BLACK SOUND ARCHIVE

Metodologia e progetto d’interfaccia per la memoria afroamericana

Politecnico di Torino
Dipartimento di Architettura e Design
Corso di Laurea in Design e Comunicazione
A.A. 2025/2026

BLACK SOUND ARCHIVE

metodologia e progetto d'interfaccia
per la memoria afroamericana

Candidato
Dario Bucca

Relatrice
Denise Aimar

INTRO

00 **Introduzione**
Motivazioni, metodo e obiettivi della ricerca

0.1 Introduzione 08

RICERCA

01 **Capitolo 1**
Immagini, suoni e memoria

1.1 La sottrazione identitaria e il suono come ribellione 12

1.2 Stereotipi visivi e contro infrastrutture sonore 22

1.3 L'immagine autoriale, il musicista intellettuale e le lotte civili 32

1.4 Rivoluzione documediale, il web come nuovo apparato di registrazione 44

02 **Capitolo 2**
Archiviare per resistere

2.1 Dalla pagina stampata al flusso digitale 58

2.2 Limiti e problemi dell'archivio istituzionale 62

2.3 Il curatore digitale e l'interfaccia come spazio politico 67

2.4 L'utente esploratore, scrollytelling ed estetica anologico-digitale 75

PROGETTO

03 **Capitolo 3**
Il Black Sound Archive

3.1 Requisiti e proposta di concept 80

3.2 Architettura dell'informazione e flusso di navigazione dell'utente 83

3.3 Brand identity e linguaggio visivo militante 91

04 **Capitolo 4**
Caso studio e validazione

4.1 La metodologia dello spaccato verticale 100

4.2 La radice storica, applicazione della UI alle origini 102

4.3 La traccia contemporanea, applicazione della UI al presente 110

4.4 Valutazione dell'esperienza d'uso, limiti del progetto e sviluppi futuri 120

RIFERIMENTI

05 **Capitolo 5**
Bibliografia e riferimenti ad altre opere

5.1 Riferimenti bilbiografici 122

5.2 Riferimenti sitografici 124

5.3 Riferimenti filmografici 127

5.4 Riferimenti iconografici 128

INTRODUZIONE

“Fin dai primi prigionieri africani e attraverso gli anni della schiavitù, gli afroamericani hanno mantenuto vivi filoni fondamentali della loro coscienza e della loro arte nei canti, lasciando un registro sonoro ininterrotto della loro storia”

Lawrence W. Levine

Black Culture and Black Consciousness (1977)

La storia della comunità afroamericana, più antica della fondazione stessa degli Stati Uniti, non trova spazio soltanto nei trattati storiografici o nei documenti ufficiali di Stato, ma risiede in modo profondo e indelebile all'interno della propria produzione musicale e vocale.

Dalle canzoni di lavoro nelle piantagioni agli *spirituals*, fino ad arrivare alle denunce liriche del moderno rap militante, il suono ha rappresentato un'infrastruttura di sopravvivenza, autodeterminazione e contro-narrazione politica (Levine, 1977).

In un contesto segnato dalla sistematica cancellazione identitaria, dalla censura e dalla negazione dei diritti civili, la traccia sonora non si è mai configurata come semplice elemento di intrattenimento, ma ha operato come un vero e proprio archivio della memoria collettiva.

Nell'ecosistema mediale contemporaneo, tuttavia, la capacità di trasmettere e riattivare questa eredità culturale si scontra con un duplice ostacolo strutturale.

Da un lato, le istituzioni scolastiche e governative ufficiali tendono ad applicare forme di censura o edulcorazione alla storia del razzismo sistemico (The New York Times, 2019; Onyx Impact, 2025), rendendo urgente la costruzione di strumenti educativi indipendenti.

Dall'altro, l'innovazione tecnologica, pur promettendo un accesso universale e immediato al sapere, ha introdotto modalità di fruizione che rischiano di disattivare la carica politica e storiografica dei reperti culturali.

L'analisi dello scenario digitale odierno evidenzia infatti una profonda polarizzazione nel modo in cui la memoria musicale e visiva afroamericana viene resa accessibile al pubblico.

Da una parte si colloca la rigidità degli archivi istituzionali di pubblica utilità che, basandosi su tassonomie burocratiche e schede di catalogazione prive di gerarchia, producono una sistematica decontestualizzazione dei documenti: privata della propria corporeità e della rete di relazioni storiche originarie, la testimonianza di resistenza viene ridotta a un'arida lista di metadati e a una muta «superficie d'immagine» (Serena, 2010), generando un sovraccarico cognitivo che allontana l'utente non specializzato (Carleo, 2022).

Dall'altra parte, l'industria dello *streaming* discografico e dei *social media* adotta il paradigma del *frictionless design*, un approccio estetico e funzionale dominato dalla levigatezza delle forme (Han, 2021) e dall'azzeramento di ogni ostacolo cognitivo con lo scopo di velocizzare il consumo istantaneo (Krug, 2014; Norman, 2014). Sradicato dal supporto fisico e dal suo contesto di rilascio, il brano musicale viene trasformato in un flusso liquido ed effimero, da consumare in modo distratto, favorendo la polarizzazione algoritmica e il riprodursi di bias impliciti (Noble, 2018).
Di fronte all'inefficacia comunicativa del database asettico e alla superficialità delle piattaforme commerciali, la presente tesi intende sottolineare il ruolo del designer della comunicazione, da esecutore grafico responsabile del rivestimento formale dell'informazione ad abilitatore di conoscenza e curatore critico dello spazio digitale (Castellana, 2025; Noiret & Tebeau, 2022).

L'obiettivo primario della tesi risiede nella progettazione di un modello alternativo di archiviazione e fruizione, tradotto operativamente nella piattaforma digitale indipendente: il *Black Sound Archive*.

Il progetto risponde a tre istanze metodologiche fondamentali, integrate in un unico sistema curatoriale.

In primo luogo, l'architettura d'interfaccia punta alla contestualizzazione storiografica, riconnettendo l'opera musicale alle lotte civili, all'estetica visiva e alle rivendicazioni politiche dell'epoca di riferimento, così da costruire un ponte lineare tra il trauma ancestrale della schiavitù e i movimenti contemporanei di giustizia sociale, come *Black Lives Matter*.

In secondo luogo, la piattaforma garantisce la massima trasparenza e un modello di autorità storica condivisa, offrendo al fruitore l'immediata tracciabilità delle fonti d'archivio, fotografiche e letterarie, favorendo una lettura critica autonoma di materiali troppo spesso consumati superficialmente (Frisch, citato in Noiret & Tebeau, 2022).

Infine, in opposizione alla levigatezza del design commerciale, la ricerca applica il principio della "frizione critica" (*critical friction*).

Attraverso un linguaggio visivo ortogonale basato sull'assenza totale di curve, sull'uso semantico della sottolineatura e sulla rievocazione dell'*affordance* analogica del negozio di dischi digitale, il sistema impone un'azione interattiva consapevole, come estrarre il disco dalla mensola o consultare il testo lirico, che rallenta volutamente il ritmo di fruizione, ripristinando quel tempo qualitativo di «paziente e meditante attenzione» indispensabile per penetrare il valore etico e politico del documento (Benjamin, 1936; Parikka, 2012).

Per argomentare queste tesi e condurre la validazione operativa del progetto, l'indagine si articola in quattro capitoli consequenziali.

Il primo capitolo, intitolato "Immagini, suoni, memoria", indaga il rapporto storico tra la comunità afroamericana e i propri apparati di produzione culturale, analizzando la musica e le contro-infrastrutture visive come strumenti di ribellione e riappropriazione identitaria.

Il secondo capitolo, "Archiviare per resistere", sviluppa un'analisi critica dello scenario di riferimento, mettendo a confronto i limiti degli archivi istituzionali e l'anestesia dello streaming commerciale per giustificare teoricamente il superamento del database tradizionale a favore dello *scrollytelling* critico e della ri-materializzazione del reperto.

Il terzo capitolo, "Black Sound Archive: metodologia e progetto d'interfaccia", definisce l'infrastruttura progettuale della piattaforma, esaminando l'architettura dell'informazione ad accessibilità stratificata, il sistema di identità visiva e la meccanica della steganografia sonora, attraverso cui l'utente decodifica i significati nascosti nei versi senza mai interrompere la continuità dell'ascolto.

Infine, il quarto capitolo, "Caso studio , validazione e criticità", dimostra la tenuta metodologica del sistema attraverso uno spaccato verticale (*Vertical Slice)* che applica l'interfaccia a due tappe storiche contrapposte e complementari: le radici storiche degli *spirituals* e dei canti della schiavitù, raccolti in un'antologia fittizia datata 1920, e il rap militante contemporaneo con l'album *To Pimp a Butterfly* del 2015, attestando la capacità del design d'interfaccia di trasformare l'archivio in uno spazio vivo di risignificazione politica e apprendimento consapevole.

CAPITOLO 1

Immagini, suoni e memoria

“Consideriamo verità evidenti per sé stesse che tutti gli uomini sono creati uguali; che sono stati dotati dal loro Creatore di taluni diritti inalienabili; che, fra questi diritti, vi sono la vita, la libertà e il perseguimento del benessere”

Thomas Jefferson

4 luglio 1776, Dichiarazione d’Indipendenza

1.1
LA SOTTRAZIONE IDENTITARIA E IL SUONO COME RIBELLIONE

La Dichiarazione d'Indipendenza sancisce il documento fondante degli Stati Uniti d'America, eppure conciliare gli ideali di libertà civile con la spietata realtà della schiavitù risulta un paradosso storico e politico profondo (Coates, 2017).

L'esclusione della popolazione afroamericana dai diritti inalienabili promessi dalla nazione implicava, di fatto, la loro esclusione dalla definizione stessa di "umanità" (Alexander, 2010; Blackmon, 2008).

I primi africani giunti nelle colonie nordamericane nel 1619, più di 150 anni prima della nascita degli Stati Uniti, venivano catturati nel loro continente d'origine (FIG.1) per poi essere scambiati con merci e armi; questi non furono originariamente inseriti in un sistema giuridico di schiavitù a vita, ma lavoravano in un regime di servitù a contratto (definita *indentured servitude*), condividendo le medesime condizioni di estrema povertà di molti coloni europei e nativi americani (Alexander, 2010; Coates, 2017).

Tuttavia, la rapida crescita dell'economia delle piantagioni richiedeva una forza lavoro perenne e stabile per massimizzare i profitti (Alexander, 2010). Mentre i nativi venivano decimati o fuggivano sfruttando la profonda conoscenza del territorio e i servi bianchi potevano facilmente mimetizzarsi tra la popolazione libera, il colore scuro della pelle degli africani divenne un marchio visibile e indelebile che ne impediva la fuga in un continente a dominio bianco (Alexander, 2010; Clarke, 1993).

Per prevenire pericolose alleanze interrazziali tra i lavoratori poveri, la classe dominante decise di frammentare la forza lavoro, assoggettando unicamente gli africani alla schiavitù a vita e concedendo privilegi ai lavoratori europei (Alexander, 2010; Coates, 2017).

Il razzismo statunitense non fu dunque la causa della schiavitù, bensì un suo prodotto diretto: uno strumento ideologico e comunicativo necessario a giustificare il paradosso di una nazione nata libera ma fondata su immensi profitti derivanti dall'oppressione (Alexander, 2010).

Strappati dalle loro società di origine, i prigionieri subirono una disumanizzazione sistematica e brutale: vennero rasati a zero, marchiati a caldo, privati dei loro linguaggi culturali e trasportati su navi colme di gente per essere venduti all'asta una volta giunti in America (Clarke, 1993), in una transizione che venne completata giuridicamente nel 1661, quando la Virginia emanò una serie di leggi che definiva tutti gli africani importati non solo come schiavi, ma vera e propria proprietà immobiliare (Coates, 2017).

Questo processo di oggettificazione commerciale è osservabile per la prima volta nel



fig.1
Catena di schiavi dall'entroterra; era comune per gli esploratori europei documentare i propri viaggi con apposite illustrazioni

diagramma della nave Brookes (FIG.3). Nel diagramma l'uomo nero è ridotto a un modulo ripetibile all'interno della nave, rispecchiando la necessità commerciale di stipare il maggior numero possibile di corpi sotto il ponte.

L'illustrazione, realizzata da un gruppo abolizionista inglese per denunciare gli orrori della tratta, adottò volutamente un linguaggio tecnico e asettico, imitando il diagramma di un progetto navale basato su misurazioni reali approvate dal governo britannico, dimostrando come anche dei dati tecnici potessero assumere la forma di un potentissimo manifesto visivo.

Il diagramma della Brookes rappresentò l'apice di un'oggettificazione in cui il corpo umano veniva ridotto a mera merce, inaugurando una feroce guerra ideologica combattuta a colpi di immagini.

Se da un lato quella rappresentazione puramente geometrica mirava a scuotere l'opinione pubblica con un pietismo di denuncia, dall'altro l'avvento successivo della fotografia fu spesso piegato dalla cultura dell'epoca a strumento di catalogazione pseudoscientifica, che era sfruttata con l'intento di ribadire visivamente gerarchie di potere e presunte inferiorità biologiche.

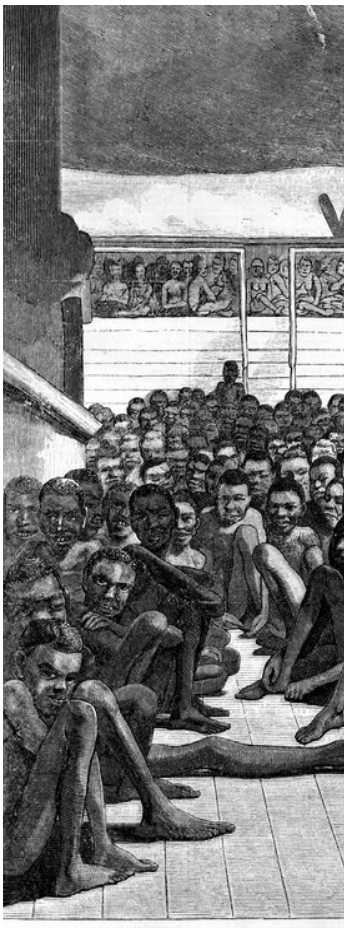


fig.2
Il disegno documenta il sovraffollamento sul ponte di una nave negriera

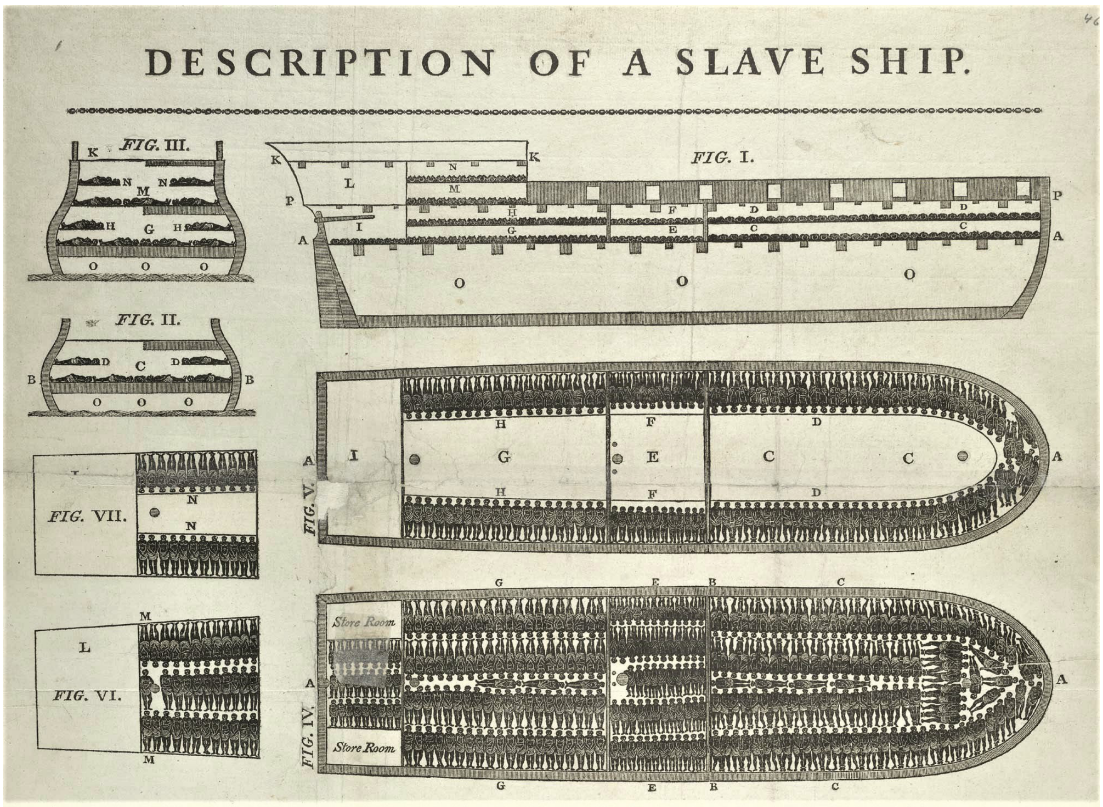


fig.3
Diagramma della nave negriera Brookes

Rilasciata al pubblico intorno al 1839, la fotografia fu immediatamente avvolta da un'aura di assoluta oggettività: veniva considerata uno specchio della realtà, una prova visiva e scientifica inconfutabile (Wallace & Smith, 2012).

Questa presunta neutralità venne rapidamente piegata alle esigenze della supremazia bianca. Nel 1850, lo zoologo di Harvard Louis Agassiz commissionò al fotografo Joseph T. Zealy una serie di dagherrotipi ritraenti schiavi delle piantagioni della Carolina del Sud. Gli individui fotografati vennero spogliati, esposti frontalmente e di profilo davanti all'obiettivo come meri esemplari clinici (Willis & Krauthamer, 2013) (FIG.3 e 4).

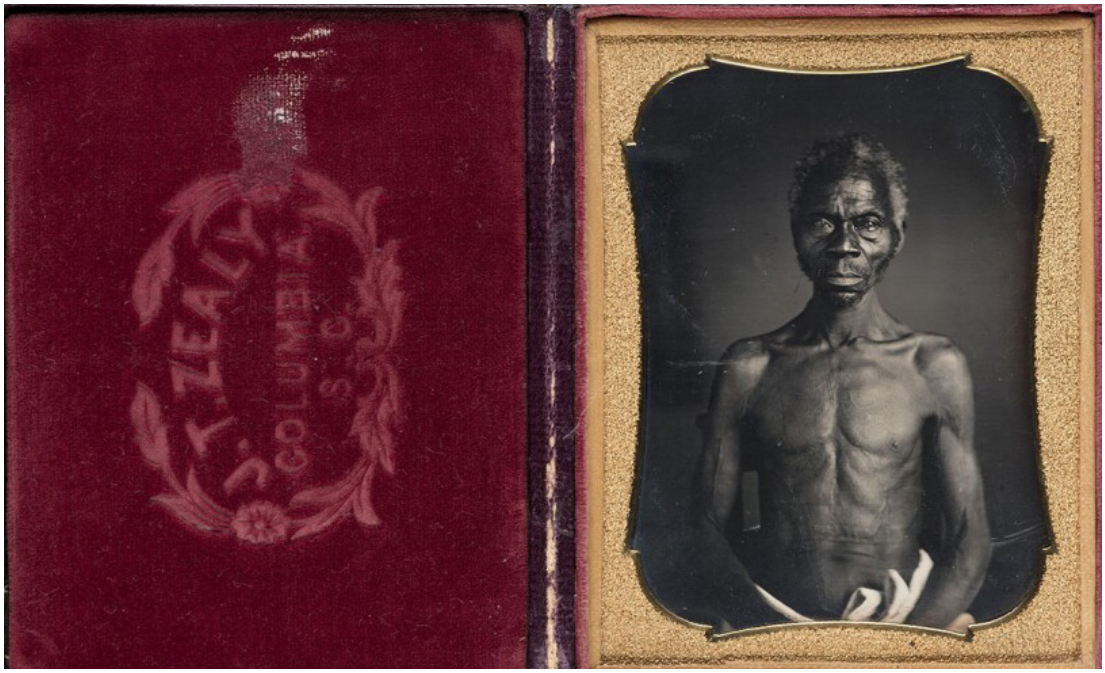


fig.4 *Dagherrotipo di Taylor "Renty"*

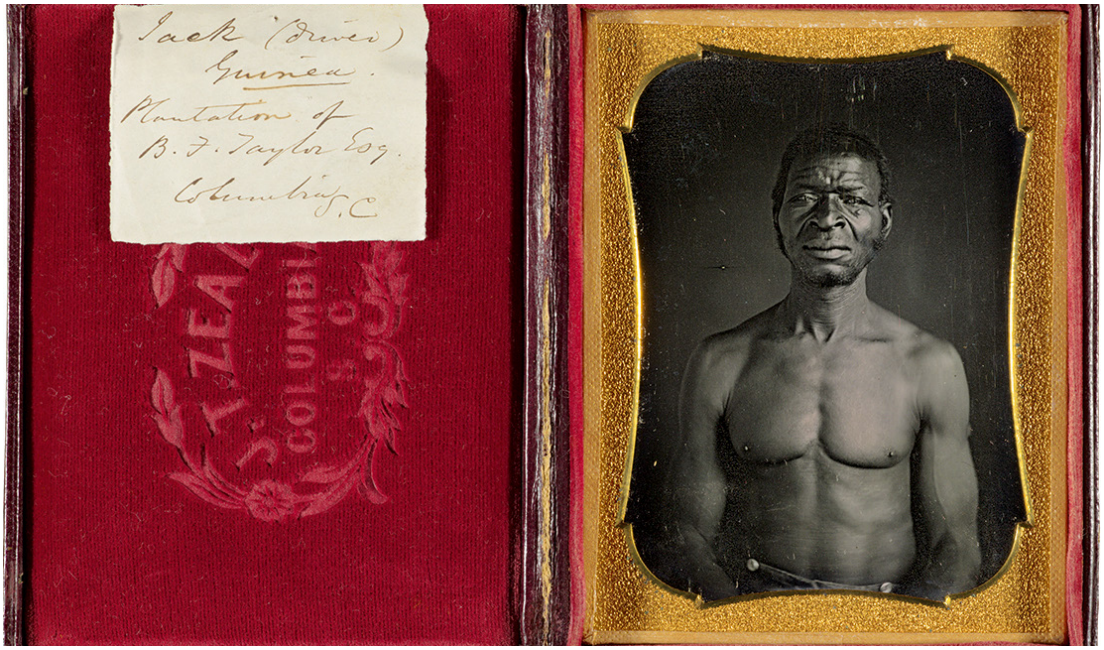


fig.5 *Dagherrotipo di Jack "Driver"*

In termini storici, la possibilità di farsi ritrarre era da sempre considerata un lusso e un privilegio esclusivo delle classi nobili e benestanti, un dispositivo visivo concepito unicamente per ostentare la propria condizione economica, sociale e intellettuale (Barthes, 2003; Douglass, citato in Willis & Krauthamer, 2013). Di conseguenza, quando la figura della persona nera iniziò a essere prodotta e diffusa visivamente su larga scala, non fu certo per garantirle una rappresentazione autonoma o per celebrarne l'individualità, diritti di cui non veniva ritenuta degna, ma per assolvere a dei precisi scopi strumentali e politici (Wallace & Smith, 2012).

In questo caso, lo scopo dei ritratti non era documentaristico, ma prettamente scientifico, volto a fornire una prova visiva della poligenesi, la teoria pseudoscientifica secondo cui le diverse etnie dell'uomo discendevano da creazioni separate e appartenevano a specie biologicamente differenti (Willis & Krauthamer, 2013) (FIG.5).

La fotografia si trasformava così in un dispositivo di classificazione in grado di privare i soggetti di qualsiasi dignità corporea, usando l'alibi della scienza per giustificare le politiche razziali del tempo.

Eppure, all'interno di questa cornice di assoluta sottomissione, emerge un dettaglio visivo dirompente: come evidenziato nel documentario *Through a Lens Darkly* (Harris, 2014), queste immagini rappresentano uno dei primi momenti storici in cui a un uomo o a una donna nera è stato permesso (o forse imposto) di guardare direttamente negli occhi l'uomo bianco, seppur attraverso la mediazione della lente fotografica.

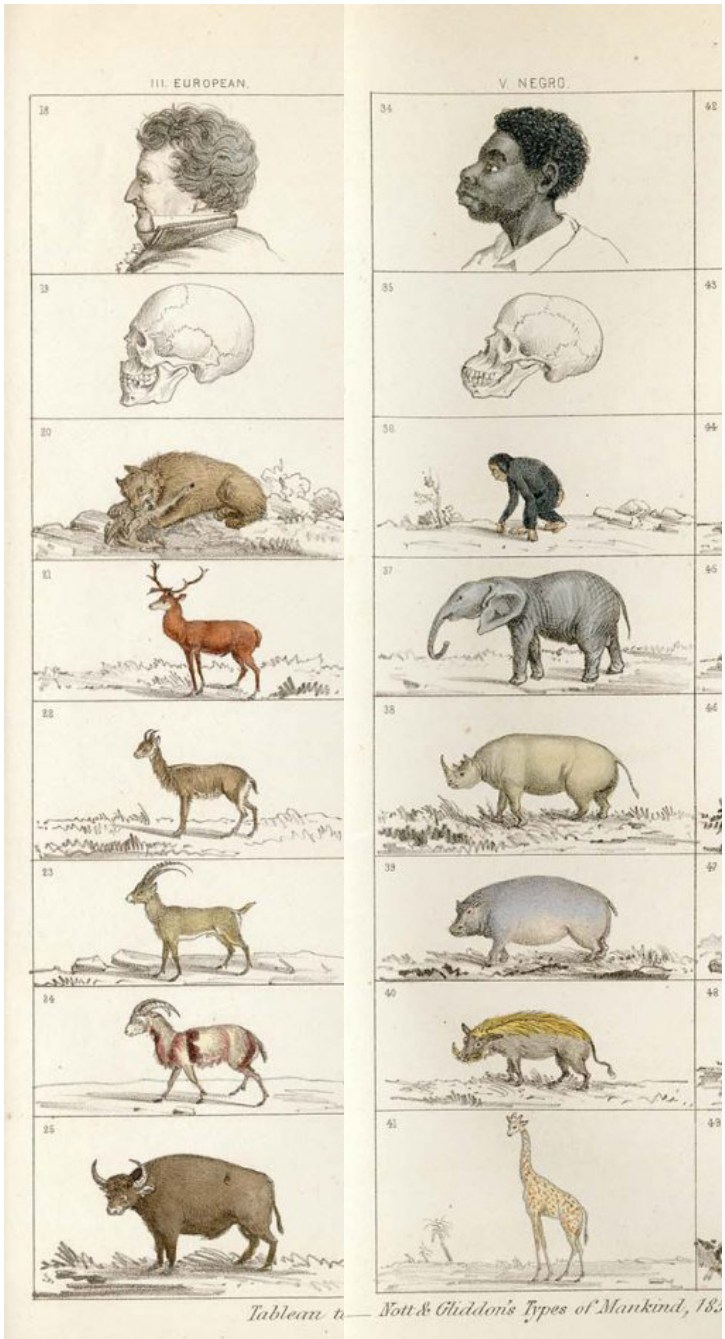


fig.6 *Illustrazioni della poligenesi estratta da "Types of Mankind" (1854)*

In quello sguardo fisso in camera, originariamente richiesto per pura catalogazione clinica, si consuma un paradosso assurdo per cui i soggetti, sebbene spogliati e oggettificati, restituiscono il proprio sguardo umano all'osservatore (hooks, 1992).

Quella che doveva essere prova della loro inferiorità si trasforma, soprattutto agli occhi dello spettatore contemporaneo, in un'affermazione di umanità e resistenza, una sfida diretta contro lo stesso obiettivo che cercava di annientarne l'immagine (Trachtenberg, 1989; Willis & Krauthamer, 2013).

Tuttavia, lo sfruttamento visivo del corpo afroamericano non fu un'esclusiva dei difensori dello schiavismo e dei teorici della poligenesi.

Furono infatti proprio i movimenti abolizionisti a inaugurare la pratica di ritrarre sistematicamente gli afroamericani su larga scala, utilizzando i loro corpi come veicoli visivi per la propria campagna di sensibilizzazione (Willis & Krauthamer, 2013).

L'immoralità della schiavitù aveva dato inizio a un vasto movimento di protesta, ma l'iconografia prodotta dagli abolizionisti, sebbene nata con intenti benevoli, finì per inquadrare il corpo nero all'interno di una nuova forma di sottomissione visiva, fortemente caratterizzata dal paternalismo e dalla pietà a scopo politico.

Per scuotere le coscienze del pubblico americano, i fotografi abolizionisti producevano immagini in cui gli ex-schiavi venivano ritratti unicamente come vittime inermi, bisognose della salvezza e della civilizzazione dei bianchi.

Divennero celebri, ad esempio, le campagne visive con bambini ex-schiavi emancipati, spesso scelti intenzionalmente dalla pelle molto chiara per suscitare maggiore empatia e immedesimazione nel pubblico nordista, che venivano affiancati ad adulti dalla pelle più scura per marcare un netto contrasto, o ritratti abbigliati con perfetti abiti borghesi vittoriani (Willis & Krauthamer, 2013) (FIG.6), in un un'operazione visiva progettata per rassicurare l'opinione pubblica, che voleva suggerire che l'emancipazione sarebbe stata un processo pacifico e, soprattutto, guidato da riformatori bianchi, capaci di trasformare i neri "selvaggi" in cittadini docili (Willis & Krauthamer, 2013).

Altrettanto strumentale fu l'uso del dolore esplicito, come nel celebre ritratto fotografico di Gordon (The Scourged Back, 1863) (FIG. 7), lo schiavo fuggitivo esposto di schiena per mostrare al mondo le orribili cicatrici delle frustate subite (Willis & Krauthamer, 2013).

Sebbene l'afroamericano non avesse mai avuto una simile visibilità, in essa si trovò improvvisamente intrappolato: all'interno della narrazione schiavista



fig.7
Carte-de-visite di Isaac e Rosa, bambini ex-schiavi; l'accostamento con una bambina bianca aveva l'intento di suscitare scalpore tra i nordisti



fig.8
Ritratto di Gordon, schiavo fuggitivo che mostra la schiena sfregiata dalle frustate

era esemplare biologico inferiore, un eterno ingenuo da sfruttare; nell'altra narrazione, quella abolizionista, risultava un fardello sociale e vittima passiva da salvare per pietà.

Eppure, ritenere gli schiavi afroamericani come completamente passivi nel processo di emancipazione è un errore di prospettiva storico e ancora oggi frequente (Levine, 1977).

La vita degli schiavi era scandita da un lavoro massacrante nei campi di zucchero e cotone, due delle principali voci di entrata per l'economia degli Stati Uniti. Sebbene sia innegabile che la loro condizione li privasse di svariate forme di libertà, la comunità afroamericana (stimata in circa 4 milioni di individui nel 1860, all'apice dello schiavismo) mise in atto strategie di resistenza estremamente astute.

Privati di possedimenti materiali e spogliati del controllo sulla propria immagine, elemento apparentemente immateriale ma che, in una società sempre più legata alla fruizione visiva, avrebbe definito a lungo le interazioni interrazziali (Wallace & Smith, 2012), gli schiavi dovettero individuare canali invisibili per la conservazione della propria identità.

La sopravvivenza non poteva chiaramente affidarsi ai codici dei padroni. Sotto il regime schiavista, l'insieme di leggi chiamate *Slave Codes* proibiva severamente l'apprendimento dell'alfabeto e della scrittura, poiché un intelletto educato rappresentava il più grande pericolo per l'istituzione della schiavitù (Thomas, 1997). Si immagini uno schiavo in grado di leggere la Bibbia, colma di storie di popoli oppressi in cerca di liberazione.

Confinati in questo deliberato isolamento linguistico e visivo, gli schiavi trasformarono l'udito nel principale canale di archiviazione del sapere (Levine, 1977), convertendo il tamburo da semplice strumento musicale a sofisticata tecnologia di telecomunicazione (Gleick, 2011).

Sfruttando la natura tonale di lingue dell'Africa Occidentale come lo *Yoruba* o l'*Igbo*, le percussioni venivano modulate, variando la tensione della membrana, per riprodurre le esatte frequenze e durate delle sillabe parlate. Lo storico dell'informazione James Gleick spiega come non si trattasse di un codice astratto (come il codice *Morse*, non ancora ideato all'epoca), ma di un linguaggio parlato trasposto in forma percussiva.

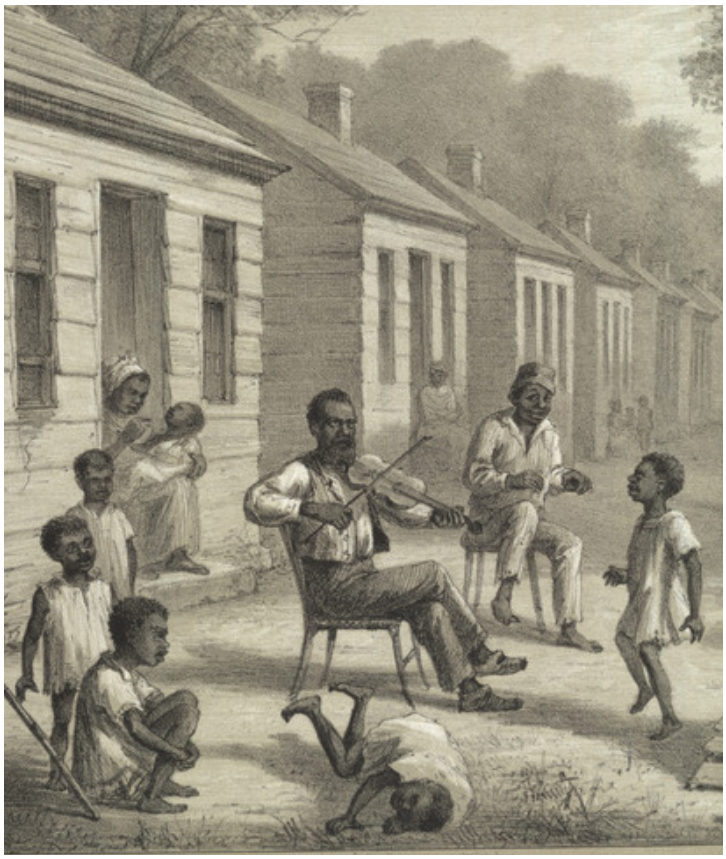


fig.9
Scena di pausa nelle baracche di una piantagione del Sud durante la Guerra Civile

Per compensare la mancanza di consonanti e vocali, i messaggi venivano arricchiti con formule poetiche e ridondanti che ne garantivano la decodifica esatta (Gleick, 2011).

Questa infrastruttura sonora permetteva di aggirare le barriere comunicative imposte dai padroni: mascherata sotto le spoglie dell'intrattenimento e della danza, fungeva da vera e propria rete di trasmissione tattica capace di diffondere avvertimenti, messaggi logistici e segnali di rivolta a chilometri di distanza (Clarke, 1993; Gleick, 2011).

La straordinaria propagazione sonora di questi strumenti, capace di penetrare la vegetazione e coprire lunghe distanze, non sfuggì agli osservatori europei e ai proprietari terrieri, che ne riconobbero immediatamente il potenziale bellico: un esempio emblematico fu la Ribellione di Stono del 1739 in South Carolina, durante cui i tamburi furono impiegati esplicitamente per segnalare l'attacco contro la popolazione bianca e coordinare manovre tattiche tra gruppi di schiavi persino dislocati in piantagioni diverse (Gioia, 1997).

Fu la presa di coscienza di questa efficacia



fig.10 *Tamburo Akan, strumento ligneo originario della Costa d'Oro e trasportato in Virginia durante la tratta atlantica.*

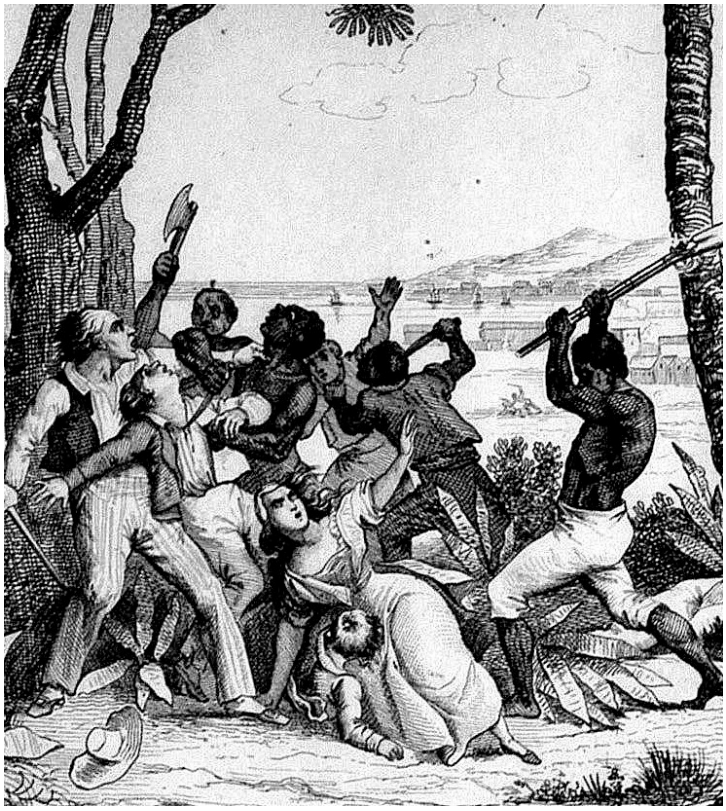


fig.11 *Incisione che testimonia una rivolta contro i padroni*

comunicativa, e non una semplice intolleranza verso la cultura musicale altrui, a spingere i legislatori, all'epoca anglosassoni, a ordinarne la sistematica cancellazione attraverso documenti repressivi come il *Negro Act* emanato nella Carolina del Sud nel 1740, il quale vietava severamente l'uso di «tamburi, corni o altri strumenti rumorosi che possano chiamare a raccolta o dare segnale di malvagi intenti e propositi» (South Carolina General Assembly, 1740, citato sia in Clarke, 1993 che Gioia, 1997).

Così, privati di questa tecnologia ritmica, gli schiavi furono costretti a costruire un vero e proprio "alfabeto di suoni" basandosi unicamente sul proprio corpo e sulla propria voce (Levine, 1977). Cantare rimase infatti l'unico atto concesso, persino incoraggiato, dai sorveglianti, i quali lo consideravano ingenuamente un modo per ritmare il lavoro nei campi e un rassicurante segno di docile felicità (Du Bois, 1903; Levine, 1977).

Tra il Settecento e l'Ottocento, nel tentativo di rafforzare il proprio dominio non solo sui corpi ma anche sulle menti dei prigionieri, i proprietari terrieri iniziarono a imporre l'educazione cristiana. Costretti ad assistere a sermoni rigidamente controllati in cui si predicava la sottomissione al padrone come inoppugnabile volere divino, gli schiavi si trovarono di fronte all'unico momento di aggregazione sociale e vocale tollerato dalla legge (Thomas, 2020).

Invece di assimilare passivamente questo indottrinamento, misero in atto una sofisticata appropriazione culturale volta alla resistenza (Johnson, 1970). Si impadronirono del linguaggio innocuo e approvato della chiesa bianca, fondendolo con le principali tecniche di trasmissione orale africana: la struttura del *call-and-response* (chiamata e risposta), il ritmo sincopato e l'accordo di apertura graduale (Harrison et al., 2002; Levine, 1977).

Fu in questo contesto che diedero vita ai *field hollers* e, successivamente, agli *spirituals* (Clarke, 1993; Black Stories Untold, s.d.). Sotto l'apparenza di devoti canti religiosi o canti di lavoro, queste composizioni si trasformarono in un'ulteriore e cruciale forma di steganografia sonora (Thomas, 2020).

Rigettando la docilità imposta dai padroni, gli afroamericani sfruttarono la doppia lettura dei testi

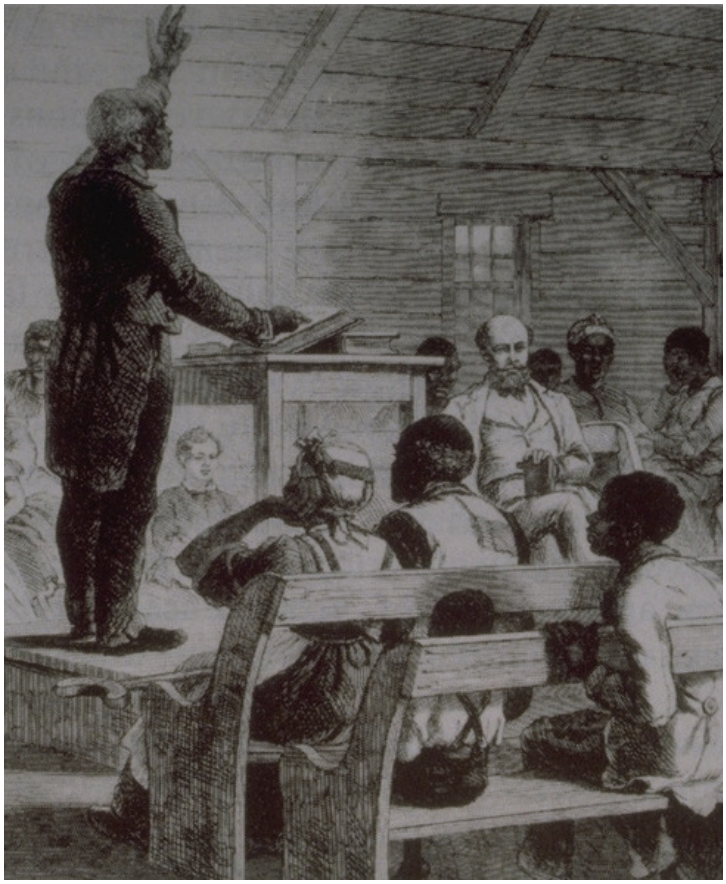


fig.12 *Illustrazione di una predica religiosa; evidenzia il nuovo ruolo centrale della spiritualità all'interno della vita di piantagione*

biblici per nascondere informazioni segrete di vitale importanza (Umoja et al., 2018).

