



All'alba degli anni novanta i quattro moschettieri si tirano su le maniche e vanno nel quartiere Dollis Hill per affittare una vecchia casa dove creano un loro studio ed un'etichetta, la Reinforced Records.

Il loro preciso scopo era di fare musica dance differente da quello che si ascoltava al tempo, sperimentando ritmi, suoni e velocità eteroge-

Escono così nel solo 1990 quattro singoli che segneranno il corso della musica a venire, tutti a nome 4 Hero e naturalmente creati da Dego, Mark, Gus e lan. "Rising Son", il mitico "Combat Dance EP", il super seminale "Mr. Kirk's Nightmare" e "The Scorcher", sono le prime gocce nel mare delle produzioni da "quei bravi ragazzi" che hanno cambiato il corso della musica dance.

Nel frattempo Mark e Dego si dilettano con progetti personali realizzando nel '91 singoli a nome Manix (Mark) e Tek 9 (Dego), due differenti suoni, quello di Dego che esprime il suo amore per l'hip hop e quello di Mark più rivolto allo sviluppo del breakbeat hardcore accellerato, ciò che stava per divenire drum'n'bass.

Nello stesso anno i quattro utopisti del break raccolgono i loro brani e remix in un primo album "In Rough Territory", la loro prima opera che li farà conoscere come gli eroi dell'underground, un bellissimo risultato d'avanguardia dance per i tempi di allora. Intanto la loro etichetta diviene il covo di tutti i nuovi sperimentatori della black music cybernetica, con un infoltimento d'opere ed impegni che costringerà il nucleo originale a dividersi i compiti, così che Dego e Mark rimangono l'anima musicale dei 4 Hero, mentre Gus e lan si accollano la direzione artistica, il Djing e la conduzione della loro "fabbrica".

Accolto nella crew Reinforced, Mister denti d'oro Goldie ancora imberbe. realizza nel 1992 il suo primo assoluto singolo come Rufige Kru "Killa muffin", dando sempre più forma a quell'indefinito genere break beat, con i suoni da rave ma ad una velocità superiore che già stavano sperimentando lì

Un'altro ragazzotto bussa lo stesso anno alla porta di Dollis Hill, tal Doc Scott che con Nasty Habits "As Nasty as I wanna Be" segna un'altro punto per il futuro del drum'n'bass.

L'anno successivo ('93) è la volta di **Peshay**, che firma il quarantottesimo singolo per la Reinforced consacrando definitivamente il genere drum'n'bass come prodotto generato tra le mura dei nostri eroi di Dollis Hill. I 4 Hero realizzano nel 1994 il loro secondo album "Parallele Universe", abbandonano la durezza dello sperimentalismo elettronico che gli ha permesso di essere i pionieri della jungle per riutilizzare la forma stilistica in un matrimonio con la fusion, il soul e l'ambient accostandosi ai Wheather Report e Sun Ra: si possono così ascoltare archi, e voci soul in uno sperimentalismo d'elettronica free che segnerà "Universal Love", "Terraforming" e "Wrinkles In Time" come brani unici. Insieme alla notorietà dei 4 Hero, cresce tutto il movimento del drum'n'bass arrivando alle orecchie ed alle gambe di migliaia di persone, come ai discografici più attenti, tali James Lavelle (Mo Wax) e Gilles Peterson (Talkin Loud). Arrivano i primi remix dei 4 Hero a DJ Krush ed al mitico "Bug in the bassbin" di Carl Craig, e contemporaneamente Mark & Dego realizzano singoli come Maximum Style, Nu Era and Tom & Jerry, un'album per la R&S come Jacob's Optical Stairway ed uno per la SSR come Tek 9.

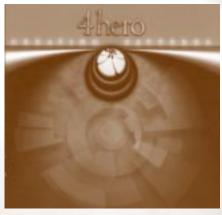
A distanza di un anno da "Parallel Universe" arriva la proposta di contratto dalla Talkin' Loud per il seguente album, anticipati da una serie di remix epici come quello a Courtney Pine, Terry Callier e l'intramontabile remix di "I'm the black gold of the sun" dei Nu Yorican Soul.

"Earth Pioneer EP" anticipa il terzo album dei 4 Hero e già si sente la



produzione sontuosa che può permettere una major: sezioni d'archi reali, strumentisti di prima caratura e cantanti d'oltreoceano per due brani "Loveless" e "Dauntless" commoventi. "Two Pages", il terzo album del 1998, è un passaggio intermedio, con due volumi, uno dedicato alla musica creata in digitale, ed uno per la musica organica tali da dimostrare le strade odierne per fare musica. Insieme a Roni Size/Reprazent, i 4 Hero diventano gli artisti di punta della Talkin' Loud, senza però perdere di vista la loro personalità continuando a spingere la nuova generazione di sperimentatori con la loro etichetta Reinforced. Da qui in poi Dego&Mark lavorano per fare cambiare ancora una volta la musica dance, diventando i catalizzatori di tutti i produttori di jazz fatto con il computer: esce il loro "Two Pages Reinterpretation" con i remix di tutti i nuovi talenti di quella musica che stavano spingendo a gran forza. Jazzanova, Hefner, Phil Asher, Alex Attias, I.G. Culture, sono i remixatori dei brani dell'album, Dego nei suoi set non suona più drum'n'bass e addirittura decide di creare un'etichetta propria, la 2000 Black Records, in omaggio a Roy Ayers.

