

Techno-visioni, diaspore e iperstizioni. Il principio del campionamento sonico-visuale e la critica della ragione occidentale

Claudia Attimonelli Petraglione

claudia.attimonelli@uniba.it

Dipartimento di Formazione, Psicologia e Comunicazione | Università degli Studi di Bari
Aldo Moro



Abstract

Techno-visions, Diasporas and Hyperstitions. The Sonic-Visual Sampling's Principle and the Critique of Western Reason

At the dawn of the 21st century, humanity wakes up immersed in a data bath, on both sides of the screens. Immersive technologies and artificial intelligence seem to dominate the contemporary scenario. But what were the prodromes that generated such a techno-societal condition? The essay aims to investigate the twentieth-century matrices that forged the cultural industry starting from two languages: film and music. As the paradigm of reproducibility marked the end of the Millennium, assembly (audio and visual editing) and sampling became the two predominant criteria for the production of cultural content (still and moving images, and electronic music) and, at the same time, were at the basis of the recreation of reality, its representation and manipulation. Therefore, through Sound Studies and Visual Culture, we have chosen to deal with the field of techno music, according to a sociosemiotic perspective, in order to illustrate a phenomenon that well highlights, in its rituals, practices and imagery, the mutation taking place from modernity to the crisis of the Western paradigm, attempting to identify the new horizons arising from diasporas, crises and hyperstitions.

Keywords

Techno | Sample | Sound Studies | Visual Culture | Postcolonialism

1. Tempi moderni in frammenti di visioni accelerate

Ascoltando *Ritual*,
Dino Sabatini (2012)



68

I primi segni a manifestarsi all'inizio del Novecento, che avrebbero determinato svolte paradigmatiche irreversibili nella dimensione tecno-societale (Susca, 2022), sono stati l'indebolimento dell'ossessione occidentale per l'autentico e l'opera originale in favore del principio della citazione, del frammento, della replicabilità, della registrazione e del *sample*; secondariamente, non in quanto conseguenza ma piuttosto come inevitabile processo consustanziale alla deriva della riproducibilità tecnica delle opere (Benjamin, 1955), la deflagrazione dell'unità del sé nella condizione esistenziale votata all'Altro e all'alterità secondo i paradigmi della crisi dell'individualismo moderno (Maffesoli, 2004; Fabian, 2017). Si pensi alla potenza di media quali fotografia e cinema che hanno determinato la frammentazione in campionamenti di spazio/immagini e tempo/suoni la realtà che fino al Diciannovesimo secolo era stata caratterizzata dall'unità coincidente di tempo e azione, nell'*hic et nunc* dell'esistenza.

Sulla scia del saggio benjaminiano, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, risalente al 1936, riconosciamo che tanto la fotografia quanto il cinema sono per loro natura destinati a frantumare e ricomporre la realtà: la macchina da presa (si veda, ad esempio, *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov, 1929) nasce tecnicamente come strumento e dispositivo capace di selezionare e catturare porzioni di realtà, piccoli campioni di una parte di essa scelti dal fotografo e/o dal regista, la cui funzione è quella di rappresentare il tutto. Allo stesso modo ne comprendiamo la portata socio-antropologica grazie alle scene di culto presenti in *Modern Times* di e con Charlie Chaplin, film uscito negli Stati Uniti lo stesso anno del saggio di Benjamin, il 1936; ivi il protagonista subisce i processi di automazione che investono il suo corpo, a partire dal gesto ripetitivo dell'operaio in fabbrica, inconsapevole circa esiti e finalità delle proprie azioni, le quali colpiscono anche la funzione fisiologica dell'alimentazione segmentata secondo i tempi dettati dalla macchina che lo deve nutrire, con momenti esilaranti quali l'accelerazione del marchingegno fuori controllo che si rivolta contro l'operaio scelto come cavia e lo nutre furiosamente fino ad ingozzarlo. Tali scene sono l'epitome visuale della parcellizzazione del corpo nel linguaggio cinematografico, esasperata anche grazie alla scelta del regista di utilizzare 18 fotogrammi al secondo anziché 24, con l'effetto di un'ulteriore velocità nelle immagini in movimento, al punto da lasciare che si sovrappongano, in tutti i sensi, gli ingranaggi della fabbrica dentro i cui dentelli il

protagonista finisce incastrato a quelli del proiettore che fa girare la pellicola. Un principio metafilmico, quest'ultimo, che inscena mediologicamente l'*ontico* (Heidegger, 1976), l'ente concreto del filmico, i dentelli, a discapito dell'*ontologico*, il senso profondo dell'essere umano – l'operaio – risucchiato dagli ingranaggi in quanto egli stesso è uno strumento al servizio della produzione. Non sembra affatto casuale che il capolavoro chapliniano si intitoli *Tempi Moderni*, laddove il tempo può essere inteso quale categoria heideggeriana più che una indicazione storica, più che tempo è il ritmo a dettare il principio di modernità: sono, infatti, moderni quei tempi imposti e generati dalle macchine e dai media che fabbricano l'accelerazione del ritmo, ovverosia il cinema e la musica elettronica. È, infatti, a causa della perdita del ritmo di produzione nella catena di montaggio che Chaplin finisce inghiottito dal nastro trasportatore che in seguito lo sputerà nuovamente indietro.

Fenomenologicamente, quando guardiamo un film facciamo *epoché* (nozione di base della riduzione fenomenologica, ovvero la sospensione del giudizio husserliana, la sua messa fra parentesi) (1950), cioè sospendiamo le conoscenze e le categorie spazio-temporali della realtà in cui viviamo per immergerci nell'immaginario veicolato dal testo audiovisivo. Questo processo di "sospensione volontaria dell'incredulità", secondo Samuel Taylor Coleridge (*Suspension of Disbelief*, 1984), è noto in semiotica come il "patto di veridizione": è un accordo tacitamente siglato agli albori del cinema, in nome del quale lo spettatore non accusa il regista di mancanza di realismo se copre dieci anni di vita del protagonista in due ore di film: il dispositivo filmico, lungi dal sacrificare logica e realismo, in realtà li amplifica, dal momento che il fatto di narrare, ad esempio, un decennio in una decina di minuti, permette di cogliere ed enucleare multiformi piani di verità provenienti da estetiche eterogenee e da molteplici interpretazioni.

Tanto nel cinema quanto nella musica – che seguirà le stesse strategie enunciative – la resa della realtà è il frutto di una delicata operazione temporale di ricostruzione, riassetto e manipolazione di parti (campionamenti, brani, spezzoni), basata sul principio di taglio e montaggio di scene e segmenti. È una ricreazione completa di un tempo autenticamente falso.