Brani all'apparenza innocui diventavano a tutti gli effetti delle mappe audio e delle istruzioni logistiche per l'*Underground Railroad*, la vastissima rete clandestina di rotte e rifugi usata per fuggire verso gli Stati del Nord. All'interno di questo codice cifrato, i riferimenti testuali all'attraversamento delle acque o al "Fiume Giordano" perdevano il loro significato spirituale per indicare percorsi geografici sicuri, permettendo ai fuggitivi di coordinare i piani di fuga e comunicare apertamente eludendo la sorveglianza dei padroni (Thomas, 2020; Black Stories Untold, s.d.).

Con la fine della Guerra Civile Americana e la ratifica del Tredicesimo Emendamento nel 1865, l'istituzione formale della schiavitù giunse al suo termine giuridico (Willis & Krauthamer, 2013). L'emancipazione restituì finalmente alla popolazione afroamericana la proprietà legale e fisica dei propri corpi, rendendo di fatto obsolete le reti di fuga clandestine della *Underground Railroad* e riducendo la necessità tattica della steganografia sonora all'interno degli *spirituals* (Thomas, 2020).

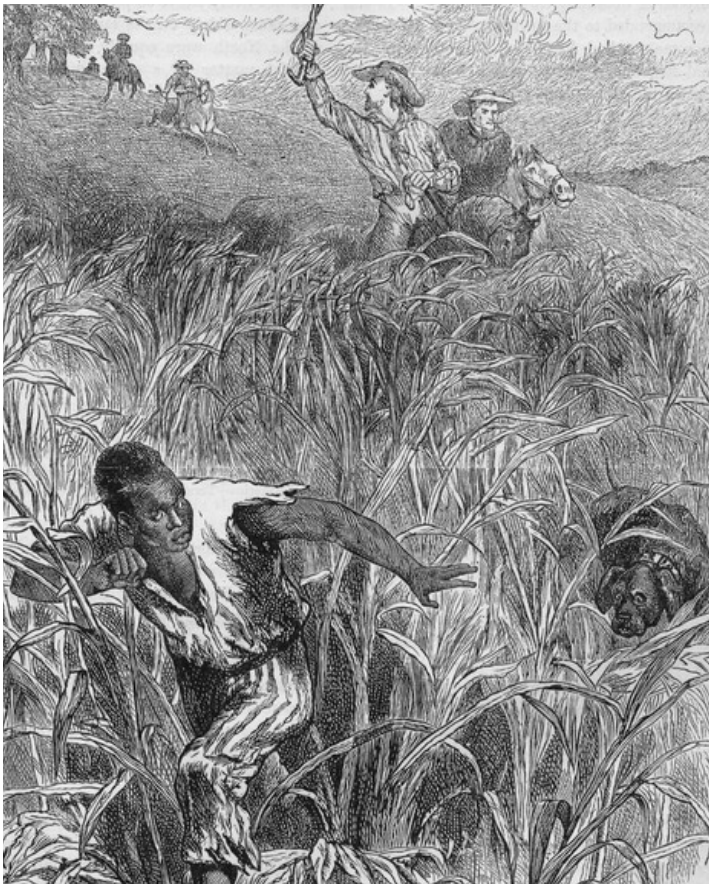


fig.13
Scena di fuga di uno schiavo

Le catene materiali erano state spezzate, suggerendo l'inizio di una nuova libertà civile e, soprattutto, identitaria.

Tuttavia, la fine della coercizione fisica non coincise affatto con la fine del controllo sistemico, bensì ne segnò una drammatica trasmutazione (Alexander, 2010).

Privata del diritto di proprietà legale sulle persone, la società bianca dominante dovette ingegnerizzare un nuovo dispositivo di sottomissione per preservare la gerarchia razziale.

Questa volta, il campo di battaglia non sarebbero state le piantagioni del Sud, ma i palcoscenici e la nascente industria culturale di massa. Se il corpo afroamericano non poteva più essere sfruttato come forza lavoro gratuita, la sua immagine, la sua musica e la sua memoria divennero una materia prima estremamente redditizia da espropriare, deformare e, soprattutto, vendere (Lott, 1993).

L'oppressione cessò di essere esclusivamente atto di violenza fisica per evolversi in un prodotto di consumo, inaugurando un'era in cui l'identità nera sarebbe stata ostaggio dell'industria dell'intrattenimento.



fig.14
Puzzle educativo e allegorico in legno. L'oggetto unisce la grafica di propaganda abolizionista a un formato ludico tipico dell'Ottocento europeo, suddividendo in riquadri scene di emancipazione, vita coloniale e lavoro coatto, offrendo un interessante esempio di come i temi geopolitici e coloniali venissero mediati attraverso i beni di consumo e l'intrattenimento domestico.

1.2
STEREOTIPI VISIVI E CONTRO INFRASTRUTTURE SONORE

La cultura di massa statunitense trasformò il razzismo in un vero e proprio prodotto di consumo, istituzionalizzando gli spettacoli in *blackface* e i *minstrel shows* (Lott, 1993).

Questa dinamica non nacque dal nulla, ma affondò le sue radici nella storia stessa della derisione teatrale: fin dall'antichità il teatro si è servito di maschere, letterali o figurative, per esorcizzare le paure sociali e prendersi gioco delle gerarchie (FIG.15 E 16).

Lo schiavo ingenuo o il milite spavaldo del teatro latino, o le maschere della commedia dell'arte italiana come la figura dello zanni (il servo imbroglione), offrivano al pubblico l'occasione di sentirsi superiore per contrasto (Stark, s.d.).

Nell'Ottocento americano, questa tradizione comica fu codificata in un formato di spettacolo fortemente razziale. In breve tempo il *minstrel show* divenne la principale forma di intrattenimento nazionale.



fig.15 e 16
Maschera scultorea greca (sinistra) e manufatto in ceramica (destra): caricature esagerate e grottesche evidenziano il legame tra oggettificazione e diffusione di codici iconografici legati al pregiudizio.

In questi spettacoli attori bianchi si dipingevano il volto di nero col sughero bruciato per vendere al pubblico una versione caricaturale e pacifica della sottomissione, rassicurando un pubblico bianco profondamente intriso di pregiudizi: in una società che vedeva la divisione razziale come un dogma giustificato, la caricatura non era percepita come insulto, ma come conferma della propria presunta superiorità biologica e intellettuale. Sulle copertine degli spartiti musicali e sulle immagini promozionali si era soliti illustrare i performer sdoppiati: da una parte in abiti trasandati e volto annerito, dall'altra eleganti e rigorosamente bianchi, a ribadire che dietro la maschera grottesca si celava, in realtà, un individuo "rispettabile" (FIG.17) (Lott, 1993).



fig.17
Ritratto doppio per lo spettacolo in blackface del comico Billy Van.

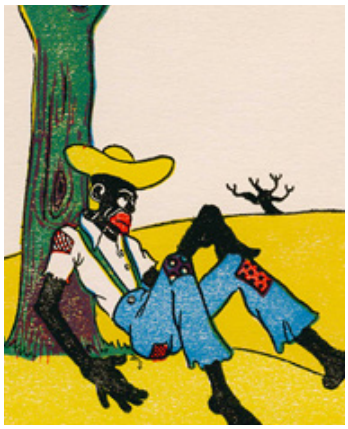
La struttura dello show era più o meno fissa e prevedeva gli stessi personaggi fortemente stereotipati:



Sambo
Lo schiavo perennemente felice, spensierato, docile e fedele. Viene ritratto sempre con un sorriso esagerato, gli occhi spalancati, intento a suonare, ballare o ridere sguaiatamente di fronte a qualsiasi avversità.



Zip Coon
Il nero libero del Nord che cerca goffamente di imitare l'aristocrazia bianca. Veste abiti eleganti ma dai colori sgargianti, male abbinati, indossa cilindri esagerati e utilizza termini che storpia comicamente.



Coon
Archetipo dell'individuo inaffidabile, disonesto, estremamente pigro, ma intelligente a escogitare stratagemmi per evitare di lavorare. Associata al furto di polli e al consumo vorace di angurie.



Uncle Tom
Un uomo anziano, asessuato, dai modi gentili e sottomesso. Considerato saggio e maturo, ha interiorizzato la propria inferiorità, facendo di tutto pur di servire e proteggere la famiglia del padrone bianco.



Mandingo
Muscoloso, animalesco, guidato da istinti primordiali e da una rabbia incontrollabile. Spesso rappresentato come una minaccia, in particolare sessuale, per la "purezza" delle donne bianche.



Mammy
Equivalente femminile dell'Uncle Tom. Donna spesso ritratta in sovrappeso, vestita in abiti domestici con bandana in testa, totalmente devota alla cura della casa e dei figli dei padroni bianchi.

Essere neri in questo contesto significava vivere sotto la costante minaccia della violenza: il linciaggio, che oggi definiremmo un vero e proprio strumento di terrorismo interno, in passato venne utilizzato per riaffermare le gerarchie razziali in modo brutale (Coates, 2017).

L'odio bianco si tramutò in un clima di intimidazione pervasiva che rendeva ogni movimento, parola o sguardo una potenziale sentenza di morte.

In tutto il Sud migliaia di uomini venivano arrestati per reati minori o del tutto pretestuosi, come il vagabondaggio, finendo intrappolati in un sistema di lavori forzati a vantaggio delle corporazioni e dei proprietari terrieri bianchi (Blackmon, 2008).

Contemporaneamente si registravano continui soprusi da parte di folle eversive, bande paramilitari dedite a devastare i nuovi nascenti quartieri e attività commerciali nere (Coates, 2017). L'intera architettura segregativa non solo negava l'accesso alle strutture di base, ma reprimeva e umiliava ogni tentativo di ascesa economica o sociale.

Tuttavia, proprio in questo clima di oppressione istituzionalizzata, le ondate migratorie verso i centri urbani del Nord rappresentarono ben più di semplici spostamenti geografici: furono veri e propri atti di rifondazione identitaria e politica (Levine, 1977). Si stima che circa sei milioni di afroamericani abbandonarono le aree rurali del Sud tra il 1910 e il 1970 (Coates, 2017).

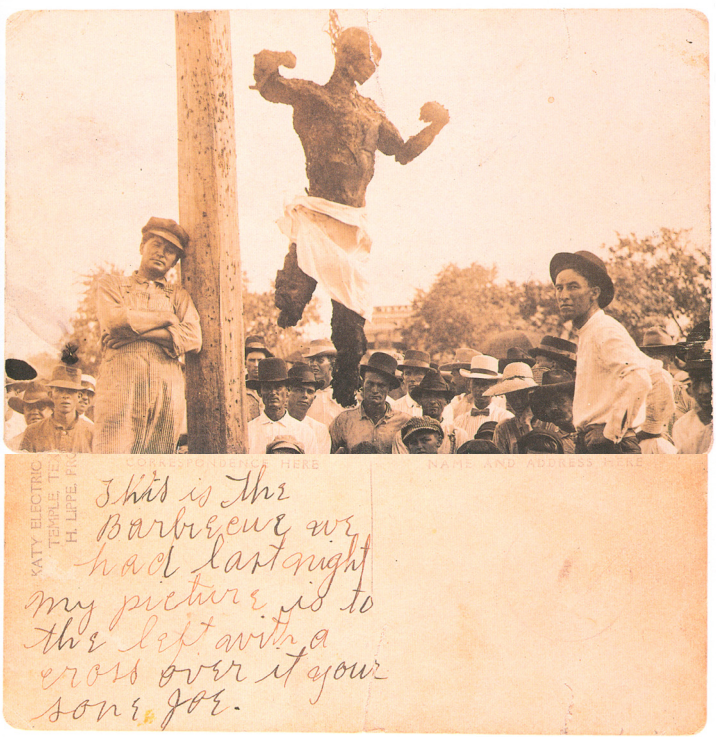


fig.18
Cartolina di un linciaggio. Sul retro si legge: "Questo è il barbecue che abbiamo fatto ieri notte. La mia foto è a sinistra con una croce sopra. Tuo figlio Joe."



fig.19
Una "chain gang" nel Sud post Guerra Civile; l'immagine mostra come forme di sfruttamento e controllo sociale sulla popolazione afroamericana siano continuate anche durante il periodo della segregazione.

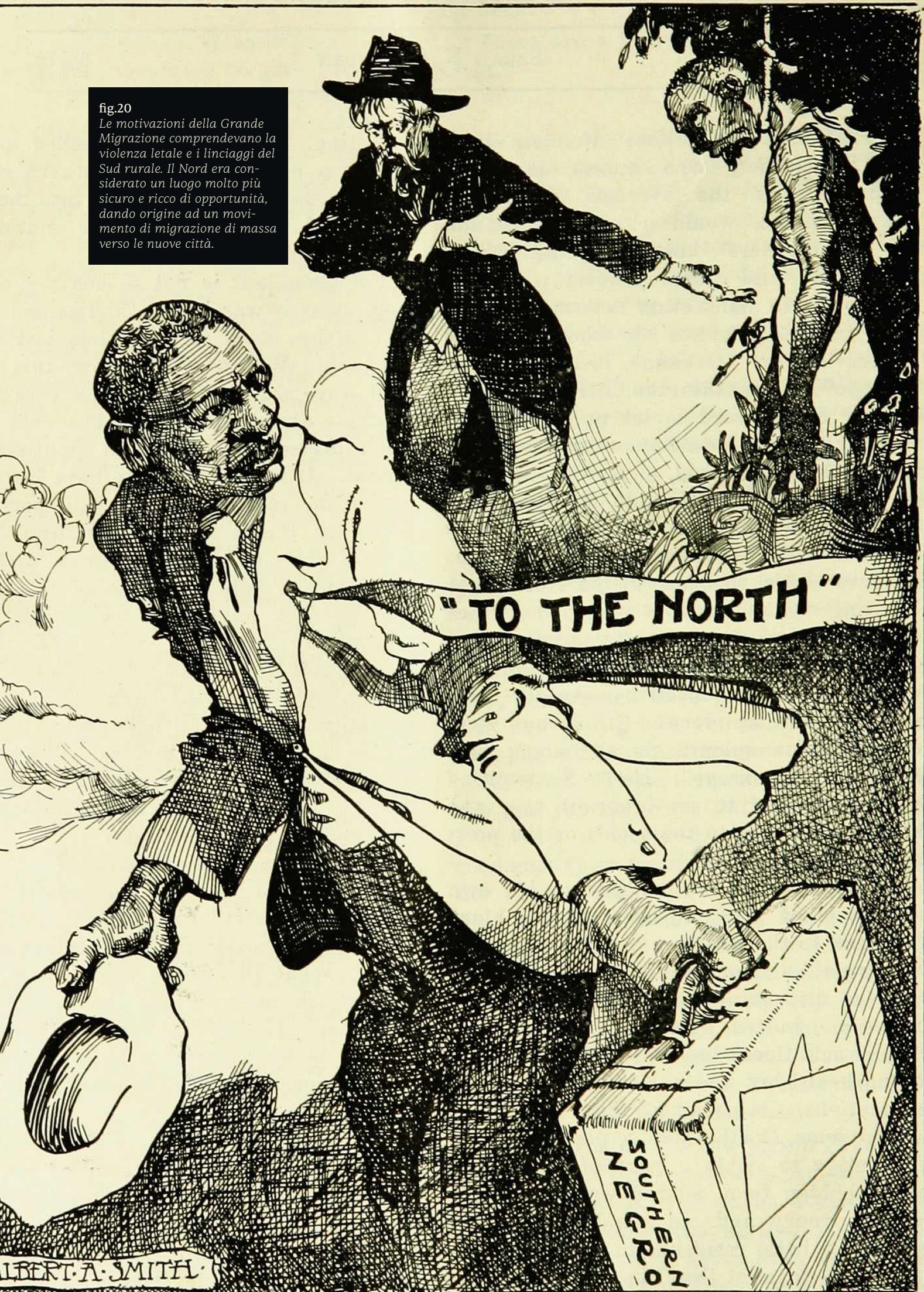


fig.20
Le motivazioni della Grande Migrazione comprendevano la violenza letale e i linciaggi del Sud rurale. Il Nord era considerato un luogo molto più sicuro e ricco di opportunità, dando origine ad un movimento di migrazione di massa verso le nuove città.

L'arrivo di questa imponente ondata in metropoli come Chicago, Detroit e, soprattutto, New York, diede vita a nuove comunità. Ne è un esempio emblematico il quartiere di Harlem, crocevia di un'intensa circolazione di idee, in cui la vicinanza fisica tra intellettuali, musicisti e scrittori innescò una straordinaria fertilità creativa (Thomas, 1997).

Questa fermentazione intellettuale e artistica generò la necessità di infrastrutture comunicative autonome, create "da neri per i neri" ed emancipate dal controllo editoriale bianco. Riviste periodiche come Opportunity e The Crisis si trasformarono nei principali organi di dibattito politico, letterario e di promozione della nuova coscienza collettiva (Levine, 1977).

In assenza di un archivio storico istituzionale che riconoscesse dignità a questa produzione, la comunità fece affidamento su contro-infrastrutture materiali capaci di preservare la memoria attraverso la diffusione capillare della voce, della stampa e del suono.

Un ruolo centrale in questo processo fu giocato dall'industria discografica indipendente, che attraverso la produzione dei *Race*

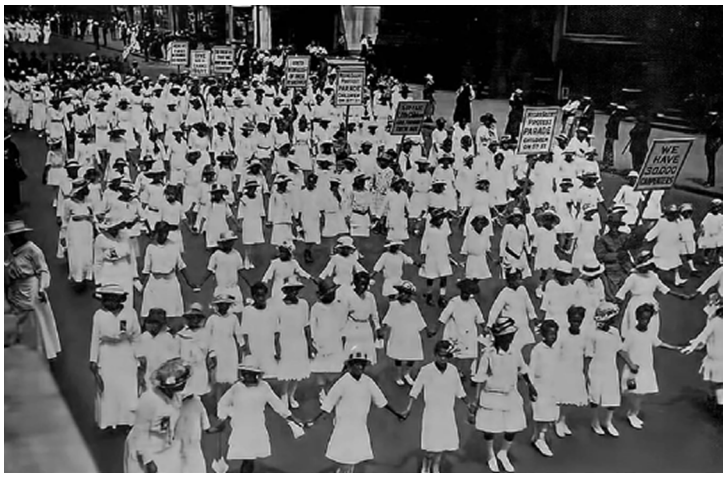
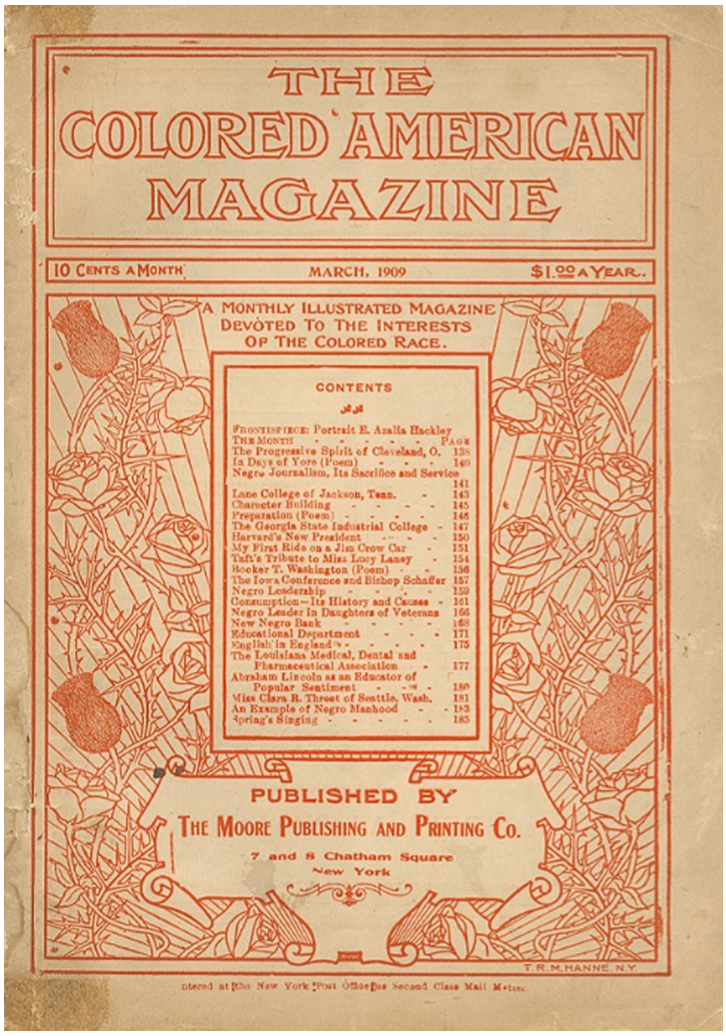


fig.21
La Silent Protest Parade tenutasi a New York nel 1917; una delle prime grandi manifestazioni di massa organizzate dalla comunità afroamericana contro la violenza razziale e i linciaggi, caratterizzata da un rigoroso ordine visivo e pacifico.


THE COLORED AMERICAN MAGAZINE

10 CENTS A MONTH | MARCH, 1909 | $1.00 A YEAR.

A MONTHLY ILLUSTRATED MAGAZINE DEVOTED TO THE INTERESTS OF THE COLORED RACE.

CONTENTS

FRONTISPIECE: Portrait E. Azalia Hackley
THE MONTH - - - - - - PAGE
The Progressive Spirit of Cleveland, O. 138
In Days of Yore (Poem) - - - 140
Negro Journalism, Its Sacrifice and Service 141
Lane College of Jackson, Tenn. - 143
Character Building - - - - - 145
Preparation (Poem) - - - - - 146
The Georgia State Industrial College - 147
Harvard's New President - - - - 150
My First Ride on a Jim Crow Car - 151
Taft's Tribute to Miss Lucy Laney - 154
Booker T. Washington (Poem) - - 156
The Iowa Conference and Bishop Schaffer 157
Negro Leadership - - - - - 159
Consumption—Its History and Causes - 161
Negro Leader in Daughters of Veterans 166
New Negro Bank - - - - - - 168
Educational Department - - - - 171
English in England - - - - - 175
The Louisiana Medical, Dental and Pharmaceutical Association - 177
Abraham Lincoln as an Educator of Popular Sentiment - - - - 180
Miss Clara R. Threet of Seattle, Wash. 181
An Example of Negro Manhood - - 183
Spring's Singing - - - - - - 185

PUBLISHED BY
THE MOORE PUBLISHING AND PRINTING CO.
7 and 8 Chatham Square
New York

T. R. M. HANNE, N. Y.

Entered at the New York Post Office as Second Class Mail Matter

fig.22
La nascita di periodici fatti da afroamericani contribuì alla diffusione di idee politiche, culturali



fig.23
La comunità nera di Harlem visse un periodo di prosperità che viene ricordato col nome di Rinascimento di Harlem.


The Billboard
MUSIC POPULARITY CHARTS
PART VII
Race Records
Week Ending May 14
BEST SELLING RETAIL RACE RECORDS
Records listed are race records that sold best in stores according to The Billboard's special weekly survey among a selected group of retail stores, the majority of whose customers purchase race records.
Weeks to date | Last week | This Week
1 | — | 1. TOMORROW NIGHT ..... Lonnie Johnson ..... King 4201

fig.24
Estratto della classifica Best Selling Retail Race Records pubblicata da The Billboard nel maggio 1948. La fonte documenta la categorizzazione e la commercializzazione della musica afroamericana (race records) durata fino al dopoguerra.



fig.25
L'agiatezza e lo stile di vita della classe media e alta afroamericana durante il Rinascimento di Harlem, si contrapponevano radicalmente agli stereotipi denigratori dell'epoca.

Records, dischi incisi specificamente da artisti afroamericani per un pubblico afroamericano, permise di sottrarre la musica popolare al controllo dei circuiti commerciali dominanti (Gioia, 1997). Se la fotografia di studio aveva restituito l'autonomia del ritratto e la stampa periodica aveva strutturato il pensiero politico, il supporto fonografico divenne il vettore definitivo di un'identità sonora che non necessitava più di mediazioni.

Nei nascenti contesti urbani, l'afroamericano iniziò a ricostruire il proprio vissuto lontano dallo sguardo coercitivo dei padroni del Sud. La fotografia, in questo contesto, assunse un ruolo fondamentale: i fotografi neri iniziarono a ritrarre le proprie comunità con uno sguardo vicendevole ed empatico, come dimostrano i ritratti di studio di James Van Der Zee a Harlem, concretizzando una visione interna, densa di umanità e complessità, che opponeva resistenza alle rappresentazioni razziste (Wallace & Smith, 2012).

Non si trattava più solo di dover dimostrare la propria umanità a un pubblico bianco, ma di celebrarla autonomamente, gettando le basi per un linguaggio fiero di se stesso.

Eppure tutto questo non bastò a mettere fine alla normalizzazione dell'odio.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, spinta dalle nuove modalità di produzione industriale, la caricatura degli afroamericani evase dai palcoscenici teatrali per invadere la quotidianità domestica.

Statuine, salvadanai, cartoline e innumerevoli marchi di prodotti alimentari e detergenti venivano sistematicamente decorati con immagini grottesche (FIG.26 e 27) (Heller & Poynor, 2018; Jim Crow Museum, n.d.). Consumare queste immagini o conservarle nelle proprie cucine significava far parte di un gruppo di individui "normali".

Molti stereotipi, marchiati a fuoco nell'immaginario collettivo, risultano duri a morire ancora oggi nella cultura americana. Ne è un esempio l'associazione denigratoria della comunità afroamericana al consumo ossessivo di angurie e di pollo fritto (FIG.28 e 29) (Stark, s.d.).

L'origine storica di questo legame risale al periodo della schiavitù, quando ai prigionieri era consentito coltivare angurie e allevare polli poiché rappresentavano risorse povere che non richiedevano investimenti da parte dei padroni, mentre le carni pregiate erano riservate esclusivamente ai bianchi.



fig.26
Confezione di Aunt Jemima Pancake Flour.



fig.27
Manifesto pubblicitario per la Gold Dust Washing Powder.

Nei racconti orali tramandati dagli schiavi stessi, procurarsi del pollo di nascosto divenne addirittura un topos ricorrente di sopravvivenza e resistenza (Levine, 1977). Tuttavia, con l'emancipazione post-Guerra Civile, l'industria della pubblicità esasperò queste abitudini.

Così l'anguria divenne simbolo visivo di un'ingenuità quasi animale: gli afroamericani venivano costantemente ritratti come individui incapaci di formulare pensieri complessi, i cui unici desideri si riducevano alla soddisfazione di bisogni primari (Thomas, 1997), creando una barriera che dimostrasse che i neri fossero intrinsecamente

fig.28
Cartolina promozionale con fotomontaggio per vendita di angurie



infantili, stupidi, incapaci di autogovernarsi o di integrarsi come cittadini alla pari nella nascente società democratica (Lott, 1993; Noble, 2018).

La derisione iconografica non era altro che il riflesso diretto della nuova architettura legale e spaziale statunitense: dopo la fine della Guerra Civile e il fallimento del periodo di Ricostruzione, gli Stati del Sud (seguiti in diverse forme dal resto del Paese) promulgarono una serie di statuti locali e statali noti come leggi *Jim Crow* (FIG.30), nome grottescamente derivato proprio da uno dei più celebri e antichi personaggi dei *minstrel show*. Queste leggi istituzionalizzarono la segregazione razziale in ogni aspetto della vita pubblica, a partire dal 1877 fino alla metà degli anni '60 del Novecento.

Il sistema Jim Crow si tradusse in un'infrastruttura di divisione spaziale e visiva: sale d'attesa, scuole, mezzi di trasporto e persino fontanelle pubbliche vennero rigidamente separati attraverso una segnaletica che ribadiva quotidianamente la dottrina del "*separate but equal*" (separati ma uguali), una finzione giuridica che nascondeva condizioni di deliberata inferiorità per i cittadini neri (FIG.31).



fig.29
Screenshot di una discussione da imageboard rielaborato in formato meme. L'immagine documenta la diffusione di contenuti visivi basati su stereotipi razziali all'interno della cultura dei meme e delle bacheche online nei primi anni Duemila.



fig.30 (sinistra)
Litografia che ritrae l'attore Thomas D. Rice truccato in blackface nei panni di "Jim Crow", origine del nome successivamente affibiato al sistema di segregazione razziale negli USA.

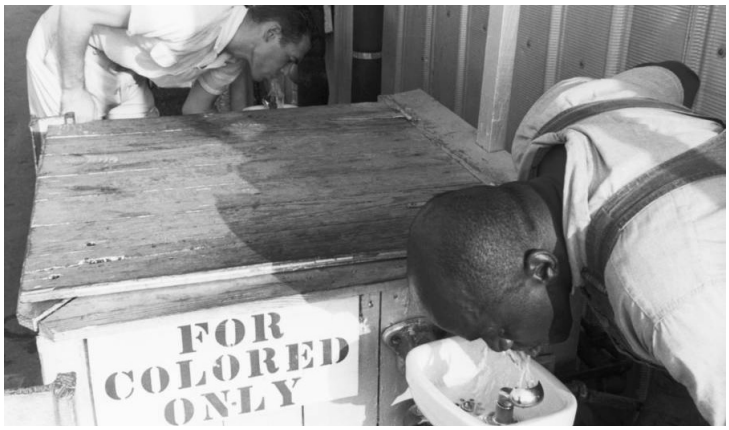


fig.31 (sotto)
Documentazione visiva delle barriere e della segregazione spaziale imposta dalle leggi Jim Crow in tutti gli spazi pubblici del Sud degli Stati Uniti.

Se da un lato l'industria dell'intrattenimento bianca cercava di ingabbiare la neonata libertà afroamericana all'interno di una caricatura visiva (Lott, 1993), dall'altro le nuove comunità urbane segregate stavano forgiando la propria reale identità attraverso l'unica infrastruttura che non poteva essere loro sottratta: il suono (Levine, 1977).

Con la fine della schiavitù le voci, i racconti e i ritmi che per secoli erano rimasti confinati nel perimetro delle piantagioni iniziarono a riversarsi nelle strade, nei nuovi centri urbani segregati e nei *juke joints*, nuovi locali a conduzione afroamericana (Levine, 1977; Gioia, 1997).

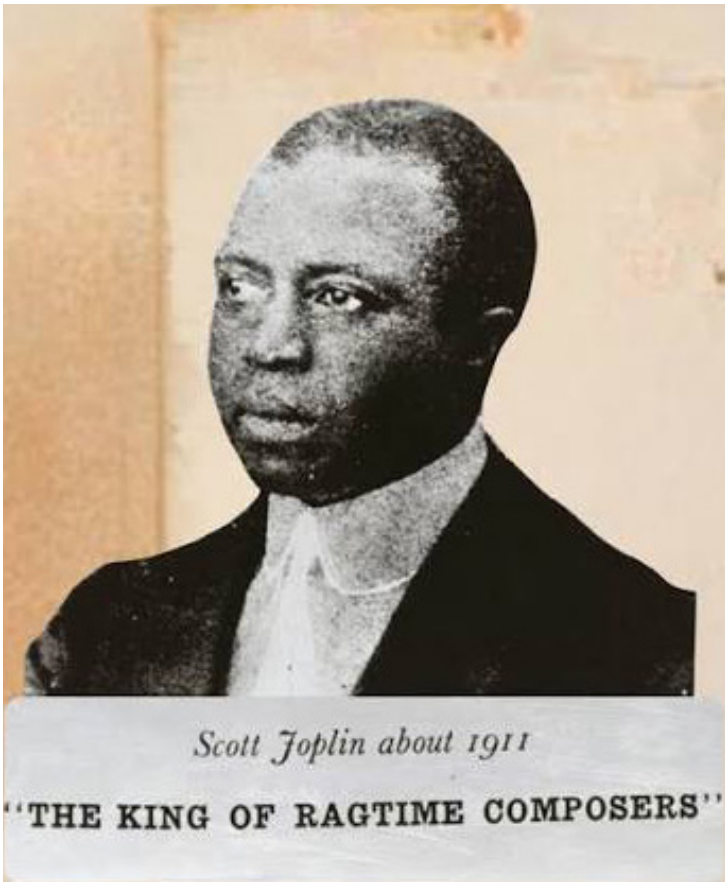
In questo nuovo contesto, la musica smise di essere tecnologia di sopravvivenza o codice di fuga, affermandosi invece come manifesto di autodeterminazione culturale (Levine, 1977).

Mentre i teatri continuavano a vendere al pubblico bianco i *minstrel shows*, i musicisti afroamericani stavano ingegnerizzando una delle prime grandi rivoluzioni musicali moderne: il *ragtime*. Nato alla fine dell'Ottocento, il ragtime non era una semplice espressione folcloristica, ma una complessa architettura compositiva (Curtis, 1994; Gioia, 1997). Si trattava di musica colta e scritta che fondeva la struttura formale delle marce europee con le complesse poliritmie sincopate africane che richiedeva sia alte capacità tecniche che una coordinazione tra le mani di altissimo livello (Curtis, 1994; Gioia, 1997).

Visivamente e culturalmente, la figura del compositore e pianista ragtime, ritratto in abiti eleganti, padrone del proprio strumento e della teoria musicale, rappresentava la negazione degli stereotipi promossi dai *minstrel shows*, facendosi dimostrazione del genio intellettuale nero grazie ad un linguaggio musicale innovativo e così contagioso che persino la società bianca fu costretta ad ammirarlo e, inevitabilmente, ad appropriarsene (Curtis, 1994; Lott, 1993).

Parallelamente, nelle zone rurali del Delta del Mississippi andava codificandosi un'altra infrastruttura musicale e comunicativa fondamentale: il *blues*. Se gli *spirituals* del periodo schiavista avevano utilizzato la religione come mezzo crittografico per mappare

fig.32
Ritratto fotografico celebrativo di Scott Joplin (ca. 1911) accompagnato dalla dicitura "The King of Ragtime Composers".



le rotte di fuga, il blues segnò un passaggio ontologico e culturale, abbandonando la metafora biblica a favore di una brutale e disillusa documentazione della vita secolare (Levine, 1977).

I cantanti blues, lavorando spesso come musicisti itineranti, unicamente con una chitarra acustica, si elevarono ad archivisti orali della propria gente. In una nazione in cui l'industria culturale egemone e la stampa ignoravano o ridicolizzavano l'esperienza afroamericana, il blues fungeva da rete di trasmissione e cronaca sociale.

I testi affrontavano la durezza della mezzadria (*sharecropping*), la devastazione delle alluvioni e il terrore sistemico dei linciaggi, rivendicando al contempo l'esplorazione di tematiche universali come il tradimento, la sensualità e l'ebbrezza di una mobilità geografica faticosamente conquistata (Levine, 1977).

Come evidenziato dagli storici, il blues rappresentò la prima forma musicale in cui la comunità nera passò dall'espressione corale tipica della piantagione a una narrazione individuale: per la prima volta, la voce solista cantava l'"io", affermando il valore e la dignità insopprimibile del proprio vissuto personale (Levine, 1977).

Sul piano formale, il blues costituì un atto di distaccamento dai canoni compositivi europei. L'uso delle *blue notes*, intervalli microtonali "piegati" che scivolavano tra la terza maggiore e minore, creava armonie impossibili da trascrivere sul pentagramma occidentale; allo stesso modo, le metriche del country blues adottavano di rado la simmetria matematica, facendo durare una strofa dodici, dodici e mezzo o persino quindici battute, dilatandosi o contraendosi per assecondare le pause del respiro e il linguaggio parlato del cantante (Gioia, 1997).

Questa sincerità viscerale, unita a una struttura musicale malinconica ma catartica, creò una contronarrazione rispetto al fenomeno blackface.
Al suo posto si ergeva la testimonianza inconfutabile di un'umanità complessa, ferita ma orgogliosamente reale, capace di dimostrare, per usare le parole di Ralph Ellison, che il popolo afroamericano era infinitamente di più della somma delle brutalizzazioni subite (Ellison, citato in Levine, 1977).

fig.33
Ritratto in studio di Robert Johnson, pioniere del blues.



1.3
L'IMMAGINE AUTORIALE, IL MUSICISTA INTELLETTUALE E LE LOTTE CIVILI

Se la maturazione sociale e artistica dei decenni precedenti aveva iniziato a restituire all'identità nera un volto fiero e consapevole, quella cifra estetica, spesso costruita attorno ai canoni della rispettabilità borghese, iniziò a mostrare, ad un certo punto, i propri limiti politici .(Coates, 2017; Levine, 1977).

Cercare di legittimare la propria esistenza con gli stessi codici visivi della cultura dominante, per quanto atto di riappropriazione, non era più sufficiente a scardinare l'oppressione dilagante (Wallace & Smith, 2012). Occorreva smettere di rappresentarsi per piacere o per confronto e iniziare a documentare per denunciare (Parks, 1966).

La realtà della vita afroamericana, le sue ferite, la povertà e la resistenza quotidiana, non avevano più bisogno di filtri edulcorati, ma di passare da specchio della dignità individuale a lente d'ingrandimento sui fallimenti della democrazia americana. La fotografia e l'arte visiva non servivano più soltanto a guardarsi vicendevolmente all'interno della comunità, ma anche a puntare il dito contro un sistema che continuava a negare la cittadinanza piena (Sontag, 2004).

In questo panorama di svolta, la diffusione di riviste illustrate come *LIFE* ed *Ebony* giocò un ruolo decisivo: se la prima portò la condizione afroamericana sotto l'obiettivo dell'America bianca, la seconda costruì per la prima volta un archivio visivo autonomo destinato al pubblico nero (National Museum of African American History and Culture, s.d.).

Questo processo di emancipazione non riguardò soltanto il fotogiornalismo, ma investì radicalmente anche la figura del musicista afroamericano. Se nei decenni precedenti il sistema culturale bianco aveva accettato l'artista nero solo nella veste rassicurante del *dandy* o del giullare da palcoscenico (Lott, 1993), tra gli anni '40 e '50 il jazz visse una mutazione antropologica profonda.

Con il *Bebop* di artisti come Charlie Parker e Thelonious Monk, la musica nera smise di essere un prodotto d'intrattenimento danzabile per il pubblico dei locali bianchi e si trasformò in un'arte complessa, intellettuale e autoriale, eseguita in piccoli club in un clima di rigoroso ascolto (Gioia, 1997). Il musicista non era più un "intrattenitore a ore", ma un compositore d'avanguardia, un intellettuale che rivendicava controllo totale sulla propria opera e sulla propria immagine pubblica (Gioia, 1997; Levine, 1977).

Questa mutazione trovò una traduzione estetica immediata anche nel look e nella presenza scenica: i musicisti bebop iniziarono a vestire con abiti sartoriali impeccabili, indossando spesso occhiali da sole scuri anche all'interno dei locali fumosi.

La cura rigorosa dell'immagine non era una semplice posa modaiola, ma una dichiarazione politica e visiva, un rifiuto totale e plateale della caricatura servile dell'uomo nero promossa dai media bianchi, sostituita dalla figura di un individuo fiero, distaccato, padrone assoluto del proprio intelletto e della propria arte (Gioia, 1997; Lott, 1993).

Questa trasformazione del jazz non fu solo stilistica, ma profondamente spaziale e sociale.

fig.34
Ritratto di Charlie Parker





fig.36
Thelonious Monk e Tadd Dameron



fig.35
Cab Calloway, bandleader e cantante jazz, mentre indossa uno "zoot suit", indumento nato nella subcultura giovanile afroamericana urbana tra gli anni '30 e '40. Esso divenne subito simbolo di affermazione identitaria grazie al suo stile eccentrico.



fig.37
Ritratto di Duke Ellington con riflesso nel pianoforte. L'immagine cattura la figura del compositore e il suo legame profondo con lo strumento, la sua centralità intellettuale e contemplativa nello sviluppo del jazz moderno.

Se l'era dello swing aveva visto le grandi orchestre afroamericane esibirsi in immense sale da ballo, come il *Cotton Club* di Harlem, dove la musica era ancora primariamente asservita all'intrattenimento di massa e al ballo per un pubblico spesso interrazziale (FIG.36)(Gioia, 1997), il Bebop operò una radicale secessione logistica. I musicisti abbandonarono i grandi palcoscenici commerciali per rifugiarsi nei piccoli club notturni e fumosi della 52ª Strada a New York, come il *Minton's Playhouse* (Gioia, 1997).
In questi spazi ristretti e marginali, il pubblico non ballava più: sedeva in silenzio, concentrato ad ascoltare la complessità armonica e i ritmi vertiginosi di un'arte che rifiutava l'intrattenimento compiacente per farsi indagine intellettuale (Gioia, 1997; Levine, 1977).

Il nuovo posizionamento autoriale permase anche nei contesti di più vasta risonanza, dove l'esibizione vocale e strumentale divenne un atto di accusa politica frontale; ne è un esempio Billie Holiday con Strange Fruit (1939), un arrangiamento scarno e sospeso, su cui la voce della Holiday descriveva la macabra visione dei corpi appesi agli alberi del Sud ("*Southern trees bear strange fruit*"), trasformando ogni esibizione in un rito collettivo di lutto e denuncia (Gioia, 1997).

Costretta a cantare sotto una singola luce di sbieco, all'interno di locali, come il celebre *Cafe Society* del Greenwich Village, che imponevano il silenzio assoluto prima dell'attacco del brano, Billie Holiday incarnò la definitiva mutazione della performance: non più un momento di svago per la società bianca, ma un'insopprimibile testimonianza viscerale della violenza di Stato (Gioia, 1997; Lott, 1993).



fig.38
Cab Calloway (tutto a destra) conduce un'orchestra circondato da un pubblico bianco al Cotton Club. I locali segregati, in cui la cultura e l'intrattenimento afroamericano venivano consumati da un pubblico privilegiato bianco, spesso alimentavano dinamiche di alterità, esotismo e spettacolarizzazione.



fig.39
Billie Holiday al Café Society di New York. L'immagine documenta l'esibizione della cantante in uno dei primi locali notturni interrazziali, simbolo della progressiva rottura delle barriere segregazioniste nei luoghi di intrattenimento urbano.



fig.40
Charlie Parker suona il sassofono sul palco del Royal Roost, jazz club di New York.
Tra il pubblico seduto ai tavoli l'atmosfera è intima e concentrata, tipico dei locali bebop della fine degli anni Quaranta che si trasformano da luoghi di puro svago e ballo in luoghi di contemplazione intellettuale.