Grazie all'azione propulsiva dei 4 Hero la nuova scena di Jazz digitale si allarga in tutto il mondo con diversi punti focali, come Vienna (Kruder&Dorfmeister), Berlino (Jazzanova), Philadelphia (King Britt), Parigi (I:Cube&Gilb'r), ma soprattutto sempre li a Dollis Hill, dove si coalizzano per la seconda volta i nuovi pro-



Y HERO © © © © © © CREATING PATTERNS TALKIN' LOUD 2001

♦ luca "rocca" roccatagliati

o artwork cd

duttori che, assorbita la lezione dell'organico/ digitale, si organizzano per una nuova ondata di musica del futuro. Seiji, G-Force, Nubian Mindz, Modaji, Domu, Kaidi Tatham, Demus, e soci passano dalla Reinforced alla 2000 Black senza problemi, realizzando singoli ed album che sono i capolavori dei nostri giorni. Altre etichette di questo genere nascono e maturano, sviluppando una nuova corrente denominata West London, dalla zona della città dove c'è la concentrazione degli studi, e dove naturalmente è Dollis Hill. Il cosiddetto Nu Jazz, o West London style, o broken beat, è senza dubbio l'espressività più attuale della musica elettronica dance, sempre più produttori da tutte le parti del mondo si accingono a adottare questo stile con risultati strabilianti, ma ecco che sul finire del 2001 arriva il guarto album dei capiscuola, il capolavoro dei 4 Hero "Creating Patterns". Produzione sontuosa con ospiti come Ursula Rucker (già in "Two Pages"), Jill Scott e due miti come il jazz singer Mark Murphy e Terry Callier per un album che lascia a bocca aperta. Le tredici tracce scorrono trasmettendo un emozione profonda con citazioni continue dall'abecedario degli ultimi cinquant'anni della musica black, nessun genere escluso, capolavori d'arrangiamento di suono e di ricerca, fino all'omaggio a Minnie Ripperton con la cover di "Les Fleur".

Senza dubbio l'album più emozionante e ricco dell'anno...come si può non chiamarli eroi?

JONAS AKECLUND

a cura di matteo вittanti (mbittanatin.it), da san ғrаncisco, са

"Spero che i ragazzini non si facciano influenzare da quello che vedono alla tele, video musicali compresi. Intendo dire, mi piace credere che siano piu' intelligenti di quanto normalmente si creda. L'unica vera funzione dei videoclip e' promuovere la musica in televisione...
Se fanno ridere o piangere, tanto meglio. Ma la vera ragione per cui li produciamo e' per vendere piu' dischi. Fine della storia."
(Jonas Akerlund)



Non ha peli sulla lingua Jonas Akerlund, il Quentin Tarantino dei videoclip. Attivo sulle scene da oltre una decade, il trentaquattrenne svedese ama stordire lo spettatore con promo dallo stile debordante e dai contenuti controversi. Regista dalla personalita' dirompente-incontenibile-impossibile, Akerlund ha contribuito in maniera determinante a ridefinire l'estetica e la funzione del medium. In questi anni ha lavorato con super star globali come **Madonna, U2, Jamiroquai** e **Moby** senza tuttavia perdere la sua carica sovversiva.

Nella sua lunga carriera, Akerlund ha prodotto oltre **250** audiovisivi, tra cui spot pubblicitari (celebre il commercial per Vodka Smirnoff, "Make Over"), video musicali, e cortometraggi.

Nato come musicista – era attivo sulle scene musicali svedesi gia' negli anni ottanta -, Akerlund si lascia presto affascinare dall'immagine, da cio' che gli sta attorno, davanti, dietro. Nel 1986 diventa assistente del regista Anders Skog e poco dopo comincia a dare forma alle sue fantasie. Nel 1992 dirige un documentario su Marie Frederickson, la bionda vocalist di Roxette. L'anno successivo, insieme all'amico e collega Lars Pettersson fonda la Pettersson/ Akerlund Filmproduktion, una casa di produzione, che diventa ben presto il punto di riferimento di tutto cio' che fa "cool" in Svezia.

Nel 1997, Akerlund produce il suo primo lungometraggio, il documentario dance *The Hidden*,

interpretato da Bogdan Szyber e Carina Reich. Successivamente, cura per il Ministero dell'Arte di Stoccolma - Capitale Europea della Cultura nel 1998 – un apprezzatissimo show multimediale. A quel punto, Akerlund è maturo per lo sbarco in terra americana: nel 1999, insieme a Patterson ed al regista Johan Renck, Akerlund fonda la compagnia di produzione di audiovisivi P.A.R., con sede a Los Angeles. Dirige *Turn the Page*, uno pseudo

cortometraggio di quindici minuti che diventa un video per **Metallica**. L'anno successivo dopo arriva il terzo cortometraggio di Akerlund, *Try* per **Smashing Pumpkins**, interpretato dall'etereo Bill Corgan.

Akerlund sta attualmente lavorando al suo primo film, *Spun*, descritto come un *Trainspotting* a stelle e strisce ambientato nella cittadina di Eugene, Oregon. Il cast include Jason Schwartzman (*Rushmore*), Patrick Fugit, John Leguizamo, Brittany Murphy, Mickey Rourke, Peter Stormare e Mena Suvari. Il film dovrebbe arrivare nelle sale la prossima estate.

Vedere la musica, ascoltare le immagini

Il portfolio di Akerlund include alcuni video leggendari. Tra questi spicca il

controverso "Smack My Bitch Up" per **The Prodigy**, una storia di sesso, droga e violenza girata interamente in soggetiva e bandita dalle emittenti di tutto il mondo (a parte quella svedese, piu' tollerante di altre in tema di censura). Sei ore di follia condensata in cinque minuti. Montaggio frenetico, colori brillanti perfettamente sincronizzati ai beats urticanti di Prodigy e agli effetti sonori dello stesso Akerlund, in una sinestesia di rara efficacia. Un vero e proprio film in fast-forward, tutto in una notte (da non dimenticare), fuori orario, fuori di testa. La cosa interessante è che inizialmente il video non era piaciuto per niente a Prodigy, che avevano addirittura chiesto ad Akerlund di interrompere i lavori in corso ("Caro Jonas, non è il

video che ci aspettavamo e non lo useremo mai. Quindi, lascia pure stare" firmato Prodigy) e si erano rifiutati di pagare le spese di post-produzione. Akerlund porta comunque a termine il progetto, aggiungendo al brano originale una serie di effetti sonori extra. Una volta completato, Akerlund lo sottopone all'attenzione di Liam Howlett, leader del gruppo, che rimane impressionato al punto da decidere di portarselo in tour... Il resto è storia.