Fin dall'inizio, la fotografia e il cinema hanno posto sintomaticamente e – loro malgrado – ontologicamente la questione della restituzione della realtà attraverso la sua rappresentazione, riproposizione e inevitabile trasfigurazione. Lo stesso processo ha poi invaso la paleo-televisione e la neo-televisione attraverso i telegiornali, i reality show, i documentari, la fiction e la docu-fiction, le cui varie forme sono intrinsecamente legate alle ri-prese di fette di realtà. Inevitabilmente, anche il web si misurerà sempre di più con un tale concetto mutante di realtà e della sua rappresentazione – la *fiction*, come narrato magistralmente tra gli anni Dieci e gli anni Venti da Black Mirror, il serial televisivo britannico sulle crescenti distopie che dalla fine del millennio ci hanno traghettato nel XXI Secolo.

La trasfigurazione e il montaggio cinematografici hanno permesso, ad esempio, a David Wark Griffith di consacrare con il suo celebre film, *The Birth of a Nation* (1915), la nascita della nazione americana, attraverso una personale mitografia che attribuiva lo scoppio della guerra civile agli schiavi financo esaltando la nascita del Ku



Klux Klan; quasi un secolo dopo, nel 2008, il producer africano-americano Paul Miller aka DJ Spooky, utilizzando le stesse scene, ma montate in modo diverso grazie a un sofisticato *vjing* ne offriva una propria versione, da lui rinominata *Rebirth of a Nation*, ivi la storia viene riscritta, ri-attribuendo le responsabilità belliciste rese evidenti da una radicale riproposizione degli eventi dovuta al loro diverso montaggio.

L'immagine-tempo (Deleuze, 2017) si traveste da immagine-documento, sicché la temporalità sembra magicamente scomparire a favore di una dimensione del senso imposta dal medium e dalla sua necessità di produrre contenuti, in un andirivieni di piani *compossibili*: "La potenza del falso sostituisce e spodesta la forma del vero, perché pone la simultaneità di presenti impossibili o la coesistenza di passati non necessariamente veri" (ivi: 148).

Il tempo, una volta ottenuta una propria autonomia rispetto all'unità richiesta di tempo/azione tipica dell'età moderna, grazie ai dispositivi e alle pratiche ad essi connaturati, dispone di nuove dinamiche logiche a sostegno del falso, le quali determineranno una "supremazia del falso all'ennesima potenza", capace di imporsi, secondo la lezione di Deleuze, "contemporaneamente alla vittoria del tempo liberato nel nuovo regime cinematografico" (Angelucci, 2006: 145). Sicché tempo-documento e tempo-immagine coesistono nel linguaggio audiovisuale, al punto che alcuni testi filmici, quali il videoclip musicale e la videoarte, si rendono autonomi da qualsivoglia narrazione tradizionale, perseguendo a volte il ritmo puro, come accadeva già nella serie di Hans Richter del 1921 intitolata *Rhythmus*, dove il pioniere del cinema astratto tedesco proponeva brevi sequenze filmiche non-narrative montate secondo un ritmo preciso al fine di conferire musicalità ad immagini geometriche¹. Similmente alle sperimentazioni di Mary Ellen Bute, la quale pochi anni dopo, licenziava capolavori della proto-videoarte quali *Rhythm in Light* (1934) o anche *Synchromy No. 2* (1935), dove nei titoli di apertura si legge:

SEEING SOUND

Music in addition to pleasing the ear / brings something to the EYE.

The following film is designed by a modern artist to create MOODS THROUGH THE EYE as music creates MOOD THROUGH THE EAR.

A pictorial accompaniment in abstract forms to the music of *The Evening Star* by Richard Wagner (Bute, 1935).

Quando diciamo "falso" intendiamo la ricreazione specie-specifica nel cinema, di un reale fra tanti altri possibili e impossibili, tramite il montaggio di spezzoni di realtà, così come accade nella musica elettronica, la quale opera allo stesso modo secondo differenti forme di ricomposizione, dalla cover al *remix*, al *loop*.

Spingendoci oltre affermiamo che, in virtù del processo di frammentazione e ricostruzione del reale a partire dai frammenti audio-visuali scelti, il cinema *in primis*,

¹Si vedano anche dello stesso cineasta, *Filmstudie* (1926), qui dadaismo e surrealismo si sovrappongono all'astrattismo dei suoi primi lavori: volti che sfumano e si moltiplicano accanto a bulbi oculari rotanti, orologi stregati e altre forme contribuiscono a donare surrealità al testo audiovisuale, il cui soundtrack è andato perduto.



seguito dalla musica elettronica secondo modalità più chirurgiche, hanno illustrato e compiuto nel corso del Novecento una catastrofe diffusa della realtà, anzi, il linguaggio filmico e la musica techno in particolare *sono* questa catastrofe, poiché includono e consistono di un lavoro filologico di ricostruzione e sutura che in sé è catastrofico, composto cioè, di tante piccole crisi – *KRISIS* in greco è precipuamente divisione, separazione, valutazione, fino ad accusa e condanna.

2. La sparizione nel ritmo: theory fiction e avventure nella fanta-sonica

Gli occhi iniziarono ad avere orecchie.
Kodwo Eshun (2022)

Ascoltando, *Depressurization*, Drexiciya, 1995.



Con il successivo affermarsi della cultura digitale l'appercezione, l'intuizione, l'accessibilità e la manipolazione di dati e contenuti hanno originato processi cognitivi ed empirici che stanno tuttora modificando radicalmente la struttura del pensiero, il cui corso si dirama lungo periferiche in continua connessione, ancoraggio e scambio (Barthes, 1985) con altri – altri da sé e altri sé: gli avatar e le neotribù della rete, operano, abitano e agiscono in luoghi di elaborazione e produzione dei dati e dei contenuti che spesso coincidono virtualmente con i luoghi di diffusione e disseminazione degli stessi. In tal senso alcuni generi musicali nati nel secolo scorso sono rappresentativi di questa natura tecnosociale, la cui caratteristica prevalente è l'origine diffusa nell'iperspazio e non geolocalizzabile così come è stato per quei generi musicali nati in sintonia con lo spazio urbano circostante, radicati e storicizzati. In tal senso la musica techno rappresenta con la sua genesi di per sé ossimorica, poiché fondata in un indefinito passato arcaico e tribale e poi innervata di raffinate tecnologie digitali, il linguaggio più direttamente coinvolto nella fase iniziale dell'avvento delle culture elettroniche.

Essa è avanguardia ed *exemplum* di come traghettare l'Umanesimo e l'Età moderna verso altri orizzonti e confini, così com'era negli auspici dei suoi fondatori, i pionieri di Detroit della fine degli anni Ottanta, e tuttora è nelle intenzioni di uno dei suoi più influenti esponenti, Jeff Mills. Il fecondo producer di Detroit persegue la sua ricerca di esplorazione di nuovi mondi, così come auspicato sin dagli albori della techno da Underground Resistance – il collettivo della Motor City nato nel 1989 di cui anche Mills faceva parte all'inizio e che si ispirava alla sigla originale di *Star Trek*, la quale recitava così:

Space: the final frontier. These are the voyages of the starship *Enterprise*. Its five-year mission: to explore strange new worlds; to seek out new life and new civilizations; to boldly go where no man has gone before! (*Star Trek*, 1966-1969)².