In questo stesso clima di ridefinizione autoriale in fotografia si inserisce la figura di Gordon Parks.

Nato in Kansas e formatosi tra mille difficoltà, acquistò la sua prima macchina fotografica in un banco dei pegni, iniziando a documentare la vita nei quartieri neri di Chicago prima di essere voluto da Roy Stryker alla *Farm Security Administration* (FSA) nel 1942 (Willis & Krauthamer, 2013).

Arrivato a Washington, Parks comprese che la fotografia poteva essere utilizzata come arma di guerriglia culturale, capace di denunciare i mali sociali e ribaltare il significato delle icone nazionali (Parks, 1966).

Il suo lavoro più celebre, *American Gothic* (FIG.41) (1942), ne è l'esempio massimo. Ritraendo Ella Watson, una donna delle pulizie afroamericana in servizio presso gli uffici della FSA, Parks scelse di



fig.41
American Gothic, Gordon Parks (1942)

replicare ironicamente la composizione del celebre dipinto di Grant Wood (FIG.42).

Se il quadro originale incarnava il sogno americano, celebrato attraverso le virtù rurali bianche, Parks esalta una realtà senza fronzoli, mostrando una donna che, pur pulendo i palazzi dove il potere veniva amministrato, ne era sistematicamente esclusa (Wallace & Smith, 2012).

Sebbene l'American Gothic di Parks fosse un'opera di dirompente potenza politica, che rifiutava di presentare la Watson come vittima, ritraendola invece con la dignità di chi resiste per la propria famiglia, l'immagine fu giudicata troppo pericolosa per la pubblicazione; il timore del Congresso di finanziare un'agenzia che sollevava la questione razziale con fondi pubblici era già tangibile dato il carattere di denuncia dell'opera. Così questa venne pubblicata solo negli anni '60.



fig.42
American Gothic, Grant Wood (1930)

La necessità di espressione del malessere afroamericano trovò la propria massima formalizzazione organizzativa nell'azione di istituzioni storiche come la NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), che sin dalla prima metà del Novecento aveva iniziato a utilizzare in maniera sistematica e strategica la battaglia legale e la documentazione visiva per smontare l'architettura della segregazione (Thomas, 1997).

Tuttavia, fu tra gli anni Cinquanta e Sessanta che la protesta civile si riversò massicciamente nelle strade, trasformando lo spazio urbano in un teatro politico a cielo aperto.
Le marce pacifiche (FIG.41), i sit-in ai banchi delle tavole calde (FIG.42) e i boicottaggi dei trasporti (FIG.43) (come il celebre boicottaggio degli autobus di Montgomery del 1955) non erano semplici atti di disobbidienza civile, ma vere e proprie coreografie comunicative (Alexander, 2010; Oswald, s.d.).

Ogni azione veniva pianificata tenendo conto dell'impatto che avrebbe generato sui media nazionali e internazionali.

I manifestanti sfilavano indossando abiti formali e rigorosi, offrendo un'immagine pacifica e di rispettabilità che smontava preventivamente la narrazione razzista del facinoroso violento (Brown, 2015; Lott, 1993), costringendo l'opinione pubblica a confrontarsi con la brutalità della reazione poliziesca (Alexander, 2010).



fig.43
I leader del movimento per i diritti civili che marciano a braccetto durante la storica Marcia su Washington per il Lavoro e la Libertà (1963).
In prima linea si riconoscono figure chiave come Martin Luther King, John Lewis e altri leader intenti a guidare la protesta pacifica che culminerà con il celebre discorso "I Have a Dream".



fig.44
Momento di scontro durante i "protest sit-in" organizzati dagli studenti afroamericani ai banchi del pranzo riservati ai bianchi (whites-only).
I manifestanti di colore aggrediti o affrontati da giovani bianchi ostili, evidenziano il clima di aperta violenza e resistenza razziale che ha caratterizzato la campagna non violenta del 1960.

In questo scenario di mobilitazione collettiva, la televisione e la stampa fotografica svolsero un ruolo abilitante decisivo, facendo irruzione nei salotti dell'America bianca con immagini che non potevano più essere ignorate o edulcorate (Thomas, 1997).

Questa nuova consapevolezza trovò espressione nell'attivismo radicale degli anni '50 e '60, un periodo in cui il corpo nero scese in strada per diventare protagonista indiscusso della cronaca nazionale. Un momento spartiacque fu il linciaggio del quattordicenne Emmett Till (1955): la decisione coraggiosa di sua madre di mostrare il corpo massacrato del figlio in una bara aperta, diffondendo le fotografie sulla rivista *Jet Magazine*, fu uno degli atti comunicativi e politici più dirompenti del secolo (FIG.44)(Brown, 2015; Harris, 2014).

Come evidenziato da Susan Sontag a proposito della rappresentazione del dolore, l'esibizione fotografica di un'atrocità è spesso necessaria per "svegliare la compassione" e creare un trauma visivo che impedisca all'opinione pubblica di voltarsi dall'altra parte, trasformando la vittima in un'accusa politica insostenibile (Sontag, 2003).

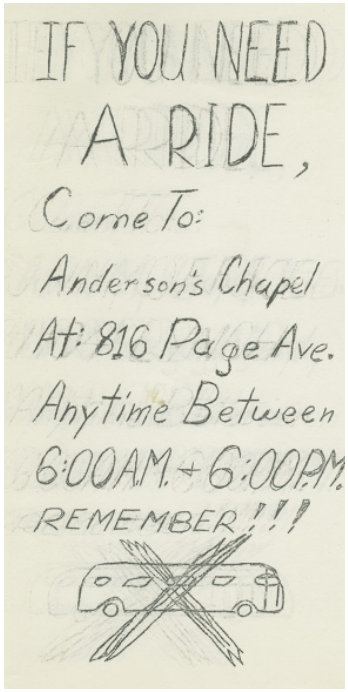


fig.45 (sinistra)
Il volantino scritto a mano invita la popolazione afroamericana a non prendere i mezzi pubblici (raffigurati in basso sbarrati da una grande "X") e indica i punti di ritrovo per organizzare passaggi alternativi e passaggi in auto (carpool) durante il celebre boicottaggio iniziato dopo l'arresto di Rosa Parks.

fig.46 (sotto)
Il funerale a bara aperta di Emmett Till, quindicenne brutalmente linciato in Mississippi nel 1955. Mamie Till prese la coraggiosa decisione di mostrare al mondo intero il corpo sfigurato del figlio attraverso la stampa, trasformando il dolore privato in catalizzatore di massa per il movimento per i diritti civili.



Il Movimento per i Diritti Civili comprese perfettamente che la visibilità non era un effetto collaterale della protesta, ma il suo obiettivo primario. Sfruttando la radio, la televisione e la stampa fotografica, ogni azione venne studiata e coreografata per ottenere la massima risonanza mediatica (Alexander, 2010; Oswald, s.d.).

In questo scenario di resistenza, la musica giocò un ruolo fondamentale: i canti della tradizione e le *freedom songs* (radicate negli spirituals e nel blues) divennero colonna sonora corale delle marce non violente (Levine, 1977). Cantare a braccetto di fronte agli sbarramenti della polizia blindava psicologicamente i manifestanti, trasformando il corpo collettivo in opera performativa e sonora (Harrison et al., 2002).

Quando le immagini dei manifestanti di Birmingham (FIG.47 e 48) investiti dagli idranti della polizia o i pestaggi sul ponte di Selma fecero irruzione nelle case degli americani accompagnati dall'eco di quei canti, la narrazione del cittadino afroamericano come elemento sovversivo crollò miseramente sotto il peso dell'evidenza visiva (Thomas, 1997).





fig.47 (sopra) e 48 (sinistra)
Scontri a Birmingham, in Alabama, in cui la polizia utilizzò i potenti idranti antincendio e i cani poliziotto contro i manifestanti, in particolare contro i giovanissimi studenti.

fig.49 (sotto)
Momenti immediatamente precedenti al "Bloody Sunday", quando i manifestanti, in marcia da Selma a Montgomery, si trovarono di fronte gli agenti di polizia e i soldati statali dell'Alabama equipaggiati con caschi e manganelli; la parte inferiore illustra i momenti di repressione subito successivi.



La fotografia, i media e le contro-infrastrutture culturali cessarono di essere diari di lotta per diventare motori di propagazione sociale: cambiare le leggi segregazioniste richiedeva prima frantumare e riprogettare lo sguardo del Paese (Sontag, 2004; Wallace & Smith, 2012).

Le immagini e i suoni di quegli anni non sono solo testimonianze storiche, ma atti di design della comunicazione politica, capaci di evidenziare la violenza strutturale della nazione. Questa complessa conquista di autorevolezza e visibilità negli anni '60 ha fornito alle generazioni successive gli strumenti per passare dalla richiesta di inclusione all'autodeterminazione, preparando il terreno per le successive riappropriazioni culturali, visive e musicali dell'epoca contemporanea (Levine, 1977).

Così, se la promulgazione del Civil Rights Act del 1964 e del Voting Rights Act del 1965 rappresentò la più grande vittoria legislativa del Movimento, sancendo formalmente la fine della segregazione legale e l'accesso ai diritti costituzionali sotto la guida politica e morale di Martin Luther King, la realtà quotidiana dimostrava che l'uguaglianza sulla carta non corrispondeva a quella economica e sociale (Alexander, 2010). L'emancipazione giuridica non aveva ancora smantellato la povertà sistemica né la violenza del lavoro sfruttato (Alexander, 2010; Blackmon, 2008).

Questo scarto drammatico esplose con forza nel 1968, in particolare durante lo sciopero dei lavoratori dei rifiuti a Memphis, in cui centinaia di persone scesero in strada imbracciando cartelli essenziali e di una violenta immediatezza visiva: tre parole stampate a grandi lettere maiuscole, "*I AM A MAN*" (Alexander, 2010), uno slogan che non era una richiesta, ma una rivendicazione ontologica. In un Paese che per secoli aveva ridotto il corpo nero a merce e forza lavoro intercambiabile o a caricatura grottesca (Lott, 1993), i manifestanti pretendevano il riconoscimento primario della propria umanità e dignità civica.

Sfilare con quei cartelli, proprio nei giorni in cui Martin Luther King Jr. si univa alla protesta prima del suo tragico assassinio, significava denunciare che la lotta per i diritti civili non poteva ancora dirsi conclusa, a discapito di una ridistribuzione radicale del potere, del lavoro e della voce (Alexander, 2010).

Le immagini di quelle marce, scandite dalla fierezza silenziosa di quegli uomini con i cartelli al collo, chiudono l'era delle battaglie per la cittadinanza formale e aprono la strada alle lotte per l'autodeterminazione totale con la nuova consapevolezza che la visibilità e la rappresentazione non erano traguardi definitivi, ma strumenti di lotta ancora da difendere e ridefinire (Wallace & Smith, 2012; hooks, 1992).

fig.50
Sciopero dei lavoratori dei rifiuti afroamericani. I manifestanti marciano affrontando la presenza militare della Guardia Nazionale, con soldati armati e mezzi corazzati.





fig.51
Fotografia di James Karales (1965) raffigurante i manifestanti durante la marcia da Selma a Montgomery. L'immagine, caratterizzata da forti contrasti e da un cielo drammatico, è diventata un'icona visiva della lotta per i diritti civili, rappresentando la marcia pacifica come un cammino faticoso ma inarrestabile verso la conquista della cittadinanza piena e dei diritti politici afroamericani.



1.4
RIVOLUZIONE DOCUMEDIALE, IL WEB COME NUOVO APPARATO DI REGISTRAZIONE

Nell'era contemporanea le immagini si sono affermate di gran lunga come il medium comunicativo prediletto.

Per molto tempo, la loro creazione è stata consentita solo da conoscenze specifiche, legate a metodi produttivi tecnici e a processi di pubblicazione supportati da ingenti reti di persone e risonanze economiche.

Oggi, tuttavia, l'avvento del Web 2.0 e la diffusione capillare di computer e smartphone hanno scardinato questo monopolio (Biscioni, 2019). Come teorizzato nell'ambito della cosiddetta rivoluzione "documediale", il web è divenuto il più grande apparato di registrazione mai sviluppato dall'umanità, dove ogni interazione lascia una traccia e tutto può diventare documento (Ferraris, 2021, citato in Carleo, 2022). La grande innovazione di questi mezzi è rappresentata dall'aver annullato quasi completamente il divario conoscitivo e pratico necessario a diffondere informazioni.

La testimonianza della violenza razziale, ad esempio, è potuta diventare un flusso continuo, immediato e senza limiti di portata, in quanto chiunque può scegliere di diffondere informazioni, raccontare storie e pubblicare immagini senza la necessità di avere un team di giornalisti o un'emittente televisiva alle spalle; rafforzando il ruolo del singolo cittadino in un sistema mediatico alimentato a partire dal basso grazie a una nuova "cultura partecipativa" (Bruns, 2008, citato in Biscioni, 2019), che trasforma lo smartphone in strumento di denuncia visiva.

Questo risveglio sociale e comunicativo ha trovato un momento di convergenza e un culmine simbolico nel 2008, con l'elezione di Barack Obama.
La salita al potere del primo presidente afroamericano nella storia della nazione portò milioni di persone a considerare raggiunto un traguardo fino a poco prima inimmaginabile. Sembrava la prova definitiva che il "sogno americano" non fosse più ostacolato da una barriera razziale, tanto che persino un cittadino nero poteva ambire a ricoprire la maggiore carica degli Stati Uniti (Alexander, 2010; Coates, 2017).

I festeggiamenti che seguirono la notizia assunsero i contorni di un momento epocale, con la sensazione di star assistendo alla fine di una storia fatta di razzismo e pregiudizio. Nelle strade di Harlem, i venditori ambulanti offrivano magliette che collocavano



fig.52
L'uso dei dispositivi mobili e dei social media come strumenti di testimonianza visiva, narrazione indipendente e attivismo politico nell'era digitale è inevitabilmente legato all'attivismo praticato dai singoli cittadini.

il volto di Obama in un "Valhalla nero", affiancato a figure storiche come Martin Luther King, Harriet Tubman e Malcolm X (Coates, 2017). La notte delle elezioni e il giorno dell'inaugurazione alla Casa Bianca restituirono a un'intera comunità un senso di trionfo e unità. Vedere le famiglie afroamericane sorridere e sventolare la bandiera statunitense sembrò chiudere una guerra secolare e dolorosa, illudendosi che la supremazia bianca potesse essere finalmente bandita dalla società in maniera istituzionale (Coates, 2017). Tuttavia, come evidenziato dalla sociologia contemporanea, questo trionfo visivo e politico generò il falso mito di una nazione ormai "post-razziale", fornendo l'alibi perfetto per il consolidamento di nuove forme di razzismo, definite dalla comunità nera e dagli studiosi "*color-blind",* capaci cioè di mascherare le perduranti disuguaglianze sistemiche dietro la rassicurante visione di un'uguaglianza apparentemente raggiunta (Alexander, 2010; Bonilla-Silva, 2014).



fig.53
Il manifesto rappresenta una pietra miliare nella grafica politica contemporanea, capace di unire l'estetica pop art alla comunicazione di massa per veicolare un messaggio di cambiamento e mobilitazione popolare.

Insomma, l'illusione di un cambiamento radicale ha nascosto una realtà ben più complessa per cui l'elezione di un singolo individuo non equivale allo smantellamento delle strutture di potere pre-esistenti e dei modelli culturali dominanti, facendo coincidere all'elezione di Obama l'affermazione di un un sistema in cui le disuguaglianze, dall'incarcerazione di massa al divario di ricchezza, vengono mantenute attraverso pratiche istituzionali silenziose e invisibili, spesso neutre solamente all'apparenza, ma comunque protette dalla rassicurante facciata di un'uguaglianza di facciata (Alexander, 2010; Bonilla-Silva, 2014).

Da qui nasce la necessità percepita di tornare a una denuncia cruda, spogliando la politica dell'iconografia celebrativa per svelare le crepe mai sanate della democrazia statunitense.

La strategia visiva del Movimento per i Diritti Civili, fondata sull'esibizione traumatica della violenza per scuotere le coscienze (Sontag, 2004), trova oggi una drammatica e immediata continuità digitale.

Ne è un esempio lampante *Black Lives Matter* (BLM), nato nel 2013, che ha dato vita a imponenti mobilitazioni nazionali contro la *police brutality*. La violenza sistemica e l'impunità di cui godono storicamente le forze dell'ordine alimentano quotidianamente un profondo clima di insicurezza: il corpo afroamericano nello spazio pubblico sperimenta una vulnerabilità strutturale permanente, in cui il semplice controllo di routine o la normale quotidianità possono trasformarsi improvvisamente in un confronto impari e letale.

Questa minaccia costante si manifesta plasticamente nello squilibrio radicale tra la cittadinanza disarmata, costretta a subire la forza o a mostrare le mani in segno di resa, e la sproporzionata militarizzazione dei reparti di polizia in assetto antisommossa e paramilitare, pronti a reprimere il dissenso con armi d'assalto.

Si tratta di una dinamica di potere oppressiva che trasforma la strada in uno spazio di costante intimidazione, dove la paura di subire abusi o di non fare ritorno a casa diventa una componente inesorabile dell'esperienza di vita delle comunità nere.
In questo scenario di tensione e pericolo permanente, l'atto di filmare e condividere in rete un sopruso non si esaurisce in una denuncia isolata, ma alimenta in tempo reale una coscienza collettiva globale.

Nel 2020 è stata proprio una sequenza di immagini, il video di 9 minuti e 29 secondi che documenta l'uccisione di George Floyd, a riportare in massa il

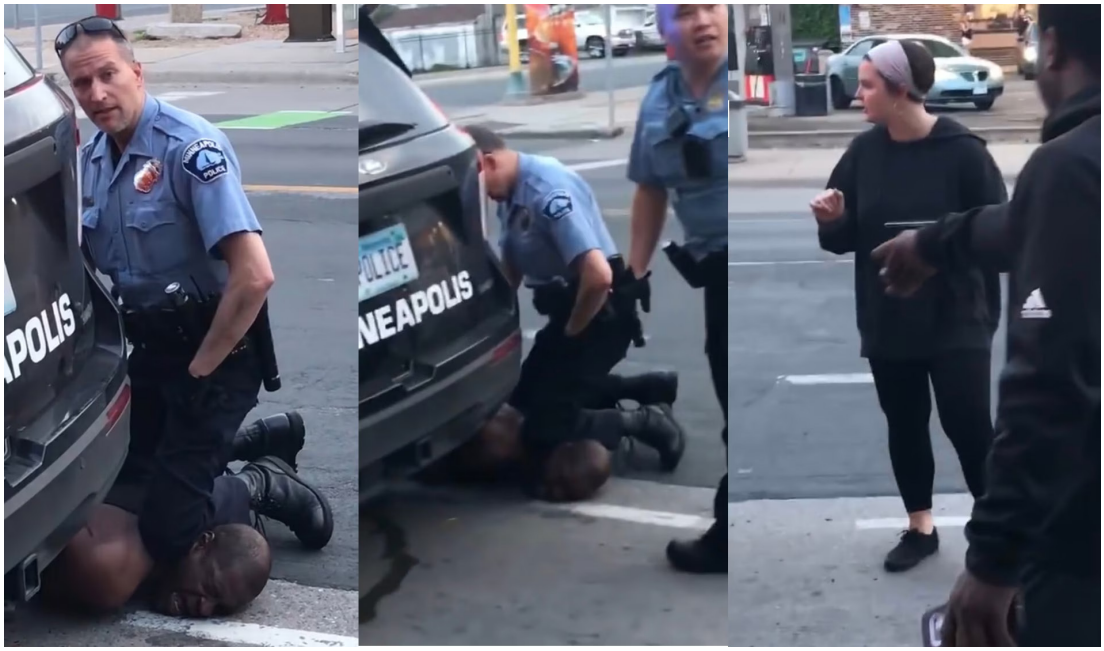


fig.54
Fotogrammi del video dell'arresto e uccisione di George Floyd a Minneapolis; documentazione visiva della violenza razziale e della brutalità poliziesca, il cui impatto mediatico ha catalizzato il più grande movimento globale di protesta della storia recente.

movimento nelle piazze di tutto il mondo, trasformando il file digitale in reperto di un archivio collettivo istantaneo e dinamico (Biscioni, 2019).

Se nel XIX secolo la sfida era la conquista della visibilità, oggi, sommersi da un iperconsumo e un'iperproduzione visiva, ci troviamo di fronte a problemi quasi opposti: riuscire a filtrare le informazioni in un mare di fonti contrastanti e difendersi dalla costante esposizione alla violenza, che rischia di normalizzare l'orrore e anestetizzare lo spettatore di fronte a ingiustizie percepite come inalterabili (Sontag, 2004).



fig.55
L'attivista Ieshia Evans fronteggia impassibile un gruppo di agenti in tenuta anti-sommossa durante una protesta a Baton Rouge, Louisiana (2016); evidenza sul contrasto tra la vulnerabilità del corpo civile e la sproporzionata militarizzazione delle forze dell'ordine.



fig.56
Fotografia delle proteste di Ferguson, Missouri (agosto 2014). L'immagine documenta la contrapposizione tra un manifestante disarmato, con le mani alzate in segno di resa, e i reparti di polizia locale equipaggiati con armi d'assalto, evidenziando il clima di tensione e il tema sempre più attuale della militarizzazione urbana.

Accanto alle arti visive tradizionali, un ruolo fondamentale nella costruzione di questa contronarrazione è stato giocato dalla cultura hip-hop. Nato nei quartieri marginalizzati del Bronx tra gli anni '70 e '80 (Oswald, s.d.), l'hip-hop non è emerso nel vuoto, ma come risposta diretta a un disastro urbanistico, economico e sociale pianificato istituzionalmente.

Le radici di questa emarginazione affondano nei grandi progetti di "rinnovamento urbano" degli anni Cinquanta e Sessanta, simboleggiati dalla costruzione della *Cross Bronx Expressway* voluta da Robert Moses (Chang, 2005). Questa imponente infrastruttura tagliò in due i quartieri storici di New York, sradicando comunità intere e costringendo decine di migliaia di famiglie a riversarsi nel South Bronx, trasformatosi rapidamente in un'area densamente sovraffollata.

A questo sradicamento si accompagnò il white flight (la fuga dei bianchi): con l'arrivo massiccio di famiglie afroamericane e portoricane, la popolazione bianca abbandonò il quartiere, spinta da politiche discriminatorie come il redlining, la pratica bancaria e assicurativa di negare mutui e tutele alle zone abitate da minoranze (Coates, 2017). Questo disinvestimento, unito alla deindustrializzazione che allontanò i posti di lavoro dalle città, lasciò la forza lavoro nera intrappolata nei ghetti (Alexander, 2010).



fig.57
Una bambina in primo piano immersa nel paesaggio devastato e urbano del decennio di crisi del quartiere newyorkese.



fig.58
Bambini che giocano sopra una Chrysler abbandonata tra le rovine e i palazzi degradati; prova della resilienza urbana e della cultura giovanile di quel decennio.

Il valore degli immobili crollò e, per uscire dalla crisi e intascare le polizze assicurative, molti proprietari iniziarono a dare fuoco ai propri edifici abbandonati, scatenando l'epidemia dei "*fire suburbs*" (Chang, 2005).

La grave crisi finanziaria di New York negli anni Settanta diede il colpo di grazia, portando a tagli drastici nei servizi pubblici e alla chiusura di numerose stazioni dei vigili del fuoco, lasciando l'area impotente di fronte alla perdita di oltre l'80% del patrimonio edilizio (Chang, 2005).

È dentro questo scenario di macerie che la cultura hip-hop, attraverso il rap, il writing e i videoclip, si è configurata fin da subito come un archivio audiovisivo di strada, evoluzione dell'antica tradizione orale e del call-and-response afroamericano (Harrison et al., 2002). Se i media mainstream ignoravano le condizioni delle comunità nere, l'hip-hop ha funzionato come notiziario dal basso (la "*CNN of the*

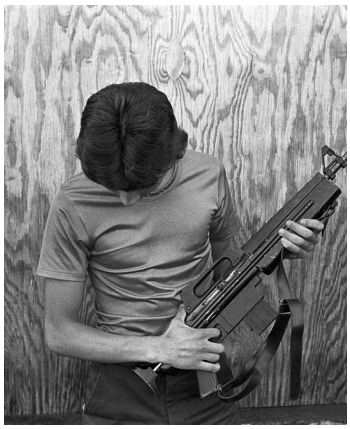


fig.59
Giovane nel Bronx esibisce un fucile rubato da una base militare; la diffusione della deliquenza giovanile, unita alla saturazione di armi da fuoco e all'epidemia di crack ha definito un'intera generazione.

fig.60
Fotogramma dal videoclip di Alright (2015), Kendrick Lamar, in cui un surreale ribaltamento dei ruoli mostra agenti di polizia che sorreggono un'automobile.



ghetto" dei Public Enemy), documentando violenza urbana, police brutality e il fallimento del sogno americano prima dei social media.

In questo contesto, la musica urbana ha smascherato l'ostilità di un apparato di polizia fondato su bias istituzionali, strutturato per sorvegliare cronicamente la comunità nera.

Il ghetto viene svelato come spazio di contenimento e criminalizzazione preventiva; la natura militarizzata delle forze dell'ordine spinse i rapper a definire la presenza poliziesca come una vera e propria "occupazione" (Alexander, 2010). Questa tensione si è inasprita con la *War on Drugs*, che ha svuotato le strade di migliaia di giovani per rinchiuderli nel sistema carcerario (Alexander, 2010; Chang, 2005).

Artisti e collettivi hanno utilizzato la propria immagine e i codici visivi della strada, dalle copertine ai fashion codes, come i pantaloni baggy che mimavano provocatoriamente le divise carcerarie senza cintura (Alexander, 2010), per creare un'identità positiva, ma soprattutto, sfidante.

In ambito sociologico, abbracciare lo stigma non è solo una risposta difensiva, ma, come afferma Michelle Alexander, un vero e proprio atto politico di resistenza e sfida (Alexander, 2010).

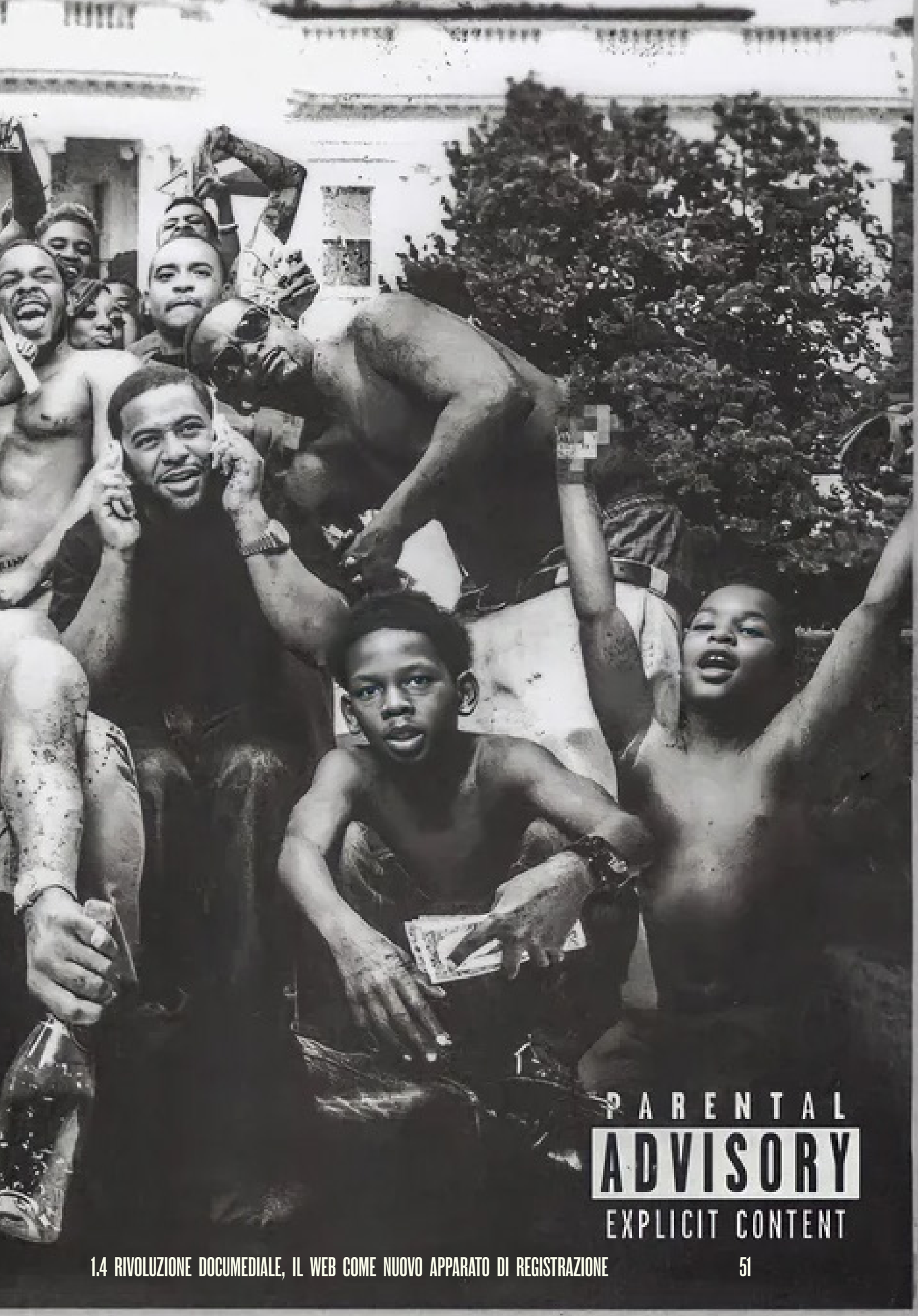
Ribaltando gli stereotipi imposti dalla cultura egemone, l'hip-hop ha fornito una voce a chi era silenziato, trasformando il corpo nero da oggetto di repressione a soggetto di potere e visibilità (hooks, 1994). Il vissuto periferico diventa così un manifesto politico globale, unendo definitivamente la ribellione sonora a quella visiva (Alexander, 2010; hooks, 1994).

È con queste modalità, che i meccanismi di un'industria e di un sistema penale che cercavano di mercificare o neutralizzare il dissenso sono stati messi sotto i riflettori.

La riappropriazione dei codici visivi della strada non è stata soltanto una risposta estetica, ma un atto di sovranità culturale che ha restituito alle comunità marginalizzate gli strumenti per autodeterminarsi, trasformando la musica e l'immagine in veri e propri territori di resistenza politica (Alexander, 2010; hooks, 1994).



fig.61
La copertina dell'album To Pimp a Butterfly (2015) di Kendrick Lamar, fotografata da Denis Rouvre, ritrae un gruppo di persone afroamericane che festeggiano sul prato della Casa Bianca, esibendo denaro, bottiglie e collane, con un giudice disteso a terra con delle "X" sugli occhi.
La composizione sovverte i simboli del potere politico statunitense fondendo la celebrazione culturale con una tagliente critica istituzionale e sociale.

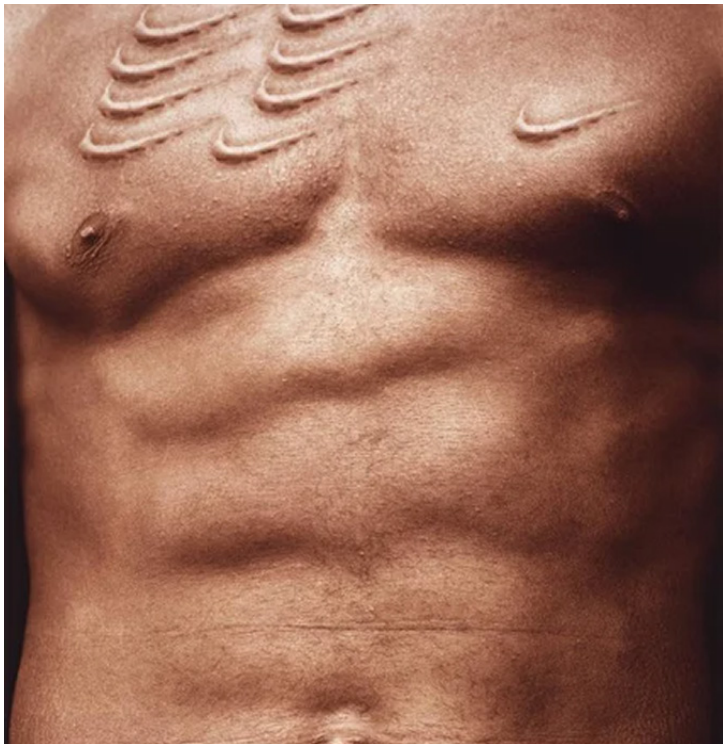

PARENTAL
ADVISORY
EXPLICIT CONTENT

In questo scenario, alcuni artisti si sono fatti curatori critici della memoria afroamericana per restituire un senso di urgenza a una storia spesso liquidata come "passata" (Enwezor, 2008).

Hank Willis Thomas, parallelamente, concentra la sua pratica artistica sulla cultura visiva e sulle logiche della pubblicità. Attraverso opere che riappropriano e ricontestualizzano immagini tratte dai mass media o dalla storia della fotografia, come nella celebre serie *Unbranded* (FIG.62 e 63), Thomas smaschera implacabilmente come il corpo afroamericano sia stato storicamente "marchiato" dal marketing e dagli stereotipi visivi.

Estrapolando le immagini dal loro contesto originario e privandole dei loghi commerciali o dei testi pubblicitari, l'artista spoglia la comunicazione visiva per rivelare la nuda struttura del pregiudizio, evidenziando le profonde e persistenti dinamiche di mercificazione della *blackness* sistematicamente operate dalla cultura dominante (hooks, 1994).

fig.62
Thomas critica il modo in cui i marchi commerciali (in particolare Nike) si approprino dei corpi e dell'identità degli atleti afroamericani, facendoli diventare "prodotti" marchiati, come accadeva agli schiavi.



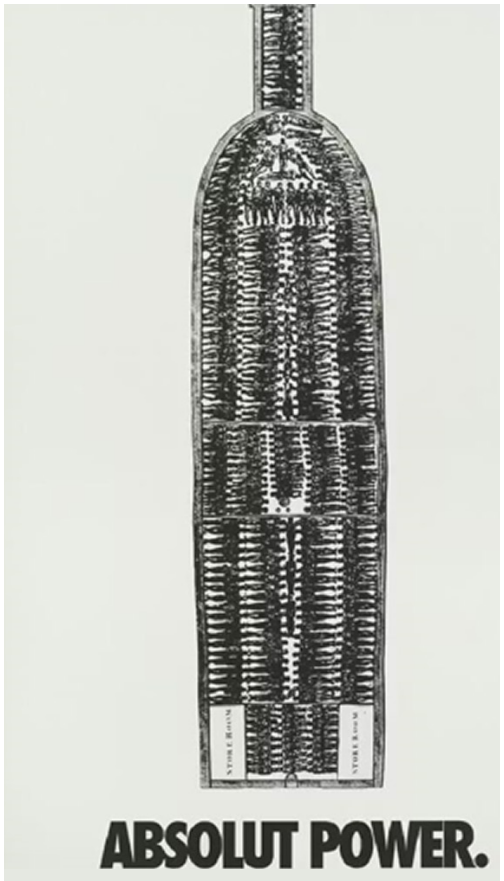


fig.63
Absolut Power (2004) parodizza la celebre campagna pubblicitaria della vodka sovrapponendola al diagramma storico della nave negriera Brookes, evidenziando il legame strutturale tra il consumismo occidentale contemporaneo e la storia dello sfruttamento coloniale e della tratta degli schiavi.

Sulla scia di una critica ai dispositivi di potere della rappresentazione, l'opera di Carrie Mae Weems si configura come atto di restituzione politico della memoria afroamericana, in un'indagine sulla genealogia visiva della subalternità, interrogando archivi storici e musei etnografici per evidenziare come il corpo nero è stato codificato, misurato e oggettivato dalla cultura dominante.

Nell'installazione *From Here I Saw What Happened and I Cried (1995–1996)* (FIG.64), l'artista riappropria i dagherrotipi commissionati nel 1850 dallo scienziato Louis Agassiz, racchiudendoli in cornici circolari dal forte viraggio rosso e sovrapponendo scritte sul vetro in un intervento volto a svelare la complicità dello sguardo scientifico nella classificazione razziale, sottraendo i soggetti alla violenza dell'oggettificazione archivistica.

L'artista Sasha Huber con *Tailoring Freedom – Renty and Delia (2021)* (FIG.65) interviene direttamente sui medesimi ritratti fotografici con migliaia di punti metallici conficcati sulla superficie per "ricamare" abiti eleganti in unatto di riparazione materiale e simbolica.

fig.64
L'installazione fotografica "From Here I Saw What Happened and I Cried" (1995–1996) usa proprio il testo scientifico e oggettivo impresso sul vetro interrogando criticamente le categorie tassonomiche utilizzate per legittimare la supremazia bianca e la disumanizzazione nera.



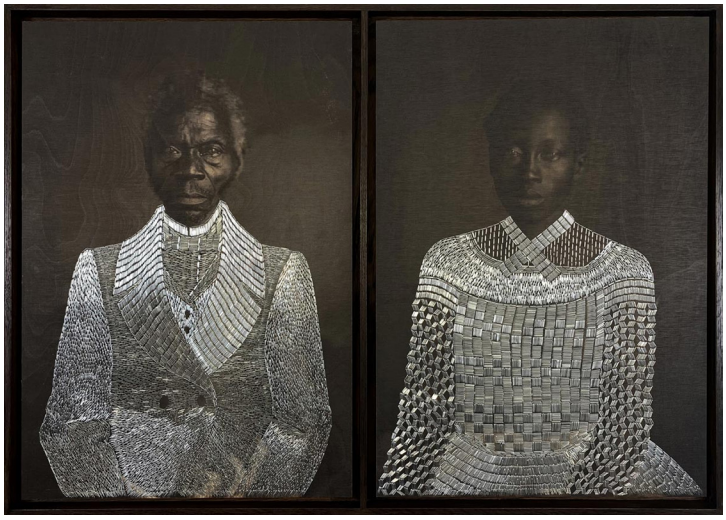


fig.65
Huber interviene sulle immagini storiche applicando migliaia di punti metallici per "vestire" i soggetti con abiti eleganti, sottraendoli alla nudità forzata e degradante della documentazione originaria e restituendo loro dignità, individualità e sovranità corporea.

Kara Walker interroga la brutalità della storia schiavista statunitense, costringendo lo spettatore a confrontarsi con una narrazione che, sebbene apparentemente favolistica nella sua estetica formale (tramite l'uso delle silhouette nere, popolare medium dell'Ottocento), svela una violenza grottesca e radicata nella mentalità americana profonda (Mann, 2020).

Attraverso la bidimensionalità tagliente delle sagome, l'artista inscena i traumi rimossi della piantagione, ribaltando l'estetica edulcorata con cui la cultura dominante ha tradizionalmente sterilizzato il passato schiavista. Le sue installazioni non si limitano a documentare l'orrore, ma mettono a nudo i meccanismi stessi del voyeurismo e della rappresentazione visiva, costringendo il pubblico a fare i conti con un archivio storico che non è mai neutrale.

Sia che si tratti delle installazioni concettuali, dell'attivismo visivo o dei codici della cultura hip-hop, il fine e gli intenti comuni sono di trasformare la memoria in uno spazio di resistenza (Mbembe, 2002).

Tuttavia, se in passato archiviare significava costruire una solida contronarrazione, oggi il materiale prodotto dai movimenti di protesta e dalla cultura underground è frammentato e regolato da algoritmi commerciali.

Il design delle piattaforme social, orientato alla monetizzazione, al consolidamento di un "plusvalore documediale" e all'emotività immediata, svuota spesso le lotte della loro complessità politica (Carleo, 2022).

Esso delega la selezione e la visibilità della memoria a logiche di mercato, dove le interfacce digitali sono spesso dei "non mezzi" che strutturano la conoscenza riflettendo i valori e le discriminazioni, spesso razziste, della cultura dominante (Noble, 2018).

La sfida della contemporaneità diventa dunque quella di archiviare per resistere, a partire da piattaforme realmente neutrali ed esplicite nelle loro finalità educative e di ricerca della verità.

Come possiamo progettare infrastrutture che non si limitino a trasmettere l'orrore del presente, rischiando di smorzare la sensibilità e generare assuefazione nello spettatore (Sontag, 2004), ma che siano capaci di riconnettere la singola immagine alla lunga genealogia della lotta afroamericana?

La necessità di un archivio pubblico che sappia mediare tra il flusso disordinato del web e la narrazione della storia risponde a un'urgenza politica e democratica, poiché non vi è alcun potere politico senza il controllo dell'archivio e della memoria (Derrida, 2005).

Essa ci impone di ripensare il ruolo del design della comunicazione non come semplice impalcatura estetica, ma come custode critico della memoria e abilitatore di conoscenza (Noiret & Tebeau, 2022).



fig.66
Sagome in carta nera intagliata e animate da proiezioni di luci colorate. L'opera rielabora l'estetica delle silhouette storiche per evocare violenze, rivolte e dinamiche razziali del periodo della schiavitù negli Stati Uniti, immergendo lo spettatore in un racconto visivo perturbante e immersivo.