Un secondo video che ha fatto gridare allo scandalo è "My Favorite Game" per **The Cardigans**. Qui Akerlund sovverte il cliché della "bionda popputa su macchina sportiva", trasformando la tipica fantasia maschile in un incubo a' la' *Carmageddon*. Come nel violentissimo video game - un omaggio technoludico al demenziale *Deathrace 2000* (1975) – Nina

forward, sul pulsante di chiusura delle porte dell'ascensore, sul pulsante di fuoco del joypad. Uno splendido lavoro di editing basato su un'idea semplicissima. Un video che glorifica la velocita', speed, Virilio e compagni di merenda. Il piu' recente "Music" è ricco di riferimenti alla cultura pop e attinge tanto agli anni settanta (la blaxpotation) quanto ai novanta (l'hip hop).







ווברפורו

Persson si diverte a falciare innocenti pedoni manco fossero birilli, provocando incidenti a catena. Il video è stato girato nel deserto del Nevada (inizialmente Akerlund avrebbe voluto usare il centro di Stoccolma come scenario). Com'era prevedibile, anche questo clip è stato censurato piu' o meno dappertutto e proposto in una versione piu' innocua.

Pur non essendo controverso quanto "My Favorite Game", il video per Moby, "007 Theme", è un altro inseguimento mozzafiato interpretato dal Bond della situazione, Moby, affiancato dalla pupattola di default.

Brillante. Ingegnoso anche il video per Metallica, "Turn the Page", uno pseudo-documentario che descrive la vita e le performance di spogliarellista. Il brano – una cover del brano di Bob Seger – è interpretato dalla porno star Ginger Lynn alle prese con le bollette da pagare e una figlia da sfamare. Il video alterna segmenti di intervista alla stessa Lynn girati in 16mm a scene del video in 35 mm. *Videoclip verit*è.

Per Madonna, Akerlund ha girato due celebri video. Il primo, "Ray of Light", ha fatto incetta di premi e di riconoscimenti: video pop del 1999 agli MVPA Award, Grammy Award per il migliore video del 1998 e una caterva di MTV video Awards sempre nel 1998, tra cui quello per il video dell'anno e per il migliore regista.

Il video – un collage di quadri montati a velocita' supersonica – fa letteralmente sobbalzare lo schermo. Sintetizzatori elettro-pop fanno da soundtrack per una citta' che non si ferma mai. L'inno della generazione broadband, il dito costantemente premuto sul tasto fast-

videografia**essenziale**

Quella che segue e' una selezione della cospicua produzione di Jonas Akerlund.

Cardigans: My Favourite Game Jamiroquai: Canned Heat Madonna: Music Madonna: Ray Of Light Metallica: Turn The Page Metallica: Whiskey In The Jar Moby: 007 Theme Moby: Porcelain Per Gessle: Kix Prodigy: Smack My Bitch Up Roxette: Fingertips Roxette: I Wish I Could Fly Roxette: June Afternoon

Roxette: Run to You Roxette: She Doesn't Live Here Anymore

Roxette: Spending My Time Roxette: Vulnerable

Stefan Andersson: Walk Right On The Smashing Pumpkins: Everlasting Gaze

The Smashing Pumpkins: Try, Try, Try U2: Beautiful Day Whale: Pay For Me Wilmer X: Destination Madonna se ne va in giro in limousine alla disperata ricerca di insana e inconsapevole libidine. Il video un esempio di "ghetto fabulous" per usare la definizione dello stesso Akerlund - sovverte le convenzioni dei video rap di un Hype Williams qualsiasi per ribadire l'attualita' del [material] girl power. Madonna ostenta ricchezza e potere per distanziare se stessa dalla massa silenziosa che si beve i suoi video direttamente dallo schermo. Akerlund ama l'autoreferenzialita': in una scena, il guidatore della limo si volta e chiede a Madonna una parte nel suo prossimo video. La pop star lo gela in un secondo. Music è impreziosito da scene animate curate dalla compagnia svedese Filmtecknarna che mostrano il morphing dell'artista in una deejay munita di sei braccia, come la dea Kali e in una lottatrice di kung fu appena uscita da Street Fighter.

E proprio ai cartoni animati Akerlund ha preso spunto per girare "Canned Heat", l'ultimo video di Jamiroquai, ribattezzato per l'occasione "Disco Tasmanian Devil". Piu' che un clip, un parco giochi per adulti che non vogliono saperne di crescere. Chiudiamo questa breve rassegna con "Beautiful Day" di U2. Il video, girato nel futuristico aereoporto parigino Charles De Gaulle, evoca il minimalismo e gli spazi aperti di "The Joshua Tree" con i suoni technodance di "Zooropa". Un video straordinariamente semplice, come il brano della band irlandese, il cui messaggio è: "It's a beautiful, don't let it get away".

Ma anche in questo caso, la semplicita' è il punto di arrivo, non di partenza.









moby

smashing pumpkins



aphex Twin

Richard D. James c'è!

E' rimasto rintanato in quello che ci immaginiamo possa essere il suo eremo: studio, laboratorio, cameretta iperbarica, gabinetto naturalistico, cella di detenzione. Forse ha passato un po' del suo tempo a giocare con il carroarmato appena acquistato. Ben sigillato dentro a quella scatoletta cingolata ha sicuramente sperimentato la fonologia della siderurgia militare. Finalmente un'arma usata a fin di bene. Mettete i files nei vostri cannoni! **Drukqs** è la nuova obliqua strategia di Aphex Twin.

Qualcuno ha già detto e dirà il solito Aphex Twin.

lo invece direi un classico Aphex Twin, un evergreen per ogni stagione. Lui è uno che non si deve più preoccupare di strabiliare, perché lo ha già fatto ampiamente e magnificamente. Ora si può permettere di assestare rifiniture e scarti minimali nell'ipotesi, non remota, di raggiungere la perfezione (imperfetta).

Ogni disco è un passo verso l'astrazione totale. Come il grande artista che dopo un lungo studio e lavoro sul proprio linguaggio riesce ad esprimere un concetto o una sensazione con un solo segno o con un accenno. Quindi il problema della buona o della cattiva

recensione non si pone, sarebbe come criticare gli ultimi essenziali schizzi di un Picasso, sarebbe come il facile giudizio di fronte ad un taglio su una tela: "E questo lo so fare anch'io!".