A distanza di quasi trenta anni dai proclami militanti degli Underground Resistance i quali citavano le potenzialità esploratrici di Star Trek a garanzia della cifra sonora della propria musica e che dal Michigan sognavano di diffondere virus sonori contro la mercificazione dell'industria musicale occidentale proponendo strategie commerciali alternative, animati da uno spirito decoloniale e *black*, Jeff Mills, nel 2017 ritorna a menzionare i viaggi interplanetari quale postura di ricerca per comprendere nuovi mondi e orizzonti mai visti prima: all'uscita discografica di *Planets*, sul sito Axis Records, la sua etichetta musicale, viene affiancato il seguente testo introduttivo alle tracce:



72

Dalla partitura classica di Gustav Holst *I pianeti* (1918) non c'è mai stato nulla di così profondo. Il pioniere della musica elettronica Jeff Mills crea un nuovo tipo di partitura e un progetto di performance composto da musica classica ed elettronica. *Planets* è un viaggio esplorativo attraverso il nostro Sistema Solare alla scoperta di ognuno dei nove pianeti. Un approccio moderno alla comprensione di altri mondi conosciuti, Mills crea, applica e gestisce i suoni e gli strumenti senza soluzione di continuità fino al punto di convergenza, dando vita a un nuovo e coraggioso approccio alla musica concettuale. Un viaggio cosmico e musicale unico nel suo genere che ci porta verso una nuova era della musica programmata (Mills, 2017).

La progressiva delocalizzazione e l'imbarbarimento delle origini sono costitutive della musica techno: nata a Detroit negli anni Ottanta, divenuta nota in Europa negli anni Novanta e infine distribuita in ogni angolo del globo grazie alla sua vena digitale negli anni Duemila. Secondo questa tensione, per via della sua natura elettronica, essa ha anticipato nelle modalità della sua genesi quanto sta accadendo oggi con i nuovi generi musicali, le nuove tendenze della moda, del design e dei movimenti di pensiero: una trasmissione virale a lungo raggio e capillare per contagio elettronico, non necessariamente dovuta ai corpi in carne ed ossa che calcano fisicamente delle scene.

"L'eso-terrorista pianta bombe logiche e sparisce, lasciando detonare esplosioni concettuali, moltiplicando i buchi percettivi da cui cola via l'intero universo" (Eshun, 1998). Per la prima volta, sentiamo parlare di «armi soniche»: le tracce della techno di Detroit e soprattutto *l'aquatopia* inaugurata da Drexciya, il duo electro di culto proveniente da Detroit, dispiegano una panoplia di ordigni sonori lanciati contro l'Umanesimo, virus musicali che infettano l'egemonia del pensiero occidentale contaminandolo, come poi illustrato da Steve Goodman nel saggio del 2010 *Sonic Warfare* (2010).

² "Spazio, ultima frontiera. Eccovi i viaggi dell'astronave *Enterprise* durante la sua missione quinquennale, diretta all'esplorazione di nuovi mondi, alla ricerca di altre forme di vita e di civiltà, fino ad arrivare laddove nessun uomo è mai giunto prima".

Negli anni Novanta, tanto Goodman aka Kode9, quanto Kodwo Eshun erano stati tra i membri del gruppo di ricerca Cybernetic Culture Research Unit – CCRU, nato in seno all'Università di Warwick (sebbene questa non ne riconoscesse la filiazione accademica) per opera di Sadie Plant, la quale a sua volta stava elaborando sviluppi e riflessioni intorno al techno-femminismo connesso alle culture digitali (Plant, 1997 e 1999). Kodwo Eshun, infatti, nel 1994 aveva incontrato,

Nick Land, Sadie Plant e i suoi dottorandi: Mark Fisher, Steve Goodman e Suzanne Livingston alla CCRU di Warwick. Riflettevamo tutti sulla stessa cosa, la membrana permeabile tra determinati concetti, incarnata nella fantascienza, con la volontà di radicalizzare alcuni aspetti del *Manifesto cyborg* di Haraway. Abbiamo avuto un impulso particolare dalla musica. Sonicamente parlando, la drum'n'bass indicava che ci eravamo lasciati la forma *canzone* parecchio alle spalle. C'era nuova musica che usciva ogni settimana e questo ci obbligava a inventare un apparato concettuale totalmente postumano (Eshun, 2000).



Eshun si era accostato alla CCRU con un background di studi mcluhaniani³, illuminato in particolare da un approccio transdisciplinare e comparativo che prediligeva di conseguenza l'ermeneutica letteraria e musicale per interpretare la nascente cultura elettronica. Negli stessi anni in cui il regista John Akomfrah dava vita al vivace collettivo Black Audio Film di stanza a Londra, tramite Eshun la CCRU convergeva nell'attribuire qualità *a-umane* alla civiltà segnata dalla *blackness*, la quale, a partire dallo schiavismo, avrebbe poco da condividere con lo *humankind*, essendole stati *ab origine* sistematicamente cancellati i segni culturali che sarebbero propri degli umani, cioè dell'umanità divenuta disumana. Senza passato né presente, poiché il tempo di uno schiavo appartiene al suo padrone, i neri non hanno potuto essere arbitri della propria storia, con la conseguente impossibilità di proiettarsi nel futuro – a meno che questo non sia prolettico e si muova grazie a *iperstizioni*⁴, attingendo da un tempo non lineare bensì circolare come un *loop*, nel quale la *fiction* offre più che semplici spunti per comprendere il reale: è questo approccio filosofico che darà origine all'estetica della *theory-fiction* maturata in senso al gruppo del CCRU⁵.

³È interessante notare che le modalità operative messe in atto dai membri della CCRU, relative alla circolazione dei saperi legati ai diversi campi di ricerca, fecero sì che lo stesso Mark Fisher si interessasse all'Afrofuturismo in un saggio molto acuto sull'architettura del trip-hop e in particolare dedicato a Tricky, collegando questo genere alla nozione di *hauntology* da lui sviluppata nei lavori precedenti. Lo scritto in questione si intitola "The Metaphysics of Crackle. Afrofuturism and Hauntology" (2013).

⁴Neologismo ideato da Nick Land nelle sue teorie accelerazioniste, frutto della crisi tra superstizione e iper (*hype*), stante ad indicare il sintagma della profezia che si autoavvera.