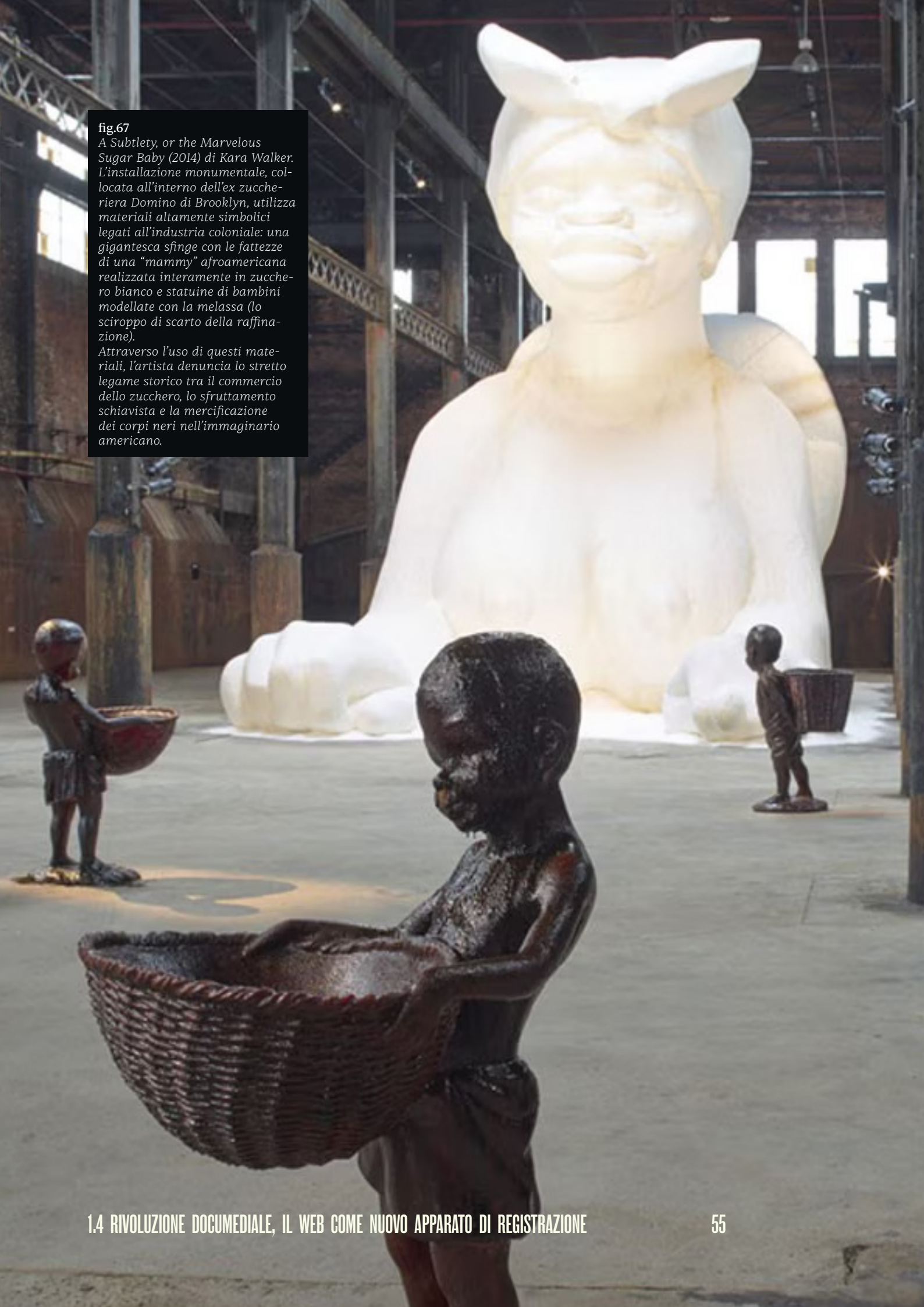


fig.67
A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby (2014) di Kara Walker. L'installazione monumentale, collocata all'interno dell'ex zuccheriera Domino di Brooklyn, utilizza materiali altamente simbolici legati all'industria coloniale: una gigantesca sfinge con le fattezze di una "mammy" afroamericana realizzata interamente in zucchero bianco e statuine di bambini modellate con la melassa (lo sciroppo di scarto della raffinazione).
Attraverso l'uso di questi materiali, l'artista denuncia lo stretto legame storico tra il commercio dello zucchero, lo sfruttamento schiavista e la mercificazione dei corpi neri nell'immaginario americano.

CAPITOLO 2

Archiviare per resistere

“La democratizzazione effettiva si misura sempre con un criterio essenziale: la partecipazione e l’accesso all’archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione.”

Jacques Derrida

1995, Mal d’Archivio

2.1
DALLA PAGINA STAMPATA AL FLUSSO DIGITALE

Se l'analisi condotta nei capitoli precedenti ha dimostrato come la comunità afroamericana abbia storicamente affidato la propria sopravvivenza e la propria autodeterminazione alla costruzione di contro-infrastrutture culturali, dai Race Records alle riviste periodiche, fino alla fotografia d'autore (Levine, 1977; Willis & Krauthamer, 2013), il problema che si apre nella contemporaneità è quello della loro accessibilità, trasmissione e riattivazione.

Di fronte a un archivio storico frammentato, stratificato e spesso relegato a una fruizione puramente testuale, il design della comunicazione contemporaneo non può limitarsi a replicare la struttura di un saggio accademico o di un database enciclopedico (Castellana, 2025).

Questa urgenza educativa e politica si scontra oggi con un panorama istituzionale profondamente frammentato e ostile. Negli Stati Uniti, l'insegnamento della storia afroamericana e della schiavitù varia drasticamente sulla base di fattori politici e geografici: a seconda del singolo Stato o distretto scolastico, i programmi ministeriali subiscono censure, edulcorazioni o vere e proprie restrizioni legislative che impediscono una trattazione onesta del razzismo sistemico (The New York Times, 2019; Onyx Impact, 2025).

Laddove lo Stato e le istituzioni educative formali falliscono nel trasmettere una memoria veritiera, o peggio scelgono di occultarla per quieto civile (Mbembe, 2002), diviene imperativo agire in autonomia.
È qui che il design della comunicazione assume un ruolo politico centrale (Noiret & Tebeau, 2022): progettare piattaforme digitali indipendenti significa costruire infrastrutture educative nuove e rigorose, capaci di aggirare le censure statali e di offrire strumenti di conoscenza oggettivi, accessibili e profondamente rispettosi della complessità della cultura nera.

La digitalizzazione della memoria non è dunque un semplice processo di trascrizione da supporto analogico a schermo digitale, ma richiede anche una riprogettazione radicale dello spazio visivo (Castellana, 2025).

Se un libro o un saggio stampato offrono una lettura sequenziale e fissa, ancorata alle coordinate della pagina, l'interfaccia digitale consente di superare la linearità per trasformare l'archivio in un flusso vivo e relazionale (Castellana, 2025; Derrida, 2005; Lupton, 2010).

In questo scenario, l'interfaccia web deve farsi spazio narrativo e multimediale in cui il passato della segregazione, della protesta e della codificazione visiva non viene semplicemente raccontato, ma riattivato e "risignificato" attraverso il filtro della musica contemporanea, restituendo al fruitore la complessità di una memoria collettiva in costante movimento e troppo spesso censurata o trascurata (Castellana, 2025; Derrida, 2005).

Mentre la narrazione storica tradizionale procede per accumulo cronologico, dalle catene della schiavitù e dai minstrel shows fino alle marce dei diritti civili, il medium digitale consente un cambio di paradigma strutturale.

L'interfaccia non dovrebbe limitarsi a ospitare contenuti storici, ma agire come dispositivo di "montaggio", in cui la distanza temporale tra il passato della segregazione e il presente della produzione musicale contemporanea viene azzerata dall'azione dell'utente (Noiret & Tebeau, 2022).

LIBRARY LIBRARY OF CONGRESS

Everything

Share

PHOTO, PRINT, DRAWING

Kendrick Lamar and Jay Rock, Los Angeles

« Back to Search Results



Photo, Print or Drawing

[digital file from original]
Full online access to this resource is only available at the Library of Congress.

About this Item

Title
Kendrick Lamar and Jay Rock, Los Angeles

Summary
Photograph shows the rap musicians, both from Compton, seated outdoors, with murals in background.

Names
Oriol, Estevan, photographer
Annenberg Foundation, funder/sponsor

Created / Published
[photographed 2007, printed between 2017 and 2019]

Headings
- Lamar, Kendrick,--1987
- Jay Rock,--1986
- Hip-hop--2000-2010
- Rap musicians--2000-2010
- Photographs--2000-2010
- United States--California--Los Angeles

Format Headings
Inkjet prints--2010-2020.

Genre
Inkjet prints--2010-2020

Notes
- Title from Annenberg Space for Photography exhibit spreadsheet.
- Gift; Annenberg Foundation; 2025; (DLC/PP-2025:027).
- Use this credit line: From the exhibition Contact High: A Visual History of Hip-Hop, 2019, made possible by Wallis Annenberg and the Annenberg Space for Photography.
- Forms part of the Annenberg Space for Photography Collection of Exhibition Prints.
- Exhibited: "Contact High: A Visual History of Hip-Hop," at the Annenberg Space for Photography in Los Angeles, CA, April 26 - August 25, 2019.

Medium
1 photograph : inkjet print mounted on foam core ; sheet 51 x 69 cm

Call Number/Physical Location
LOT 15663, no. 71 (C size) [P&P]

Part of
Lot 15663 (127)
Groups of Images (Lots) (13,120)
Prints and Photographs Division (1,124,054)
Library of Congress Online Catalog (1,847,464)

Format
Photo, Print, Drawing

Contributor
Annenberg Foundation
Oriol, Estevan

Dates
2007

Location
California
Los Angeles
United States

Language
English

Subject
California
Hip-Hop
Inkjet Prints
Jay Rock
Lamar, Kendrick
Los Angeles
Photographs
Rap Musicians
United States

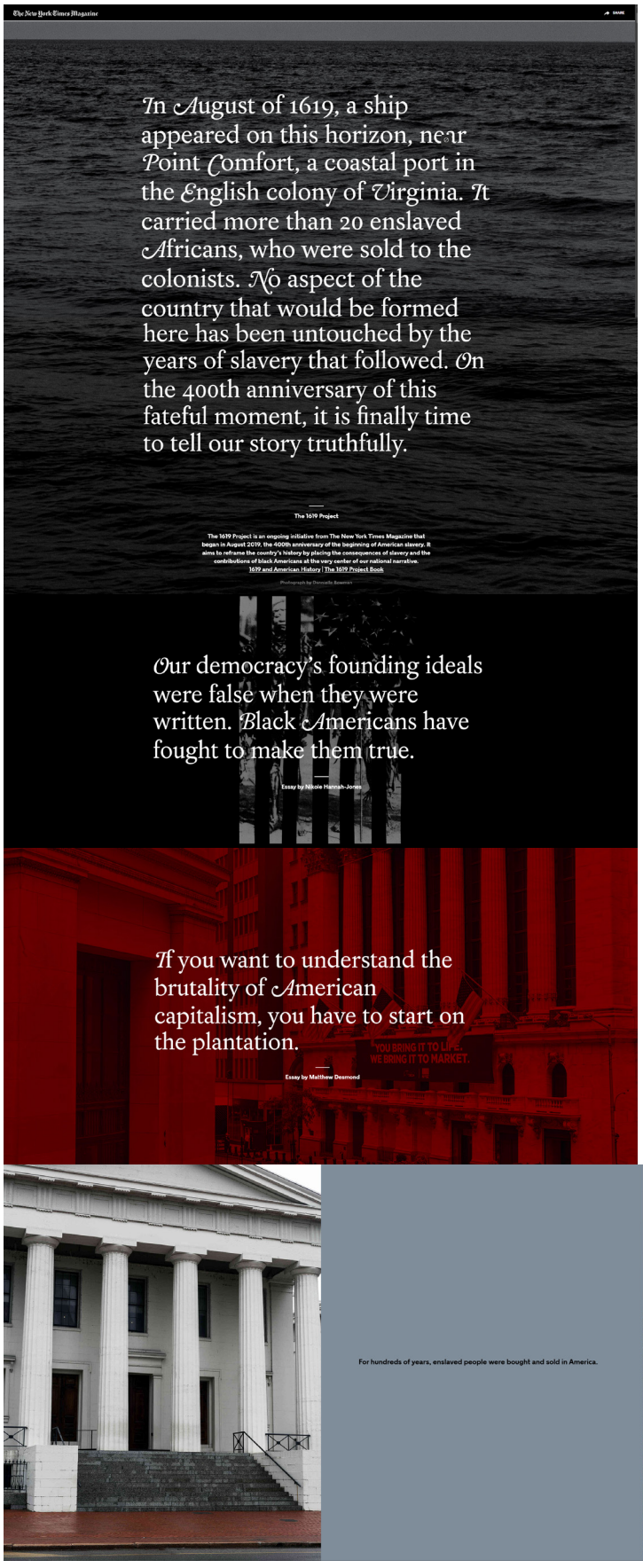
fig.68
Schermata della Library of Congress relativa alla fotografia Kendrick Lamar and Jay Rock, Los Angeles (2007) di Estevan Oriol; l'immagine evidenzia l'aridità burocratica e tassonomica di un modello archivistico istituzionale, saturo di metadati burocratici e distanti quanto irrilevanti per la cultura hip-hop.

Questo approccio si fonda sui principi dello *scrollytelling* critico, un'articolazione visiva e narrativa in cui lo scorrimento della pagina non è un semplice atto meccanico di fruizione, ma un vettore che guida l'utente attraverso strati di senso sovrapposti (Noiret & Tebeau, 2022).

A differenza di un archivio istituzionale o di un database accademico, spesso percepiti come luoghi polverosi, asettici e rigidamente tassonomici, l'interfaccia digitale progettata adotta una logica immersiva (Alzetta, 2016; Castellana, 2025).

Il design della comunicazione non dovrebbe semplicemente organizzare le informazioni, ma progettare il ritmo dell'esperienza visiva, facendo in modo che grafica, tipografia e fotografia d'archivio rispondano a una precisa coreografia temporale dettata dal flusso sonoro (Lupton, 2010).

Questo approccio si fonda sui principi dello *scrollytelling* critico, un'articolazione visiva e narrativa in cui lo scorrimento della pagina non è un semplice atto meccanico di fruizione, ma un vettore che guida l'utente attraverso strati di senso sovrapposti (Noiret &



Tebeau, 2022). A differenza di un archivio istituzionale o di un database accademico, spesso percepiti come polverosi, asettici e rigidamente tassonomici, l'interfaccia digitale progettata adotta una logica immersiva (Alzetta, 2016; Castellana, 2025).
I tradizionali sistemi di catalogazione tendono infatti a operare una decontestualizzazione sistematica dei reperti, producendo un appiattimento (*flattening*) in cui la complessità materiale e la catena di relazioni storiche del documento vengono ridotte a un elenco agerarchico di aridi metadati (Barabucci et al., 2022).

Per scardinare questo limite, il design della comunicazione non dovrebbe semplicemente organizzare le informazioni, ma progettare il ritmo dell'esperienza visiva, facendo in modo che grafica, tipografia e fotografia d'archivio rispondano a una precisa coreografia temporale dettata dal flusso sonoro (Lupton, 2010). Nel contesto digitale, l'integrazione del flusso audiovisivo spezza la rigidità della parola scritta per restituire al racconto storico la sua originaria fluidità e dinamicità, elevando gli stili, le pause, i silenzi e il ritmo a vettori primari di svelamento critico ed emotivo (Salvatori, 2022).

In questo modo, il progetto supera la bidimensionalità della pagina editoriale per farsi spazio interattivo dentro cui l'utente non è più un lettore passivo che subisce una narrazione lineare, ma un esploratore attivo che, attraverso il proprio movimento sulla pagina, rivela connessioni profonde tra i documenti del passato e le denunce liriche del presente (Castellana, 2025; Derrida, 2005; Lupton, 2010).

Come teorizzato da Roland Barthes, l'utente "gioca" e "suona" il testo interattivo così come un musicista interpreta uno spartito: l'autore non esercita più un controllo unilaterale sul significato, e la lettura stessa si configura come attività di risignificazione in cui l'esploratore co-produce il senso dell'archivio (Barthes, citato in Lupton, 2010). L'interfaccia abbandona la logica da contenitore neutrale per farsi un dispositivo dinamico e interattivo, una struttura a collage polifonico in cui

fig.69
Il 1619 Project è una piattaforma che raccoglie documenti critici della storia afroamerican e li espone in maniera immersiva. L'esperienza d'uso si articola su una doppia direttrice vettoriale: una prima parte in scorrimento verticale (a sinistra) e una seconda in orizzontale (in basso). Il design della comunicazione spezza la linearità tradizionale per trasformare l'utente in esploratore attivo del documento, storicamente contestualizzato, di cui sceglie le modalità di fruizione in un contesto che supporta la multimedialità.



molteplici punti di vista e voci storicamente marginalizzate possono finalmente coesistere e dialogare (Santana, 2022).

2.2
LIMITI E PROBLEMI DELL'ARCHIVIO ISTITUZIONALE

Nel contesto contemporaneo, in cui la tecnologia promette di accelerare e semplificare l'accesso al sapere, azzerando le distanze tra l'utente e l'informazione, i mezzi digitali dovrebbero garantire una fruizione chiara, immediata e orientata alla comprensione (Krug, 2014; Lupton, 2010). Tuttavia, quando si analizzano gli archivi storici istituzionali o i grandi depositi digitali dedicati alla memoria collettiva e culturale, emerge un paradosso strutturale: la mole di informazioni possedute è immensa, ma la capacità di renderle realmente trasmissibili a livello comunicativo ed educativo è drammaticamente ridotta (Carleo, 2022). L'inefficacia comunicativa tende a trasformare la tecnologia da potenziale strumento democratico a barriera invisibile, in cui il sapere, pur essendo teoricamente a disposizione di tutti, rimane di fatto inaccessibile (Carleo, 2022).

Questo limite strutturale dell'archiviazione digitale pubblica si manifesta attraverso tre criticità fondamentali.



MANUSCRIPT/MIXED MATERIAL

Frederick Douglass Papers: Diary, 1886-1894; Tour of Europe and Africa, 1886-1894

« Back to Search Results

Title
Frederick Douglass Papers: Diary, 1886-1894; Tour of Europe and Africa, 1886-1894

Names
Douglass, Frederick, 1818-1895

Created / Published
1886 - 1894

Headings
- United States--Politics and government--19th century
- Abolitionists
- Civil rights
- Women's rights
- Anthony, Susan B. (Susan Brownell), 1820-1906--Correspondence
- Assing, Ottilie--Correspondence
- Bassett, Ebenezer D., 1833-1908--Correspondence
- Bruce, Blanche Kelso, 1841-1898--Correspondence
- Douglass, Anna Murray, -1882
- Douglass, Lewis, 1840-1908--Correspondence
- Douglass, Joseph H. (Joseph Henry), 1871-1935
- Draz, Rosine Ame--Correspondence
- Garrison, William Lloyd, 1805-1879--Correspondence
- Griffiths, Julia, -1895--Correspondence
- Richardson family--Correspondence
- Smith, Gerrit, 1797-1874--Correspondence
- Sprague, Rosetta Douglass--Correspondence
- Wagoner, Henry O.--Correspondence
- Webb family--Correspondence
- Wells-Barnett, Ida B., 1862-1931--Correspondence
- African American newspapers--New York (State)--Rochester
- African Americans--Washington (D.C.)
- Slaves--Emancipation
- Orators
- Douglass, Helen, 1838-1903. Helen Douglass papers
- Manuscripts
- United States

Finding Aid
View Frederick Douglass Papers Finding Aid

Part of
Frederick Douglass Papers at the Library of Congress (1,013)
Manuscript Division (170,585)

Format
Manuscript/Mixed Material

Contributor
Douglass, Frederick

Dates
1886 to 1894

Location
United States

Language
English

Subject
19th Century
Abolitionists
African American Newspapers
African Americans
Anthony, Susan B. (Susan Brownell)
Assing, Ottilie
Bassett, Ebenezer D.
Bruce, Blanche Kelso
Civil Rights
Correspondence
Douglass, Anna Murray
Douglass, Helen,. Helen Douglass Papers
Douglass, Joseph H. (Joseph Henry)
Douglass, Lewis

fig.70
Screenshot della pagina d'archivio della Library of Congress relativa al diario di Frederick Douglass; si noti la densità e stratificazione burocratica delle schede di catalogazione istituzionale.

CRITICITA' 1
FRAMMENTAZIONE DEI DATI E DECONTESTUALIZZAZIONE

La natura stessa degli archivi storici ufficiali si articola spesso su segmenti parcellizzati, catalogati secondo logiche tassonomiche rigide, asettiche e burocratiche. Questa frammentazione impedisce al fruitore di osservare la correlazione profonda tra gli eventi, trasformando l'archivio in un deposito passivo piuttosto che in uno strumento di narrazione organica. Come evidenziato da Väljataga (2022), l'aumento della pura ricercabilità (*searchability*) nei database digitali ha prodotto come effetto collaterale una decontestualizzazione sistematica dei documenti, erodendo la capacità dell'utente di esercitare una lettura critica delle fonti e riducendo la storia a frammenti sparsi privi di coerenza narrativa.

I sistemi tradizionali operano una decontestualizzazione che sfocia in due problemi descritti dalla teoria dell'informazione: la "reticenza" (*reticence*), ovvero l'omissione di relazioni e contesti storici cruciali all'atto della digitalizzazione, e l' "appiattimento" (*flattening*), che si verifica quando un unico set di metadati standardizzati viene applicato indistintamente per descrivere il contenuto dell'immagine, il suo supporto fisico originale e le complesse relazioni sociali che essa rappresenta (Barabucci et al., 2022).

Così, il documento, sempre più privato della sua materialità e della sua rete di relazioni storiche, subisce un definitivo declassamento semantico, venendo ridotto a mera "superficie d'immagine" (Serena, 2010).



fig.71
L'unica forma di contestualizzazione presente sulla piattaforma è la "Biografia" che ogni autore può impostare. L'interfaccia delega il contesto a brevi cenni biografici sull'artista, che però possono variare notevolmente, se non addirittura risultare assenti.

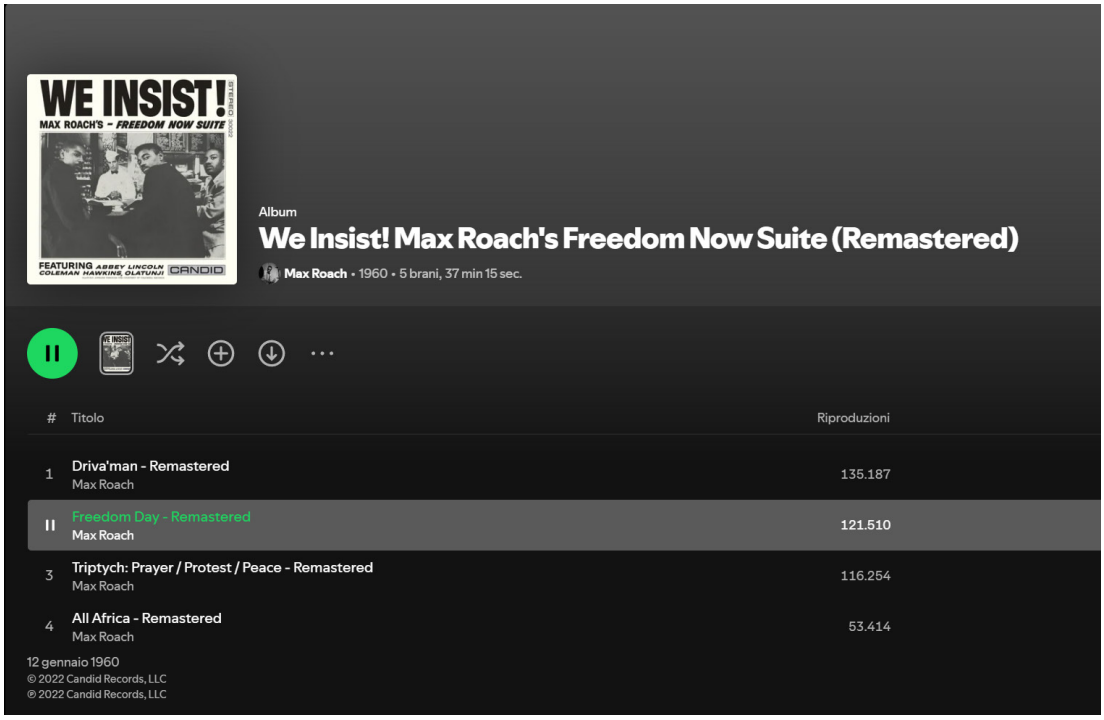
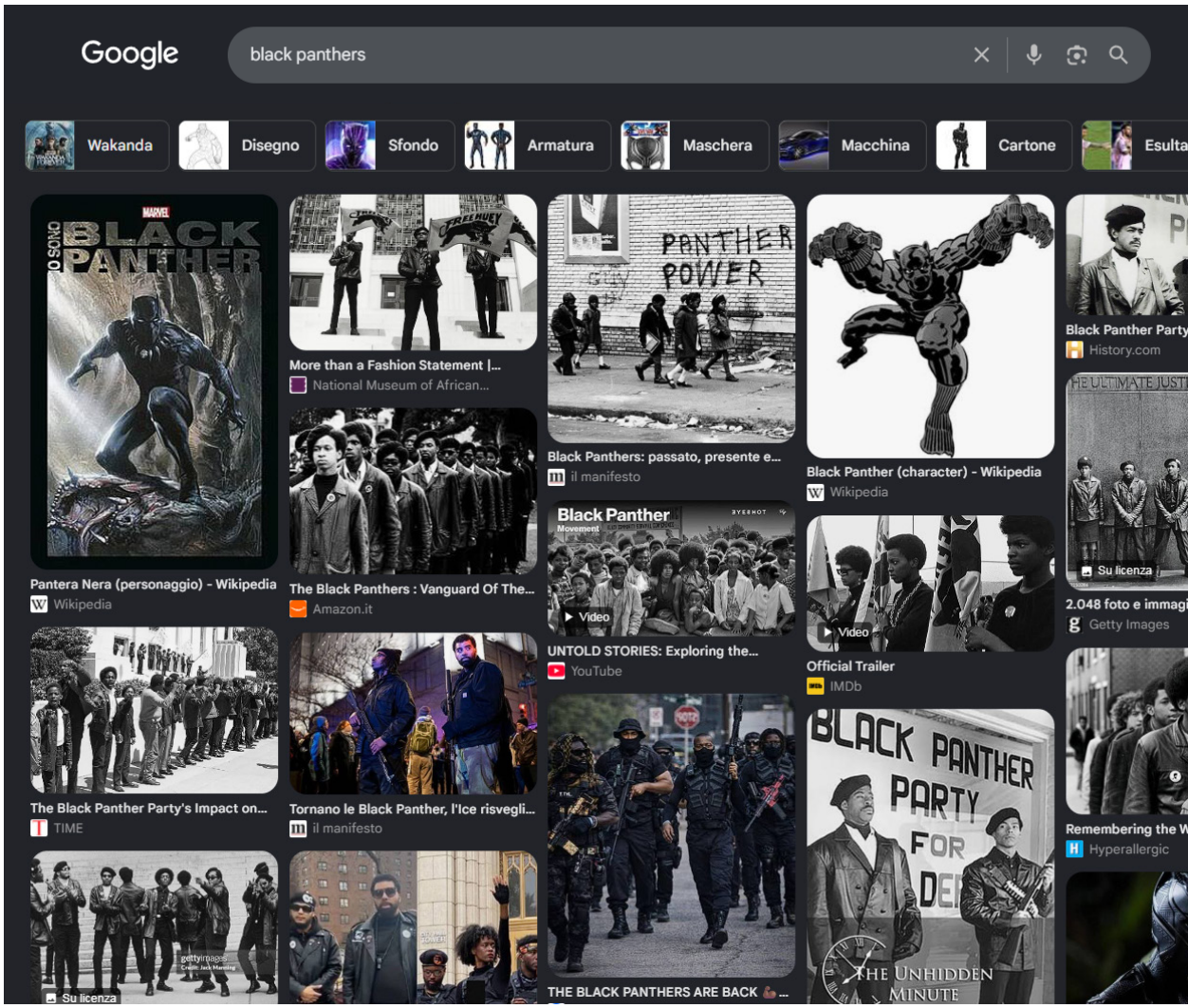


fig.72
La decontestualizzazione nello streaming industriale (es. Spotify). L'album "We Insist!" (1960) viene ridotto a una lista di tracce priva di apparato critico, note di copertina o narrazione storiografica, disattivando la carica politica dell'opera.

CRITICITA' 2
IL SOVRACCARICO COGNITIVO E INFORMATIVO

La quantità ingente di reperti e fonti digitalizzate eccede la capacità di elaborazione del singolo cittadino o ricercatore. Senza una struttura di navigazione semantica progettata attraverso i codici del design della comunicazione, la complessità dei contenuti si dissolve in una massa informe e dispersiva, rischiando di promuovere un'esclusione culturale di fatto (Carleo, 2022). Già nel diciannovesimo secolo, i teorici della cultura paventavano il rischio di un torpore della mente indotto da un sovraccarico di stimoli e informazioni (Sontag, 2004); oggi, tale scenario si concretizza nell'illusione che l'accumulo infinito di dati coincida sempre con la conoscenza.

In realtà, come descritto dallo storico della tecnologia James Gleick (2011), un documento archiviato digitalmente senza criteri di orientamento e filtraggio è statisticamente destinato a non essere mai più visto da occhio umano, trasformando i grandi database pubblici in ciò che il matematico Augustus De Morgan definiva "magazzini di carta straccia" (*wastepaper warehouses*). Senza una curatela che selezioni e gerarchizzi le fonti, l'abbondanza digitale si converte paradossalmente in oblio (Gleick, 2011), esponendo la memoria collettiva al rischio di una "dittatura digitale" in cui le multinazionali della tecnologia e i motori di ricerca commerciali decidono unilateralmente quali ricordi far riemergere e quali condannare alla sparizione (Carleo, 2022).



CRITICITA' 3
LA FALSA NEUTRALITA' E LA DISPERSIONE

I motori di ricerca commerciali e le piattaforme social trattano le immagini e i documenti storici come flussi neutri, istantanei e decontestualizzati, svuotandoli del loro peso politico e riducendoli a merce visiva soggetta ad algoritmi di monetizzazione che capitalizzano sulle interazioni degli utenti (Carleo, 2022).

Come evidenziato dagli studi sui media digitali, le interfacce e i motori di ricerca non sono finestre neutrali, ma piattaforme che strutturano la conoscenza riflettendo, e spesso rafforzando, i bias e le discriminazioni sistemiche della cultura dominante (Noble, 2018).

L'interfaccia digitale si configura come una vera e propria materialità politica ed economica che risponde a logiche di mercato, dove l'occultamento o la de-indicizzazione di storie sensibili come quella della schiavitù e della segregazione non sono incidenti tecnici, ma espressioni di un disconoscimento sistematico operato dallo sguardo egemone (Galloway, citato in Noble, 2018).

Di fronte a questo scenario l'utente, che si tratti dello studente frustrato dalla dispersione dei dati governativi, del creativo in cerca di un'ispirazione fondata sulla grafica militante e sulla storia del jazz, o dell'attivista consapevole che ricerca nella memoria storica una forma di resistenza (Castellana, 2025), si trova spaesato.

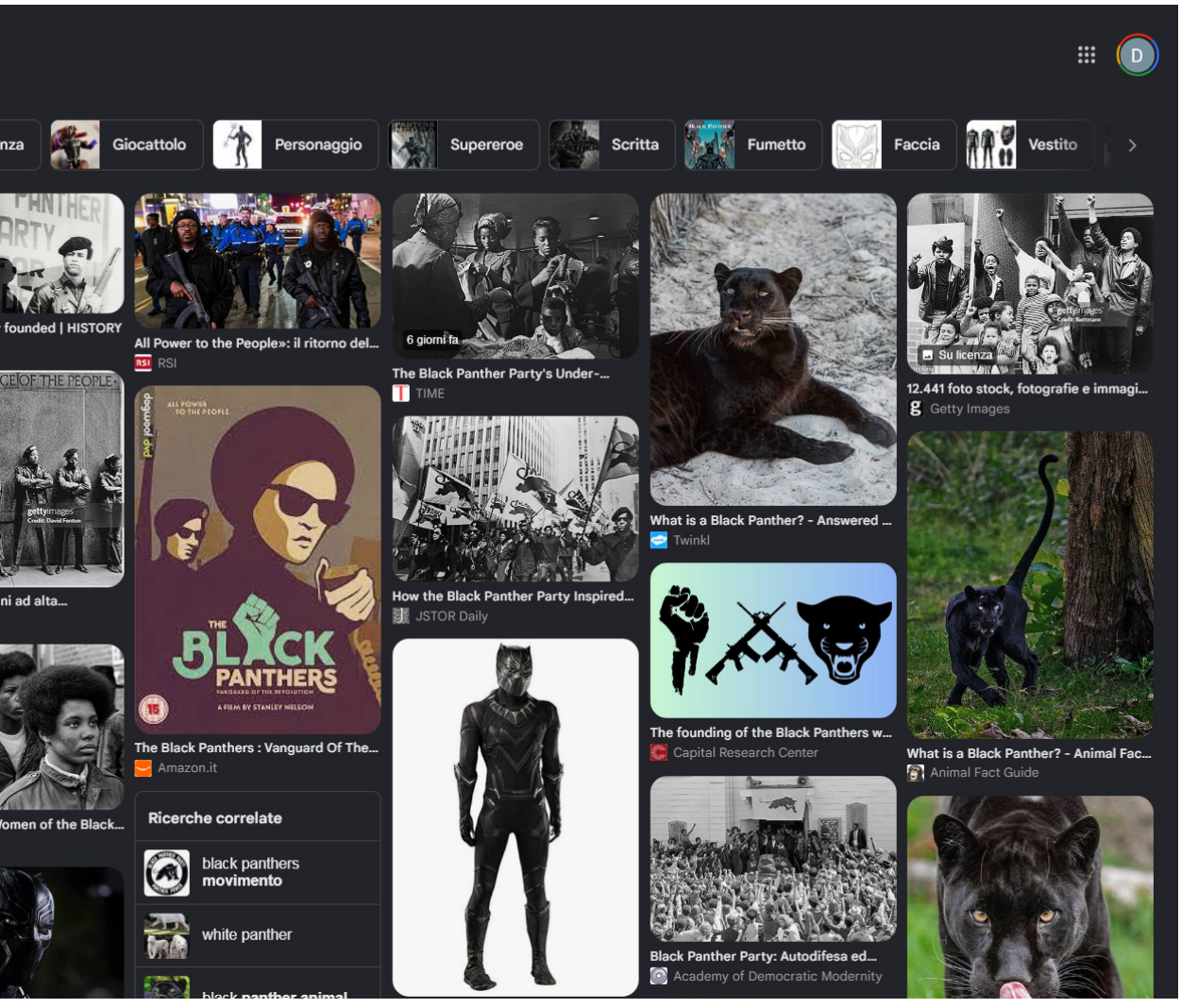


fig.73
Parziale sovrascrittura algoritmica della memoria storica (Google Images). La ricerca "black panthers" su Google restituisce in parte prodotti d'intrattenimento dell'industria cinematografica Marvel/Disney. Come teorizzato da Safiya Noble (2018) e Carleo (2022), la presunta neutralità dell'algoritmo di indicizzazione opera una fluttuazione di valore, dove la memoria politica del Black Panther Party (1966) viene minacciata da un prodotto di tendenza, contenente il peso della monetizzazione visiva e del consumo pop contemporaneo.

La quantità ingente di reperti e fonti digitalizzate eccede la capacità di elaborazione del singolo cittadino o ricercatore. Senza una struttura di navigazione semantica progettata attraverso i codici del design delle interfacce, l'utente viene inevitabilmente disorientato e sopraffatto dai dati. Questa frustrazione d'uso è spiegata dai modelli della psicologia cognitiva applicata al design: interfacce d'archivio eccessivamente complesse e prive di feedback visivi allargano drasticamente il "Golfo dell'Esecuzione" (la difficoltà a capire come compiere un'azione per raggiungere uno scopo) e il "Golfo della Valutazione" (l'impossibilità di comprendere lo stato del sistema e l'effetto delle proprie azioni sullo schermo), agendo di fatto come un potente dispositivo di esclusione e censura cognitiva (Norman, 2014).

Per rispondere a queste urgenze, la ricerca individua la necessità di superare la semplice semplificazione formale dell'interfaccia, definendo tre fabbisogni primari a cui il progetto di comunicazione deve rispondere:

1 CONTESTUALIZZAZIONE

La necessità di comprendere il legame genealogico tra gli eventi contemporanei (come le proteste del movimento Black Lives Matter) e la storia profonda della lotta afroamericana. Come ricorda Susan Sontag (2004), se l'immagine fotografica può spronare temporaneamente le coscienze attraverso il trauma visivo, essa non può mai produrre da sola una conoscenza politica o etica duratura; solo ciò che è inserito in una narrazione e spiegato nel suo funzionamento storico può generare una reale comprensione.

2 TRASPARENZA

La possibilità di accedere immediatamente alle fonti storiografiche e critiche (saggi, manifesti, archivi ufficiali) per validare la narrazione e contrastare la falsa neutralità digitale, smascherando le logiche degli algoritmi e offrendo percorsi trasparenti di "autorità storica condivisa" (Frisch, citato in Noiret & Tebeau, 2022).

3 DIALETTICA

L'esigenza di superare la fruizione unilaterale e "muta" dell'archivio (Sontag, 2004) attraverso strumenti di comparazione visiva che mettano in dialogo critico i reperti storici (come gli archivi della propaganda razzista o i *minstrel shows*) e le riletture artistiche contemporanee (come le opere di Kara Walker o Hank Willis Thomas).

Progettare un archivio indipendente significa dunque rifiutare la logica del database freddo ed enciclopedico. Attraverso una gerarchia informativa chiara, orientata al valore del contenuto e guidata dai principi dello scrollytelling critico, il design della comunicazione può trasformare l'archivio in uno spazio vivo, relazionale ed educativo, capace di restituire ai documenti la loro forza politica originaria e di guidare il fruitore verso un reale apprendimento consapevole (Lupton, 2010; Noiret & Tebeau, 2022).

2.3 IL CURATORE DIGITALE E L'INTERFACCIA COME SPAZIO POLITICO

Nell'era della riproducibilità e della sovrabbondanza digitale, il ruolo del designer della comunicazione ottiene una sempre maggiore rilevanza.

Il progettista non essendo un mero esecutore grafico responsabile del rivestimento formale dei dati, deve porsi in questo scenario come un "abilitatore di conoscenza" e un curatore critico dell'informazione (Castellana, 2025; Noiret & Tebeau, 2022).

Progettare un archivio dedicato alla memoria e alla musica afroamericana significa riconoscere che l'architettura d'interfaccia non è mai dispositivo neutrale: la struttura di navigazione, la gerarchia visiva e le modalità di accesso ai documenti sono precise prese di posizione politiche ed etiche (Galloway, citato in Noble, 2018).

In questa prospettiva, l'interfaccia web si trasforma in uno spazio politico dove il design definisce cosa viene mostrato, como viene contestualizzato e con quale ritmo l'utente è invitato a fruirne.

Per costruire una piattaforma capace di coniugare rigore storico e fruibilità contemporanea, la ricerca non rifiuta i linguaggi e le convenzioni d'uso già ampiamente interiorizzati dal pubblico, ma li analizza e li rielabora in chiave critica. Nello specifico, si individuano quattro modelli di riferimento, divisi tra l'universo delle piattaforme industriali di consumo e quello delle istituzioni culturali d'avanguardia, che tracciano le linee guida per la UX discografica, testuale e museale del progetto:

1 SPOTIFY

2 GENIUS

3 SEARCHABLE MUSEUM

4 1619 PROJECT

1 SPOTIFY

Uno dei contributi più solidi della UX delle moderne piattaforme di streaming risiede nella continuità del player audio. L'adozione di un riproduttore sonoro persistente (fissato nell'interfaccia) garantisce che l'esplorazione dei reperti visivi e la lettura dei saggi critici non interrompano mai il flusso d'ascolto. L'ascolto non è inteso come sottofondo distratto, ma come la colonna sonora e la traccia primaria della ricerca. La persistenza del player risponde all'esigenza metodologica di mantenere il fruitore ancorato alla dimensione sensoriale della traccia mentre naviga i nodi storici e visivi nel pannello laterale (*drawer*), restituendo alla storia la sua originaria fluidità e capacità di evocazione (Salvatori, 2022).