Il taglio sulla tela, lo sgocciolio di colori, i suoni ed i rumori senza forma o logica sono il risultato di una ossessiva e radicale disciplina che arriva a togliere ogni elemento superfluo alla comunicazione. Con questo nuovo lavoro Richard James si avvicina ulteriormente alla poetica ed agli stili delle avanguardie artistiche. Spesso i brani sono piccoli ready-mades

dadaisti, oggetti trovati ed assemblati, la sua tecnica è un dripping informale, come se **Pollock** avesse spostato la sua action-painting dalla tela allo spartito. I patterns, i breaks, le cellule sonore vengono coinvolte in un balletto meccanico come nei primi cortometraggi sperimentali di **Man Ray** in cui solidi e figure geometriche si trovano a flirtare tra loro. C'è un'aria contemporanea che permea tutto il disco, come un '900 carico della sua modernità, delle sue paure, delle sue scoperte, dei suoi disastri, del suo coraggio. Un imprecisato strumento a tasti ci introduce in apertura,

ad una nostalgia d'avanguardia: John Cage e il suo piano preparato, le percussioni stocastiche di Xenakis, il gamelan balinese che ispirò la scuola dei minimalisti. Skippando oltre, i tasti si fanno più riconoscibili ed il piano si tramuta in quello delle pièces di Erik Satie, ma la forma è instabile e immediatamente dopo si materializza lo spettro di Bill Evans che suona mentre il volto si piega in smorfie che ci rivelano le ossessioni e le compulsioni della follia quotidiana.

Appena un attimo e i freni inibitori non tengono più e allora parte una sarabanda di sinistre musichette per accompagnare le piccole deviazioni casalinghe.

Sono ritmi che si mettono in moto, si fermano, poi ripartono e poi si

spezzano, seguono un pensiero, ma è quello di una mente alterata in cui non sai mai dove inizia o finisce la lucidità, in cui non sai mai dove è il confine tra il reale e l'allucinazione.

Sono i suoni subacquei degli stati alterati di coscienza; immersi in una vasca di deprivazione sensoriale si avvertono le vibrazioni che si propagano attraverso l'acqua.

Sono ultrasuoni ed infrabassi che percepiamo come un leggero formicolio dietro la nuca. Delfini che parlano agli umani. Umani che non parlano tra



A fabrizio tauernelli



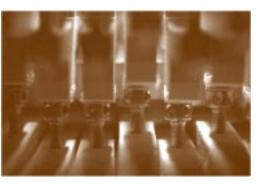


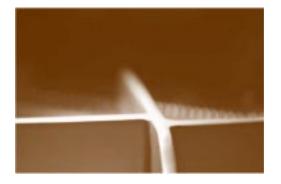
CLASSICHE SINFONIE GEMELLARI

loro, condannati ad un autismo che è reazione al sovraccarico di dati. Abbiamo bisogno di musica devoluta, sturlona, maniacale, non possiamo spendere gli ultimi neuroni nel tentativo di decifrare raffinatezze.

Un tempo si parlò di intelligent-techno, oggi è psycopathologic-techno, ambienti dove l'intelligenza si insabbia, dove la logica si impantana come in viet-nam. E' inquietante che mi trovi ad associare alle musiche di Aphex Twin visioni da killer seriale: avete presente l'irruzione nella casa del maniaco di turno nel film 8mm? Da una stanza risuona "Come to daddy" e la cosa

Quando li intravedi, quando appaiono tra le nebbie della infosfera, quando li incontri in misteriosi siti-internet ormai abbandonati ti accorgi che hanno assunto le sembianze di cloni sghignazzanti. Proprio come il gemello Aphex. Prima bisognava attraversare le porte della percezione, ora l'incontro mistico avviene attraversando un portale virtuale. Ancora una volta l'ouverture è una fantasia di tasti cigolanti e scricchiolanti, un preludio steam-punk di strumenti meccanici e macchine sonore dei passati secoli:







funziona maledettamente. D'altra parte il mondo di Riccardo è pieno di suggestioni cinematografiche-noir, particelle sonore come frames filmici subliminali: Chris Cunningham, David Fincher, David Lynch, Shinya Tsukamoto, Terry Gilliam, The Cell... É quando penso ai mezzi che il Gemello Aphex usa per produrre suoni ed atmosfere, mi vengono alla mente gli strumenti per visite ginecologiche per donne mutanti ideati da altri gemelli incontrati in un ennesimo film-incubo di Cronenberg. Inseparabili. Come un bimbo prodigio-freak che ridisegna la linea di demarcazione della normalità, ci consegna il nuovo strumento per interpretare le cose.

Lo strumento è ancora una volta l'ironia surreale degli artisti visionari, ma questa volta il Syd Barrett di turno si smarrisce nella overdrive interstellare dell'hard-disk. I pixies, i folletti, gli elfi e le creature magiche delle leggende britanniche hanno lasciato gli ultimi umidi boschi per trovare rifugio nella rete telematica.

clavicembali, spinette, pianole, pump-organ, armonium, intonarumori, ondes martenot.

E' musica che si incastra con la vita, che lubrifica i suoi ingranaggi arruginiti ed obsoleti. E' musica che suona anche quando si inceppa il lettore cd. Allora non distingui più la differenza tra il laser che impazzisce tra la presunta pulizia digitale e le sincopi ritmiche. Il mio cd-player portatile scadente, vinto con i punti dei prodotti da supermercato funziona male, si può udire il compact che gira con un rumorino costante. Probabilmente il dischetto striscia contro qualcosa, ma questo suono fastidioso nell'ascolto di altri brani si fa invece armonioso e funzionale all'ascolto di Aphex Twin.

Che bello! Non tutti i guasti vengono per nuocere. Per dovere d'empatia accendo tutti gli elettrodomestici e comincio a sghignazzare per casa.

APHEX TWIN

DRUKOS Ward

(D) (D) (D) (D) (D)



attacco al cuore dell'impero, parte seconda.

Lastre e gorghi temporali; nomadismo del capitale ed elegie missilistiche; amore e napalm ouvero gli usa formato esportazione.

