o nel profondo degli abissi, proiettare le proprie storie e le proprie memorie in futuristiche afrotopie, utilizzare la tecnologia come strumento di (r)esistenza: tutto questo, nel paradigma afrofuturista, ri-significa il margine attribuendo una funzione creativa all’alienazione, ri-programma il presente in senso oppositivo ed espande lo spazio immaginativo verso realtà sociali alternative. La potenza di tale progetto, dunque, si colloca anche nel fatto che esso rappresenta la riappropriazione da parte dei soggetti neri del diritto non solo al racconto del passato, ma anche all’immaginazione del futuro.⁶⁰

⁵⁷ Si vedano la fotografia e la didascalia sulla pagina Facebook di Karima 2G al seguente link <https://www.facebook.com/karimanb1/photos/a.1469392963279060/2361953554022992/?type=3&theater>, accesso settembre 2020.

⁵⁸ bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, trad. Maria Nadotti (Milano: Feltrinelli, 1998).

⁵⁹ hooks, *Elogio del margine*, 68.

⁶⁰ La distinzione tra “diritto al racconto” e “diritto all’immaginazione” si deve ad Alessandro Portelli, che ne ha parlato in riferimento agli scrittori e alle scrittrici della migrazione e postcoloniali italiani.