⁵Leggiamo da un articolo di Flavio Pintarelli (2020): "A *theory fiction reading list*: ovvero un primo tentativo di definire e sistematizzare il campo della *theory fiction*, fornendone una bibliografia ragionata e divisa per categorie. La prima di esse è la cosiddetta *poetic theory*, ovvero una teoria che mette in primo piano il proprio artificio («*Theory which foregrounds its artifice*»), comprendente testi di Bataille, Adorno, Virilio, ma anche il Thomas Ligotti di *La cospirazione contro la razza umana*. Segue la *narrative theory*, teoria raccontata in forma narrativa («*Theory told through narrative form*»), che va dal Lucrezio di *De Rerum Natura* al Michel Serres di *Biogea*. Ci sono poi la *cybernetic theory fiction*, ovvero *theory fiction* come forma di «hype culturale» («*Theory-fiction as cultural hype*»: dentro Nick Land, Mark Fisher e tutto il giro CCRU), e la *sci-phi*, caratterizzata da un tasso di finzione «bassa» – fantascienza e simili – e un alto tasso teorico («*Low fiction*,

È all'interno di questo clima che prende forma un libro come *More brilliant than the sun. Adventures in sonic fiction* di Eshun (1998), dalla prosa allucinata, criptica, talvolta cifrata, che inventa concetti, parole e mondi, dalla struttura a spirale e che nei titoli dei paragrafi non annuncia ciò di cui parlerà ma ciò a cui alluderà, proponendo perfino una numerazione di pagine al contrario che iniziano dalla fine del capitolo. Come la filosofa Gayatri Chakravorty Spivak muove la sua "critica alla ragione postcoloniale" (2004) con l'obiettivo di smantellare il pensiero monologico dell'Occidente e renderlo permeabile alla voce dei subalterni che non hanno mai potuto parlare, allo stesso modo *More brilliant than the Sun* disarticola tradizioni, scollega approcci storicistici, smonta stereotipi a partire da una prospettiva anti-illuminista per collocare la cultura musicale elettronica *black* sotto una nuova luce. Il visionario critico inglese voleva spegnere il sole e attivare le orecchie, attraversando suoni capaci di brillare più di ogni altra fonte di luce. Sonorità e ritmiche generanti dis/ordini del discorso e utopie liquide contro il mito della solida utopia razionale dell'Illuminismo.

Se si immagina che un genere musicale elettronico indipendente e la corrispettiva estetica nota sotto il nome di *Vaporwave* nacque intorno al 2010 nel web, il luogo dove avviene la promozione e la distribuzione nei grandi e piccoli portali di musica, dove si manifesta il potere e la potenza di fashion blogger e *influencer* nella moda, lo stesso luogo dove Anonymous e, per gli aspetti idealistici Silk Road, inventano le attuali frontiere dell'impegno civile e politico, si evince che gli anni Duemila sono stati segnati non tanto dalla smaterializzazione dei supporti – temuta nei Novanta con l'avvento dei *file* a sostituire i *floppy disc* e i cd – quanto da una *evaporazione* dei luoghi fisici.

A partire da questa matrice gassosa dei contenuti culturali si potrebbe pensare ad una decostruzione del principio delle origini e della presenza, di cui vengono sempre meno i presupposti così come i soggetti. Gli uni segnati da luoghi non fisici, quelli dove *passa* e *avviene* la musica, gli altri rimossi dal contesto geografico-culturale, poiché chi consuma e produce tracce sonore si connette da lontano ma non è sempre fisicamente presente all'evento musicale o in pista a danzare.

Concepimento, condivisione, produzione di espressioni e scene culturali sono attualmente caratterizzati dal fatto che nascono nell'Internet, generati e non creati *ex nihilo*, da community che nell'etere condividono gusti, file ed emozioni in una condizione di perenne traduzione intersemiotica e di *displacement* delle origini. Ancorché ritenerlo un problema, così come fanno i difensori di una musica la cui autenticità sarebbe affidata al legame con il luogo e la cultura che l'ha generata, questo processo pone fine a possibili colonizzazioni e tentativi di esotismo. Non è superfluo, infatti, ribadire che la techno ha dato inizio a questo sviluppo secondo



high theory»: tra gli esempi, Ursula K. Le Guin, Ballard, Burroughs, ma anche il De Maria di *Le venti giornate di Torino*). Chiudono la lista le tre forme di *theoretical fiction*, la finzione come teoria («*Fiction as theory*»: Joyce, Beckett, Borges...), l'autofinzione come teoria («*Self-writing as theory*»: dalle *Confessioni* di Agostino al Preciado di *Testo junkie*) e la poesia e il teatro come teoria («*Poetry & plays as theory*», da William Blake a Sarah Kane).

prassi tangibili, essendo *ab origine* figlia della diaspora nera dall'Africa alle Americhe dove negli anni Ottanta si consolida grazie a pubblicazioni discografiche seminali, come nella celebre compilation *Techno. The new dance sound of Detroit* (1988), per poi proseguire il viaggio, come nell'epopea di Drexciya, giungendo in Europa negli anni Novanta e da lì spingendosi in ogni angolo del globo lungo i solchi di vinili, nei cavi e tra i tasti delle macchine.

Seguendo questi auspici e le premesse annunciate, il postumanesimo recepisce in un unico e discusso termine, la techno, lo scenario ivi descritto, il quale ben si collega alla genealogia della musica techno, poiché abbraccia tanto l'ibridazione degli esseri umani con la tecnologia del XX secolo, le nanotecnologie e l'ambiente che cambia, quanto l'affacciarsi di saperi, sensibilità e modi di comunicare e connettersi con l'altro tipici dell'epoca postmoderna in un oceano di suoni (Toop, 2023).

La techno può anche dirsi come l'effetto insperato del contatto dei gruppi non omogenei al potere sovrano con i media novecenteschi, sullo sfondo di un pianeta i cui paradigmi tradizionali vacillano lasciando intravedere nel linguaggio sonico delle macchine forme inesplorate di pensieri radicali.



3. Suoni per essere umani artificiali

All the things we see are memorized inside.
[...]
Remember yourself / I will always think about
you.

Anthony Rother (2003)

Ascoltando *Back Home*, Anthony Rother, 2003

Le relative mutazioni che investono la "digital persona" e "l'inconscio digitale", secondo la definizione di Derrick de Kerckhove (2014), sono state preconizzate nel *Saggio sull'uomo artificiale* di Antonio Caronia, *Cyborg*, alla cui prima edizione del 1985 ne seguirono successive, tra cui l'ultima del 2008, dove l'autore inseriva un poscritto che riferiva del dibattito internazionale sul "postumano":

E non sarà con la nostalgia di un umanesimo sul viale del tramonto che si potrà esorcizzare l'avanzamento di una condizione postumana che richiede invece di essere vissuta, analizzata e compresa sino in fondo per poter essere criticata (Caronia, 2008: 17).

È a partire da questa consapevolezza che visionariamente e in anticipo sui tempi i pionieri di Detroit avevano rappresentato tanto nelle copertine dei dischi degli Underground Resistance, quanto nelle sonorità, gli aspetti ineluttabilmente estatici e apocalittici delle mutazioni in atto: la techno musicalmente pose in essere l'avvento

del *body electric* e il formarsi della carne elettronica, luogo pulsante tanto nei corpi danzanti in pista quanto nei corpi cinematografici – preconizzati da Max Renn (Videodrome, 1983) e resi spastici da *Tetsuo* (Tsukamoto, 1989).