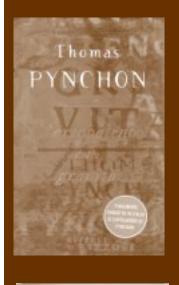
"Also begann Zarathustras Untergang." Nietzche (1883)

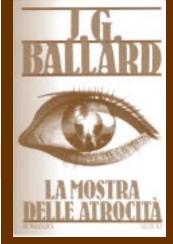
Telebani vs Talebani

Riassunto delle puntate precedenti: Il ranchero texano Bush – dopo mesi di inconcludenti attacchi - telefona a Berlusconi e gli chiede di risolvere il conflitto afghano. Berlusconi invade l'Aghanistan con 6.000 promotori finanziari di Mediolanum, i quali stipulano sette milioni di polizze vita (capitale garantito, maxi-cedola alla scadenza) agli allibiti talebani. Dalle sottoscrizioni si passa a un paio di ben riuscite Opa (soglia minima 70%) sulle madrasse, le scuole coraniche, di Qhoramshar e Peshawar; si licenziano i mullah ortodossi e si rimpiazzano con i muezzin di Al Jazeera 5. Il tocco di Berlusconi è evidente anche nel bombardamento a tappeto del Pakistan con 140 milioni di tomi del "Libro nero del comunismo" tradotto in arabo. Alla Confindustria Pashtun di stretta osservanza musulmana fa regalia del Q'ran rilegato, edizione extra lusso della Silvio Berlusconi Editore. La pace viene firmata un minuto dopo che il magnate mediatico – e politico a tempo perso - ha assunto a Mediaset sette milioni di afghani con contratti di formazione lavoro (stipendio medio 50 ceffthun mensili). Alle prime elezioni libere, un mese dopo, vince l'alleanza politica che va sotto il nome di Casa di Dio e delle Libertà. La prima legge promulgata è il burka obbligatorio per l'opposizione di sinistra. Fantapolitica direte voi e invece no!. E' la trama di "Nomadologia del capitale: i telebani a Kabul" di Jah War, uno pseudonimo vagamente blissettiano. Il libro (310 pg., costo 10 euro) è uscito il 1 gennaio 2002 per gli editori Volta & Gabbana di Bologna, terra sazia di malandrini rossi e anarco-sufi iridescenti.

Macchine di indifferenza, balistica esoterica ed erotismo missilistico

Dalla fanta-politica venata di utopia alla fanta paranoia di colui che è considerato da alcuni, a torto o ragione, il miglior scrittore americano dei tempi nostri: **Thomas Pynchon.** L'inquieto e inquietante Pynchon s'inventa uno dei capolavori del secolo scorso – attenzione all'anno, 1973! – **L'arcobaleno della gravità** (Rizzoli, 1999) dove tra erezioni rabdomantiche, Betlemme anno zero, V2 e zone di bersaglio missilistico ad alto tasso erotico si traccia uno dei più audaci orditi narrativi del Novecento. Il paragone a **Ulysses** di Joyce è stato fatto più volte e non a torto. A noi invece piace rammentare la cartografia ambientale di Gravity's Rainbow dove entropia e filosofia,









esoterismo e libertarismo formano un criptico disegno. Nel libro il missile V2 è pensato come macchina indifferente - a significare l'autononia della tecnica mentre la sua traiettoria è metafora dell'umana ricerca della Pietra Filosofale. Una lettura approfondita dell'Arcobaleno della Gravità può realmente cambiare il caleidoscopico punto di vista sul quotidiano a cui siamo avvinghiati come bradipi – oltre a spiegare la differenza tra Shit e Shinola, naturalmente. Se la lettura di Gravity's Rainbow è impegnativa assai – poco meno di un migliaio di pagine – potete virare balisticamente sul capolavoro puro di Pynchon, L'incanto del lotto 49 (E/O, 1996). Il libro si legge in tre ore, tanta è l'adrenalina che vi mette in corpo. Il personaggio principale, Oedipa Maas, è una giovane donna californiana che a sorpresa riceve un mandato testamentario da un suo ex-amante mentre il marito Mucho Maas, un di smidollato e reso cornuto da Oedipa Maas dopo sole 40 pagine, è in realtà una figura evanescente di contorno. Dopo varie peripezie a dir poco ellittiche, Oedipa Maas scopre o crede di scoprire una misteriosissima rete, la Thurn und Taxis, le cui origini si perdono nel Medioevo europeo e il Trystero, un sistema di comunicazione postale alternativo a quello esistente. Non sveliamo più di tanto il plot narrativo. Basti dire che Pynchon potrebbe aspirare a senior strategist dell'Opus Dei grazie al suo maniacale simbolismo e al suo labirintico intreccio esoterico. Pubblicato nel 1966, The Crying of Lot 49 è un capolavoro dalla modernità sconcertante che narra, tra le altre cose, di un club, l'Ambito, dedito alla musica elettronica i cui frequentatori sono pseudo agenti segreti ascoltatori integerrimi di Stockhausen e di Radio Colonia. Il libro potrebbe essere addirittura pensato come una breakbeat opera formata non da campioni ma da una mole di dettagli ridondanti e sottilmente ironici, necessari alla griglia criptocospirazionista del racconto. The Crying of Lot 49 è paranoia psichedelica californiana alla stato puro.