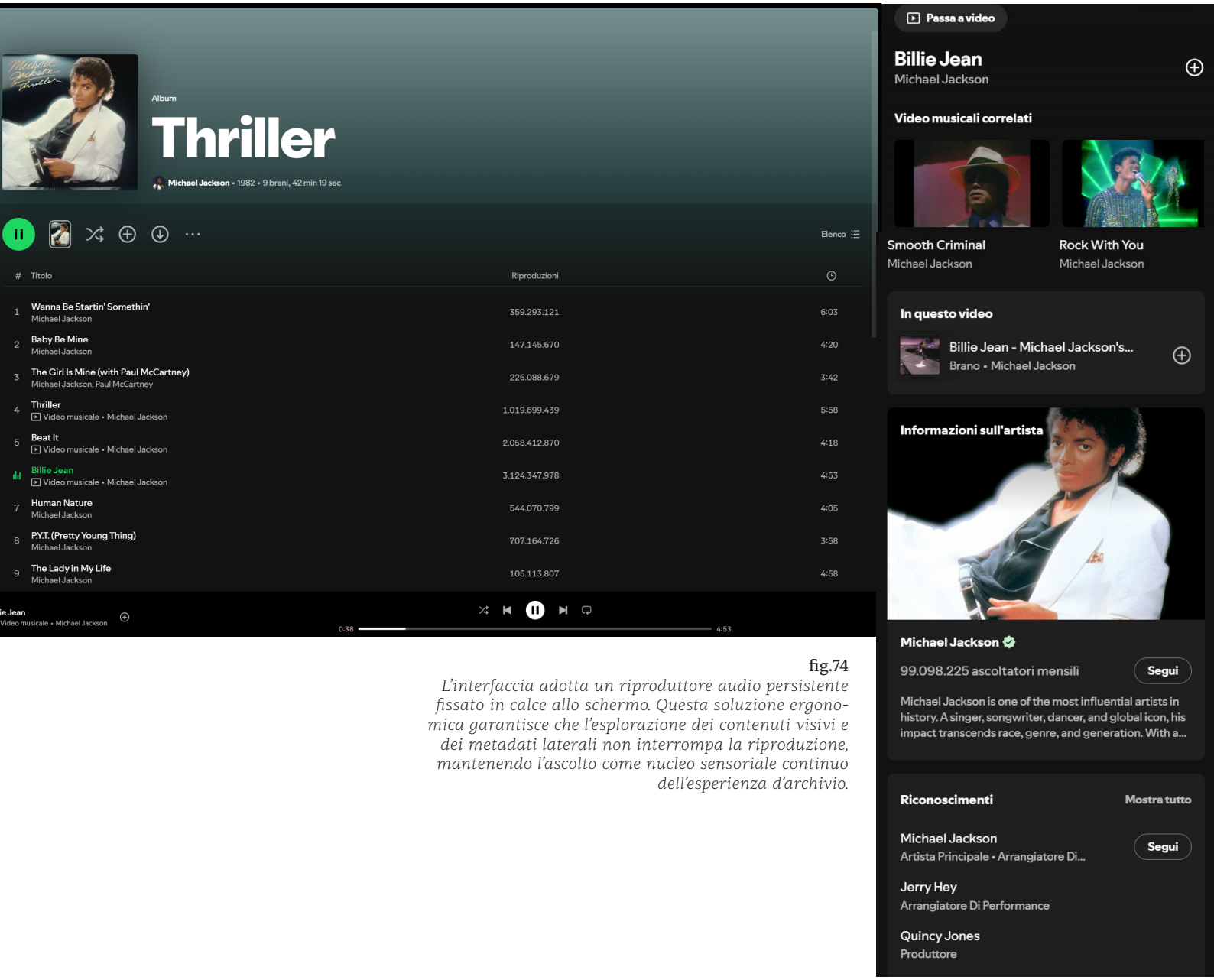


fig.74
L'interfaccia adotta un riproduttore audio persistente fissato in calce allo schermo. Questa soluzione ergonomica garantisce che l'esplorazione dei contenuti visivi e dei metadati laterali non interrompa la riproduzione, mantenendo l'ascolto come nucleo sensoriale continuo dell'esperienza d'archivio.

2 GENIUS

La piattaforma Genius ha popolarizzato la decodifica collaborativa delle lyrics, introducendo la prassi di selezionare porzioni di testo per aprirne l'interpretazione.
Tuttavia, se nel contesto commerciale di Genius il crowdsourcing rischia spesso la frammentazione e il pettegolezzo biografico, il progetto riorienta questo paradigma verso una decodifica steganografica e storiografica.
La riga di testo evidenziata non si limita a spiegare uno slang, ma si attiva come "portale d'archivio": apre un saggio breve, contestualizza i riferimenti alle lotte per i diritti civili e mostra i reperti visivi o letterari ad essi collegati (come le opere di Kara Walker o i documenti di protesta) (Lupton, 2010).

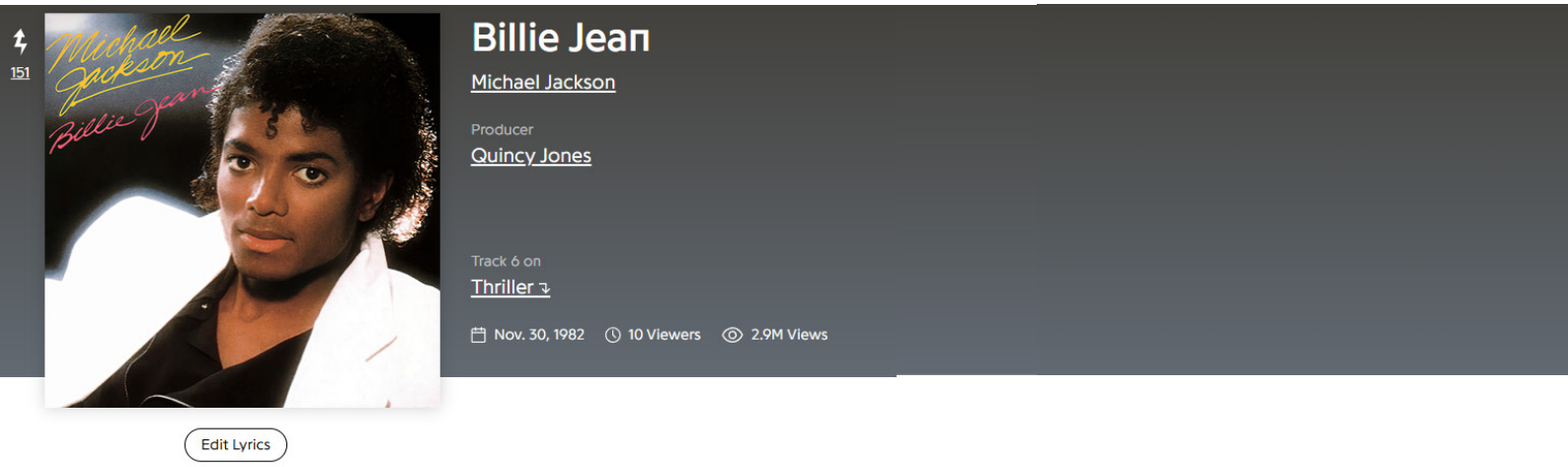


fig.75
La selezione del verso attiva un portale laterale di approfondimento. Come evidente nell'esempio, nel crowdsourcing commerciale l'esegesi scivola frequentemente nel pettegolezzo biografico da tabloid; questa affordance può comunque essere reindirizzata verso la decodifica filologica, storiografica e politica del brano.

3 SEARCHABLE MUSEUM

Nel panorama delle istituzioni culturali d'avanguardia, un punto di svolta fondamentale per la User Experience (UX) applicata ai beni culturali è rappresentato dal Searchable Museum, la piattaforma digitale sviluppata dal National Museum of African American History and Culture (NMAAHC) dello Smithsonian.

Questo progetto ha superato radicalmente la logica del tradizionale catalogo online, basato unicamente su aride barre di ricerca e filtri tassonomici che, come evidenziato da Walker (in Noiret & Tebeau, 2022), fallisce sistematicamente nell'instaurare una connessione significativa e profonda con l'audience. Al posto di un freddo archivio a griglia, la piattaforma introduce un'architettura informativa fondata sullo scrollytelling multimediale e sulla narrazione curata, dimostrando come il design dell'interfaccia possa e debba assumere un ruolo spiccatamente pedagogico.

Nella piattaforma dell'NMAAHC, l'utente non viene mai abbandonato a se stesso di fronte a una massa informe di dati privi di gerarchia visiva o di contesto. Al contrario, viene condotto attraverso vere e proprie "mostre digitali" in cui il testo storiografico, l'oggetto d'archivio, l'immagine ad altissima risoluzione e la testimonianza sonora si intrecciano in un flusso di lettura verticale, attentamente progettato per mantenere alta l'attenzione emotiva e cognitiva.

Rifiutando l'illusione di un'accessibilità puramente quantitativa, immediata ma disorientante, l'interfaccia predispone una solida impalcatura narrativa d'accesso che prende letteralmente per mano il fruitore. Questo approccio offre le coordinate storiche, politiche ed etiche essenziali per interpretare i reperti visivi e musicali senza subirne passivamente il trauma o la complessità.

Come teorizzato da Santana (in Noiret & Tebeau, 2022), il web design si trasforma qui in un dispositivo di digital storytelling polifonico, in cui la struttura narrativa non impone un percorso coercitivo e unidirezionale, ma si configura come un "collage di frammenti" e punti di vista sovrapposti che stimola l'utente a farsi co-produttore di senso. In questo modo, l'interfaccia a "storie" diventa un'accoglienza controllata che prepara l'esploratore: una volta acquisita familiarità con i nodi critici e le fratture della vicenda storica (come nella narrazione sulla genesi delle forme musicali afroamericane e delle strategie di resistenza), l'utente si sentirà finalmente sicuro nel muoversi in modo autonomo all'interno della complessità globale del database, convertendo lo spazio espositivo in una piattaforma partecipativa e democratica (Esten, in Noiret & Tebeau, 2022).

fig.76 (a destra)
La navigazione relazionale "Constellations" del Searchable Museum. L'interfaccia supera la rigidità tassonomica del catalogo tradizionale per connettere reperti storici, documenti visivi e narrazioni in una mappa visiva interattiva. L'utente non esplora un archivio lineare, ma ricostruisce le costellazioni culturali e politiche della memoria afroamericana.

Welcome to the Searchable Museum

A place to explore *history* and *culture* through an *African American lens*

Black Roots Button



ca. 1960

The Black Power Movement had global roots, influences, and impacts.

This pinback button reveals global connections between Black communities and Black freedom movements. For example, the Black Power Movement of the 1960s and 1970s celebrated the cultures of Africa and its diaspora while emphasizing racial unity and pride.

The message of Black power influenced communities worldwide, as Black power advocates fought for freedom and self-determination. Anticolonial movements and revolutions in the Caribbean, Latin America, and Africa were often rooted in similar ideologies, embracing Black nationalist and pan-African beliefs.

Expolore the Related Exhibit

GLOBAL PROTEST

Protesters around the world have taken to the streets to confront police brutality, argue for environmental protections, and demand redress for the impacts of slavery and colonialism.

Their actions are part of a longer tradition of Black protest that can be traced back to the very first acts of resistance against the slave trade.



ce Get

Janaya Khan at a Black Lives Matter protest in Los Angeles, United States, June 7, 2020

Marielle Franco at a protest in Rio de Janeiro, Brazil, October 25, 2016

Thousands of Black Lives Matter protesters at a demonstration in Cologne, Germany, to protest against racism and the killing of George Floyd, June 6, 2020

4 1619 PROJECT

Nel panorama del giornalismo visivo e della Public History, un modello cardine per il superamento della pagina stampata è rappresentato dall'edizione digitale de "*The 1619 Project*", pubblicata dal New York Times Magazine. Questa piattaforma ha dimostrato come l'architettura di un'interfaccia web possa scardinare la narrazione storiografica lineare tradizionale, abbandonando la struttura bidimensionale e sequenziale del saggio accademico cartaceo a favore di una fruizione spazializzata, liquida e multimediale (Lupton, 2010; Noiret & Tebeau, 2022).

The 1619 Project articola il racconto storico attraverso una doppia direttrice di navigazione: allo scorrimento verticale del saggio critico si interseca lo scorrimento orizzontale di archivi fotografici, mappe geopolitiche e testimonianze dirette, obbligando l'utente a un attraversamento attivo e non convenzionale dell'informazione.
Da questo approccio, la ricerca preleva il principio della non-linearità come strumento epistemologico: l'interfaccia non impone un percorso cronologico passivo dall'alto verso il basso (top-down), ma agisce come un dispositivo di "montaggio" visivo in cui i testi storiografici, i reperti iconografici e le fonti sonore coesistono e dialogano all'interno dello stesso spazio editoriale. Questo montaggio non si configura come una mera giustapposizione estetica, ma opera come un esercizio di abbreviazione e ricontestualizzazione storiografica della memoria collettiva (Sontag, 2004).

Rifiutando i template web standardizzati e preconfezionati dalle piattaforme commerciali, questo modello dimostra che la progettazione visiva, attraverso l'uso calibrato della gerarchia tipografica, dei contrasti cromatici e del ritmo compositivo, può trasformarsi in un vero e proprio dispositivo di indagine filologica (Lupton, 2010).

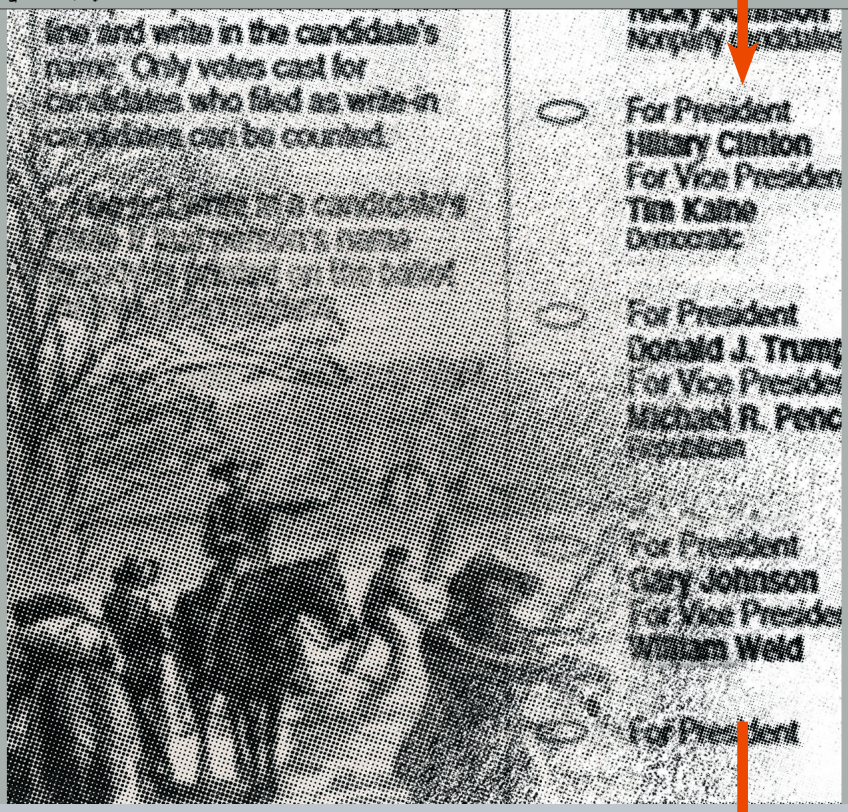
L'utente non si limita a scorrere passivamente una superficie di testo anestetizzante, ma viene costretto a sostare sulle giunture storiche e sulle crepe della democrazia, connettendo il trauma ancestrale della tratta atlantica con le espressioni del razzismo sistemico contemporaneo. Allo stesso modo, l'infrastruttura progettuale teorizzata in questa sede si appropria di questo paradigma, coniugando la rottura della linearità con le riflessioni dell'archeologia dei media per definire una nuova ergonomia analogico-digitale (Parikka, 2012). Sostituendo il *frictionless design* commerciale con l'introduzione di una calcolata frizione d'uso e di un'esplorazione stratificata, il progetto mira a far sì che il reperto musicale e visivo smetta di essere consumato come merce effimera o sottofondo passivo, elevandosi a testimonianza storiografica interattiva e ponendo fine al silenzio e all'aridità burocratica dei database istituzionali (Carleo, 2022; Noiret & Tebeau, 2022).

fig.77 (a destra)
L'edizione digitale del New York Times rifonda la narrazione nazionale americana a partire dal 1619, anno dell'arrivo delle prime navi schiaviste, dimostrando visivamente come la storia afroamericana preceda e plasmi la fondazione stessa degli Stati Uniti. L'interfaccia integra testo critico, tipografia monumentale e archivi storici in uno scorrimento multimediale. Questo montaggio visivo trasforma l'utente in esploratore critico, collegando in un unico spazio editoriale il trauma originario al razzismo sistemico contemporaneo.



America holds onto an undemocratic assumption from its founding: that some people deserve more power than others.

Essay by Jamelle Bouie



America holds onto an undemocratic assumption from its founding: that some people deserve more power than others.

By Jamelle Bouie
AUG. 14, 2019

HOW SLAVERY MADE ITS WAY WEST

By Tiya Miles

Slavery leapt out of the East and into the interior lands of the Old Southwest in the 1820s and 1830s. Cotton began to soar as the most lucrative product in the global marketplace just as the slaveholding societies of the Southeast and Mid-Atlantic were reaching limits in soil fertility. To land speculators, planters, ambitious settlers and Northern investors, the fertile lands to the west now looked irresistible.

In particolare gli ultimi due casi studio prendono molto dalle teorizzazioni dell'Archeologia dei Media e dalle più innovative sperimentazioni nel campo delle installazioni interattive.

Questo orientamento risponde all'urgenza di restituire corpo, presenza e materialità al documento digitalizzato. La digitalizzazione di massa, infatti, se da un lato garantisce la conservazione a lungo termine dei supporti analogici, dall'altro rischia di accelerare un processo di smantellamento e smaterializzazione sistematica delle collezioni.

Senza una postura critica, il reperto, sradicato dalla sua rete di relazioni fisiche originarie, viene troppo spesso ridotto a una decontestualizzata e agerarchica "superficie d'immagine" consumata in modo distratto e superficiale sullo schermo dello smartphone (Serena, 2010, citata in Castellana, 2025).

Per opporsi a questo appiattimento semantico, l'architettura d'interfaccia qui proposta non si adegua alla trasparenza e all'immaterialità fluida delle interfacce contemporanee, ma rievoca intenzionalmente l'ergonomia, la spazialità e l'affordance della fruizione analogica, traducendo in chiave digitale l'interazione fisica e gestuale con il supporto fonografico.

Questa operazione di ri-materializzazione non costituisce un nostalgico esercizio skeuomorfo fine a se stesso; al contrario, essa si configura come un gesto teorico ed estetico controcorrente, volto a utilizzare la materialità del design come strumento di critica culturale contro l'obsolescenza programmata e la dematerializzazione della conoscenza nella società del cloud (Parikka, 2012).

Introducendo forme di "frizione percettiva" (*critical friction*) che rallentano volutamente l'atto della fruizione, l'interfaccia costringe l'utente a riconoscere nel file binario la traccia storica e materica di un oggetto carico di vissuto, traumi e resistenze collettive.

Questa interazione recupera quella che Walter Benjamin (1936) definiva l'"appercezione tattile", un'abitudine d'uso e di contatto fisico che, a differenza della pura contemplazione ottica e distratta (oggi tipica dei social media), richiede un tempo qualitativo di "paziente e meditante attenzione" per penetrare il valore politico del documento.

L'interfaccia cessa così di essere un freddo visualizzatore di dati per farsi spazio di "presenza" e di riunione, riattivando l'intero «potenziale epistemologico» del reperto storico e del flusso sonoro (Barbaro, 2025, citato in Castellana, 2025).

2.4
L'UTENTE ESPLORATORE, SCROLLYTELLING ED ESTETICA ANALOGICO DIGITALE

Il superamento dei limiti strutturali degli archivi istituzionali e delle piattaforme commerciali richiede una riformulazione del rapporto tra il fruitore e il dispositivo di fruizione.

Nelle interfacce di catalogazione tradizionali e nei feed algoritmici contemporanei, l'utente è relegato a una postura essenzialmente passiva: da un lato, il ricercatore si scontra con maschere di interrogazione burocratiche, frammentarie e respingenti (Carleo, 2022); dall'altro, il consumatore digitale è immerso nel flusso anestetizzante di un consumo bulimico di informazioni, una dinamica strutturata per annullare l'attenzione critica a favore del profitto algoritmico e del continuo intrattenimento (Carleo, 2022).

Per restituire profondità storiografica e pregnanza politica al documento musicale e visivo, la ricerca individua nella figura dell'utente esploratore il fulcro del paradigma di fruizione. In questa prospettiva, la consultazione del reperto cessa di essere una ricezione lineare e unidirezionale per trasformarsi in una performance di attraversamento attivo, dove le scelte del design della comunicazione orchestrano lo spazio digitale come un territorio di scoperta consapevole (Lupton, 2010; Noiret & Tebeau, 2022).

LO SCROLLYTELLING COME COREOGRAFIA CRITICA E TEMPORALE

Lo strumento principe considerato per abilitare questa postura esplorativa è lo scrollytelling critico, un approccio metodologico che riqualifica l'atto meccanico dello scorrimento verticale (scroll) trasformandolo in un vettore di rivelazione narrativa (Noiret & Tebeau, 2022).

A differenza delle pagine web statiche o delle schede d'archivio agerarchiche, questa interfaccia organizza i contenuti secondo una sintassi temporale progressiva: il movimento non scorre una lista infinita di oggetti slegati, ma attiva una coreografia polifonica e multisensoriale.
In questo spazio, il ritmo della lettura è scandito dalla coesistenza multimediale e sincronizzata di tre livelli:

STORICO

Il piano testuale e storiografico: composto dai saggi brevi e dalle annotazioni steganografiche che contestualizzano l'evento storico (Mounier, in Noiret & Tebeau, 2022).

VISIVO

Il piano visivo e documentale: in cui fotografie storiche ad alta risoluzione e materiali effimeri si sovrappongono lungo la discesa della pagina, agendo come dispositivi di montaggio visivo che azzerano la distanza temporale (Noiret & Tebeau, 2022).

SONORO

Il piano sonoro e performativo: dominato dal flusso della traccia musicale persistente, che non opera come sottofondo illustrativo, ma si afferma come metronomo emotivo e concettuale dell'intera indagine (Salvatori, in Noiret & Tebeau, 2022).

Come evidenziato dalle sperimentazioni in Digital Public History, progettare un simile percorso significa implementare una strategia di "autorità storica condivisa" e di accoglienza strutturata (Frisch, citato in Noiret & Tebeau, 2022). L'esploratore viene guidato attraverso le giunture storiche, come il legame invisibile che unisce il trauma della tratta atlantica, la steganografia degli spirituals e le moderne estetiche di protesta, mediante un montaggio di frammenti che non impone una verità autoriale rigida, ma fornisce le coordinate metodologiche per elaborare una sintesi critica (Barthes, citato in Lupton, 2010).

Questo approccio risponde alla necessità di esplorare la storia dei media e delle culture orali attraverso una dimensione sinestetica e fisiologica dell'affetto (Parikka, 2012). Rallentando la fruizione e scomponendo il testo, l'utente compie un vero e proprio gesto filologico: ingrandisce e penetra la superficie dell'immagine d'archivio, conquistando il tempo necessario per comprendere la storia dietro il documento (Barthes, 1980; Castellana, 2025).

È un addestramento percettivo essenziale, che trova nella musica nera, capace di combinare shock emotivo e riflessione intellettuale, il suo più potente acceleratore (Benjamin, 1936).

L'ESTETICA ANALOGICA DIGITALE E LA FRIZIONE COME STRUMENTO

Se lo scrollytelling definisce l'articolazione temporale dell'archivio, l'estetica analogico-digitale ne stabilisce la consistenza materica e cognitiva. Nel design contemporaneo, lo skeuomorfismo è stato spesso declassato a vezzo nostalgico; tuttavia, alla luce dell'Archeologia dei Media (Parikka, 2012; Zielinski, 2006), reintegrare i codici visivi e tattili dei supporti fisici (il cartone logorato di una copertina, la rotazione meccanica del piatto) assume un preciso valore teorico.

Le interfacce commerciali odierne operano secondo il principio dell'assenza di attrito (*frictionless design*): tutto appare fluido per evitare lo sforzo cognitivo e accelerare il consumo (Norman, 2014).

Al contrario, un archivio digitale critico deve introdurre una calcolata frizione percettiva. Rievocare la fisicità dell'oggetto analogico risponde a tre necessità storiografiche:

RALLENTARE

Richiedere un'azione deliberata prima di selezionare e riprodurre un reperto spezza l'inerzia del consumo distratto, ripristinando un'attenzione paziente (Benjamin, 1936).

ANCORARE

Ricordare al fruitore che la traccia audio proviene da un supporto fisico (un 78 giri *Race Records* o un LP jazz) restituisce dignità alle condizioni tecniche e industriali di quella produzione (Levine, 1977).

RISIGNIFICARE

Contrastare la riduzione del reperto a piatta "superficie d'immagine" (Serena, 2010, in Castellana, 2025). L'ergonomia analogica simulata impedisce che il documento diventi un mero file bidimensionale, restituendogli spessore materico e storico.

IL DESIGN COME STRUMENTO DI CURA DEL TEMPO E DELLO SPAZIO

In conclusione, la costruzione di un archivio per la memoria culturale afroamericana non può avvalersi delle soluzioni preconfezionate dal mercato tecnologico egemone (Noble, 2018).

I limiti dei database pubblici (Barabucci et al., in Noiret & Tebeau, 2022) e il consumo effimero dello streaming (Carleo, 2022) rendono indispensabile un'alternativa indipendente.

In questo quadro, il design della comunicazione e dell'interfaccia UI si afferma come disciplina critica in grado di sintetizzare:

1 PLAYER PERSISTENTE

La continuità sensoriale ispirata alla fluidità di ascolto delle piattaforme musicali.

2 SCOMPOSIZIONE LIRICA

L'analisi del testo come documento storiografico, ereditata dalla cultura dell'annotazione collaborativa.

3 NARRAZIONE VERTICALE

La narrazione immersiva dello scrollytelling, mutuata dalla museologia digitale e dalla Digital Public History.

4 RIMATERIALIZZAZIONE

La restituzione critica del supporto sonoro, fondata sulle teorie dell'Archeologia dei Media.

È a partire da questi quattro pilastri metodologici che si sviluppa il progetto operativo d'interfaccia, la cui architettura dell'informazione, il sistema visivo e il flusso di navigazione saranno analizzati nel capitolo successivo.

CAPITOLO 3

Il Black Sound Archive: scelte metodologiche e progetto

“I sistemi informativi e le architetture digitali non sono contenitori neutrali di conoscenza, ma dispositivi che riflettono e reificano i rapporti di potere, determinando cosa merita di essere ricordato e cosa viene spinto nell’oblio.”

Safiya Umoja Noble

2018, Algorithms of Oppression

3.1
REQUISITI E PROPOSTA DI CONCEPT

L'analisi critica condotta nel Capitolo 2 ha evidenziato come gli archivi storici istituzionali e le piattaforme commerciali d'ascolto soffrano di una strutturale inefficacia comunicativa.

Se i grandi depositi digitali pubblici tendono a crollare sotto il peso della frammentaria decontestualizzazione, della reticenza tassonomica e del sovraccarico informativo (information overload), riducendo i reperti a mere "superfici d'immagine" sradicate dalla loro complessa rete di relazioni storiche, sociali e materiali, le piattaforme di streaming industriale operano una costante dematerializzazione del supporto, riducendo la musica afroamericana a merce di consumo liquido ed effimero, asservita a rigide logiche algoritmiche di monetizzazione (Carleo, 2022; Serena, 2010, citata in Castellana, 2025).
Senza criteri di orientamento e filtraggio, questa abbondanza di dati non strutturati rischia di convertire la memoria in oblio, lasciando che siano i motori di ricerca commerciali a decidere unilateralmente quali storie far riemergere e quali condannare alla sparizione (Gleick, 2011; Noble, 2018). Di fronte a questo doppio ordine di criticità, la ricerca definisce il passaggio dalla fase analitica alla dimensione propositiva del design della comunicazione.

L'obiettivo è tradurre operativamente i quattro pilastri metodologici precedentemente individuati, continuità sensoriale del player, scomposizione analitica del testo lirico, narrazione verticale immersiva (scrollytelling) e ri-materializzazione critica del supporto, in un'infrastruttura d'archivio indipendente che funga da autentico dispositivo di emancipazione culturale: il Black Sound Archive. In questo scenario, il ruolo del designer della comunicazione è quello di responsabile del rivestimento formale dei dati, scienziato "abilitatore di conoscenza" e curatore critico dello spazio digitale (Castellana, 2025; Noiret & Tebeau, 2022).

Il progetto si configura come contronarrazione digitale, ideata per restituire corpo, voce e densità storiografica alla memoria musicale e visiva della cultura afroamericana. Progettare questa piattaforma significa rifiutare la logica del database freddo, asettico e burocratico delle istituzioni tradizionali per farsi carico di un gesto filologico e politico di risignificazione (Derrida, 2005). Dal punto di vista della natura mediale, The Black Sound Archive si definisce come un'edizione aumentata (*enhanced edition*) (Mounier, in Noiret & Tebeau, 2022): uno spazio editoriale digitale che integra la continuità del flusso sonoro, la riproduzione ad altissima risoluzione dei reperti d'archivio e la scomposizione analitica dei testi.
Il medium web viene qui piegato a una funzione espositiva e saggistica, superando la bidimensionalità della pagina stampata per farsi ambiente interattivo e polifonico (Lupton, 2010; Salvatori, in Noiret & Tebeau, 2022).

fig.78
Logotipo del progetto, affiancato dal marchio di un'onda sonora stilizzata.

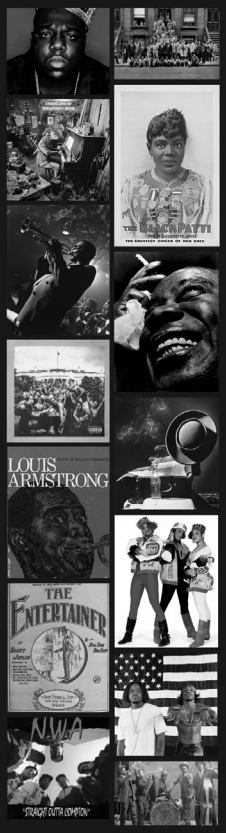


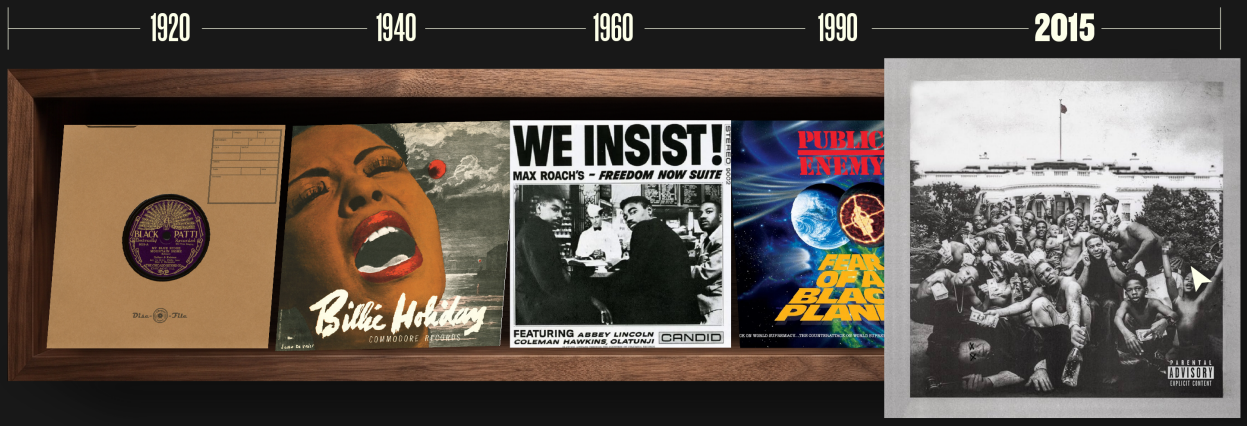


WELCOME TO THE
BLACK SOUND ARCHIVE

Learn how many African American songs uncover hundreds of years of black history.

BEGIN THE EXPERIENCE





TO PIMP A BUTTERFLY
Kendrick Lamar, Jazz Rap

DISSECT

fig.79
In cima la schermata di landing del sito. Nella sezione inferiore, viene introdotta una forma di navigazione dall'estetica analogico-digitale: una mensola interattiva, che spazializza i reperti lungo una linea del tempo (dal 1920 al 2015).
I vinili reintroducono la frizione materica e fungono da portali d'accesso all'indagine filologica attraverso il pulsante di attivazione "Dissect".

Questo approccio permette di incorporare nello stesso spazio di fruizione materiali eterogenei, dalle tracce musicali agli spirituals storici, dalle fotografie d'archivio dello Smithsonian fino alle analisi storiografiche, arricchendo profondamente l'argomentazione. Come teorizzato nell'ambito dell'editoria digitale accademica, l'integrazione di dati multimediali all'interno di un'edizione aumentata restituisce al lettore l'abilità di verificare direttamente la solidità di un argomento e di contestare l'interpretazione stessa delle fonti primarie proposta dall'autore (Mounier, in Noiret & Tebeau, 2022).

L'interfaccia si allontana così dalla sequenza lineare e gerarchica del libro tradizionale per abbracciare la flessibilità del web, intesa come sistema di elementi aperti che l'utente può riorganizzare (Lupton, 2010). In questa dimensione, l'archivio cessa di essere un deposito passivo di dati e si trasforma in un'interfaccia critica fondata sui principi dell'«autorità storica condivisa» (shared historical authority), offrendo al fruitore gli strumenti per elaborare una sintesi critica autonoma e consapevole (Biscioni, 2019; Frisch, citato in Noiret & Tebeau, 2022.)

Per tradurre questa postura teorica in un'esperienza d'uso immediata e riconoscibile, il progetto adotta la metafora spaziale ed estetica di un negozio di dischi digitale.

I negozi fisici e le biblioteche si configurano storicamente come veri e propri database di oggetti tangibili distribuiti nello spazio (Lupton, 2010). Rievocare l'ambiente del negozio di vinili e la cultura del *crate-digging* (lo scavo fisico tra le casse dei dischi) permette di fondere la familiarità di un rituale analogico consolidato con la potenza analitica, di ricerca e di classificazione semantica propria dell'ambiente digitale (Lupton, 2010).

La mensola dei dischi, pertanto, non opera come un semplice artificio nostalgico o decorativo. Al contrario, si configura come una scelta di interaction design deliberatamente orientata ai dettami dell'Archeologia dei Media, volta a forzare la scatola nera (*black box*) dei database istituzionali e a contrastare la progressiva perdita di tangibilità dei supporti nella società contemporanea (Parikka, 2012).

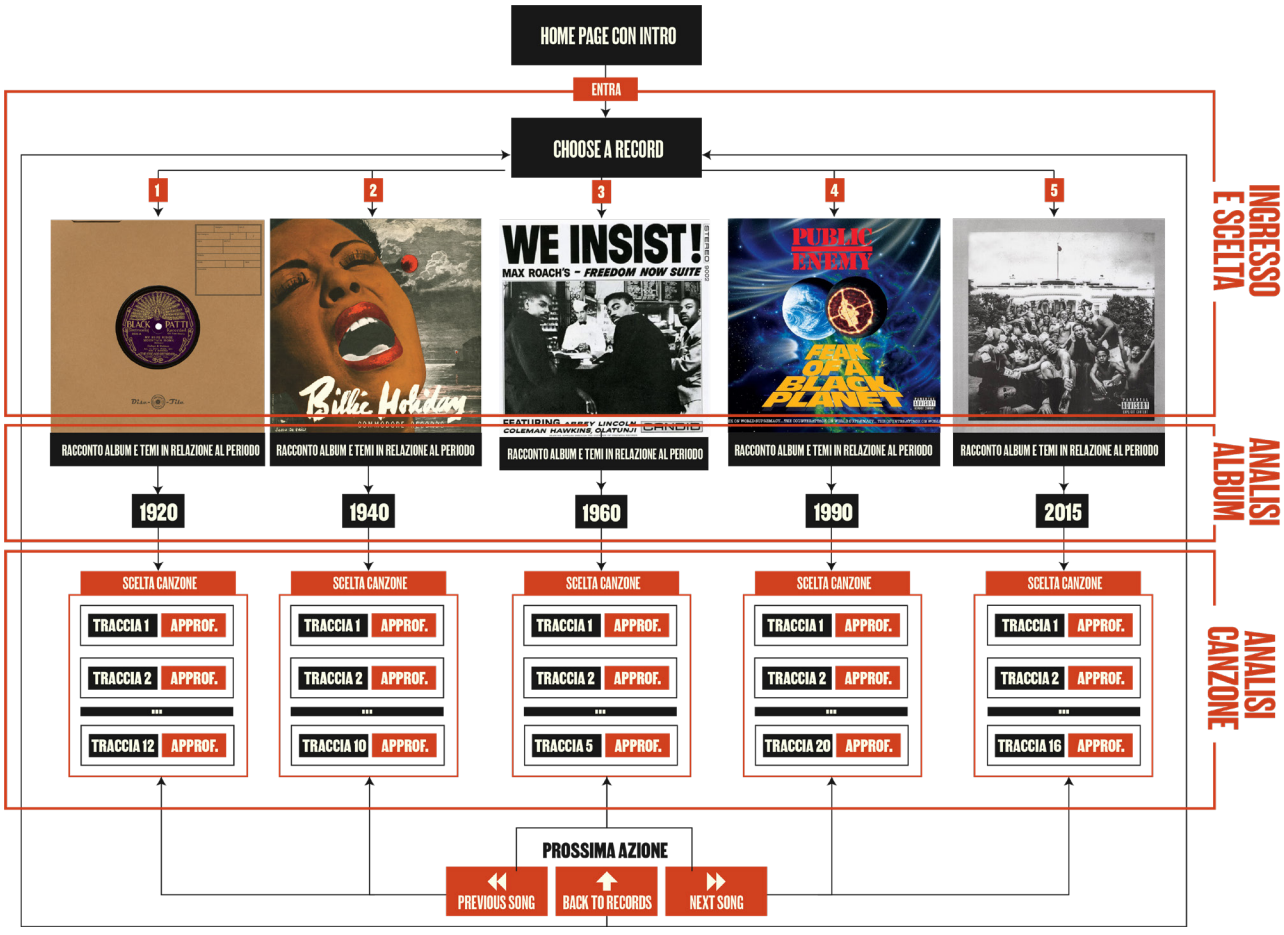
In un panorama in cui le tecnologie dell'informazione tendono all'invisibilità e alla smaterializzazione all'interno del cloud computing (Carleo, 2022; Parikka, 2012), lo scaffale digitale restituisce corpo, spessore e volume tridimensionale al reperto, opponendosi attivamente al processo di declassamento semantico subito dai documenti d'archivio digitalizzati tradizionali, troppo spesso ridotti a una decontestualizzata e agerarchica «superficie d'immagine» consumata in modo distratto e superficiale sullo schermo dello smartphone (Serena, 2010, citata in Castellana, 2025).

La mensola si afferma così come la traduzione visiva e spaziale di quella calcolata resistenza d'uso, la frizione critica (critical friction), concepita per rallentare deliberatamente il ritmo della fruizione. Costringendo l'utente a un'azione interattiva intenzionale e a una «paziente e meditante attenzione» prima di poter avviare l'ascolto (Benjamin, 1936), l'interfaccia-giradischi riattiva il potenziale epistemologico del flusso sonoro e del documento visivo (Barbaro, 2025, citato in Castellana, 2025). La consultazione cessa di essere un'interrogazione burocratica o un consumo algoritmico passivo per convertirsi in una performance attiva di risignificazione politica e di apprendimento consapevole (Benjamin, 1936; Noiret & Tebeau, 2022).

3.2 ARCHITETTURA DELL'INFORMAZIONE E FLUSSO DI NAVIGAZIONE DELL'UTENTE

L'architettura dell'informazione di una piattaforma d'archivio non si riduce alla semplice organizzazione ad albero delle pagine web, ma definisce la sintassi cognitiva con cui il fruitore scopre, interpreta e collega i documenti storici.
Per evitare i rischi di dispersione, smarrimento e sovraccarico informativo (*information overload*) riscontrati nei database tradizionali (Carleo, 2022; Krug, 2014), la struttura di navigazione del progetto viene conformata secondo una sequenza ad accessibilità stratificata: un percorso progettato per accompagnare l'utente dall'aggancio visivo e materico iniziale fino alla decodifica critica del reperto.
Anziché strutturare l'esperienza attraverso un catalogo piatto o un labirinto di men
 a cascata, strutture che elevano drasticamente il carico cognitivo allontanando l'utente non specializzato (Norman, 2014), il sistema adotta un flusso di navigazione fluido ma rigorosamente orientato.
L'esperienza d'uso è organizzata attorno a tre fasi consecutive di interazione e comprensione, pensate per azzerare lo scetticismo visivo e facilitare l'apprendimento intuitivo (Krug, 2014; Norman, 2014):

fig.80
Flusso d'esperienza e mappa dei percorsi d'interfaccia. L'architettura limita i punti di scelta immediati accompagnando l'utente dalla dimensione della mensola alla decodifica critica dei cassetti steganografici.



1. ATTIVAZIONE DEL REPERTO E AFFORDANCE ANALOGICA

Il punto d'accesso della piattaforma rifiuta la classica barra di ricerca asettica per accogliere l'utente all'interno di un ambiente visivo fortemente connotato: la mensola dei dischi in vinile.

Questa scelta d'interfaccia sfrutta il principio dell'affordance percepita (*perceived affordance*) e dei significanti (*signifiers*) teorizzati da Donald Norman (2014), evocando il gesto fisico del "passare in rassegna" le copertine per selezionare una specifica tappa della memoria musicale afroamericana.

Poiché l'interfaccia digitale si sviluppa su uno schermo bidimensionale, il design della comunicazione deve farsi carico di riproporre indizi visivi capaci di suggerire istantaneamente e in modo naturale le azioni consentite (Lupton, 2010; Norman, 2014).

LA FRIZIONE D' INGRESSO

La necessità di selezionare ed "estrarre" fisicamente il disco dalla mensola per poter avviare l'esperienza introduce una prima calcolata "frizione percettiva" (*critical friction*).

Rallentando il ritmo di fruizione distratto tipico dello scorrimento infinito dei social media, l'interfaccia costringe l'utente a sostare sul documento, predisponendolo a un tempo di attenzione qualitativo, concentrato e meditante, indispensabile per penetrare la profondità e la complessità politica della storia afroamericana (Benjamin, 1936; Parikka, 2012).