Sin dalle copertine dei vinili disegnate da Abu Qadim Haqq (Attimonelli, 2018), era presente una sorta di monito circa la possibilità che tali metamorfosi, se ignorate, rischiavano d'essere poi gestite da complessi e oscuri poteri operanti sulla base del controllo del corpo – della sua mobilità – e in ultima analisi delle informazioni personali (Big Data). Negli album dei detroitiani Dopplereffekt, infatti, sin dagli anni Novanta si osano analogie tra l'esercizio del potere nazifascista sui corpi e il controllo informatico sui dati privati. Basti ascoltare *Cellular Phone*, *Fascist State*, *Infophysix*, *Scientist* (tracce pubblicate negli anni Novanta), dove i suoni sperimentali – che oggi ci sembrano vintage e che invero costituiscono la nostra attuale idea di sonorità retrò – sembrano prove per comunicare con l'aldilà delle galassie o con il di sotto del proto-darkweb.

Con la musica elettronica delle origini e quella dance attuale il tempo è stato stirato e manipolato fino a divenire spazio, il tempo, cioè la musica, spazializzandosi diviene immagine e produce immaginari. Questo viaggio ucronico oggi ha luogo fra le maglie del web, nei meandri di beatport e soundcloud, dove si visualizza l'epopea che ritrae l'andirivieni dal futuro a ritroso, in un indistinto passato a spirale, tribale e innovativo, sommersi da tracce che non avremo neanche il tempo di riascoltare o di ritrovare per andare oltre; se sono la dimensione sonora e la categoria del tempo ad essere coinvolte quando si riflette sulle sfere del musicale, è altresì vero che non si può più comprendere quanto accade alla musica oggi se si restringe il campo d'analisi alla sola materia acustica o auditiva. Poiché è precisamente il tempo inteso in senso concreto che si sospende allorché intervengono le pratiche dell'ascolto, dalla sonatina di Vinteuil descritta da Marcel Proust (1989) ai djset di 4 o 5 ore nelle serate techno-elettroniche: quando si varca l'ingresso di un club o di un rave all'aperto e il buio è smorzato dalle lucine della consolle accese, iniziamo a sentire i beat che salgono, il suono giunge alla pancia e alle orecchie, è in quell'istante che il tempo si sospende e *avviene* la musica.

La techno fa sorgere un altro tempo, “non sappiamo come ma essa è contemporaneamente successiva e simultanea. Le note e i ritmi si susseguono dissolvendosi, ognuno implica i precedenti e i successivi, e deve dare loro un senso” (Hersch, 2009: 76). L'evento elettronico, più in generale musicale, offre una “miniatura d'eternità” (ivi: 128) in cui passato e futuro non hanno spazio, le note del presente ingombrano tutto il tempo.

4. Sconfinamenti interdisciplinari: mutazioni degeneri nelle porzioni minimali del suono

What a treat it is to be nonbinary my chérie.



La techno si è costituita in quanto *creatura* capace di travalicare i confini geografici, come finora dimostrato poiché frutto di movimenti diasporici, quelli temporali, poiché nel principio del *sampling* ha inaugurato un ritmo nietzscheiano a spirale e, infine, di genere identitario, nel segno prefigurato da Donna Haraway (2018), Thaemlitz (2006) e Ursula Le Guin nella sua vasta produzione fantascientifica: essa può aspirare ad essere una musica *genderless* e aliena. Dopo i suoi primi quarant'anni si può dire non abbia età e in virtù della sua natura inafferrabile per molti resta una musica incomprensibile, fastidiosa, sovversiva, antimusicale, commerciale, rumorosa. Lo sforzo di musicisti e producer di spingerla oltre i confini della pista dance (Attimonelli, 2017) per metterla alla prova con ciò che pertiene la cultura del suono e della danza incardinata nello spazio e nei corpi è uno dei segni che fa comprendere come per il momento il suo potenziale semiosico non si sia ancora esaurito.

Nelle ormai numerose trattazioni editoriali relative alla storicizzazione della produzione musicale elettronica femminile continua ad essere assente un'analisi del djing in relazione all'identità di genere, quasi vi sia il timore di abbassare il livello del discorso se, accanto a nomi accreditati quali Clara Rockmore, Delia Derbyshire, Suzanne Ciani se ne affianchino altri di colleghe dedite a ritmiche più veloci con la vocazione al dance-floor. Normalmente si cerca di colmare il divario menzionando eccezioni del calibro di Laurie Anderson – indiscutibile sperimentatrice che ha attraversato i confini del suono (e voce narrante del documentario *Sisters with Transistors* di Lisa Rovner 2020); si ascolti la sua visionaria *Musical head* dell'artista visuale americana Joan Logue (*30 second spots. Tv Commercials for artists – Laurie Anderson, 1982-1983*), ivi, dandosi pugni in testa il cranio risuona per via di microfoni collocati negli occhiali. Non accade mai, tuttavia, che si leggano saggi in grado di trattare dinamiche, ruoli e sound di figure come, Dasha Rush, Magda, Gudrun Gut, Ellen Allien, Helena Hauff, Electric Indigo, Steffi, Monika Kruse, Amelie Lens, Caterina Barbieri, Miss Djax, Mistress Barbara, Miss Kittin, Charlotte De Witte, Adiel, Anja Schneider, The Blessed Madonna, Cassy, Acid Maria per menzionarne solo alcune fra coloro che occupano la consolle da dj e producer, alimentando l'industria musicale elettronica sia mainstream che underground. Terre Thaemlitz, musicista, producer e critic* musicale, in un libello edito da Nero Books nel 2006 (*The Crisis of Postspectacle Live Contemporary Performance (or... Why I Can't Get Paid to Dj a Structural Audio)*) parlò di trascendenza e rinegoziazione dei ruoli in un'ottica *transgender* dinanzi al fattore tecnologico della musica elettronica. L'evento musicale, diviene esattamente il luogo della decostruzione e rappresentazione pubblica delle relazioni fra i generi, della negoziazione dei ruoli e della ridefinizione del contesto culturale che ruota intorno al genere sessuale, sebbene talvolta si reiterino dinamiche conformi alla performance tradizionale con al centro il culto della personalità: dalla postazione del/la dj in consolle sopraelevata, all'attuale amplificazione del fenomeno con le dirette



Instagram, gli *streaming*, i *reels* e Tik Tok maturati dopo due anni di vita dinanzi allo schermo a causa della pandemia.

Tuttavia il fattore *tecnologico*, l'abilità tecnica, l'esplorazione e l'originalità si riconfermano gli strumenti più strategici per sperimentare paradigmi che mettono in crisi i nessi patriarcali ed eteronormativi, poiché si muovono sul terreno degli usi, delle pratiche e delle forme estetiche, fungendo da stimolo affinché siano *disfatti* (Butler, 2014) i cliché.