La violenza come poesia millenarista

Quand'è che la violenza endemica del nostro tempo assurge allo status di poesia pura? Nel libro di J.G. Ballard, La mostra delle atrocità (Rizzoli, 1991 oppure tascabile Bompiani, 1999), trovate la risposta più accecante. Il libro, la cui visionarietà con il passare degli anni sta diventando devastante tanto la realtà si è incaricata di confermarla, è un must-read della nostra generazione in quanto composto da brevi narrazioni dalle tematiche fantapolitiche, fanta-pop o fanta-surreali, i cui primi vagiti risalgono alla metà degli anni sessanta. Tanto per intenderci il testo Ecco perché voglio fottere Ronald Reagan è del 1967 – ricordiamo che l'ultimo film di Reagan prima dell'impegno politico è **The Killers** del 1964 - e narra fantasiosamente di come l'analità di quell'attore mediocre lo porterà alla presidenza degli Stati Uniti e a dominarne la scena politica negli anni a venire. Tutto questo circa tredici anni prima che Ronaldo diventi presidente nel 1980! Altre gemme dell'antologia delle atrocità sono L'assassinio di J.F. Kennedy considerato come una gara automobilistica in discesa, Storia segreta della Terza Guerra Mondiale, Amore e Napalm: gli Usa formato esportazione, Cannibali d'estate. Vi risparmio l'approfondimento, giusto per non svelarvi la ricchezza irresistibile e la deliberata dissacrazione delle icone pop









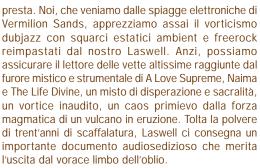
ai tempi della nostra bella gioventù: in pratica, si tratta dell'Antologia dello Humour Nero – qui nerissimo, quasi dolente - di Breton aggiornata ai tempi nostri con un taglio fanta-schizo-tecno-delico dalla rara potenza. La realtà, questo odierno atroce, nasce qui. In questo Cinico Book da campo di concentramento mediatico, tra rifacimenti rinoplastici e pulsioni sessuali dai miasmi mortiferi, tra i deragliamenti della dittatura pop e il totalitarismo delle immagini, s'inscena un teatro narrativo della crudeltà che è una critica assai radicale alla nostra società iconico-consumistica.

Geostrategie utopiche: Pangea, il continente del Mago Oscuro e Panthalassa, l'oceano dell'amore supremo

Di un'algebra del male, si narrava prima e nei nostri scombinati almanacchi ci siamo segnati queste due date, 1967 e 1974 (ovvero, Fuga dall'Occidente: missione impossibile). Nell'ansa storica di quel gorgo temporale, il sogno di una **Dreamland** alternativa affogava nel destrismo nixoniano. Nixon, un **bracero** della Restaurazione, un Talleyrand di provincia, fu il curatore fallimentare della stagione libertaria degli anni Sessanta. Il clima fobico che ne seguì, grazie anche alla catastrofica guerra del Vietnam, finita solo nel 1973, portò "all'ultimo confine" alcune delle migliori menti di quella generazione. Una delle scorie del fallout reazionario dell'area 67/74 fu la svolta spirituale filoinduista di legioni di artisti materialisti del jazz e del rock. Ed è ammirabile che oggi un chirurgo con bisturi

sonico porti avanti un'altissima opera di restauro – o di restyling – su alcuni dei migliori climax artistici della stagione dello sconforto.

Mi riferisco al newyorchese Bill Laswell che affronta opere blasfeme - o almeno tali furono ritenute dai puristi degli opposti campi, il jazz e il rock - o di frontiera, quali il Santana devozionale di Divine Light (Legacy-Sony 2001). L'albo riprende nove composizioni dal periodo jazz-rock del baffuto chicano e precisamente da Illuminations (1974) con Alice Coltrane e Jack DeJohnette e Love Devotion Surrender (1973) con John McLaughlin. Divine Light è opera maestosa e di elevata grammatura per le molteplici letture/ascolti a cui si



Ma dove Bill diventa un colonnello Kurtz è nel viaggio sul Mekong-jazz nel cuore di tenebra di Miles Davis. Il Panthalassa remix del Davis – per alcuni - aureo 1969/1974 (Sony 1998) proposto da Laswell, sbobina e ricicla la fluidità strumentale del miglior jazz novecentesco con le tecniche decostruttive del neodub metropolitano; ed è un urto inconcepibile come quello di due cosmi che si respingono e si attraggono simultaneamente. Panthalassa Remix è quindi atlantedisco memorabile, non fosse altro che per la sublime caosmosi jazz che è il trittico Black Satin/What If/ Agartha Prelude Dub, dove esplodono in mille geometrie il dub frattale e la tromba liquida milesiana, gli hendrixismi balsamici e i sitar della nuova carne. Siamo ai picchi del Novecento e dell'oscena bellezza di Panthalassa, anche noi che scriviamo, ci sentiamo umili esegeti.



Franco Berardi: prefazione a Rizoma

Questo libro è una cartografia presaga. Mille Plateaux, che esce nel 1980, presagisce la deflagrazione che si dispiega sotto i nostri occhi, trascinandoci esplosivamente verso il nuovo millennio, incapaci di trovare una radice solida e durevole a cui aggrapparsi.

Il pensiero moderno ha elaborato sistemi di riduzione. Per un lungo periodo di tempo questi sistemi hanno saputo funzionare, hanno tenuto insieme comprensione scientifica, l'azione politica. Ora non più. Ora siamo trascinati in questa corrente che corrode ogni punto fermo, ogni norma, ogni centro, ogni principio fondativo. Il metodo arborescente è travolto. L'albero, questo sistema simmetrico e regolato, stabilito su radici, non funziona più come modello della conoscenza.

Indeterminazione, probabilità, caos sono i concetti su cui si rimodella la fisica subatomica, ma anche i concetti che spiegano il divenire culturale del nostro tempo.

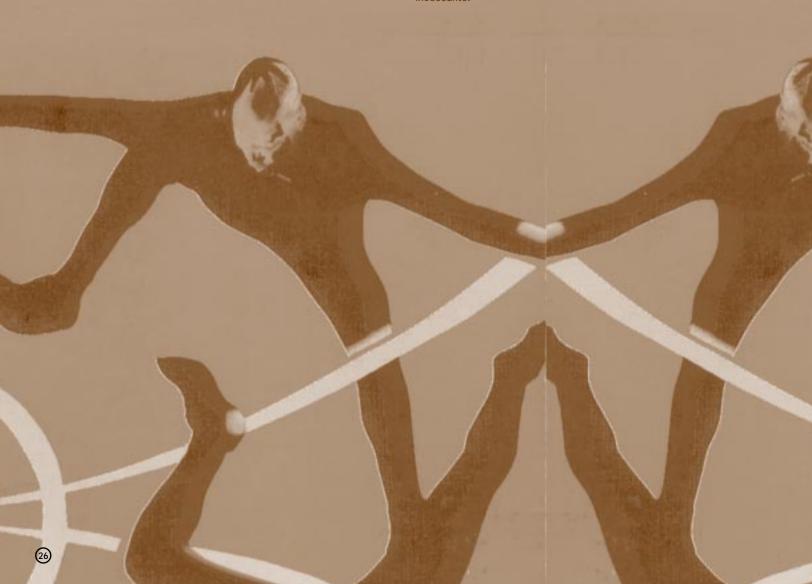
Mille Plateaux propone un metodo che si chiama rizoma. Ed il rizoma appare come concetto adeguato alla nuova situazione.