IL SUPPORTO COME PORTALE TEMPORALE

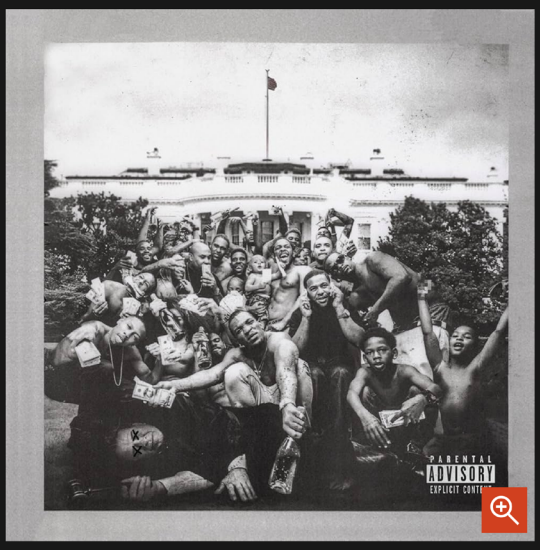
Ogni vinile esposto sulla mensola non rappresenta solo una serie di file audio, ma un'opera-manifesto situata in un preciso momento storiografico (dalle incisioni d'epoca fino alle produzioni contemporanee).

Questa spazializzazione si oppone deliberatamente al processo di smaterializzazione e disgregazione sistematica subito dai reperti nei grandi database pubblici, dove il documento, privato della sua corporeità e della sua rete di relazioni originarie, viene declassato a muta "superficie d'immagine" (Serena, 2010, citata in Castellana, 2025).

Lo scaffale digitale restituisce fisicità e volume all'oggetto storico, preservandone il potenziale conoscitivo (Barbaro, citato in Castellana, 2025).

THE WHITE HOUSE AS A STAGE FOR BLACK TRAUMA

To Pimp a Butterfly transforms the institutional spaces of America into a stage for the *African American diaspora*. Blending modal jazz, militant funk, and spoken word, the album serves as both a historical archive and a sonic manifesto for the *Black Lives Matter* era, connecting ancestral trauma to contemporary systemic violence.



Rather than conforming to contemporary digital production, the record reactivates the lineage of ***Spiritual Jazz*** and ***P-Funk***. By embedding improvised horn arrangements and analog basslines into modern hip-hop, Lamar bridges the generational gap between 1960s Civil Rights anthems and 21st-century street resilience.

"From *Compton* to *Congress*"

TRACK 10 - HOOD POLITICS

"The caterpillar is a prisoner to the streets that conceived it. Its only job is to eat or consume everything around it, in order to protect itself from this mad city."



SEE THE ORIGINAL SOURCE

fig.81
La schermata introduttiva all'analisi del reperto funge da "bussola curatoriale". Attraverso lo scrollytelling e il montaggio visivo di fotografie d'archivio, l'utente esplora la dimensione socio-politica e la cornice storica dell'opera (nell'esempio, To Pimp a Butterfly) prima di accedere alla decodifica del testo musicale, garantendo un'immersione consapevole e non decontestualizzata.

2. PROCESSO DI CONTESTUALIZZAZIONE CURATORIALE

Una volta selezionato il vinile, il sistema non catapulta l'utente direttamente all'interno del brano senza mediazione.

Per garantire quella contestualizzazione che costituisce uno dei fabbisogni primari emersi dall'analisi delle istituzioni pubbliche, l'interfaccia presenta una schermata introduttiva, manifesto dell'album.

Questa mappa orientativa organizza la preparazione all'ascolto articolandosi attorno a tre direttrici fondamentali: la dimensione spaziale e politica, il metodo steganografico e la cornice storica. L'intro all'album svolge così una funzione di "bussola curatoriale": fornisce le coordinate essenziali prima della lettura del testo, permettendo al lettore di comprendere il valore storiografico dell'opera.

Al termine di questo scorrimento verticale, la selezione (*tracklist*) restituisce all'utente autonomia, permettendogli di scegliere quale traccia specifica indagare.

LA DIMENSIONE SPAZIALE E POLITICA

La mappa geografica e sociale in cui l'opera prende vita. Questo livello inquadra il contesto urbano e le dinamiche di potere (es. la brutalità sistemica a Compton o le discriminazioni istituzionali), chiarendo come lo spazio fisico si trasformi in un vero e proprio palcoscenico del trauma e della resistenza afroamericana.

LA CORNICE STORICA E LA MEMORIA

L'ancoraggio storiografico del reperto. L'interfaccia evidenzia il legame diretto tra la produzione musicale e le lotte di liberazione, dimostrando alla committenza come l'album non sia un prodotto di consumo isolato, ma un manifesto attivo e un megafono per i movimenti sociali del proprio tempo (dal *Civil Rights Movement* al *Black Lives Matter*).

IL METODO STEGANOGRAFICO

L'approccio analitico e metodologico richiesto all'utente. Fornisce preventivamente la lente interpretativa necessaria per superare l'ascolto superficiale e prepararsi a decodificare le allegorie, i codici di protesta e i messaggi sovversivi che gli artisti hanno deliberatamente mimetizzato tra le pieghe del testo.

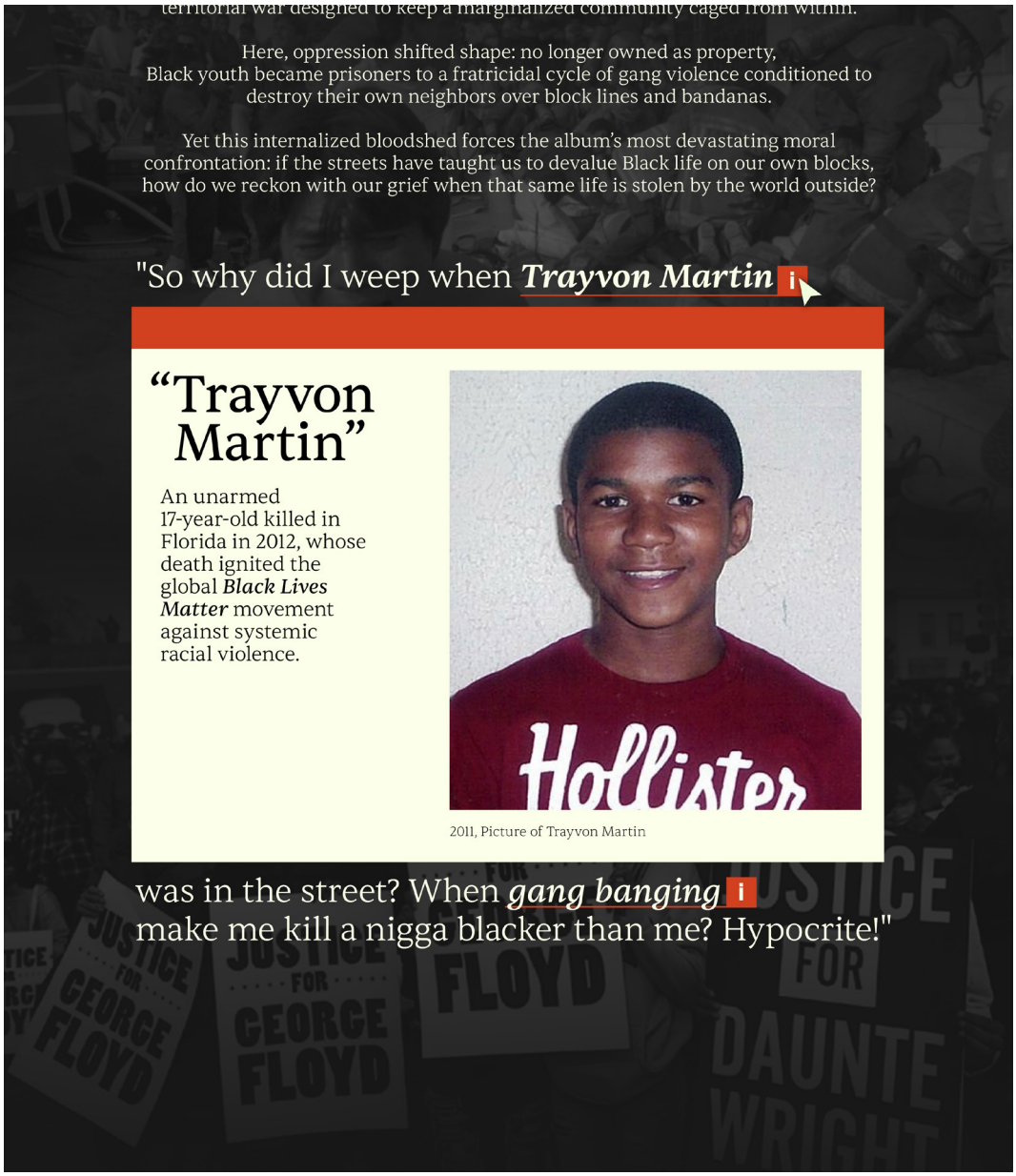


fig.82
I nodi informativi espandibili contestualizzano gli eventi storici citati nel testo senza interrompere il flusso di lettura verticale.





fig.83
La tracklist finale restituisce autonomia all'utente, permettendogli di scegliere quale brano sottoporre alla decodifica steganografica.

3. LA DECODIFICA STEGANOGRAFICA E LA NAVIGAZIONE RELAZIONALE

Il cuore dell'esperienza d'archivio si concretizza nella schermata d'analisi del brano (*Dissect*) momento di convergenza tra la fruizione musicale e l'indagine storiografica, superando la logica del semplice ascolto passivo per abilitare una decodifica profonda del documento sonoro e del suo sostrato politico.

In questo spazio editoriale, l'architettura dell'informazione orchestra simultaneamente diversi livelli di lettura. Il layout si sviluppa su un impianto asimmetrico: il corpo lirico della canzone conquista lo spazio focale di destra, permettendo un'esplorazione verticale del testo. A sinistra, la gerarchia visiva assegna una posizione d'ancoraggio alla scheda dei metadati del reperto, garantendo che le coordinate storiche e autoriali restino un punto di riferimento fisso. L'intera impaginazione è infine sormontata dal riproduttore audio persistente, che sigilla l'esperienza di navigazione mantenendo intatto il contatto sensoriale con la traccia.

SCOMPOSIZIONE DEL TESTO

I versi della canzone non sono presentati come una trascrizione passiva. Alcune righe chiave sono contrassegnate da un blocco cromatico d'accento e da un numerale progressivo. L'interazione con il testo evidenziato attiva un modulo espandibile lateralmente (*Drawer*), integrato direttamente nel flusso di lettura.

ANATOMIA DEL DRAWER

L'apertura laterale del modulo riorganizza fluidamente lo spazio visivo senza costringere a cambi di pagina o finestre pop-up invasive, fornendo all'utente uno snodo steganografico contenente un saggio storiografico breve, reperti visivi o documentali associati (copertine d'epoca, manifesti, fotografie) e fonti bibliografiche ufficiali.

LA CONTINUITA' SENSORIALE E IL CROSSLINKING

Poiché il player audio rimane fisso nell'header dell'interfaccia, l'apertura e la consultazione dei *drawer* non interrompono mai il flusso sonoro. Inoltre, i saggi all'interno dei moduli integrano collegamenti ipertestuali incrociati *(cross-linking)*, permettendo all'utente di connettere un determinato evento o riferimento letterario ad altre tappe dell'archivio, costruendo percorsi d'indagine trasversali senza mai smarrire il punto d'origine.



fig.84
L'impianto asimmetrico dedica lo spazio all'esplorazione verticale del testo.

Le righe evidenziate con i marcatori numerici (nodi steganografici) indicano i punti di interazione che attivano gli approfondimenti storiografici.

In alto, il player audio persistente e la scheda dei metadati ancorano l'analisi al reperto sonoro senza mai interromperne l'ascolto.

L'architettura dell'informazione così definita risolve la tensione tra la necessità di guidare l'utente e il desiderio di lasciargli autonomia di ricerca.

Eliminando i vicoli ciechi e le strutture ad albero troppo profonde, il sistema garantisce un orientamento costante: l'esploratore sa sempre in quale snodo storico si trova, quali relazioni collegano il brano al contesto d'origine e attraverso quali nodi può estendere la propria conoscenza.

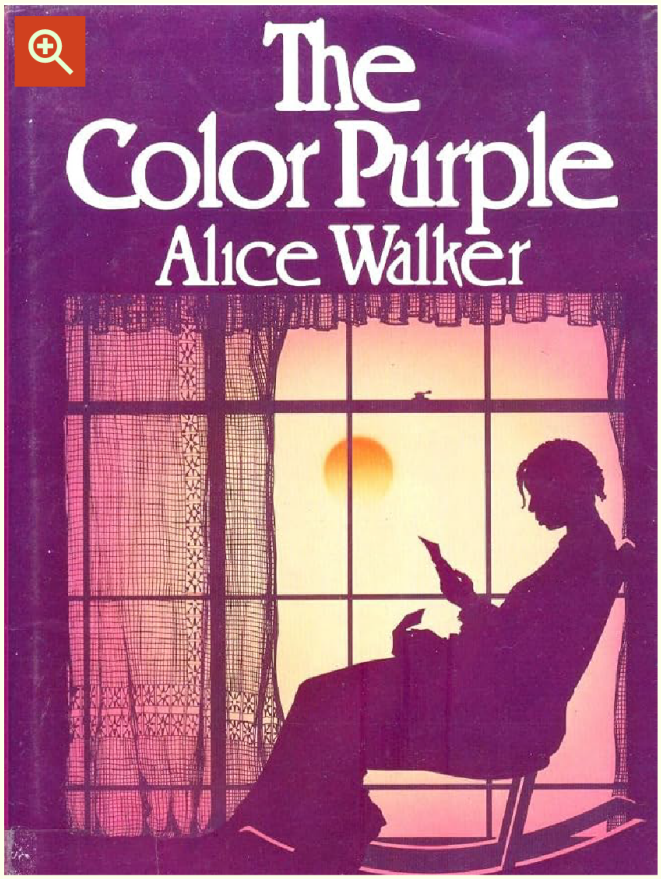
L'esperienza di navigazione si configura come sintesi tra la curatela editoriale e la scoperta attiva, restituendo alla memoria musicale afroamericana la sua natura di rete dinamica, complessa e interconnessa.

fig.85
Il dettaglio dell'interfaccia illustra la decodifica di un nodo steganografico. L'espansione laterale del modulo contestualizza il verso lirico agganciandolo alle sue radici letterarie e militanti (nell'esempio, il legame con The Color Purple di Alice Walker), integrando il reperto visivo direttamente nel flusso di lettura senza disorientare l'utente.

1

*"Alls my life, I has to fight, n****"*

The opening line of "*Alright*" draws directly from the contemporary African American literary tradition, near-verbatim sampling the iconic quote spoken by the character Sofia in **Alice Walker**'s novel "***The Color Purple***" (1982): «All my life I had to fight. I had to fight my daddy. I had to fight my brothers...».



First edition cover of *"The Color Purple"*, 1982

In the original text, this statement embodies the intersecting **systemic oppression, racial, patriarchal, and gendered**, endured by Black women in the American South during the early 20th century.

Kendrick Lamar reactivates this historical memory, transforming a **testament of individual trauma** into a **collective lament and reclamation**, bridging Black feminist literature with 21st-century urban racial justice movements.

3.3 BRAND IDENTITY E LINGUAGGIO VISIVO MILITANTE

Nel progettare un'infrastruttura culturale indipendente dedicata alla memoria afroamericana, la Brand Identity non può essere concepita secondo le tradizionali logiche del marketing commerciale, orientate alla persuasione, alla rassicurazione e all'immedesimazione emotiva e passiva del consumatore.

Al contrario, l'identità visiva della piattaforma si configura come un'identità istituzionale e militante: un sistema rigoroso di segni, geometrie e scelte tipografiche che traduce visivamente la postura politica, storiografica ed etica dell'intera ricerca (Lupton, 2010).

Il design dell'interfaccia rifiuta programmaticamente l'ornamento decorativo o la spettacolarizzazione per adottare un linguaggio grafico essenziale, strutturato attorno a due pilastri morfologici, tipografici e concettuali di rottura rispetto alle convenzioni dell'industria digitale:

1 RIFIUTO DELLA CURVA

Nel definire il sistema visivo del progetto, si è operata una scelta di rottura radicale rispetto agli standard del web design contemporaneo: l'esclusione totale di ogni forma curvilinea, angolo smussato o arrotondamento. L'estetica dominante nelle attuali piattaforme di consumo fa un uso sistematico di linee morbide, ombreggiature sfumate e angoli arrotondati per creare un ambiente visivo rassicurante e privo di attriti. Come analizzato dalla psicologia cognitiva applicata al design, questa ricerca di *frictionless design* mira ad azzerare deliberatamente lo sforzo cognitivo dell'utente per fluidificare l'esperienza d'uso e accelerare le transazioni e il consumo compulsivo di informazioni, anestetizzando di fatto l'attenzione critica del fruitore (Norman, 2014).
Le interfacce digitali commerciali agiscono così come un anestetico visivo, che neutralizza la complessità e il peso politico dei reperti storici per conformarli a standard di consumo standardizzati e neutrali (Heller & Poynor, 2018). Al contrario, la geometria strettamente rettilinea, ortogonale e spigolosa adottata in questo archivio intende operare una precisa rottura etica ed estetica che si articola su due livelli:

DISTANZIAZIONE CRITICA
La linea retta, l'angolo retto e la griglia compositiva a vista rifiutano la seduzione o l'immedesimazione passiva dell'utente, stabilendo una forma di distanziazione critica. In accordo con la denuncia di Walter Benjamin (1936) contro l'estetizzazione della politica operata dai dispositivi di massa, l'interfaccia non "addolcisce" il reperto storico per renderlo esteticamente piacevole, ma espone la rigidezza della propria struttura, richiamando l'utente all'attenzione critica.



fig.86
Campionario di componenti UI per iOS 16. L'uso sistematico di angoli smussati sfocature e ombreggiature morbide rappresentano il paradigma di mercato.

ADERENZA ALLA MATERIALITÀ DEL DOCUMENTO

Le forme spigolose richiamano la durezza e la materialità dei supporti fisici dell'archivio: la precisione del taglio cartaceo dei documenti, delle custodie dei vinili, l'inflessibilità delle griglie tassonomiche e delle schede di catalogazione, la severità dei caratteri tipografici mobili dei giornali neri storici (come i citati *The Crisis* o *Opportunity*) e la durezza dei manifesti di denuncia politica (Heller & Poynor, 2018). La rigidità geometrica combatte il canone contemporaneo della dematerializzazione fluida del digitale, trasformando lo schermo da spazio di intrattenimento liquido a luogo di rigore scientifico e indagine storica.



fig.87
La fisicità del vinile e l'ortogonalità della sua custodia cartacea si contrappongono alla smaterializzazione liquida del digitale, restituendo durezza e rigore al documento d'archivio.

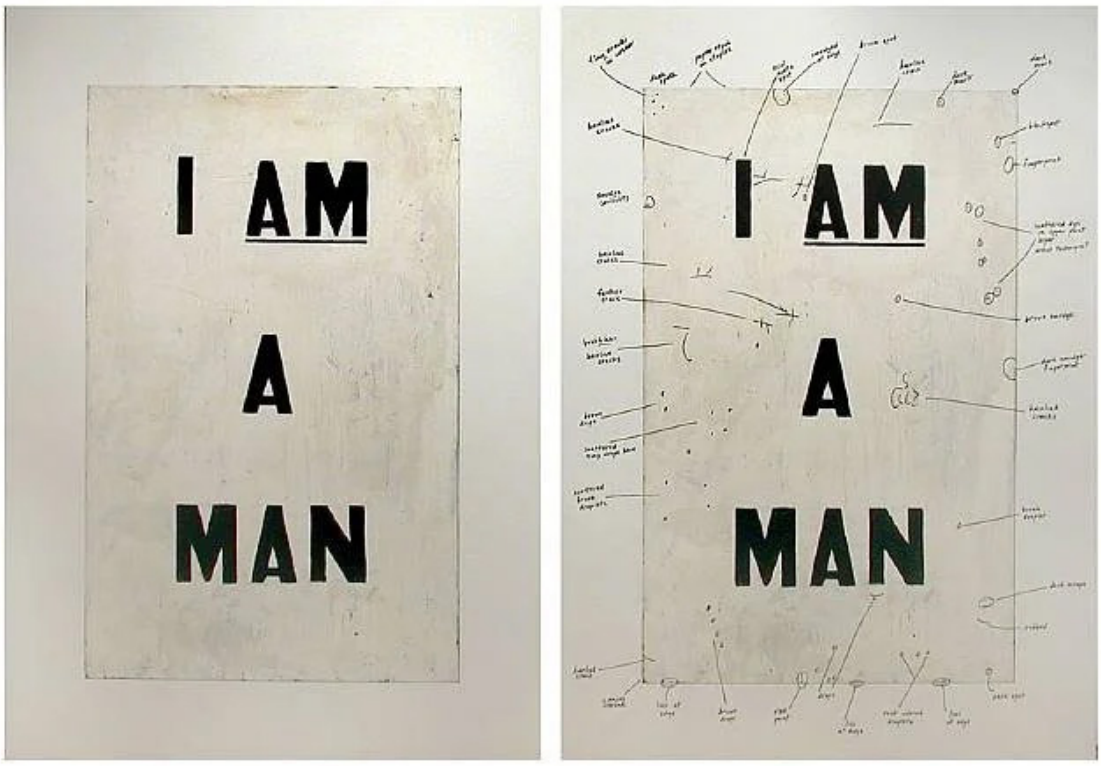


fig.88
Cartelli dello sciopero "I AM A MAN" (Memphis, 1968). La loro severità tipografica e ortogonale ha ispirato il carattere Martin VTC.

2 LA SOTTOLINEATURA

All'interno dell'identità visiva della piattaforma, la sottolineatura cessa di essere un semplice accorgimento tipografico di enfasi per elevarsi a elemento primario di riconoscimento del brand e marcatore semantico dell'intera esperienza di navigazione.

Storicamente, il gesto del sottolineare è sempre stato indissolubilmente legato alla cultura dello studio attivo, dell'esegesi del testo, dell'apprendimento: sottolineare una parola o un verso significa compiere un'azione intenzionale di selezione, isolando il frammento dal flusso indistinto della scrittura per attribuirgli valore, autorità e permanenza cognitiva (Lupton, 2010).

Nello sviluppo del linguaggio del web, la linea sottostante il testo si è poi affiancata alla nozione stessa di ipertestualità, indicando visivamente la presenza di una profondità esplorabile, di un "portale" verso un altrove documentale.
Nel progetto di questa interfaccia d'archivio, la sottolineatura sintetizza e risignifica queste due eredità in chiave critica:

GESTO STEGANOGRAFICO (IL DISSECT)
Segna visivamente l'azione fondamentale della piattaforma, ovvero la scomposizione analitica del brano. La sottolineatura si configura come un dispositivo di scavo archeologico che "porta in superficie" le memorie politiche e le rivendicazioni celate all'interno delle liriche della tradizione afroamericana; quindi evoca visivamente l'incisione e la ferita, richiamando la natura "tagliente" dell'archivio che lavora contro se stesso per far riemergere ciò che il potere ha rimosso o censurato (Derrida, 2005).

COERENZA SISTEMICA
Il tratto orizzontale marcato diventa il motivo grafico e il fil rouge ricorrente in tutta la UI, dalla separazione gerarchica delle intestazioni nella griglia, all'attivazione dei nodi di approfondimento dei *drawer*, fino alla struttura stessa del marchio. Questa scelta conferisce all'archivio un'identità grafica inconfondibile, radicata nell'atto del segnalare, dell'evidenziare e del tracciare linee di connessione storiografica tra i documenti del passato e le denunce del presente.

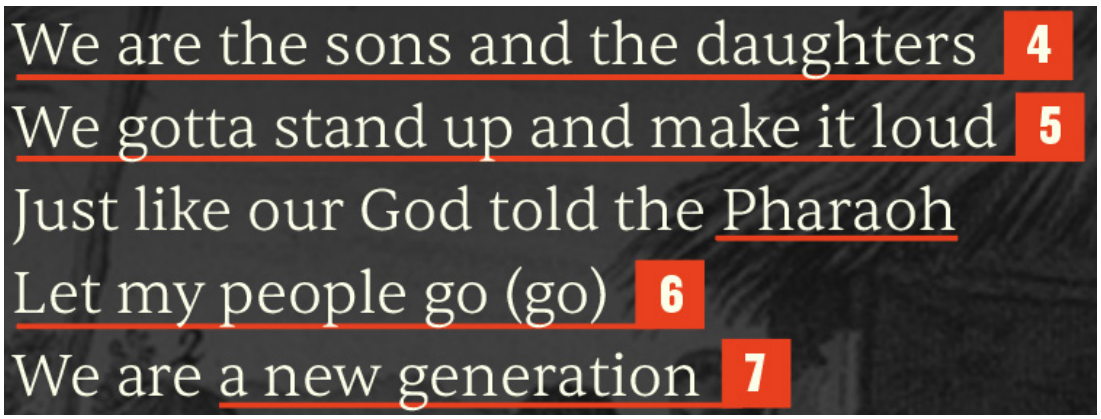
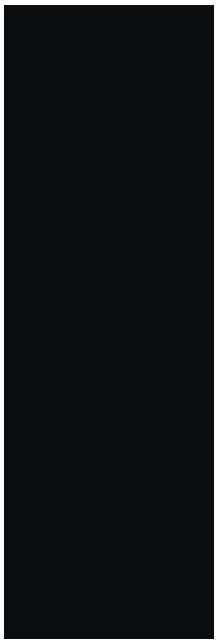


fig.89
La sottolineatura come marcatore semantico. Il tratto orizzontale marcato evidenzia i nodi steganografici (Dissect) e garantisce coerenza visiva e sistemica in tutta l'architettura dell'interfaccia.

3 COLORI

Nel progetto dell'interfaccia, la palette cromatica è stata privata di funzioni meramente decorative per rispondere a logiche funzionali, volte a semplificare l'orientamento e ridurre il rumore visivo dell'utente. La gestione dei colori segue la regola del *60-30-10*, che organizza lo spazio visivo secondo tre diversi livelli di rilevanza e interattività:



60% Dominante, Antracite Profondo (#181818):
Impiegato per lo sfondo e le aree neutre dello schermo, definisce lo spazio di fruizione immersiva, garantendo una base solida che non affatica la vista e permette alle immagini d'archivio e alle copertine dei vinili di emergere con la corretta enfasi.
Lo sfondo scuro evoca un'atmosfera raccolta e silenziosa, rispondendo alla scelta metodologica di focalizzare l'attenzione dell'utente sul documento, limitando la luminosità diffusa dell'interfaccia per dare maggiore profondità e risalto drammatico ai singoli reperti.

30% Strutturale, Avorio Caldo (#FDFFE9):
Cromia che crea una chiara distinzione tra le diverse sezioni informative senza distrarre l'utente dal contenuto principale, supportando attivamente la scansione visiva e la leggibilità della pagina. La scelta dell'avorio caldo sostituisce il bianco puro delle interfacce digitali commerciali; questa cromia si configura come una precisa posizione storiografica che richiama la materialità della carta stampata d'archivio, la patina del tempo dei documenti d'epoca e la consistenza delle pubblicazioni periodiche della stampa afroamericana storica. L'avorio restituisce così una sensazione di fisicità e morbidezza all'interazione a schermo, mitigando l'asettica freddezza dei flussi digitali contemporanei.



10% Accento Funzionale, Arancione Militante (#E8401F):
Un tono ad altissimo contrasto visivo, somministrato in modo limitato e mirato solo per segnalare gli elementi interattivi, i bottoni d'invito all'azione (Call to Action), le sottolineature attive, i numerali delle annotazioni liriche e le etichette di catalogazione. In accordo con le teorizzazioni di Safiya Noble sull'uso etico e trasparente del colore come interfaccia per categorizzare, ordinare e distinguere l'informazione sul web, l'arancione funge da marcatore semantico immediato. Sfruttando il principio cognitivo dell'affordance, la tonalità d'accento rende immediatamente esplicite le parti interagibili dello schermo, guidando l'attenzione dell'utente verso le azioni chiave e i nodi critici del database senza generare disorientamento o sovraccarico cognitivo.

4 TIPOGRAFIA

Il sistema tipografico rappresenta la voce primaria dell'identità visiva della piattaforma. Per conciliare la forza espressiva del manifesto di protesta con l'affidabilità accademica del saggio storiografico, il progetto adotta una coppia tipografica ad alto contrasto semantico e formale, riflettendo la costante tensione che caratterizza la storia della stampa tra l'espressività geometrica e il sistema organico (Lupton, 2010):

Utilizzato per i titoli, i sottotitoli e le intestazioni gerarchiche della griglia, il carattere a bastoni Martin, disegnato da Tré Seals per la Vocal Type Co., costituisce una precisa dichiarazione d'intenti storiografica ed etica (Vocal Type, n.d.). Il disegno del carattere deriva storicamente dalle lettere di legno dei cartelloni di protesta "I AM A MAN" branditi durante lo sciopero dei netturbini afroamericani a Memphis nel 1968, teatro dell'ultimo tragico discorso di Martin Luther King Jr. (Alexander, 2010). Questa tipografia porta incisa nella propria anatomia visiva condensed, monolitica e severa la memoria materiale delle lotte civili (Heller & Poynor, 2018). Utilizzare Martin significa compiere un'operazione di stewardship tipografica: sottrae le titolazioni dell'interfaccia alla neutralità estetica corporativa per conferire ai manifesti digitali della piattaforma una monumentalità cruda, diretta e inequivocabile, che costringe l'utente a confrontarsi con la fisicità della lotta storica (Heller & Poynor, 2018; Vocal Type, n.d.).



fig.90
Comparazione tipografica tra i caratteri storici in legno (come il Gothic Condensed, a sinistra) e la reinterpretazione digitale VTC Martin (a destra), adottato per le titolazioni dell'archivio.

Per i testi saggistici estesi, le note d'archivio dei *drawers* e l'apparato critico, si adotta il carattere graziato Sentient, ideato da Noopur Rajesh Choksi per Indian Type Foundry. Caratterizzato da un'elegante modulazione del tratto, da grazie sottili e da un'altissima leggibilità a schermo, questo font bilancia la durezza politica e geometrica di Martin.

Se il carattere display grida l'urgenza della protesta, Sentient introduce una postura riflessiva, calma e meditata, indispensabile per sostenere la profondità analitica delle fonti storiche (Lupton, 2010).



fig.91
Specimen e anatomia dei glifi del carattere editoriale Sentient, font da graziato a elevata leggibilità a schermo dal carattere riflessivo


how many
American songs
uncover hundreds
of years of black history.
BEGIN THE EXPERIENCE
Wesley's Theory
Kendrick Lamar, George Clinton, Thundercat
"Alls my life, I has to fight, nigga"
The Color Purple
Alice Walker

CAPITOLO 4

Caso studio, validazione e criticità

“Quelli che camminavano nelle tenebre un tempo cantavano canzoni – i *Canti di Dolore* – perché avevano il cuore stanco. E così, prima di afferrare il significato del passato, io ascolto queste canzoni... Esse restano non solo l’unica vera musica americana, ma l’espressione più bella dell’esperienza umana nata da questa parte dei mari.”

W.E.B. Du Bois

1903, The Souls of Black Folk

4.1
LA METODOLOGIA DELLO SPACCATO VERTICALE

Dinnanzi all'immane e frammentato patrimonio discografico afroamericano, una catalogazione esaustiva e il caricamento totale dei reperti si rivelano traguardi utopici nel limitato arco temporale e con le risorse di un singolo progetto di ricerca accademico.
Tale ambizione risulterebbe intrinsecamente fallace e, soprattutto, divergente dagli obiettivi operativi e dai criteri di selettività della nostra indagine.
Come ampiamente dibattuto e consolidato dalle prassi metodologiche della *Digital Public History*, il ruolo del designer contemporaneo si eleva ben oltre la mera esecuzione di un censimento quantitativo.

L'impegno non si esaurisce nell'alimentare pedissequamente un database, bensì si concentra sulla progettazione concettuale e sulla validazione qualitativa di un'infrastruttura curatoriale inedita, capace di offrire una lettura critica e un'esegesi del materiale selezionato (Noiret & Tebeau, 2014).
Al fine di dimostrare la sostenibilità metodologica e l'efficacia operativa del sistema d'archivio proposto, si è optato per l'adozione e l'adattamento della strategia dello Spaccato Verticale (*Vertical Slice*).
Questo approccio, mutuato da domini tecnici e creativi quali lo sviluppo software, il *game design* e l'*Interaction Design*, si fonda sul principio della focalizzazione e della profondità a discapito dell'estensione.
Piuttosto che perdersi nella progettazione di un'architettura orizzontale e tentacolare, che implicava la creazione e la gestione di centinaia di schermate e interfacce spesso superficiali, lo spaccato verticale concentra strategicamente gli sforzi sulla costruzione rigorosa di un perimetro limitato. Entro questo confine definito, si esplorano con minuzia e precisione tutti i livelli di profondità dell'esperienza utente.

In armonia con i canoni del *User-Centered Design* (Norman, 2013), questa metodologia mirata consente di testare e validare un *user journey*, coerente e privo di interruzioni. L'esperienza viene testata dal momento del primo innesco esplorativo sulla libreria dei vinili, un viaggio che si snoda fino all'attivazione mirata del modulo *Dissect* per l'analisi approfondita, e culmina con la decodifica steganografica dell'ultimo verso, garantendo un'interazione fluida e significativa.

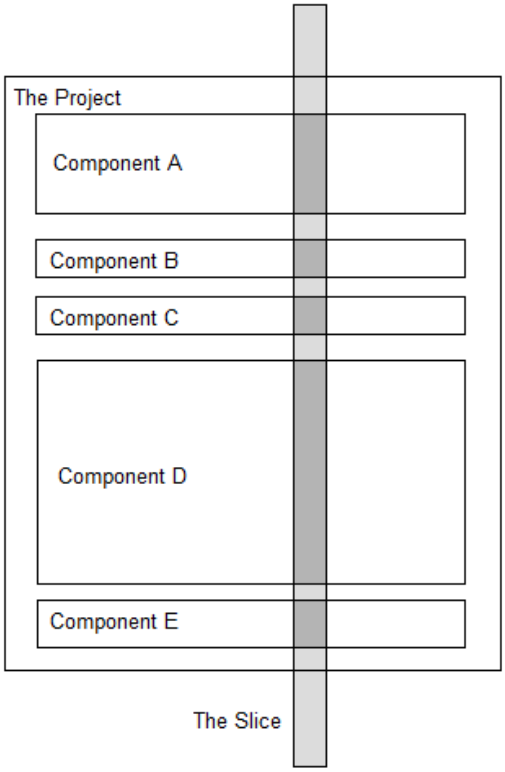


fig.94
Diagramma concettuale dello "Spaccato Verticale", strutturato come modello di analisi trasversale.

L'infrastruttura di ricerca non si presenta dunque come uno scheletro geometrico o un wireframe astratto, bensì come ambiente navigabile e interattivo. Questa simulazione ad alta fedeltà permette di convalidare l'efficacia complessiva del flusso informativo, la coerenza delle tassonomie e l'intuitività delle affordance nei singolo punti di contatto e interazione tra l'utente e l'artefatto digitale.

Per affermare l'universalità di questo modello di archiviazione, la validazione non può quindi basarsi su campioni casuali; l'impianto grafico e curatoriale deve essere sottoposto a uno *stress test* concettuale, mettendolo alla prova agli estremi opposti della cronologia storiografica. Da qui, la selezione di due tappe cardine volutamente polarizzate e polarizzanti:

1 MEMORIA DELLE RADICI

Prima metà ottocento - regime schiavista

Incarnata dagli *Spirituals* della tradizione degli schiavi, con il brano di riferimento *Wade in the Water*. Questa tipologia di reperti rappresenta il momento zero della steganografia sonora afroamericana, in cui canti sacri e di lavoro celavano codici segreti e indicazioni geografiche per la fuga attraverso la *Underground Railroad* (Du Bois, 1903; Levine, 1977).



fig.94
Cerimonia di battesimo all'aperto per afroamericani

2 PRESENTE MILITANTE

2015 – Secondo mandato Obama

Rappresentato dal manifesto hip-hop *To Pimp a Butterfly* di Kendrick Lamar, nello specifico dal brano *Alright*, sintesi contemporanea di protesta, rivendicazione identitaria e campionamento della tradizione letteraria nera (Coates, 2017; Oswald, 2018).



fig.95
Kendrick Lamar si esibisce su un'auto della polizia con la bandiera statunitense sullo sfondo.

Testare l'interfaccia su questi due poli storici permette di validare il sistema rispetto al filo conduttore della *Black Consciousness* che unisce e riavvicina la resistenza orale della piantagione alle produzioni musicali del XXI secolo (Levine, 1977).
Se le regole di funzione della piattaforma, le sue logiche e caratteristiche, riescono a esporre, con la medesima autorevolezza storico-scientifica, l'analisi di uno *Spiritual* di metà Ottocento e di un brano rap contemporaneo, l'architettura dell'informazione può considerarsi validata, dimostrandosi capace di accogliere e sistematizzare l'evoluzione per intero della *Black Music*.

4.2
LA RADICE STORICA, APPLICAZIONE DELLA UI ALLE ORIGINI

Per validare l'efficacia dell'infrastruttura d'archivio su documenti di natura storico-politica e di origine prevalentemente orale, il primo spaccato verticale (vertical slice) esamina l'interfaccia applicata a *Wade in the Water*.

Questo celebre spiritual, inserito all'interno della piattaforma in una raccolta d'archivio fittizia ideata per riunire i canti delle piantagioni e le *work songs*, rappresenta una sfida curatoriale complessa per il design della comunicazione: evitare che un reperto sonoro antico, di autore anonimo, venga percepito dal fruitore contemporaneo come una semplice reliquia folcloristica, esotica o museale (Noiret & Tebeau, 2022).

Nei database digitali delle istituzioni tradizionali, infatti, il brano subisce una decontestualizzazione sistematica: l'analisi critica mostra come la catalogazione istituzionale operi un duplice processo di reticenza, omettendo i contesti sociali di produzione del canto, riducendo la complessità materiale, orale e politica del reperto a una muta.

Al contrario, nel momento in cui l'utente seleziona il disco dalla mensola virtuale, l'interfaccia proposta rifiuta la sterile scheda catalografica per restituire un vero e proprio manifesto dell'album.

In questa schermata introduttiva, i metadati storici e antropologici, tra cui la registrazione sul campo (effettuata da Alan Lomax), i legami con la comunità linguistica *Gullah Geechee* e i codici di fuga della *Underground Railroad*, vengono sottratti alla marginalità delle note a piè di pagina per essere elevati a elementi primari.

Queste informazioni dominano lo spazio visivo dello schermo e assolvono a una funzione pedagogica fondamentale: inquadrano immediatamente il canto non come semplice intrattenimento o forma di preghiera rassegnata, ma come una tecnologia di crittografia sociale, sofisticato dispositivo di steganografia acustica per la sopravvivenza collettiva (Levine, 1977; Thomas, 2020).

Così ogni introduzione ai vari progetti musicali funge da bussola cognitiva, attuando un modello di "autorità storica condivisa" *(shared historical authority)* che prepara l'utente all'ascolto fornendogli gli strumenti critici necessari per decodificare il documento (Frisch, citato in Noiret & Tebeau, 2022).

L'interfaccia funge così da attivatore politico e culturale: il canto degli schiavi torna a essere dichiarazione di resistenza, nitida e ancora attualissima (Derrida, 2005; Parikka, 2012).

L'utente viene sottratto alla fruizione distratta ed emotiva tipica della riproducibilità tecnica di massa odierna, venendo predisposto al tempo qualitativo di "paziente attenzione" indispensabile per accedere alla fase successiva di ascolto persistente e scomposizione critica del testo lirico tramite i pannelli a scomparsa (*drawers*) (Benjamin, 1936; Santana, in Noiret & Tebeau, 2022).

fig.96
Dissect del brano "Wade in the Water", primo annoverato nell'album degli anni '20

WADE IN THE WATER

Traditional African American Spiritual

From plantation biopolitics to trans-Atlantic liberation: an archival exploration of acoustic steganography, where spiritual vocal traditions and West African linguistic continuity converge to encode tactical escape routes, counter-surveillance, and collective territorial defiance.