La ricerca di una sorta di trascendenza dell'umano in quanto genere, attraverso il potenziale trasfigurante della macchina è un aspetto del postumanesimo elettronico ancora da esplorare. Questo "gender trouble" (Butler, 2017) si iscrive negli stessi processi di produzione, come nel caso della musicista pioniera del Moog, Wendy Carlos, la quale con il suo capolavoro intitolato *Switched-on Bach* (1968) inaugura un viaggio ai confini del suono, dove lo SWITCH sta qui ad indicare, in un raffinato gioco di parole: scambio, mutamento repentino, slittamento – nel suo caso la transizione m2f (maschile verso femminile) – mentre l'assonanza del titolo dell'album con il linguaggio della musica classica, la *suite barocca*, innesca il principio della sintesi elettronica tramite la quale Carlos aveva eseguito Bach. Molti anni dopo producer quali Arca (venezuelana) e SOPHIE (scozzese – quest'ultima ci ha lasciato tragicamente nel 2021) incarnano appieno il senso dello *switch* attraverso il binomio che vede la tecnologia connessa al *gender* e il fattore di rappresentazione, capace di amplificare la mutazione in atto: da un lato muta il corpo nella transizione di genere, dall'altro muta la carne elettronica e il suo suono nei processi di manipolazione e sintesi. La voce di SOPHIE insieme alle sue sembianze nei videoclip, tra cui annoveriamo *Faceshopping* (2018), invitano ad un viaggio ai bordi del corpo, dove, scarti sonici di micro-campionamenti trasfigurati in suoni iperreali, raccolti da rumori non più decodificabili, sfaldano i contorni del volto devastandone le linee di micro-glitch, come se fossero abrasioni ad altissima tecnologia, frutto di una produzione estremamente sofisticata, l'*high-tech music* (Papacci, 2019), appunto.

In Arca, invece, il discorso relativo alle forme assunte dal corpo si insinua oltre le pieghe del *Manifesto Cyborg* di Donna Haraway, includendo il teriomorfismo (Marchesini, Andersen, 2003) dovuto ai calzari equini con cui l'artista si esibiva spesso anche nei djset e l'estetica cyborg puntualmente narrata su Instagram (si veda il videoclip *Nonbinary* del 2020, dove si anticipano i temi di *Prada/Rakata* del 2021): Arca su un rogo con un bisturi piantato nel fianco, Arca sul tavolo operatorio dove, busti meccanici, reminiscenza dei robot immaginati da Chris Cunningham per *All is full of love* di Bjork (1999), sono intenti a procedere alla trasmutazione, Arca che rinasce da una conchiglia meccanica, Arca che canta tra sferragliate implementate da *high-tech music*: "We are literally f*ing fluid" (Arca, 2022). È proprio di chi abita i margini del sapere tecnologico la possibilità di forzare le sue dinamiche e tali figure appena citate operano nell'intersezione del molteplice e dunque *sono* precipuamente quel confine coincidente con il genere musicale suonato.



5. The ghost in the machine: teorie e pratiche della performance elettronica

Better cyborg than goddess.

Donna Haraway (2018)

Ascoltando *Closer*, Charlotte de Witte, 2017



Nelle più prossime mutazioni che attendono l'umanità le orecchie saranno il cuore pulsante del corpo, gli occhi quasi non si vedranno, poiché altre periferiche restituiranno la vista, mentre la conoscenza di fenomeni distanti e ignoti avrà nell'udito il suo organo di riferimento: cuffie e auricolari sempre più sensibili accanto alla rappresentazione equivalente di suoni e rumori prodotti dall'infinitamente piccolo e dall'incommensurabilmente lontano. Su questa scia si vanno affermando nuovi approcci al suono, contemplati dalle scienze sociali, elaborati dai pionieri della cultura elettronica ed esperiti in pista e in altre spaziatore ad alta densità musicale. I recenti *sound studies* evidenziano la rilevanza della dimensione sonora nel quotidiano, essa riflette in modo inequivocabile il ritorno di forme sociali neotribali, mediate da strumenti avanzati atti a connettere le culture dell'ascolto. Le scoperte scientifiche, come nel caso della conversione in suono delle onde gravitazionali promanate dalla collisione dei buchi neri (2017), spingono l'immaginario sonoro oltre il territorio noto della musica perché doni forma a spazi inconoscibili e invisibili, mostrando *suoni mai visti*.

In tal senso la techno sin dalle sue origini si è posta l'obiettivo di esplorare i confini predeterminati nutrendo il pensiero di visioni elettroniche – si pensi a tracce seminali dal titolo evocativo come *Alleys of your mind* di Cybotron del 1983, cioè i “vicoli della mente” – o all'esperienza proto-elettronica inaugurata da Clara Rockmore con il suo theremin (Attimonelli, 2022), di cui elaborò anche il metodo (1975), capace di propagare suoni nell'etere senza essere sfiorato dalle mani, al punto che si ingenerò sin dagli anni Trenta un'aura di mistero associata allo strumento di cui Rockmore era diventata l'unica conoscitrice e ambasciatrice nel mondo, per la natura aliena dei suoni emessi e per il fatto che il theremin li produceva grazie agli oscillatori sensibili alle alterazioni provocate dalla presenza delle mani della musicista nel campo d'onda.

La complessità caratterizzante il genere techno per come si è andato definendo, è segnata più dalla propensione a celebrare i supporti, i dispositivi e le pratiche musicali, che non indirizzata all'estetica e al protagonismo dell'artista di turno. L'aura, con la techno, si sposta dal musicista alla sua tecnologia, con essa intendendo tanto le macchine adoperate quanto le tecniche di *djing* e la loro performance nei *liveset*; si introduce una sorta di sacralizzazione dei processi di produzione di tale musica, declinata in singole distinzioni fra i generi, i sottogeneri e i microgeneri dovuti ai suoni prodotti dalle differenti macchine o amplificati da diversi impianti, fino alla

celebrazione, per la gioia di musicisti, cultori, nerd, delle ristampe e riedizioni di produzioni rare in cui si intravedono i germi da cui hanno preso avvio le correnti più recenti. Un caso degno di studio fu l'edizione del dvd di Jeff Mills *The Exhibitionist* (2016) che prosegue il lavoro del precedente formato (2004) mostrando dall'interno le tecniche di djing per consegnarle solennemente ai fan; o all'opera realizzata da Richie Hawtin, il quale, nel solco di Mills, ha ritenuto di omaggiare il suo pubblico con il progetto *Close – Spontaneity & Synchronicity* (2017) messo in atto durante i live, volto a conferire più,

trasparenza nell'arte del Djing e del processo creativo spesso frainteso. [...]. Adoperando videocamere collocate in luoghi appropriati si rivela la relazione uomo-macchina che è all'opera durante il processo di improvvisazione sonora proiettato in tempo reale su uno schermo (Hawtin, 2017).

Sulla scorta di questo orizzonte estetico e teorico vanno viste operazioni come quella di Caretaker (1999-2011) allorché altera e campiona secondo atmosfere tipiche dell'*hauntology* (Fisher, 2014) musiche rinvenute dal passato, risalendo fino agli anni Venti e Trenta, infestando il nostro presente di raschi e fruscii dimenticati; l'andirivieni sonico elettronico in un tempo lungo e i beat alterati costituiscono l'essenza della ricerca musicale, tanto negli artisti più pop quanto in quelli più di nicchia delle recenti scene break e bass-music.