Quali principi informano il rizoma? Principio di connessione dell'eterogeneo. Vespe ed orchidee, neuroni ed elettroni fanno rizoma. Connessione dell'eterogeneo e macchine. Chiameremo macchinico ogni insieme che funzioni. Indipendentemente dal significato dei suoi elementi. Principio di molteplicità. Non vi è unità dell'oggetto, nè all'inizio nè alla fine dell'azione sociale. Principio di rottura asignificante. I segni che riceviamo ed emettiamo li combiniamo secondo regole mutevoli. La società istituisce codici unificanti, ed il segno si sottomette localmente e temporaneamente al Significato. Ma ai codici unificanti sfugge continuamente la verità. La verità è singolare. Cosa vuol dire singolarità?

Ogni organismo crea una combinazione irripetibile di elementi eterogenei captati durante il suo viaggio: questo è il mondo organismo. Singolare è la combinazione irripetibile che chiamiamo esperienza. Singolare è il modo che l'esperienza proietta. E quello che abitualmente chiamiamo mondo è il punto di intersezione aleatoria e mutevole tra le proiezioni di derive esistenziali innumerevoli.

La singolarità non è l'individuo. Non ci sono individui perchè quando pensiamo non siamo mai soli, dentro di noi, c'è l'uomo dei lupi, il desiderio, il ricordo, la follia. E quando agiamo non siamo più soli perchè la materia che lavoriamo ci lavora, e gli altri a cui ci rivolgiamo sono in noi.

L'individuo è una funzione giuridica. Ci sono costellazioni di materia organica e punti di intersezione di flussi semiotici: possiamo chiamarli individui, ma i loro confini sono labili. I confini del corpo scivolano e si mescolano, i confini della mente, poi, non sono che tracce mutevoli di un divenire incessante.



Rizoma è il metodo della conoscenza in un mondo che prolifera oltre ogni schema codificato, oltre ogni pretesa riduttiva del Significato, oltre ogni tentativo di indivualizzazione. L'atmosfera si infittisce. L'organismo cosciente si aggira in un universo di stimolazioni sempre più denso. Le condizioni stesse della scelta etica, dell'azione politica divengono indefinite. Come scegliere in una situazione nella quale l'organismo non può elaborare sequenzialmente neppure una parte minima dell'informazione in entrata? La scelta diviene irragionevole, guidata dal disperato bisogno di riconoscersi. Riterritorializzazioni pericolose cominciano a delinearsi, nel corso degli anni Ottanta, per fare il loro devastante ingresso nella storia del mondo in questi disperanti anni Novanta.

Il professor Challenger, colui che fece urlare la terra con una macchina dolorifica è il simbolo del panico. Cosa vuol dire panico?

Panico è il risvegliarsi improvviso nell'organismo cosciente privato di filtri selettori dell'informazione, in un ambiente che invia una quantità di segnali in eccesso rispetto alle possibilità di elaborazione razionale. Nell'epoca della modernità l'umanità ha saputo utilizzare grandi selettori dell'informazione in provenienza dal mondo. Selettori ideologici, selettori istituzionali, selettori di formazione dell'io, e sono di vario genere: il sistema educativo moderno, con la sua compartimentazione disciplinare, le ideologie politiche elaborate nel Diciottesimo e Diciannovesimo secolo, il rapporto con il sapere inteso come corpo che si sviluppa linearmente, per accumulazione o per negazione dialettiche, il sistema tecno-comunicativo incentrato sulla scrittura e sulla stampa, il carattere lento e sequenziale della lettura, il riferimento univoco a testi sempre reperibili, quelli della dialettica. Credeva di giocare le differenze per portarle ad una sintesi universale.

Ma invece è proprio andato all'incontrario, perchè l'infinitamente piccolo ha messo in moto una disgregazione che il sistema concettuale della politica moderna non riesce neppure a percepire. Quando cadono i selettori di informazione, quando cade la promessa dialettica dell'inveramento, l'infinita molteplicità dell'informazione comincia a pulsare nella mente privata del filtro del senso. L'organismo si trova nella condizione del panico quando l'informazione in entrata non può essere più decodificata in tempo utile per garantire la sopravvivenza dell'organismo stesso. L'organismo non è più capace di governare la propria azione secondo finalità razionali, perchè non c'è scelta razionale capace di far fronte all'infinita complessità della situazione. *Mille Plateaux* non ha un centro, ma se un centro vogliamo trovargli, questo sta nel concetto di deterritorializzazione. *Mille Plateaux* è il libro della deterritorializzazione.

La materia diviene continuamente qualcos'altro, l'inorganico si insinua nell'organico, nell'organismo troviamo il macchinico, ma non troviamo mai nulla di semplice, di originario, di ultimo. Concatenazione di infinitamente piccolo, concatenazione di frammenti eterogenei. Strati.

L'organismo cosciente è un aggregato provvisorio, una temporanea sostensione di particelle di informazione, di materia, di desiderio, in movimento verso il disgregarsi.

⇔ franco berardi

elaborazione grafica
copertina libro
(ed. castelvecchi)



club LIT writer's arena

a cura di federico a. amico

Già in altre occasioni abbiamo avuto modo di porvi la domanda: che cosa succede se nel club entra la letteratura?

Per rispondere a tale quesito (oltre che con una risposta breve che recitava pressappoco così: "ClubLit") abbiamo profuso parole nostre, più o meno corrette, più o meno appassionate.