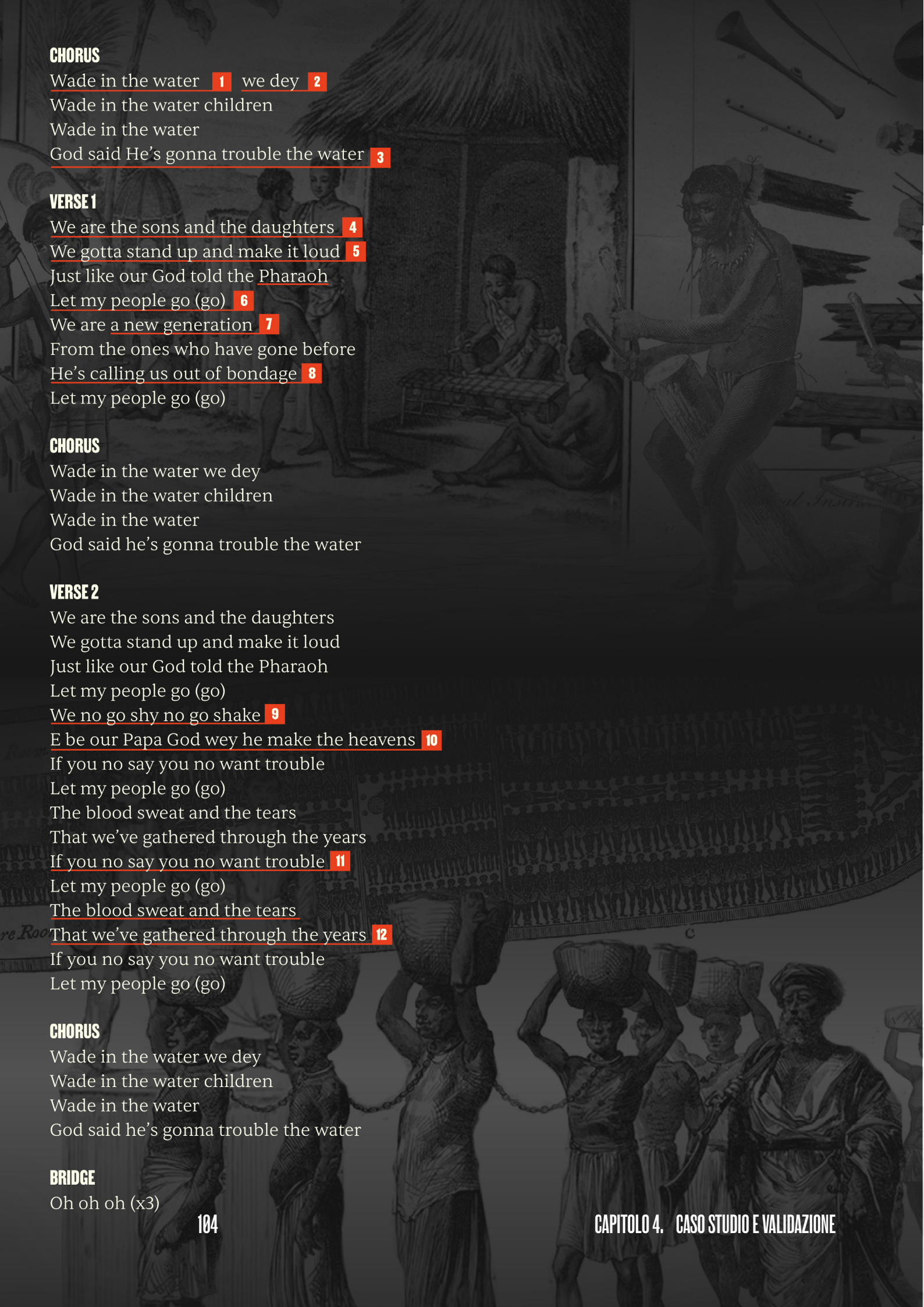
YEAR	TRACK	LENGTH	AUTHORS
1830	01	3:42	DIASPORIC ORAL TRADITION

the water 1 we dey 2
the water children
the water
He's gonna trouble the water 3

he sons and the daughters 4
stand up and make it loud 5
our God told the Pharaoh
people go (go) 6
new generation 7
e ones who have gone before
ing us out of bondage 8
people go (go)

the water we dey
the water children
the water
he's gonna trouble the water

he sons and the daughters



CHORUS
Wade in the water 1 we dey 2
Wade in the water children
Wade in the water
God said He's gonna trouble the water 3

VERSE 1
We are the sons and the daughters 4
We gotta stand up and make it loud 5
Just like our God told the Pharaoh
Let my people go (go) 6
We are a new generation 7
From the ones who have gone before
He's calling us out of bondage 8
Let my people go (go)

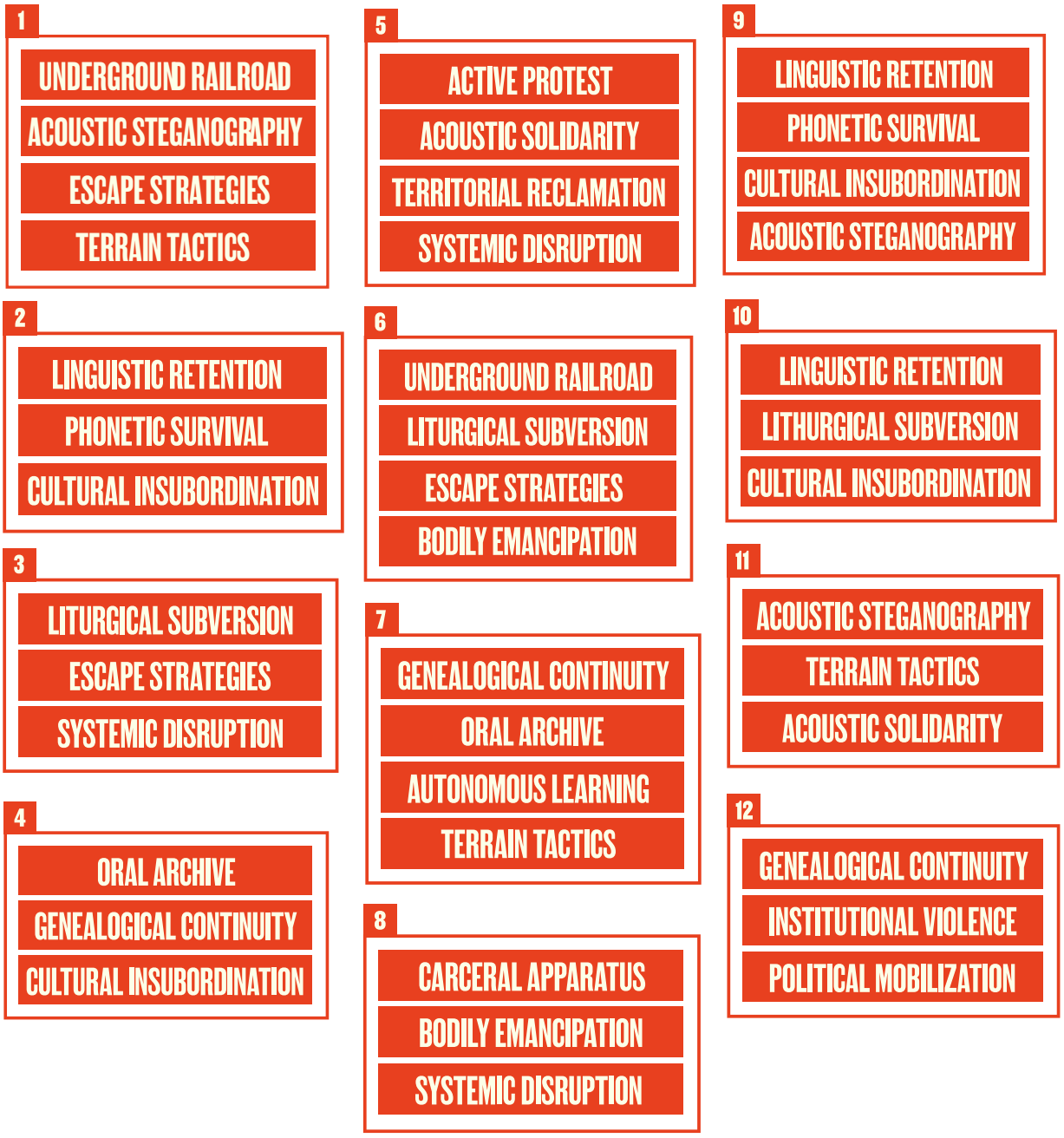
CHORUS
Wade in the water we dey
Wade in the water children
Wade in the water
God said he's gonna trouble the water

VERSE 2
We are the sons and the daughters
We gotta stand up and make it loud
Just like our God told the Pharaoh
Let my people go (go)
We no go shy no go shake 9
E be our Papa God wey he make the heavens 10
If you no say you no want trouble
Let my people go (go)
The blood sweat and the tears
That we've gathered through the years
If you no say you no want trouble 11
Let my people go (go)
The blood sweat and the tears
That we've gathered through the years 12
If you no say you no want trouble
Let my people go (go)

CHORUS
Wade in the water we dey
Wade in the water children
Wade in the water
God said he's gonna trouble the water

BRIDGE
Oh oh oh (x3)

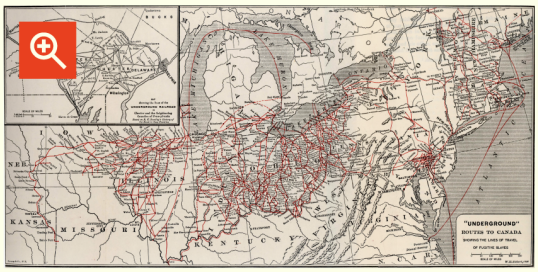
MAIN THEMES
Wade in the Water



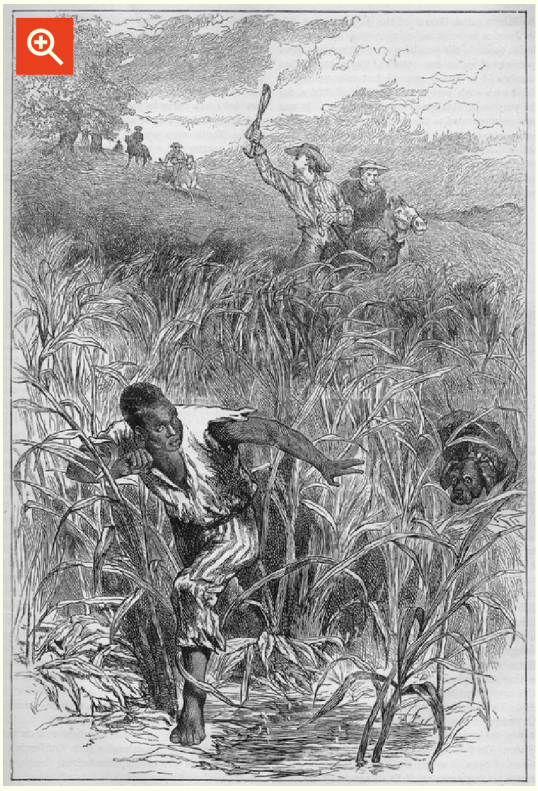
1

“Wade in the water”

Within the operational framework of the **Underground Railroad**, the phrase *“Wade in the water”* functioned as a crucial cryptographic command.
Far from a passive expression of religious faith, the lyric provided actionable intelligence for freedom seekers: the instruction to **abandon dry land** and navigate through active watercourses. This tactical maneuver was essential to **obfuscate scent trails** and successfully evade the specialized canine tracking units (*slave hounds*) deployed by plantation surveillance patrols.



Historical map of the Underground Railroad network and its primary evacuation corridors toward Canada (c. 19th century).
Hydrographic features such as rivers, swamps, and inland streams served as essential counter-surveillance infrastructure for freedom seekers to erase their trails.



Nineteenth-century woodcut engraving depicting an enslaved freedom seeker navigating through swampland to evade plantation surveillance patrols and bloodhounds. Wading through active watercourses operated as a calculated biopolitical defense against canine tracking units.

fig. 97
Schermata di dettaglio del Nodo 1; scomposizione del testo lirico, mappa storica della Underground Railroad e documentazione iconografica d’archivio all’interno del modulo di analisi critica.

La schermata di dettaglio del primo snodo analitico evidenzia il ribaltamento strutturale operato dall’interfaccia sulla lirica di *Wade in the Water*. All’interno della piattaforma, il testo non viene trattato come reperto folkloristico o sterile reliquia museale, ma decodificato come un preciso comando crittografico, tattico e operativo all’interno della rete clandestina della *Underground Railroad* (Levine, 1977; Thomas, 2020).

All’attivazione del nodo, l’apertura del pannello laterale rivela l’apparato critico che decodifica l’istruzione militare di abbandonare la terraferma per immergersi nei corsi d’acqua, interrompendo così la traccia olfattiva e vanificando l’inseguimento dei segugi dei cacciatori di schiavi (Thomas, 2020).

La stratificazione visiva dell’interfaccia si completa attraverso l’integrazione di un doppio registro iconografico e cartografico, che affianca e arricchisce la lettura del testo lirico (Mounier, in Noiret & Tebeau, 2022):

Lo spazio dell’interfaccia incorpora una mappa storica digitalizzata che georeferenzia le rotte di fuga della Carolina del Sud e i rifugi sicuri della *Underground Railroad* (Mogorovich & Salvatori, in Noiret & Tebeau, 2022) sovrapponendo dati geografici d’epoca alle coordinate territoriali contemporanee, evidenziando la concretezza fisica della fuga.

All’interno dell’approfondimento viene mostrata l’incisione storica *Chaîne d’esclaves venant de l’intérieur* (1747), che documenta la marcia forzata dei prigionieri ridotti in catene verso le coste (Prévost, 1747, citata in Castellana, 2025).

Spostandosi sul quinto snodo analitico, denominato «*We gotta stand up and make it loud*», l'interfaccia documenta la mutazione formale e politica del brano afroamericano negli anni Sessanta.

È proprio in questo contesto che il celebre spiritual *Wade in the Water* torna prepotentemente in auge: riconvertito da sotterraneo inno di fuga in attivo canto di protesta, il brano viene ripreso e cantato apertamente durante le campagne dei diritti civili (Levine, 1977).
Il layout evidenzia così la transizione dalla steganografia dell'era schiavista (Thomas, 2020) alla vocalità militante esplicita del movimento per i diritti civili, dove la parola d'ordine si fa rivendicazione immediata (Gioia, 1998).

Come teorizzato da Shannon Mattern (2017), lo spazio urbano diventa cassa di risonanza per il dissenso: i corpi e i megafoni trasformano temporaneamente le strade in una zona acustica occupata in un utilizzo corale della musica che si impone come dispositivo di difesa, in grado di convertire il trauma fisico in un'insostenibile accusa politica internazionale, una denuncia da cui non poter distogliere lo sguardo (Harrison et al., 2002; Sontag, 2003).

Quindi, sempre penetrando sotto la «superficie d'immagine» dei media tradizionali (Serena, 2010, citata in Castellana, 2025), la piattaforma riattiva il potenziale epistemologico originale dell'archivio, dei suoi reperti, invitando l'utente a quel tempo qualitativo di «paziente attenzione» indispensabile per comprendere la densità storica racchiusa sotto la voce militante (Benjamin, 1936; Noiret & Tebeau, 2022).

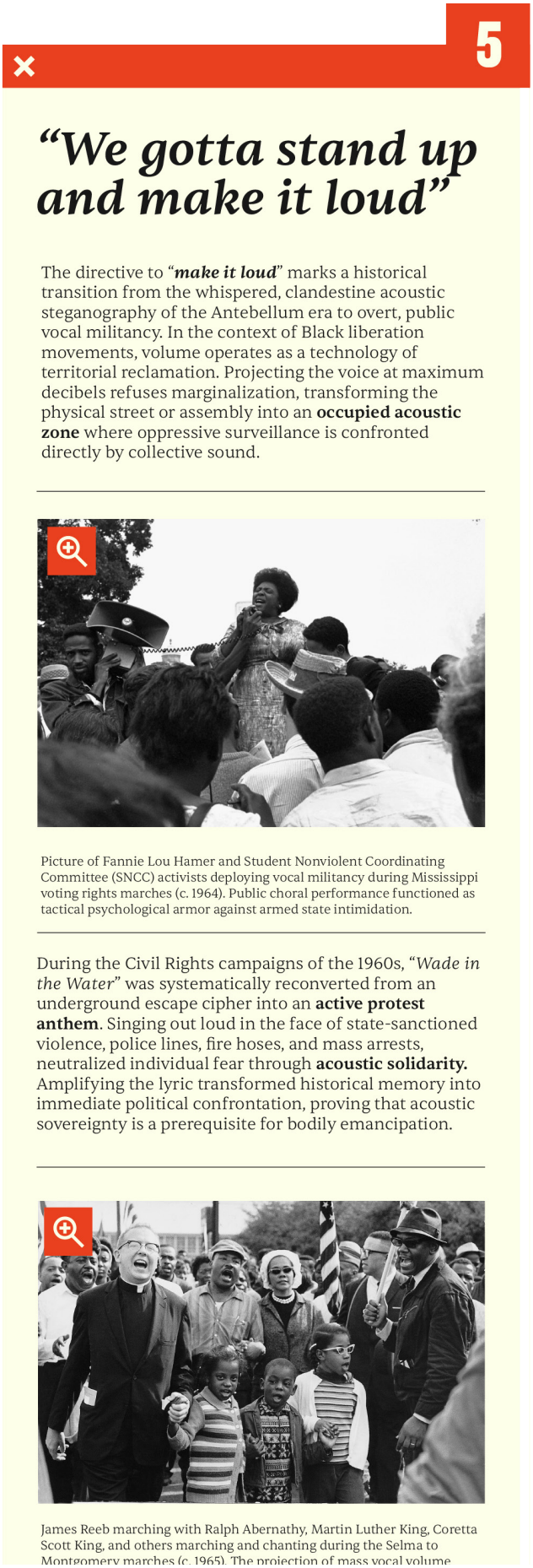


fig. 98
Dettaglio del Nodo 5; scomposizione del testo lirico, mappa storica della Underground Railroad e documentazione iconografica d'archivio all'interno del modulo di analisi critica.

8

“He’s calling us out of bondage”

Within the continuum of African American vocal protest, the term ***“bondage”*** extends far beyond the historical parameters of antebellum *chattel slavery*. Radical abolitionist theory defines bondage as a mutating institutional architecture. The call “*out of bondage*” acknowledges that formal legal emancipation did not extinguish servitude, but rather transitioned it into **new infrastructures of systemic confinement, economic exploitation, and state-sanctioned bodily control**.



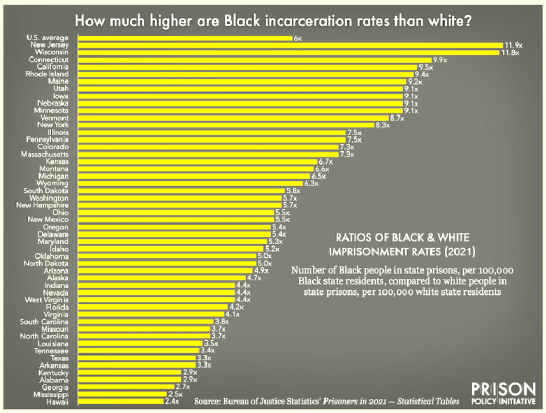
Photo of the **Southern *Convict Lease* system** and ***chain gang* labor** (c. late 19th century). Following the abolition of *chattel slavery*, state infrastructures immediately **weaponized the penal system** to recreate **forced agricultural and industrial labor**, maintaining Black communities in structural bondage.

The lyric operates as an ongoing indictment of the evolving carceral apparatus, from nineteenth-century peonage and *chain gangs* to the modern prison-industrial complex. By framing liberation as an active divine calling out of bondage, **the *spiritual* refuses normalizations of confinement**. Performance of the song reasserts that bodily autonomy and spatial freedom are absolute imperatives, challenging every iteration of systemic enclosure.



Spostandosi sull’ottavo snodo approfondito, denominato «*He’s calling us out of bondage*», l’interfaccia documenta la continuità storica del controllo corporeo, dimostrando come la logica della schiavitù sia sopravvissuta all’abolizione formale dell’era antebellum (Blackmon, 2008). Il layout evidenzia la transizione strutturale verso nuove forme di confinamento sistemico, dal *Convict Lease System* e i lavori forzati delle *chain gangs* del XIX secolo (Blackmon, 2008) fino al moderno complesso industriale-penitenziario (Alexander, 2010).

Attraverso l’esame comparato delle fotografie d’archivio della *Parchman Farm* e dei dati sulle disparità detentive (Alexander, 2010), il modulo dimostra come lo *spiritual* agisca ancora oggi come atto di accusa permanente contro l’apparato carcerario (Levine, 1977). Il canto rifiuta la normalizzazione della reclusione, riaffermando l’autonomia del corpo come imperativo assoluto di liberazione (Brooks, 2006).



Data compiled by the Prison Policy Initiative (2021) documents structural racial disparities in state imprisonment rates across the United States. Rather than reflecting demographic differences, these metrics illustrate how post-emancipation judicial and penal infrastructures disproportionately target African American communities, effectively perpetuating systemic confinement and modern forms of structural bondage.

EXPLORE CARCERAL ARCHIVES AND SYSTEMIC DATA

fig. 99
Dettaglio del Nodo 8 dove si approfondiscono il sistema penale e le chain gangs, anche tramite visualizzazione dei dati sulle disparità di incarcerazione.

11

“If you no say you no want trouble”

Within the linguistic architecture of Black vernacular protest, the conditional phrase “***If you no say you no want trouble***” operates through acoustic masking and double entendre. To plantation overseers, the lyric superficially signaled **Christian compliance and a desire to avoid conflict**. However, within the enslaved community, it functioned as tactical boundary-setting. It communicated an internal **code of solidarity and deterrence**: while unprovoked conflict was strategically avoided, the community maintained an autonomous perimeter of self-defense and mutual protection that surveillance patrols could not easily decipher.



Nineteenth-century woodcut engraving depicting Maroon freedom seekers in the ***Great Dismal Swamp*** (Harper's New Monthly Magazine, 1856). Enslaved fugitives established **autonomous, fortified settlements** within impenetrable marshlands, employing linguistic warnings and tactical defense perimeters to deter plantation slave patrols.

This syntactical structure reflects what radical historiography defines as **counter-surveillance diplomacy**. By framing resistance through conditional vernacular logic, asserting agency over when and how conflict occurs, freedom seekers reclaimed political sovereignty. The vocal performance of the lyric transformed the *spiritual* into an acoustic warning system, reinforcing internal cohesion while drawing a non-negotiable line of self-determination.

L’undicesimo snodo approfondito «*If you no say you no want trouble*», evidenzia la sofisticata architettura di controsorveglianza linguistica e del doppio senso (*double entendre,* un classico anche nell’Hip-hop) della tradizione orale afroamericana (Levine, 1977).

Sfruttando l’uso del vernacolo, le frasi condizionali e la decodifica innuendo, la comunità schiavizzata comunicava un codice di deterrenza interna simulando all’apparenza forme di conformità cristiana, il cui scopo era ingannare i sorveglianti e reafforzarne la convinzione di avere schiavi docili (Harrison et al., 2002; Levine, 1977).

Il verso mette in correlazione la strategia acustica con l’insediamento clandestino dei *Maroons* nella *Great Dismal Swamp*, illustrando come la fitta e impenetrabile opacità della palude fungesse da scudo geografico e tattico per i fuggitivi (Brooks, 2006); così viene mostrato come la protezione dei confini territoriali o, ad esempio, l’uso di avvertimenti acustici operassero come forme di “diplomazia” difensiva, volta a rivendicare una delle poche forme di sovranità politica e autodeterminazione collettiva che poteva essere espressa contro il controllo bianco (Brooks, 2006; Clarke, 1993).

SOURCES

(1) S. Diouf, "Slavery's Exiles: The Story of the American Maroons", New York University Press (2014).

(2) H. L. Gates Jr., "The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism", Oxford University Press (1988).

IMAGES

(1) Nineteenth-century woodcut engraving depicting Maroon freedom seekers in the Great Dismal Swamp (Harper's New Monthly Magazine, 1856).

(2) Archival broadside: "CAUTION!! COLORED PEOPLE OF BOSTON", anti-kidnapping and fugitive warning poster (April 24, 1851).

fig. 100
Documentazione sulla controsorveglianza dei Maroons nel Great Dismal Swamp. In chiusura di ogni modulo di approfondimento vi è una sezione di stacco dedicata alle fonti bibliografiche e iconografiche.

4.3
LA TRACCIA CONTEMPORANEA, APPLICAZIONE DELLA UI AL PRESENTE

Per sottoporre l'infrastruttura d'archivio a uno stress test concettuale ed esteticamente speculare, il secondo spaccato verticale esamina l'applicazione delle medesime logiche progettuali a un documento contemporaneo: la traccia *Alright*, tratta dall'album *To Pimp a Butterfly* di Kendrick Lamar (2015).

Questo caso studio rappresenta una sfida curatoriale opposta ma complementare rispetto a quella dello spiritual antico: se per *Wade in the Water* l'obiettivo era evitare forme di musealizzazione folkloristica, per un'opera rap del XXI secolo la necessità del design della comunicazione è impedire che un denso manifesto politico venga ridotto a mero intrattenimento commerciale, consumo distratto o puro fenomeno algoritmico.

Nelle piattaforme di streaming industriale odierne il brano subisce un processo di svalutazione e smaterializzazione sistematica. Ridotta a traccia liquida in un flusso di scorrimento infinito, la musica afroamericana viene privata del proprio contesto storico, asservita a logiche di mercato e monetizzazione.

Al contrario, nel momento in cui l'utente seleziona il disco dalla mensola virtuale, l'interfaccia si allontana dalla logica decontestualizzata dei cataloghi digitali per restituire il manifesto dell'album, il contesto in cui è stato rilasciato, i messaggi e idee che contiene.

Eppure, *Alright* si è imposta fin dal suo rilascio come inno politico contemporaneo, adottato spontaneamente durante le manifestazioni del movimento *Black Lives Matter* contro la violenza sistemica e la brutalità della polizia.

Attraverso una complessa tessitura sonora che fonde hip-hop e jazz, arricchita dai contributi di musicisti chiave del jazz contemporaneo, come Kamasi Washington e Thundercat, il brano riattiva la tradizione dei canti di resistenza, traducendo la memoria delle lotte per i diritti civili in moderno canto di speranza e autoaffermazione identitaria.

Al contrario della fruizione offerta dai servizi commerciali, nel momento in cui l'utente seleziona il vinile dalla mensola virtuale, l'interfaccia rifiuta la logica decontestualizzata dei cataloghi digitali, riportando al centro del progetto visivo la trama semantica del brano: dai rimandi letterari (come la citazione del romanzo Il colore viola di Alice Walker nel celebre verso "*Alls my life I has to fight*") fino al legame indissolubile con l'iconografia della protesta di strada.

fig. 101
Fotografia di uno striscione con la scritta "Kendrick said we gon be aight", esposto su un edificio urbano. Lo slogan, che riprende il celebre verso del brano Alright di Kendrick Lamar, testimonia la ricezione collettiva del testo trasformato in mantra politico di resistenza e speranza nello spazio pubblico.

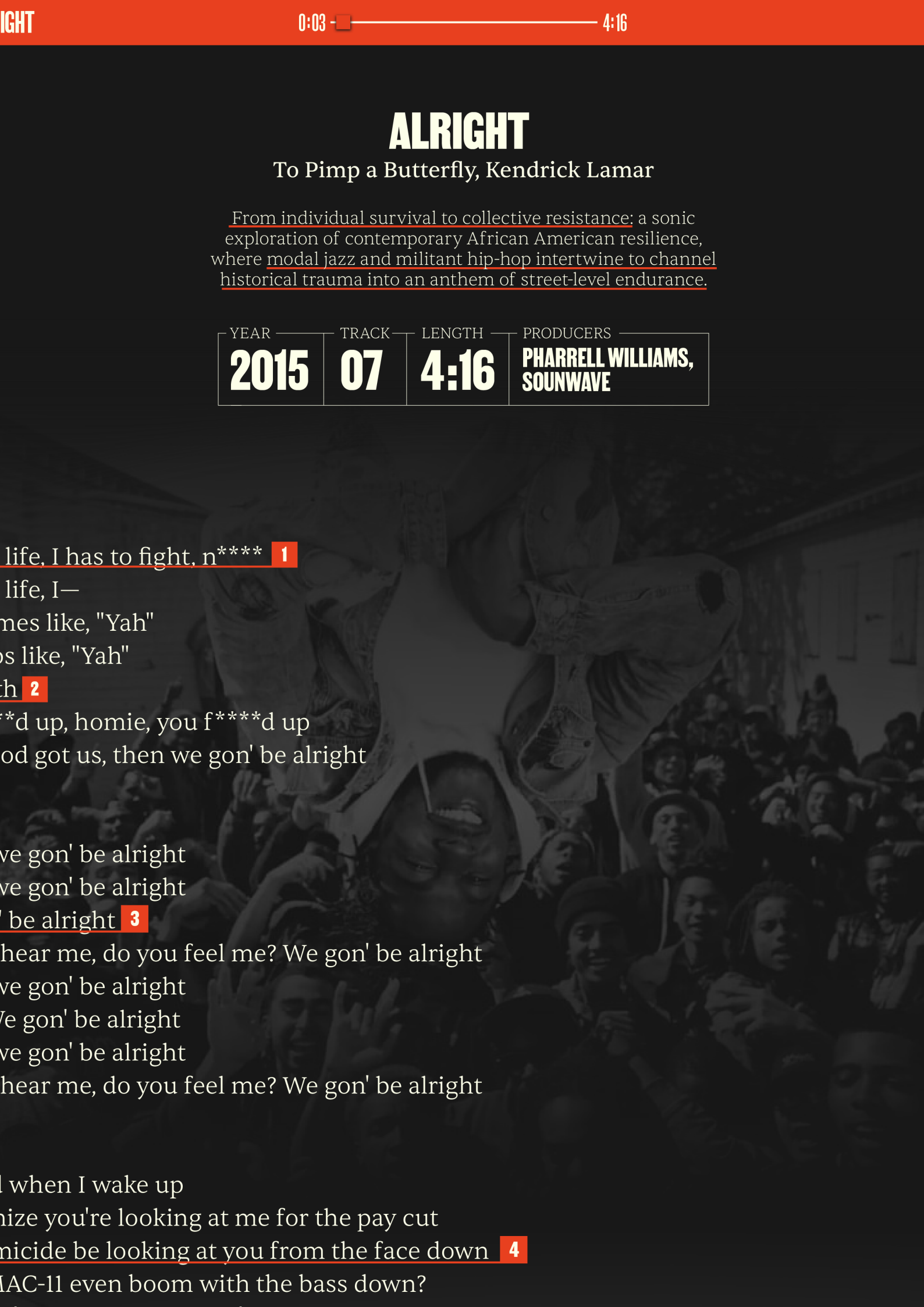


ALRIGHT

To Pimp a Butterfly, Kendrick Lamar

From individual survival to collective resistance: a sonic exploration of contemporary African American resilience, where modal jazz and militant hip-hop intertwine to channel historical trauma into an anthem of street-level endurance.

YEAR	TRACK	LENGTH	PRODUCERS
2015	07	4:16	PHARRELL WILLIAMS, SOUNWAVE



life, I has to fight, n**** 1
life, I—
mes like, "Yah"
s like, "Yah"
th 2
d up, homie, you f**d up
od got us, then we gon' be alright

ve gon' be alright
ve gon' be alright
' be alright 3
hear me, do you feel me? We gon' be alright
ve gon' be alright
Ve gon' be alright
ve gon' be alright
hear me, do you feel me? We gon' be alright

l when I wake up
nize you're looking at me for the pay cut
micide be looking at you from the face down 4
AC-11 even boom with the bass down?



INTRO
Alls my life, I has to fight, n**** 1
Alls my life, I—
Hard times like, "Yah"
Bad trips like, "Yah"
Nazareth 2
I'm f****d up, homie, you f****d up
But if God got us, then we gon' be alright

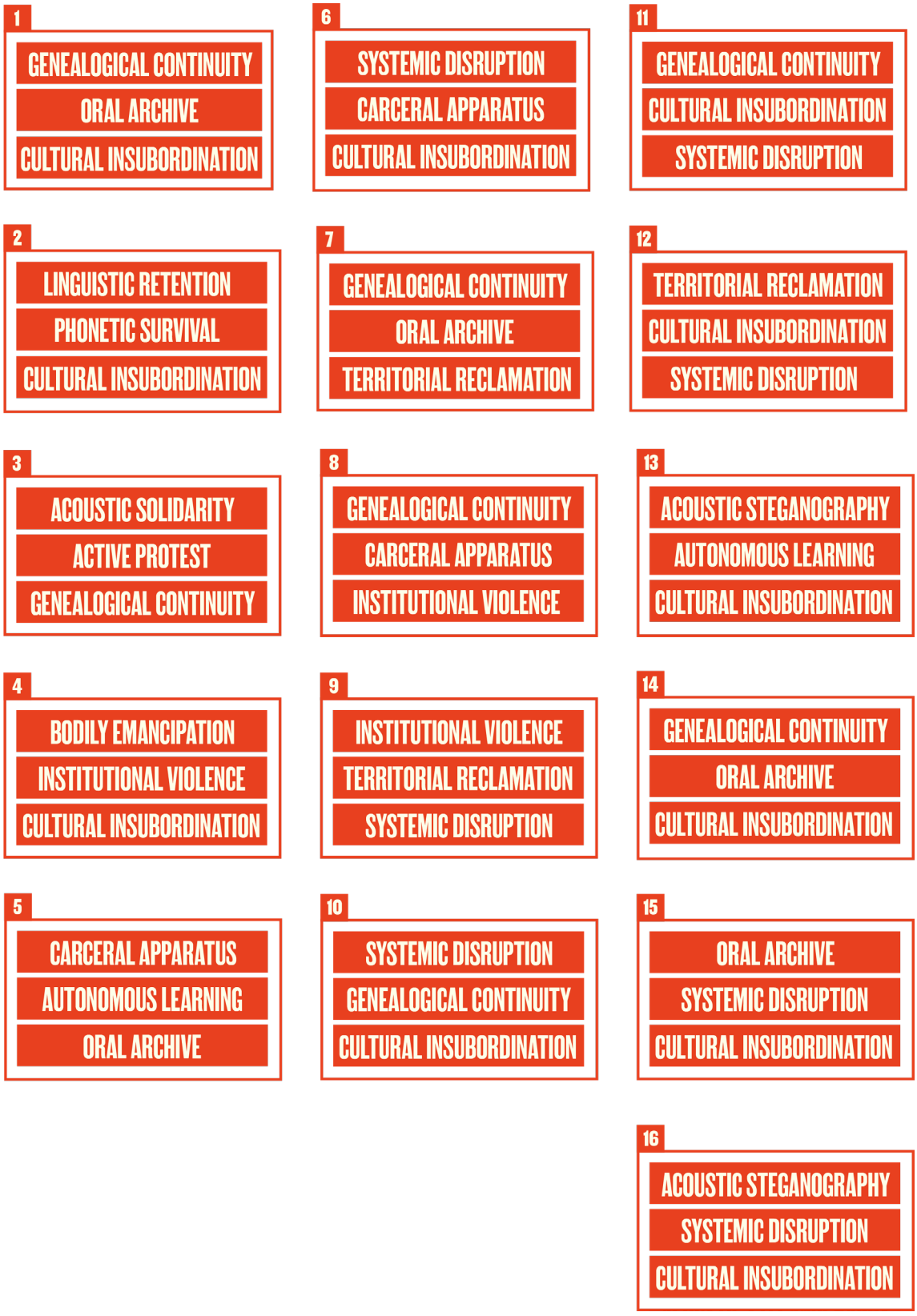
CHORUS
N****, we gon' be alright
N****, we gon' be alright
We gon' be alright 3
Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright
N****, we gon' be alright
Huh? We gon' be alright
N****, we gon' be alright
Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright

VERSE 1
Uh, and when I wake up
I recognize you're looking at me for the pay cut
But homicide be looking at you from the face down 4
What MAC-11 even boom with the bass down?
Schemin', and let me tell you 'bout my life
Painkillers only put me in the twilight 5
Where pretty p**** and Benjamin is the highlight 6
Now tell my mama I love her, but this what I like, Lord knows
Twenty of 'em in my Chevy, tell 'em all to come and get me
Reapin' everything I sow, so my karma comin' heavy
No preliminary hearings on my record
I'm a motherf****n' gangster in silence for the record, uh
Tell the world I know it's too late
Boys and girls, I think I've gone cray
Drown inside my vices all day
Won't you please believe when I say

PRE CHORUS
Wouldn't you know
We been hurt, been down before, n****
When our pride was low
Lookin' at the world like, "Where do we go?" N**** 7
And we hate po-po 8
Wanna kill us dead in the street for sure, n**** 9
I'm at the preacher's door
My knees gettin' weak and my gun might blow
But we gon' be alright

CHORUS
N****, we gon' be alright
N****, we gon' be alright

MAIN THEMES
Alright, Kendrick Lamar



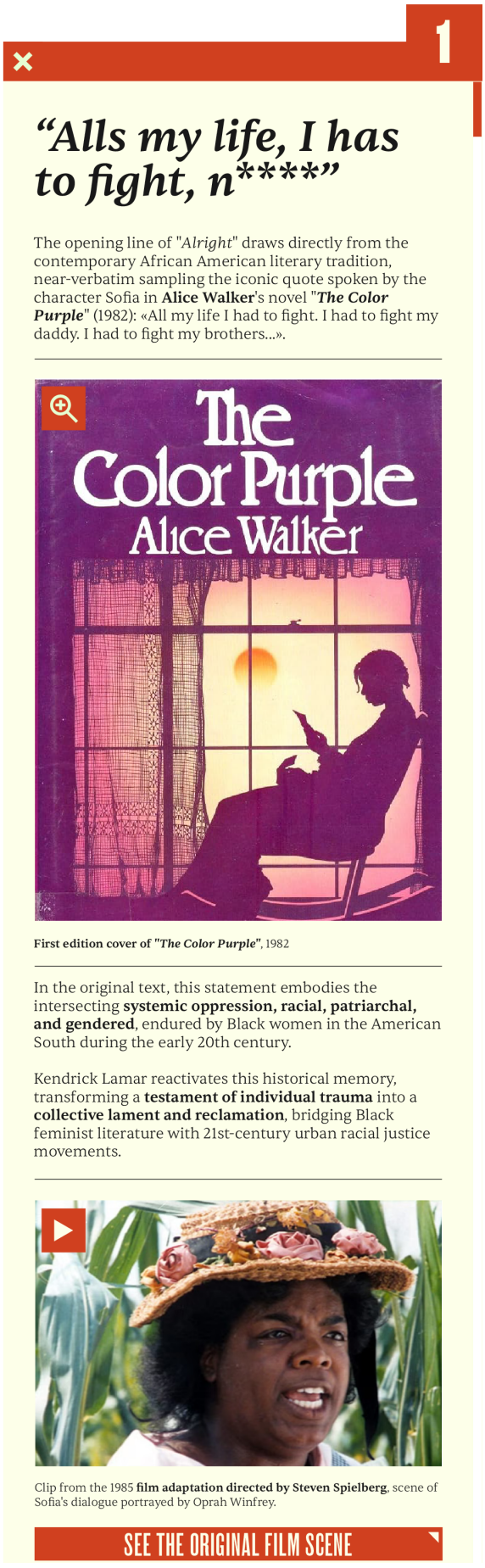


fig.102
La citazione del personaggio di Sofia nel romanzo di Alice Walker "The Color Purple" mostra come Kendrick riattivi la memoria storica del trauma delle donne afroamericane nel Sud degli Stati Uniti, trasformandolo in un lamento e in una rivendicazione collettiva che unisce la letteratura femminista del Novecento alle lotte contemporanee per la giustizia razziale.

La schermata di dettaglio del primo snodo analitico evidenzia il ribaltamento strutturale operato sulla lirica d'apertura di *Alright*. Il verso è decodificato come preciso innesto genealogico all'interno della tradizione letteraria afroamericana contemporanea.

All'attivazione del nodo, l'apertura del pannello laterale rivela l'apparato critico che rintraccia il campionamento quasi letterale della celebre battuta pronunciata dal personaggio di Sofia nel romanzo *The Color Purple* (Walker, 1982), trasformando un testamento di trauma individuale in un lamento e in una rivendicazione collettiva.

La stratificazione visiva dell'interfaccia si completa attraverso l'integrazione di un doppio registro iconografico, che affianca e arricchisce la lettura del testo lirico (Mounier, in Noiret & Tebeau, 2022):

Lo spazio dell'interfaccia incorpora la copertina della prima edizione del romanzo di Alice Walker del 1982, visualizzando la radice letteraria e femminista nera da cui attinge la scrittura di Lamar per il primo verso.

All'interno dell'approfondimento viene mostrato il fotogramma tratto dall'adattamento cinematografico diretto da Steven Spielberg nel 1985, che documenta la performance visiva del dialogo e la persistenza della memoria intergenerazionale della lotta subita dalle donne nere nel Sud degli Stati Uniti (Spielberg, 1985).

Il quarto snodo analitico evidenzia un preciso indicatore spaziale e politico della sottomissione fisica imposta dal controllo di Stato e dalle tattiche di polizia (Alexander, 2010; Brooks, 2006).

All'attivazione del nodo, l'apertura del pannello laterale rivela l'apparato critico che analizza la posizione orizzontale sul terreno (*face down*) come conseguenza diretta delle retate urbane, della brutalità delle pratiche di *Stop-and-Frisk* e della mortalità legata alla violenza sistemica (Alexander, 2010).

Il percorso critico interseca la violenza della coercizione poliziesca documentata nel videoclip di *Alright* (Lamar, 2015) con la tragica iconografia dei movimenti di protesta contemporanei, come nell'arresto di Baton Rouge (Bachman, 2016).

Questo montaggio di immagini traumatiche non si limita a documentare passivamente il dolore, ma decostruisce la condizione di vulnerabilità dei neri, trasformando la rappresentazione del corpo a terra in un'indagine critica sulle cause storiche e politiche della criminalizzazione urbana (Alexander, 2010; Lamar, 2015;Sontag, 2003).

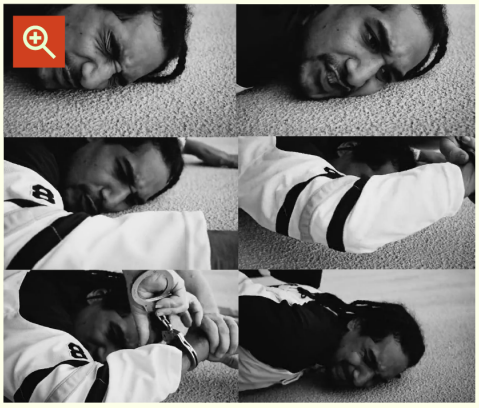
I fotogrammi tratti dal videoclip ufficiale di *Alright* diretto da Colin Tilley nel 2015, che documentano l'atto di un uomo spinto a terra e ammanettato, evidenziano il controllo coercitivo esercitato sui corpi (Tilley, 2015).

Viene inoltre integrato un ulteriore fotogramma dal videoclip di Alright in cui un giovane giace a terra, rievocando lo stesso destino fatale dei giovani neri la cui vita è indissolubilmente legata alla marginalità e alla criminalizzazione urbana (Tilley, 2015).

4

"But homicide be looking at you from the face down"

The spatial positioning of being ***«face down»*** evokes the **physical subjection** imposed by state-sanctioned policing, urban street sweeps, and the mortal reality of gang warfare. In Black urban culture, horizontal prostration on the asphalt is historically tied to aggressive *Stop-and-Frisk* tactics and police brutality.



Frames from *"Alright"* official music video (dir. Colin Tilley, 2015): A man is pushed onto the ground, forced to raise his hands and put handcuffs on.



"Protestor's Eyes", a powerful photograph by Jonathan Bachman in Baton Rouge, Louisiana (July 2016), depicting the dramatic arrest of a demonstrator during the protests following the fatal shooting of Alton Sterling.