Suono e immagine, così come le culture urbane legate alla danza e alla musica extracolta, sempre più interlacciati, godono di una improvvisa stagione di interesse scientifico e accademico, dopo che per circa trent'anni, a partire almeno dagli anni Settanta, erano stati al centro di accesi dibattiti inaugurati dai Cultural Studies; portati in seguito avanti sulle rubriche di riviste musicali dell'epoca e infine esperiti da quanti, abitando le zone temporaneamente autonome (le TAZ di Hakim Bey, 1993) della pista dance e dei party, tali discorsi affermavano sotteraneamente ma con slanci di vitalità radicale, l'esistenza di un immaginario potente e diffuso globalmente, in attesa solo di essere recepito.

Abituati come siamo a considerare la prevalenza delle immagini sul resto che circonda il nostro abitare quotidiano (La Rocca, 2023), abbiamo trascurato per più di un secolo la puntualità storica ed epistemologica della lezione futurista sul rumore e sul suono. "La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, con l'invenzione delle macchine, nacque il Rumore", ci racconta il futurista Luigi Russolo nell'esordio del suo Manifesto *L'Arte dei Rumori* (1975: 91) già transmediale *ante litteram*: il pittore che scrive di suoni. Dal rumore verso il suono (Krukowsky, 2017) vi è una lunga teoria di macchine e strumenti che lo orchestrano, costruiscono, registrano, campionano e mettono in musica. Non solo le immagini, infatti, "esistono in una pluralità di forme tecnicamente e storicamente determinate" (Pinotti, Somaini, 2016: 137), anche i suoni e nello specifico del nostro discorso la musica elettronica e la techno per antonomasia, si organizzano e disorganizzano secondo sistemi sempre più complessi di supporti, media e dispositivi. Nel panorama postmoderno la musica, insieme ad altre espressioni, ha perduto il suo slancio verso il futuro (Mattioli, 2022)



ma grazie alla panopia dei media dispiegati e interlacciati tra loro, sonorità arcaiche e futuriste emergono da blocchi di ripetizioni.

La techno, infestata di passato trasuda avvenire: è quel futuro che, annunciato cento anni fa, rimase poi *in pectore*, inascoltato, udibile finalmente oggi tra i paesaggi sonori, ad esempio, dei Boards of Canada, in qualche anfratto scalcinato delle periferie metropolitane di Varsavia dove è montata una consolle dal beat incalzante o nel cuore della Puglia tra gli ulivi, in un parco urbano sotto grandi piante di banani a Rio de Janeiro o in una chiatta fluviale sulla Senna di Parigi.

Con l'affermarsi della musica elettronica il dibattito aperto nel 1936 da Walter Benjamin intorno alla disputa sul valore artistico dei linguaggi nati in seno alle pratiche di replicabilità (fotografia e cinema), che lo stesso filosofo già d'allora riteneva "fuori luogo e confusa" (Benjamin, 1955: 29), si è riaperto. Il dilemma investe attualmente il vasto ambito della cultura digitale *versus* quella analogica. Se, per quanto riguarda le immagini, si può parlare di un'era post-fotografica e di un contesto "after photography" (Ritchin, 2009), in cui la riproducibilità tecnologica è tale che non vi sono più documentabili agganci con la realtà da cui un'immagine ha origine, tanto che le possibilità di manipolarla grazie ai software di AI accessibili a chiunque sono sovente fonte di *deepfake*, cosa si può dire invece del suono, che per i futuristi era esito rivoluzionario del rumore industriale serpeggiante nelle capitali della modernità?

I suoni sintetici e le sonorità synth, electro, techno, così come l'uso dell'*autotune* (Mackintosh, 2023) sono evidentemente il modo più chiaro per illustrare il concetto di naturalità e autenticità in seno alle macchine. Una volta recepito questo fenomeno mediale ogni successiva derivazione, fosse anche quella che più si distanzia per produzione dall'uso di macchine analogiche, diviene comprensibile come necessaria evoluzione prevedibile del *medium*. I suoni nati dagli strumenti elettronici *suonano* autentici e con il passare del tempo acquisiscono un ulteriore valore in tal senso, proveniente dalle macchine che li presiedono. Si pensi, ad esempio, all'attuale culto per i diversi modelli di Roland (TR 909, TR 808, TR 707, TR 606), i quali a distanza di più di trenta anni continuano ad essere considerati i *veri* suoni della techno, così come accade per la patina giallastra delle fotografie anni Settanta che restituisce una sensazione di ricordo *originale*. Continuando su questa analogia, così come attualmente constatiamo l'esistenza di filtri atti a riprodurre, ad esempio, l'effetto seppia nelle immagini, allo stesso modo in musica si dispone di *library* con effetti sonori che hanno siglato la fine degli anni Ottanta e i Novanta.

La voce narrante in *The Last Angel of History* - titolo del documentario di John Akomfrah (1996) sull'afrofuturismo che rinvia all'*Angelo della Storia* di Walter Benjamin (1955) ad un certo punto dice: "Se si scava un buco archeologico all'incrocio del mondo" lì si troveranno "frammenti, techno-fossili che messi insieme danno il codice, una volta *crackato* si possiedono le chiavi per il proprio futuro". Ecco inanellata la grande metafora della fantascienza e dell'iperstizione nella storia della techno, riguardante l'abduzione degli alieni sulla Terra. Nello *streaming* dei dati digitali, dei Big Data, dei beat ipnotici e dei byte, nella smaterializzazione dei corpi che abitano la rete si evince in effetti, secondo il critico afrofuturista Kodwo Eshun



(Akomfrah, 1996), una terrificante analogia e la sua migliore rappresentazione, tra schiavo, nero e robot. Così come gli studi sul suono, le accademie elettroniche, l'ingegneria sonora, l'abbondanza di software per produrre musica e di dj nel pianeta confermano l'avvento di un'era musicale incarnata in ritmi e rituali (Hall, Jefferson, 2017), situati ben al di là dei confini geografico-culturali.

Era già nelle intenzioni dei pionieri della techno, d'altra parte, parlarne come di un genere familiare all'immaginario fantascientifico e afrofuturista, innervato di elementi arcaici e tribali ma ad alta tecnologia, che potevano ben interpretare i segni dell'Occidente in declino, così come si palesa nel 1982 già dalle prime scene di *Blade Runner*, quelle che hanno inventato il futuro invecchiato. L'ultimo angelo della storia, tuttavia, non è stato Rutger Hauer nella celebre scena dei Bastioni d'Orione, bensì un angelo dalla pelle nera, come le creature anfibie dei dipinti visionari dei drexciani di Abdul Qadim Haqq.

La techno del XXI secolo continua a parlarci dell'Altro che viene dagli abissi, dal cyberspazio e dall'aldilà degli schermi digitali, l'altro come Intelligenza Artificiale, l'Altro che ha resistito a maree e tragedie secolari, ed è pronto a lanciarsi nell'iperspazio di cui illustra i confini sonici e visuali. Di queste alterità, che investono le identità e le temporalità (Fabian, 2014), continuano a nutrirsi le piste danzanti, tanto nell'inconsapevolezza del disimpegno di chi le frequenta (McKay, 2000) nell'accogliere la prossimità con la *crowd* durante il rito del party, quanto nello spirito afrofuturista impegnato a marcare con la propria presenza il superamento dei valori occidentali in declino.