Still from "Alright" official music video (dir. Colin Tilley, 2015): a kid lays onto the ground evoking the same fate as many young black men whose life is often inevitably tied to the hood and criminality.

fig.103
La posizionalità spaziale del trovarsi "faccia a terra", evoca la sottomissione fisica imposta dalla polizia e la violenza urbana. Attraverso fotogrammi del videoclip diretto da Colin Tilley (2015) e il celebre scatto di Jonathan Bachman (Protestor's Eyes, 2016) durante gli arresti a Baton Rouge, l'interfaccia collega la pratica sistematica dello Stop-and-Frisk e la brutalità della polizia alla costante minaccia di mortalità vissuta dai corpi afroamericani.

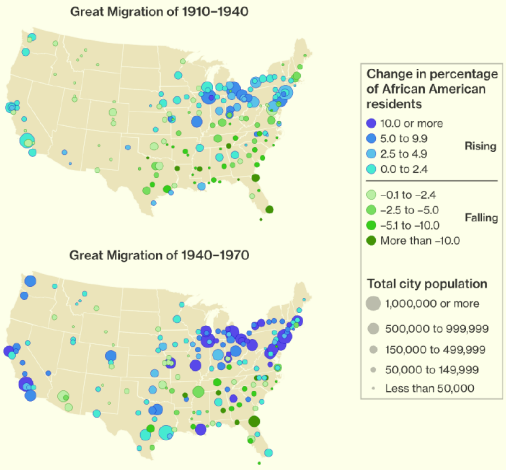
7

"Where do we go?"

Beyond an expression of immediate existential doubt, *"Where do we go?"* resonates as the perennial question of the **African Diaspora**. It echoes a centuries-old trajectory of forced displacement, migration, and the unresolved search for territorial sovereignty, from the **Middle Passage** to the **Great Migration** (1916–1970), when **over six million African Americans** left the rural South seeking economic and physical refuge in Northern and Western industrial cities.



Historical political cartoon depicting the Great Migration ("To The North", c. 1918). Driven by **racial terror, lynching, and economic subjugation** in the Jim Crow South, millions of African Americans migrated toward Northern and Western industrial centers in search of basic physical security.



La schermata di dettaglio del settimo snodo analitico evidenzia il tema dello spostamento geografico e della diaspora all'interno della lirica di Alright. Il verso interroga la traiettoria secolare di migrazione forzata e la ricerca irrisolta di sovranità territoriale.

All'attivazione del nodo, l'apertura del pannello laterale rivela l'apparato critico che rintraccia il legame storico tra i traumi della tratta atlantica (*Middle Passage*) e la prima Grande Migrazione (1915-1925), quando milioni di afroamericani lasciarono il Sud rurale per cercare rifugio nei centri industriali del Nord e dell'Ovest.

La stratificazione visiva dell'interfaccia si completa attraverso l'integrazione di un registro iconografico d'archivio che documenta le tensioni storiche del Sud rurale (*Jim Crow South*) e il terrore razziale che spinse alla mobilità di massa.

Il percorso critico si arricchisce inoltre di mappe geolocalizzate e dati demografici che visualizzano la variazione percentuale della popolazione afroamericana tra il 1910 e il 1970, trasformando il testo lirico in un'indagine geografica e sociologica sulle rotte della sopravvivenza.

fig. 104
Dettaglio del Nodo 8 dove si approfondiscono il sistema penale e le chain gangs, anche tramite visualizzazione dei dati sulle disparità di incarcerazione.

La schermata di dettaglio dell'ottavo snodo analitico decodifica il termine slang *"po-po"* non come un neutro servizio di protezione civile, ma come un preciso apparato istituzionale di contenimento e sorveglianza spaziale.

All'attivazione del nodo, l'apertura del pannello laterale rivela l'apparato critico basato sugli studi storici di Sally E. Hadden (*Slave Patrols*), tracciando la genealogia dei dipartimenti di polizia americani direttamente dalle ronde anti-schiavitù (*patterrollers*) del XVIII e XIX secolo, legalmente incaricate di sorvegliare la mobilità nera e reprimere le rivolte.

La stratificazione visiva dell'interfaccia si completa attraverso l'accostamento di un doppio registro iconografico: da un lato i distintivi storici delle ronde anti-schiavitù (*Runaway Slave Patrol*), dall'altro i moderni distintivi della contea di Los Angeles.

Questo confronto visivo e archeologico evidenzia la continuità strutturale tra il policing dei confini delle piantagioni e la militarizzazione delle forze dell'ordine nei quartieri contemporanei come South Central e Compton, dove la polizia opera storicamente come forza di occupazione e controllo piuttosto che di tutela.

fig. 105
Dettaglio del Nodo 8 dove si approfondiscono il sistema penale e le chain gangs, anche tramite visualizzazione dei dati sulle disparità di incarcerazione.

8

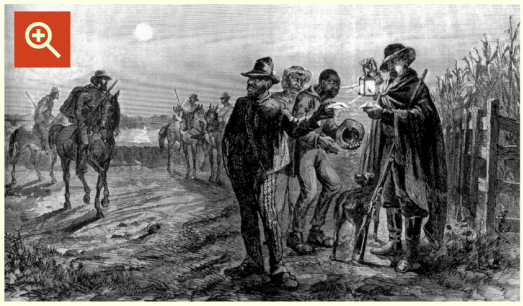
"And we hate po-po"

In African American sociolinguistic tradition and hip-hop culture, the slang term «*po-po*» identifies law enforcement not as a neutral civilian protective service, but as an **institutional apparatus of spatial containment**. Historical scholars in history, notably Sally E. Hadden's Slave Patrols, traces the structural origins of urban police departments in America directly back to 18th- and 19th-century **Slave Patrols** (*patterrollers*), which were legally mandated to surveil Black mobility, enforce pass laws, and suppress racial uprisings.



Visual archaeology of American law enforcement: comparison between an antebellum "***Runaway Slave Patrol***" six-pointed badge (left) and a modern **Los Angeles County Deputy Sheriff badge** (right).
The formal and institutional lineage highlights the continuity of spatial and racial surveillance.

By stating an unconditional hostility toward «po-po», Lamar echoes a **centuries-old collective memory of systemic surveillance**. The verse bridges the historical policing of plantation boundaries to the modern militarization of police units in neighborhoods like South Central L.A. and Compton, places where law enforcement historically operated as a **force of occupation and control** rather than protection.



19th-century historical engraving depicting mounted Slave Patrols (*patterrollers*) inspecting passes and surveilling enslaved laborers in cotton fields, enforcing strict spatial containment.



10

“Forty acres and a mule? A piano, a guitar?”

«Forty acres and a mule» refers to **Special Field Orders No. 15**, issued by General William T. Sherman in January 1865 following the Civil War, which promised **agrarian land reparations to newly emancipated enslaved families**. The order was swiftly revoked by President Andrew Johnson later that year, restoring the land to former plantation owners.



A mule and a plow: seventy years after the failure of the "*40 acres and a mule*" promise (1865), Dorothea Lange's 1937 photograph exposes the reality for Black laborers in the South. Deprived of land ownership, they remained trapped in sharecropping, perpetuating the economic subjugation and poverty of the slavery era.

By contrasting unfulfilled state reparations («40 acres and a mule») with instruments of cultural entertainment («a piano, a guitar»), Lamar exposes a **historical trade-off**: American institutions have consistently denied Black economic sovereignty and territorial ownership while gladly **consuming and monetizing Black musical labor**.



Historical political cartoon "Exploitation Blues!" from The Cricket: Black Music Evolution (Issue 1, 1968), edited by Amiri Baraka and A. B. Spellman. The illustration critiques the structural **co-optation** and **economic enslavement** of Black musical genius by a **predatory recording industry**.

La schermata di dettaglio del decimo snodo analitico espone il fallimento storico delle riparazioni economiche e territoriali mancate dopo la Guerra Civile, focalizzandosi sul noto ordine dei “quaranta acri e un mulo” (Special Field Orders No. 15 del 1865).

All’attivazione del nodo, l’apertura del pannello laterale rivela l’apparato critico che denuncia il tradimento istituzionale perpetrato dal presidente Andrew Johnson, il quale revocò rapidamente l’ordine restituendo le terre agli ex proprietari di piantagioni e condannando i lavoratori neri alla schiavitù del regime di mezzadria (sharecropping).

La stratificazione visiva dell’interfaccia si completa attraverso l’integrazione della celebre fotografia scattata da Dorothea Lange nel 1937, che documenta la persistenza della povertà rurale e la sottomissione economica dei braccianti afroamericani nel Sud.

L’approfondimento si chiude accostando a questa memoria storica la vignetta satirica *Exploitation Blues* (tratta dalla rivista *The Cricket* del 1968), evidenziando il continuo sfruttamento e la mercificazione del genio e del lavoro musicale nero da parte dell’industria discografica a fronte della negazione di una reale sovranità economica.

fig. 106
Questo modulo esamina il concetto di “riparazione” i “Forty acres and a mule”, con l’analisi del fallimento delle riparazioni agrarie e del compromesso economico tra sfruttamento discografico e lavoro musicale afroamericano.

La schermata di dettaglio del dodicesimo snodo analitico analizza l'estetica delle automobili customizzate (i lowrider e in particolare la *Buick Regal*) all'interno della cultura hip-hop e della West Coast.

All'attivazione del nodo, l'apertura del pannello laterale rivela l'apparato critico che decodifica l'applicazione della vernice metallica multistrato (*candy paint*) e delle modifiche idrauliche non come semplice ostentazione consumistica, ma come una ferma affermazione di dignità della classe lavoratrice e di autonomia estetica in aree urbane storicamente marginalizzate.

La stratificazione visiva dell'interfaccia si completa attraverso l'integrazione di fotografie di raduni di auto d'epoca e club motoristici afroamericani, che trasformano la strada da zona di contenimento poliziesco in uno spazio mobile di sovranità culturale e assemblea civica.

Il percorso critico conclude evidenziando come, all'interno di comunità sistematicamente escluse dalla proprietà immobiliare attraverso pratiche di *redlining*, l'automobile personalizzata si sia configurata come un vero e proprio santuario mobile e uno strumento alternativo di autodeterminazione estetica, architettonica e territoriale.

fig. 107
Dettaglio del Nodo 12 dedicato a "Thinkin' of my partner...", con l'analisi della cultura lowrider, delle Buick Regal customizzate e della mobilità come forma di sovranità territoriale.

12

"Thinkin' of my partner, put the candy paintin' on the Regal"

A ***«Regal»*** refers to the Buick Regal, a staple automobile in West Coast hip-hop and Lowrider culture. Applying custom «***candy paint***» (multi-layered, high-gloss metallic finish) is not mere consumer ostentation; it is an assertion of working-class dignity, aesthetic craftsmanship, and spatial pride in historically marginalized neighborhoods.



Customized G-body Buick Regal featuring multi-layered metallic "*candy paint*." In West Coast working-class neighborhoods, automotive customization evolved into an **independent artistic discipline** and a symbol of success and resilience against economic marginalization.

In the visual and social landscape of Southern California, the customized automobile transformed the public street from a zone of police containment into a moving canvas of **cultural sovereignty**. Through collective cruising customs, Black **car clubs** reasserted mobility and presence across historically contested urban territories.



Archival street photography of Southern California Lowrider and car club gatherings. Public cruising served as an organized civic ritual, establishing zones of autonomous assembly and inter-neighborhood solidarity.

Within communities systematically denied access to property ownership and real estate equity through financial redlining, the automobile functioned as a **mobile sanctuary** and an alternative site of **architectural self-determination**. Investing substantial working-class capital into high-gloss metallic finishes, hydraulics, and meticulous mechanical craftsmanship was never an act of superficial consumerism; rather, it represented an **uncompromised assertion of dignity**, **territorial presence**, and **visible sovereignty** inside an urban landscape designed for containment.

4.4

VALUTAZIONE DELL ESPERIENZA D' USO, LIMITI DEL PROGETTO E SVILUPPI FUTURI

Chiudere la progettazione di un prototipo ad alta fedeltà non significa aver concluso definitivamente il processo di ricerca, ma apre lo spazio per un'analisi critica e sincera sul lavoro svolto, riconoscendone i compromessi progettuali e definendo una possibile evoluzione in vista di una reale pubblicazione

L'approccio dello Spaccato Verticale ha consentito di validare l'architettura dell'informazione e la veste grafica su un campione mirato e controllato di contenuti, utilizzando la musica afroamericana e i vinili come nodi di un'esperienza educativa d'avanguardia.

Tuttavia, se si volesse trasformare questo prototipo in una piattaforma di utilità pubblica aperta alla collettività, emergerebbero specifici ostacoli di natura legale, tecnica, linguistica e di User Experience.

LA SOSTENIBILITÀ DEI CONTENUTI, DELLE LICENZE E IL NODO DEL COPYRIGHT

Il primo problema riguarda il recupero dei materiali. Nel contesto prototipale e universitario, l'uso di fotografie, copertine e brani musicali si muove all'interno del diritto di citazione per finalità di ricerca.

Portare il sito online per il pubblico significherebbe invece scontrarsi con costi di licenza e vincoli di copyright (per gli archivi fotografici o i metadati musicali) che non sono sostenibili per un servizio culturale gratuito.

Per superare questo scoglio, in futuro ci si potrà orientare verso archivi aperti e rilasciati con licenze Creative Commons o di Pubblico Dominio.

Per quanto riguarda la sostenibilità economica, evitando pubblicità invasive che rovinerebbero l'esperienza di navigazione, il modello ideale sarebbe quello di stringere collaborazioni con università, musei o enti di ricerca, finanziando il progetto attraverso il suo utilizzo come strumento ufficiale di didattica e divulgazione.

SCALABILITÀ TECNICA E FLUSSI DI BACKOFFICE PER IL CURATORE MILITANTE

Il prototipo attuale si basa su un set di dati ridotto, in cui i collegamenti tra brani, storie e testi critici sono stati inseriti e sistemati a mano.

Questa cura artigianale garantisce un'ottima qualità editoriale, ma se la piattaforma dovesse crescere e accogliere centinaia di album, una gestione totalmente manuale diventerebbe impossibile.

D'altra parte, affidarsi a sistemi di ricerca automatizzati o a "scorciatoie" algoritmiche appiattirebbe i contenuti, facendo perdere l'anima e il senso critico del progetto.

La via di mezzo per far crescere l'archivio senza snaturarlo consiste nell'affiancare a una prima catalogazione automatica un solido sistema di gestione interna, forme di controllo curatoriale, in cui sia sempre l'essere umano a supervisionare, correggere e validare le relazioni tra i documenti, unendo l'efficienza tecnologica alla sensibilità interpretativa.

LA SCELTA DELLA LINGUA E LA PROIEZIONE INTERNAZIONALE

Un'altra scelta importante ha riguardato lo sviluppo dell'interfaccia in lingua inglese.

Questa decisione non è casuale, ma rispecchia le consuetudini del mondo delle *Digital Humanities*: l'inglese permette di superare i confini locali, garantendo l'accesso globale a una piattaforma che racconta la storia e la memoria transnazionale della cultura afroamericana.

Resta comunque aperta la possibilità di aggiungere in futuro un'architettura multilingue, facendo attenzione a preservare la precisione di quelli che sono considerabili a tutti gli effetti termini critici caratterizzanti della materia trattata.

PREVENZIONE DEL SOVRACCARICO INFORMATIVO E GESTIONE DEI CONTENUTI IMPREVISTI

Passare da un database sperimentale a un archivio di grandi dimensioni cambia radicalmente le regole dell'interfaccia.

Un layout pensato per percorsi lineari e controllati rischia, su scala più ampia, di confondere l'utente e di generare il sovraccarico cognitivo che volevamo evitare.

A questo si aggiungono i casi pratici imprevisti, come schede con testi troppo lunghi o immagini mancanti che possono rompere l'armonia grafica della pagina.

Per far crescere la piattaforma senza renderla caotica, la grafica dovrà svelare le informazioni un livello alla volta, solo quando l'utente decide di approfondire, inserendo anche componenti visivi flessibili capaci di adattarsi automaticamente a schede meno complete del previsto.

EVOLUZIONE DIDATTICA E SUPERAMENTO DELLA FRUIZIONE "USA E GETTA"

Dal punto di vista dell'interesse nel tempo, un sito di questo tipo rischia di essere un'esperienza che si visita una sola volta. Per evitare che l'utente esaurisca l'esplorazione e non torni più, gli sviluppi futuri potrebbero muoversi in tre direzioni:

1. Introdurre aggiornamenti costanti e piccoli "focus" curatoriali periodici, usando il passato per leggere i temi del presente e spingere a visite regolari.

2. Trasformare la piattaforma in uno strumento didattico vero e proprio, integrabile nelle scuole e nelle università per dare a docenti e studenti la possibilità di costruire percorsi di ricerca personalizzati.

3. Adottare una struttura riutilizzabile (un modello a marchio bianco), dimostrando che i principi di "frizione critica" e curatela applicati alla musica afroamericana possono funzionare altrettanto bene per studiare qualsiasi altra controcultura o movimento storico.

5.1
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alexander, M. (2010). The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness. The New Press.

Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge University Press.

Barthes, R. (2003). La camera chiara. Nota sulla fotografia (G. Dalla Chiara, Trad.). Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1980).

Benjamin, W. (1936). L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Einaudi.

Carleo, R. (2022). Il futuro della memoria digitale. La Magistratura.

Castellana, C. (2025). Conservare per ricordare. Fotografie, archivi e sfide della conservazione = Preserving to remember. Photographs, archives and challenges of conservation [Tesi di laurea, Politecnico di Torino].

Clarke, J. H. (1993). African People in World History. Black Classic Press.

Cooper, W. J. (2001). Liberty and Slavery: Southern Politics to 1860. University of South Carolina Press.

Derrida, J. (2005). Mal d'archivio: Un'impressione freudiana (G. Scibilia, Trad.). Filema. (Opera originale pubblicata nel 1995).

Du Bois, W. E. B. (1903). The souls of black folk. A. C. McClurg & Co.

Heller, S., & Poynor, R. (2018). Design literacy: Understanding graphic design. Allworth Press.

hooks, b. (1992). Black looks: Race and representation. South End Press.

hooks, b. (1994). Outlaw culture: Resisting representations. Routledge.

Krug, S. (2014). Don't Make Me Think, Revisited: A Common Sense Approach to Web Usability (3ª ed.). New Riders.

Lupton, E. (2010). Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, & students (2ª ed.). Princeton Architectural Press.

Mbembe, A. (2002). The power of the archive and its limits. In C. Hamilton et al. (Eds.), Refiguring the archive (pp. 19–26). Kluwer Academic Publishers.

Noble, S. U. (2018). Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism. New York University Press.

Noiret, S., & Tebeau, M. (Eds.). (2022). Handbook of Digital Public History. De Gruyter.

Norman, D. (2014). The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition. Basic Books. (Edizione italiana consultata: La caffettiera del masochista).

Sontag, S. (2004). Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società (E. Capriolo, Trad.). Giulio Einaudi Editore. (Opera originale pubblicata nel 1978).

Wallace, M. O., & Smith, S. M. (Eds.). (2012). Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity. Duke University Press.

Willis, D., & Krauthamer, B. (2013). Envisioning emancipation: Black Americans and the end of slavery. Temple University Press.

Willis, D., & Williams, K. (2002). The Black female body: A photographic history. Temple University Press.

Lott, E. (1993). Love and theft: Blackface minstrelsy and the American working class. Oxford University Press.

Berger, J. (1972). Ways of seeing. Penguin Books.

Parks, G. (1966). A choice of weapons. Harper & Row.

Enwezor, O. (2008). Archive fever: Uses of the document in contemporary art. International Center of Photography / Steidl.

Blackmon, D. A. (2008). Slavery by another name: The re-enslavement of Black Americans from the Civil War to World War II. Doubleday.

Foner, E. (1988). Reconstruction: America's unfinished revolution, 1863–1877. Harper & Row.

Trachtenberg, A. (1989). Reading American photographs: Images as history, Mathew Brady to Walker Evans. Hill and Wang.

Gleick, J. (2011). The information: A history, a theory, a flood. Pantheon Books.

Gioia, T. (1998). The history of jazz. Oxford University Press.

O'Neall, J. B. (1848). The negro law of South Carolina, collected and digested by John Belton O'Neall. John G. Bowman. (Opera originale pubblicata nel 1740).

Levine, L. W. (1977). Black culture and black consciousness: Afro-American folk thought from slavery to freedom. Oxford University Press.

Ainsworth, A. J. (2015). Sight readings: Photographers and American jazz, 1900–1960. Intellect Books

Chang, J. (2005). Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation. Picador.

5.2

RIFERIMENTI SITOGRAFICI

Black History Month Torino. (n.d.). Black History Month. https://www.blackhistorymonthtorino.it/black-history-month/

National Museum of African American History and Culture. (n.d.). Popular and pervasive stereotypes of African Americans. Smithsonian. https://nmaahc.si.edu/explore/stories/popular-and-pervasive-stereotypes-african-americans

Onyx Impact. (2025). Blackout: The real-world cost of erasing, distorting, and suppressing Black progress. https://blackoutreport.org
Root, D. (2018, 2 febbraio). When the Constitution was at war with itself. Reason. https://reason.com/2018/02/02/when-the-constitution-was-at-war-with-it/

Southern Poverty Law Center. (n.d.). Black History Month: 100 years of achievements and milestones. https://www.splcenter.org/resources/stories/black-history-month-100-years-achievements-and-milestones/

The New York Times. (2019, 14 agosto). The 1619 Project. https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/1619-america-slavery.html

Vocal Type. (n.d.). Martin. https://www.vocaltype.co/history-of/martin

National Museum of African American History and Culture. (n.d.). Searchable Museum. https://www.searchablemuseum.com

National Museum of African American History and Culture. (n.d.). Popular and pervasive stereotypes of African Americans. Smithsonian. https://nmaahc.si.edu/explore/stories/popular-and-pervasive-stereotypes-african-americans

National Museum of African American History and Culture. (n.d.). Blackface: The birth of an American stereotype. Smithsonian. https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype
Jim Crow Museum of Racist Imagery. (n.d.).

The coon caricature. Ferris State University. https://jimcrowmuseum.ferris.edu/coon/homepage.htm

Morgan, G. (2019, 14 agosto). The first Africans in Virginia were not slaves.

National Geographic. https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/virginia-first-africans-transatlantic-slave-trade

Somin, I. (2018, 2 febbraio). When the Constitution was at war with itself. Reason. https://reason.com/2018/02/02/when-the-constitution-was-at-war-with-it/

University of South Florida Libraries. (n.d.). African American sheet music collection. Digital Commons @ USF. https://digitalcommons.usf.edu/aa_sheet_music/

Jim Crow Museum of Racist Imagery. (2012, ottobre). What is the “Coon” caricature?. Ferris State University. https://jimcrowmuseum.ferris.edu/question/2012/october.htm

Silva, M. (2018, 14 agosto). The secret photos of Professor Agassiz. Revista Pesquisa FAPESP. https://revistapesquisa.fapesp.br/en/the-secret-photos-of-professor-agassiz/

Davis, A. (n.d.). La dialettica della libertà e della schiavitù. Sito Comunista. https://www.sitocomunista.it/internazionale/usa/davis_dialettica.html

The Collector. (2023, 13 febbraio). What was the Great Migration? A movement that changed the US. https://www.thecollector.com/what-was-the-great-migration-us/

National Museum of African American History and Culture. (n.d.). The Great Migration. Searchable Museum. https://www.searchablemuseum.com/the-great-migration

National Geographic. (2021, 10 febbraio). How the Harlem Renaissance helped forge a new sense of Black identity. https://www.nationalgeographic.com/history/article/how-the-harlem-renaissance-helped-forge-a-new-sense-of-black-identity

National Geographic Society. (2023, 19 ottobre). The Underground Railroad. National Geographic Education. https://education.nationalgeographic.org/resource/undergroundrailroad/

National Museum of African American History and Culture. (n.d.). Johnson Publishing Company: Image and power. Searchable Museum. https://www.searchablemuseum.com/johnson-publishing-company-image-power/

Bisset, J. (2017, 24 febbraio). The mysterious origins of jazz. BBC Culture. https://www.bbc.com/culture/article/20170224-the-myst

BBC. (2017, 24 febbraio). The mysterious origins of jazz. BBC Culture. https://www.bbc.com/culture/article/20170224-the-mysetrious-origins-of-jazz

The Collector. (2024, 11 gennaio). Kara Walker: The uncomfortable truth of American history. https://www.thecollector.com/kara-walker/

Brown, M. (2015, 20 ottobre). How America bought and sold racism. Collectors Weekly. https://www.collectorsweekly.com/articles/how-america-bought-and-sold-racism/

Wearing their politics on their sleeves: Civil Rights and the art of the jazz album cover. (2016, 6 marzo). Culture Matters. https://www.culturematters.org.uk/wearing-their-politics-on-their-sleeves-civil-rights-and-the-art-of-the-jazz-album-cover/

5.3
RIFERIMENTI FILMOGRAFICI

Harris, T. A. (Regista). (2014). Through a Lens Darkly: Black Photographers and the Emergence of a People [Documentario]. PBS Distribution.

Peck, R. (Regista). (2016). I Am Not Your Negro [Film]. Magnolia Pictures.

BBC Select. (2024, 22 aprile). David Harewood on Blackface: The hidden history of minstrelsy [Video]. YouTube. http://www.youtube.com/watch?-v=LSzTV3hogEU

Kenneth B. Morris Jr., Freethink. (2020, 28 febbraio). Why do selfies matter? Ask Frederick Douglass [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=6_Oagi-WvQE

Thomas, J. Tour Stafford VA (2020, 14 gennaio). Jim Thomas presents the secret messages found in US slave songs [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PMbiEdGjLUo

Black History Rough Draft. (2026, 18 maggio). Negro Culture in America - Dr. John Henrik Clarke 1965 [Video]. YouTube. http://www.youtube.com/watch?v=SAMn2tUTZpg

J. Sowell on Spotlight STL from HEC Media. (2023, 3 settembre). History Spotlight: African American newspapers [Video]. YouTube. http://www.youtube.com/watch?v=FkACnLWJINU

Vox. (2015, 20 giugno). The Charleston shooting is part of a long history of anti-black terrorism [Video]. YouTube. http://www.youtube.com/watch?v=ad77Bzv7uSc

Jim Crow Museum, (11 giugno 2014) Blacks as Targets [Video]. YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=l4oCL99mrRk]

Smarthistory. (2021, 16 marzo). Nast and Reconstruction, understanding a political cartoon [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=-sDAU3GP_1wc]

National Museum of African American History and Culture. (2024, 22 ottobre). Great Migration [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=L5eUOXhCTEc]

VICE News. (2018, 26 marzo). The nations biggest collection of racist objects are all in a Michigan college basement [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=jP92cqTxG7I]

VICE. (2018, 27 febbraio). Genealogist who tracks down modern-day slavery practices [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?-v=6OXbJHsKB3I]

Brown, V. (2020). Why Gordon Parks' Most Famous Photo Almost Wasn't Released | The Bigger Picture with Vincent Brown [Video]. PBS, YouTube

5.4

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

FIG. 1 – Prévost, A.-F. (1747). Chaîne d'esclaves venant de l'intérieur [Incisione]. In Histoire générale des voyages (Vol. 4). Didot. https://www.slaveryimages.org/database/image-result.php?objectid=13

FIG. 2 – Frank Leslie's Illustrated Newspaper. (1860, 2 giugno). The Africans of the slave bark "Wildfire" [Illustrazione]. Frank Leslie's Illustrated Newspaper.

FIG. 3 – Committee for the Abolition of the Slave Trade. (1788). Description of a slave ship [Diagramma tecnico]. London. https://www.sierraclub.org/sites/default/files/2023-08/SC%20CAFOs-Farm%20Animal%20Cruelty%20by%20Design.pdf

FIG. 4 – Zealy, J. T. (1850). Dagherrotipo di "Renty" Taylor [Fotografia]. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.

FIG. 5 – Zealy, J. T. (1850). Dagherrotipo di Jack "Driver" [Fotografia]. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.

FIG. 6 – Nott, J. C., & Gliddon, G. R. (1854). Types of mankind, or, ethnological based upon the results and investigations compiled from the physical history of man [Tavola illustrata]. Lippincott, Grambo & Co.

FIG. 7 – Kimball, A. D. (1863). Isaac & Rosa, slave children from New Orleans [Fotografia]. New York, NY. https://www.loc.gov/pictures/item/2010647842/

FIG. 8 – McPherson & Oliver. (1863). Gordon (Whipped Peter) [Fotografia]. Baton Rouge, LA. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Scourged_back_by_McPherson_%26_Oliver%2C_1863%2C_retouched.jpg

FIG. 9 – British Museum. (Inizio XVIII secolo). Akan drum, Gold Coast [Oggetto etnografico]. Londra: Collezione di Sir Hans Sloane / British Museum. https://www.slaveryimages.org/database/image-result.php?objectid=285

FIG. 10 – British Museum. (Inizio XVIII secolo). Akan drum, Gold Coast [Oggetto etnografico]. Londra: Collezione di Sir Hans Sloane / British Museum.

FIG. 11 – Martinet et Masson. (1833). Incendie de la Plaine du Cap. Massacre des Blancs par les esclaves noirs révoltés [Incisione]. In France militaire. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Incendie_de_la_Plaine_du_Cap._-_Massacre_des_Blancs_par_les_Noirs.FRANCE_MILITAIRE.-Martinet_del.-Masson_Sculp-_33.jpg

FIG. 12 – Illustrated London News. (1862). A Slave Congregation Exercising [Incisione]. The Illustrated London News. https://slaveryimages.org/database/image-result.php?objectid=705

FIG. 13 – Kean Collections. (XIX secolo). A fugitive slave hiding in the cornfield [Incisione]. https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Unbekannt/729355/Caccia-agli-schiavi,-USA,-metà-XIX-secolo-c1880.html

FIG. 14 – [Produttore sconosciuto / Editore europeo]. (ca. 1850–1860). America, or The Emancipation of Slaves [Puzzle in legno dipinto / Gioco educativo]. Collezione storica / Archivio d'arte. https://www.christies.com/en/lot/lot-5546115

FIG. 15 – 1stDibs. (2026). Maschera per il viso vintage della commedia greca Boho [Prodotto commerciale]. 1stDibs.it. https://www.1stdibs.com/it/arredi/complementi-darredo/sculture/sculture-figurative/maschera-per-il-viso-vintage-della-commedia-greca-boho/id-f_46000872/

FIG. 16 – Levinthal, D. (1995). Untitled [Fotografia, stampa Polaroid]. Whitney Museum of American Art, New York, NY. https://whitney.org/collection/works/10977

FIG. 17 – The Strobridge Litho Co. (ca. 1900–1910). Wm. H. West's Big Minstrel Jubilee: Billy Van, The Monologue Comedian [Manifesto litografico]. Cincinnati & New York.

FIG. 17a – Bannerman, H. (1923). The story of Little Black Sambo [Libro illustrato]. Junior Color Classics.

FIG. 17b – Robinson, H. R. (Editore). (1834). Zip Coon [Litografia]. New York.

FIG. 17c – [Editore sconosciuto]. (ca. prima metà del XX secolo). Greetings: Massas' in de cold cold ground [Cartolina illustrata]. Collezione privata.

FIG. 17d – J. S. Seer's Union Square Print. (Fine XIX secolo). Uncle Tom's Cabin [Manifesto teatrale]. New York.

FIG. 17e – Fleischer, R. (Regista). (1975). Mandingo [Film]. Dino De Laurentiis Cinematografica.

FIG. 17f – [Quaker Oats Company / Editore commerciale]. (ca. anni centrali del XX secolo). Aunt Jemima pancake mix promotional photograph [Fotografia pubblicitaria].

FIG. 18 – Katy Electric Studio. (1915). Postcard of the lynched Will Stanley [Cartolina fotografica]. Temple, TX.

FIG. 19 – [Fotografo sconosciuto / Archivio storico]. (ca. 1900–1920). Chain gang working on a road [Fotografia d'archivio].

FIG. 20 – Smith, A. A. (1921). To the North [Illustrazione]. The Crisis, 22(3), 117.

FIG. 21 – [Fotografo sconosciuto / NAACP]. (1917). Silent Protest Parade, New York City [Fotografia d'epoca]. Library of Congress.

FIG. 22 – The Moore Publishing and Printing Co. (Ed.). (1909, marzo). The Colored American Magazine [Rivista]. New York.

FIG. 23 – Van Der Zee, J. (ca. 1930–1940). The Avenue Fish Market, Harlem [Fotografia]. James Van Der Zee Archive, The Metropolitan Museum of Art.

FIG. 24 – The Billboard. (1948, 14 maggio). Best selling retail race records. The Billboard Music Popularity Charts, Part VII.

FIG. 25 – Van Der Zee, J. (1932). Couple in fur coats with luxury car, Harlem [Fotografia]. James Van Der Zee Archive, The Metropolitan Museum of Art.

FIG. 26 – Aunt Jemima Mills Company. (ca. 1920–1930). Aunt Jemima brand pancake flour packaging [Imballaggio commerciale]. St. Joseph, MO.

FIG. 27 – The N. K. Fairbank Company. (ca. 1890–1900). Gold Dust Washing Powder advertisement [Manifesto pubblicitario]. Chicago.

FIG. 28 – Martin Post Card Co. (1909). Carving one of our watermelons [Cartolina fotografica].

FIG. 29 – [Autore anonimo]. (2007). Oh Lawd Is Dat Sum Chiken? [Screenshot di 4chan / Immagine digitale]. https://kaydubya.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/12b6c6_143787.jpg

FIG. 30 – Riley, E. (Editore). (ca. 1832). Mr. T. Rice as The Original Jim Crow [Litografia colorata]. New York.

FIG. 31 – Lee, R. (1939). Negro drinking at water cooler in tram terminal, Oklahoma City [Fotografia]. Farm Security Administration / Office of War Information, Library of Congress, Washington, D.C.

FIG. 32 – [Autore sconosciuto]. (ca. 1911). Scott Joplin, "The King of Ragtime Composers" [Fotografia d'epoca]. Larry Willoughby Collection.

FIG. 33 – [Fotografo sconosciuto]. (ca. 1935–1936). Robert Johnson studio portrait [Fotografia d'epoca].

FIG. 34 – Gottlieb, W. P. (ca. 1947). Portrait of Charlie Parker, Carnegie Hall, New York, N.Y. [Fotografia]. William P. Gottlieb Collection, Library of Congress.

FIG. 35 – [Fotografo o Archivio storico]. (ca. 1940–1943). Cab Calloway in a zoot suit [Fotografia d'epoca].

FIG. 36 – Gottlieb, W. P. (ca. 1947). Thelonious Monk and Tadd Dameron [Fotografia]. William P. Gottlieb Collection, Library of Congress.

FIG. 37 – Parks, G. (1960). Duke Ellington reflected in the piano lid [Fotografia]. Gordon Parks Foundation.

FIG. 38 – [Fotografo sconosciuto / Archivio storico]. (1941). Interior of the Savoy Ballroom, Harlem, New York [Fotografia d'archivio].

FIG. 39 – Mili, G. (1947). Billie Holiday performing at Café Society [Fotografia]. The LIFE Picture Collection / Getty Images.

FIG. 40 – [Fotografo o Archivio storico]. (ca. anni '30–'40). Cab Calloway performing before a white audience [Fotografia d'archivio].

FIG. 41 – Parks, G. (1942). American Gothic, Washington, D.C. [Fotografia]. Farm Security Administration / Library of Congress.

FIG. 42 – Wood, G. (1930). American Gothic [Dipinto]. Art Institute of Chicago, Chicago, IL.

FIG. 43 – [Fotografo o Archivio storico]. (1963, 28 agosto). Leaders at the March on Washington for Jobs and Freedom [Fotografia d'archivio].

FIG. 44 – [Fotografo o Archivio storico]. (1960). Sit-in at Woolworth's lunch counter, Nashville [Fotografia d'archivio].

FIG. 45 – [Autore sconosciuto / Attivisti di Montgomery]. (1955). Montgomery Bus Boycott ride-sharing flyer (If you need a ride...) [Volantino d'archivio]. Montgomery Bus Boycott Collection.

FIG. 46 – [Fotografo sconosciuto / Archivio storico]. (1955). Mamie Till at the funeral of her son Emmett Till [Fotografia d'archivio].

FIG. 47 – Moore, C. (1963). Demonstrators being attacked with fire hoses in Birmingham, Alabama [Fotografia]. The LIFE Picture Collection / Getty Images.

FIG. 48 – Hudson, B. (1963, 3 maggio). Police dog attacking a civil rights demonstrator in Birmingham, Alabama [Fotografia]. Associated Press.

FIG. 49 – [Fotografo o Archivio storico]. (1965, 7 marzo). Bloody Sunday confrontation at the Edmund Pettus Bridge, Selma, Alabama [Fotografia d'archivio].

FIG. 50 – [Fotografo / es. Ernest Withers]. (1968). Memphis sanitation workers marching with "I Am A Man" signs [Fotografia d'archivio].

FIG. 51 – Karales, J. (1965). Selma-to-Montgomery march for voting rights [Fotografia]. Look Magazine Collection, Library of Congress.

FIG. 52 – Willens, K. (2020, 14 giugno). A person uses his cell phone to record during a Caribbean-led Black Lives Matter rally at Brooklyn's Grand Army Plaza [Fotografia]. Associated Press.

FIG. 53 – Fairey, S. (2008). HOPE [Manifesto / Stampa tipografica].

FIG. 54 – [Autore del video / Passante]. (2020, 25 maggio). Still images from the video footage of the murder of George Floyd in Minneapolis [Fotogramma video].

FIG. 55 – Bachman, J. (2016, 9 luglio). Ieshia Evans standing calmly before riot police in Baton Rouge, Louisiana [Fotografia]. Reuters.

FIG. 56 – [Fotografo / Scott Olson / Getty Images]. (2014, agosto). Protester facing militarized police in Ferguson, Missouri [Fotografia].

FIG. 57 – De León, P. (1980). My Playground, The Bronx, USA [Fotografia].

FIG. 58 – Cooper, M. (1970). Kids playing on an abandoned car in the South Bronx [Fotografia].

FIG. 59 – Shames, S. (1985). Tito's Brother Shows Off His M-16, Which was Stolen from an Army Base [Fotografia]. The Bronx Boys Collection.

FIG. 60 – Lamar, K. (2015). Alright (dir. C. Tilley) [Video musicale]. Interscope Records.

FIG. 61 – Lamar, K. (2015). To Pimp a Butterfly (ph. D. Rouvre) [Copertina d'album]. Aftermath Entertainment / Interscope Records.

FIG. 62 – Thomas, H. W. (2006). Brand Loyalty [Fotografia / Stampa artistica].

FIG. 63 – Thomas, H. W. (2004). Absolut Power [Stampa digitale / tecnica mista].

FIG. 64 – Weems, C. M. (1995–1996). From Here I Saw What Happened and I Cried [Installazione fotografica]. The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

FIG. 65 – Huber, S. (2021). Tailoring Freedom – Renty and Delia [Installazione / Opera mista]. Courtesy of the artist and Tamara Lanier.

FIG. 66 – Walker, K. (2001). Darkytown Rebellion [Installazione]. Musée d'Art Contemporain de Lyon.

FIG. 67 – Walker, K. (2014). A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby [Installazione artistica]. Domino Sugar Refinery, Brooklyn, New York.

FIG. 68 – Library of Congress. (2026). Schermata della scheda catalografica dell'opera "Kendrick Lamar and Jay Rock, Los Angeles" di Estevan Oriol (2007) [Screenshot da archivio digitale].

FIG. 69 – The New York Times. (2019). The 1619 Project [Screenshot di interfaccia digitale]. https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/1619-america-slavery.html

FIG. 70 – Library of Congress. (2026). Schermata della scheda catalografica dei “Frederick Douglass Papers: Diary, 1886-1894” [Screenshot da archivio digitale]. https://www.loc.gov/

FIG. 71 – Spotify. (2026). Schermata sezione profilo di Max Roach su Spotify [Screenshot da applicazione].

FIG. 72 – Spotify. (2026). Schermata dell’album “We Insist! Max Roach’s Freedom Now Suite (Remastered)” di Max Roach su Spotify [Screenshot da applicazione].

FIG. 73 – Google. (2026). Risultati di ricerca visiva per la query “black panthers” [Screenshot di motore di ricerca]. https://www.google.com

FIG. 74 – Spotify. (2026). Schermata dell’album “Thriller” di Michael Jackson su Spotify [Screenshot da applicazione].

FIG. 75 – Genius. (2026). Billie Jean lyrics & annotations [Screenshot di interfaccia web]. https://genius.com/Michael-jackson-billie-jean-lyrics

FIG. 76 – National Museum of African American History and Culture (NMAAHC). (s.d.). Searchable Museum: Constellations. Smithsonian. https://www.searchablemuseum.com

FIG. 77 – The New York Times. (2019). The 1619 Project. https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/1619-america-slavery.html

FIG. 86 – Apple Inc. (2022). iOS 16 design guidelines and UI components [Kit di interfaccia utente digitale].

FIG. 87 – Night Skinny. (2024). Containers [Album in vinile]. Thaurus / Island Records. https://shop.universalmusic.it/products/night-skinny-containers-vinile-colorato

FIG. 88 – Ligon, G. (2000). Condition Report [Dittico, stampe a iris e serigrafia]. https://www.torranceartmuseum.com/staffpicks/2021/1/7/i-am-a-man-written-by-hope-ezcurra

FIG. 91 – Indian Type Foundry. (s.d.). Sentient [Carattere tipografico]. Fontshare. https://www.fontshare.com/fonts/sentient

FIG. 94 – Dila. (2013). Schema di un progetto e asse di taglio (The Slice) [Diagramma vettoriale, Wikimedia Commons]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Component_Slice.svg

FIG. 101 – Autore sconosciuto. (2021). Striscione con la scritta “Kendrick said we gon be aight” appeso a un edificio [Fotografia].