Bibliography

Angelucci D. (2006), *Il raggio universale : Welles e Deleuze*, in *Rivista di estetica*, 31, XLVI, Rosenberg & Sellier, 1/2006 : 145-159.

Attimonelli C. (2008), *Techno. Rimti afrofuturisti*, Milano, Meltemi, 2018.

Attimonelli C., "Linguaggio ed estetica della musica elettronica attraverso i paesaggi sonori e le opere audiovisive di Jeff Mills", in *Imago. Dossier 14. Ears wide open*, Anno VII, N. 2, Milano, Bulzoni, 2/2016: 201-213.

Attimonelli C., Tomeo C. (2022), a cura di, *L'elettronica è donna. Media, corpi, pratiche transfemministe e queer*, Roma, Castelvecchi.

Barthes R. (1985), *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi.

Benjamin W. (1955), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.

Bey H. (1993), *TAZ. La Zona temporaneamente autonoma*, Milano, Shake.

Butler J. (2017), *Questione di genere. IL femminismo e la sovversione dell'identità*, Bari-Roma, Laterza.

Butler J. (2014), *Fare e disfare il genere*, Milano, Mimesis.

Caronia A. (1985), *Cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Milano, Shake Edizioni, 2008.

Coleridge S. T. (1984), *Biografia Letteraria*, in *Collected works, Biographical Sketches of my Literary Life & Opinions*, Princeton, Princeton University Press.

Deleuze G. (2017), *L'immagine-tempo*, Torino, Einaudi.

De Kerckhove D., Miranda C., *The point of being*, New Castle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Eshun K. (1998), "Drexciya, Fear of a Wet Planet", *The Wire* 167.

Eshun K. *More brilliant than the sun. Adventures in sonic fiction*, Londra, Quartet.

Eshun K. (2000), "Everything Was To Be Done. All the Adventures Are Still There. A Speculative Dialogue with Kodwo Eshun" [intervista di Geert Lovink], *Telepolis*, 10 luglio 2000, www.heise.de/tp/features/Everything-was-to-be-done-All-the-adventures-are-still-there-3447386.html .



Claudia Attimonelli Petraglione
Techno-visioni, diaspore e iperstizioni

Fabian J. (2014), *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press.

Fisher M. (2013), "The Metaphysics of Crackle. Afrofuturism and Hauntology", in *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5 (2), 2013, dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/378/391.

Fisher M., (2014) *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Londra, Zer0 books.

Goodman S. a.k.a. Kode9, (2010), *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, The MIT Press.

Hall S., Jefferson T. (2017) *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, Anzio, Novalogos.

Haraway D. (2018), *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli.

Heidegger M. (1976), *Essere e tempo*, Milano, Longanesi.

Hersch J. (2009), *Tempo e musica*, Milano, Baldini e Castoldi Dalai,

Husserl E. (1950), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi.

Krukowsky D. (2017), *Ascoltare il rumore. La riscoperta dell'analogico nell'era della musica digitale*, Roma, Big Sur.

Land N. (2020), *Collasso. Scritti 1987-1994*, Roma, Luiss University Press.

Mackintosh K. (2023), *Auto-tune theory. Trap, drill, bashment e il futuro della musica*, Londra, Repeater.

Maffesoli M. (2004), *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Milano, Guerini Studio.

Marchesini R., Andersen K. (2003), *Animal appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Ozzano, Alberto Perdisa Ed.

Mattioli V. (2022), *Exmachina. Storia musicale della nostra estinzione 1992 → ∞*, Roma, Minimum Fax.



Claudia Attimonelli Petraglione
Techno-visioni, diaspore e iperstizioni

Mckay G. (2000), *Atti insensati di bellezza. Hippy, Punk, Squatter, Raver, eco-azione diretta: culture di resistenza in Inghilterra*, Milano, Shake.

Mills J., (2017), *Planets*, Axis Records.

Papacci R., (2019), *Elettronica High-tech music. Introduzione alla musica del futuro*, Roma, Arcana.

Pinotti A., Somaini A. (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.

Pintarelli F. (2020), *Cos'è la theory fiction*, Not.neroeditons.com.

Plant S. (1997), *Zeroes and Ones. Digital Women and the new Techno- culture*, Fourth Estate.

Plant S. (1999), "Tecnologie morbide per macchine morbide, l'interfaccia chimica", *Virus Mutations* 6.

Proust M. (1989), *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Meridiani-Mondadori.

Ritchin F., (2009), *After photography*, New York, W. W. Norton.

Rockmore C. (1975), *Method for Theremin*, electrotheremin.com/claramethod.html.

Russolo L. (1975), *L'arte dei rumori*, Direzione del movimento futurista, in *Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori.

Spivak G. C. (2004), *Critica alla ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Roma, Meltemi.

Susca V. (2022), *Tecnomagia. Estasi, totem e incantesimi nella cultura digitale*, Milano, Mimesis.

Thaemlitz T. (2006), *The Crisis of Postspectacle Live Contemporary Performance (or... Why I Can't Get Paid to Dj a Structural Audio)*, Roma, Nero Books.

Toop D. (2023), *Oceano di suono*, Torino, Add.

Video-filmography

Akomfrah J., *The Last Angel of History*, 1996.



Claudia Attimonelli Petraglione
Techno-visioni, diaspore e iperstizioni

Anderson L., *Musical head*, 1982-1983.

Arca, *Non-binary*, 2020; *Prada rakata*, 2021.
Bute M. E., *Rhythm in Light*, 1934; *Synchromy No. 2*, 1935.

Chaplin C., *Modern Times*, 1936.

Cunningham C., Bjork, *All is full of love*, 1999.

Croneneberg D., *Videodrome*, 1983.

Griffith D. W., *The Birth of a Nation*, 1915.

Hawtin R., *Close – Spontaneity & Synchronicity*, 2017.

Mills J., *The Exhibitionist*, 2004-2016.

Richter H., *Rhythmus*, 1921; *Filmstudie*, 1926.

Rovner L., *Sisters with transistors*, 2020.

Scott Ridley, *Blade Runner*, 1982.

SOPHIE, *Faceshopping*, 2018.

Spooky dj aka Paul Miller, *Rebirth of a Nation*, 2008.

Tsukamoto S., *Testuo*, 1989.

Vertov D., *L'uomo con la macchina da presa*, 1929.

Discography

AA.VV., *Techno. The new dance sound of Detroit*, 1988.

Carlos W., *Switched-on Bach*, 1968.

Cybotron, *Alleys of your mind*, 1983.

de Witte C., *Closer*, 2017.

Dopplereffekt, *Cellular Phone, Fascist State*, 1995; *Infophysix*, 1996; *Scientist*, 2001.



Claudia Attimonelli Petraglione
Techno-visioni, diaspore e iperstizioni

Rockmore C., *The Art of theremin*, 1977.

Rother Anthony, *Back home*, 2003.

Sabatini D., *Ritual*, 2012.

The Caretaker, *Selected memories from a haunted ballroom*, 1999-2011.