Ma a volte, si sa, non è la teoria che manchi... ci stanno insegnando a poco a poco quella che chiamano "cultura del fare", un neo-

pragmatismo a cui questa volta volentieri ci prestiamo semplicemente perché ci sembra corretto presentarvi in questa sede alcuni degli esempi di quello che può essere la letteratura traslata nel club:

> "Adesso lascia perdere il cyberresto e ridai un'occhiata a quello che ha scritto Carolina. Come sarebbe a dire "invece un giorno magari arriva il direttore di un giornalino manga"?!? Da dove viene tutta questa nonchalance? Perché queste reticenze da diario ginnasiale? Anche se carolina 10 nomina come un pezzo grosso qualsiasi, Tullio è sempre quello dell'89, non si è fatto mica siliconare le labbra, quella boccuccia a lametta che a suo tempo le brucava le cosce! Proprio così, Alfredo futuro, una delle tante cose che Carolina Groppo ha ammesso en passant durante la sua permanenza a casa mia e che Parmesan Tullio è stato il suo primo uomo (o ragazzo) (o fidanzato) (o moroso).

> Cinque anni e mezzo fa, Tullio Parmesan ha cambiato facoltà (da Architettura si è trasferito a Lingue orientali), ha cambiato appartamento,

giro di amicizie, stile di vita, filosofia esistenziale e non solo. Quando pensa ai fatti dell'89, Carolina mica rivede smattonare il Muro di Berlino, il cadavere della faccia di Ceausescu sparata davanti alla telecamera e balle varie. Macchè. La mnemotecnica esistenziale se ne fotte dei libri di storia. La prima immagine mentale che le viene in mente quando cerca di ricordare l'autunno del millenovecentottantanove è: Rottura del Legame con Parmesan Tullio. Più in dettaglio le brucia ancora il Discorso di Mollamento, le parole con cui il Parmesan l'ha scaricata:

"Sai, comunque ti sono profondamente grato perché vicino a te ho scoperto la mia vera natura".

ACCANTO A ME È DIVENTATO FROCIO CHECCA CULATTONE ROTTINCULO.

HO AMATO PER DUE ANNI UN UOMO E IL RISULTATO DEL MIO AMORE E' CHE PREFERISCE FARSI INCULARE PIUTTOSTO CHE METTERSI CON UN' ALTRA DONNA.

SI E MESSO CON QUESTO AMEDEO DI MERDA.

UN RADI E GETTA ARRUGGINITO GLI SCORTICHI LE PALLE A SANGUE.

UNA COZZA MANNARA GLI STACCHI I COGLIONI A MORSI BIVALVI.

UN MOULINEX BRAUN MINIPIMER GLI FRULLI I MARONI.

UN DOTTORANDO DEL DIPARTIMENTO DI GIAPPONESE ARROTOLI A TUBO UN ROMANZO DI BANANA YOSHIMOTO E GLIELO FICCHI IN CULO.

Con questi 7 e altri 93 pacati aforismi Carolina ha inaugurato gli anni Novanta. La notte fra il 31 dicembre 1989 e il 10 gennaio 1990, infatti, Carolina l'ha trascorsa da sola in cesso, annerendo di scritte un intero blocchetto di post-it semiadesivi della 3M, formato 76x76 mm (3x3 pollici), in tutto un centinaio di cordiali auguri a Tullio per la nuova decade. Li ha appiccicati dal primo all'ultimo sulle piastrelle del bagno, ha foderato un pezzo di parete con tre per tre uguale nove pollici quadrati, per cento post-it uguale novecento pollici quadrati, pari a sei piedi quadrati e un quarto, equivalenti a due terzi di iarda quadrata, allo scoccare del decennio li ha appallottolati e inabissati nel water tirando l'acqua cento volte. Chissà se lo sa che questa sua metodica sfuriata ripeteva a distanza di millenni il rituale magico delle tabulae defixionis.

Fin qui **Tiziano Scarpa** (oramai veterano di **ClubLit**, prima all'interno di **Clubspotting** e poi nella stagione invernale), il quale stavolta si pregerà di presentarci un tal **Antonio Moresco** di cui riportiamo un estratto:



Il risveglio

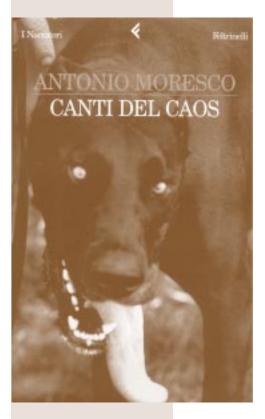
All'inizio non ero da nessuna parte, eppure c'ero. Non sentivo niente, non avvertivo niente. Solo, di tanto in tanto, una sensazione pneumatica di movimento. "Ho capito, sono l'oceano! " mi sono detto. "E questi sono i miei movimenti ciechi, flussi, correnti, le maree..."

Poi di nuovo più niente. Solo buio e silenzio. "Provo ad aprire gli occhi," ho pensato. Ma non capivo se avevo gli occhi o se era solo acqua densa nell'acqua densa, polpa d'acqua, progetto di membrana. "Ma allora mi trovo forse nell'elemento amniotico, sono ancora feccia virtuale, prenatale! " ho pensato per un istante. Sentivo passare onde e spazi, pianeti, masse di luce piena. Tutto incendiato e impastato, freddo. Di nuovo inghiottito. Precipitavo. Forse gridavo. Impossibile scaturire. L'uscita lontana, sempre più lontana. Ritornare nella tomba cieca e rovente, nuotarci dentro cigliati, irrealizzati!

Impossibile andare, impossibile ritornare. Urlare e poi ancora urlare, nell'elemento molle che niente ricorda, niente sente. Ogni movimento impossibile, solo urlare e poi ancora urlare, senza che nessuno possa sentire, possa decifrare. Almeno potersi spegnere, poter ritornare... Urlare, urlare, si può solo urlare.

"Sto rivivendo l'orrore della nascita! Sto nascendo! " ho capito improvvisamente.

Provavo a gridare con la bocca appena inventata, precipitando di nuovo all'indietro. Verso dove, non so. Verso il fondo dove non c'e più fondo. Sbattevo da tutte le parti quella che mi pareva la testa. "Ho capito: forse sto facendo per l'ennesima volta quell'eterno, orribile sogno in cui non mi posso svegliare! E se non mi riesco a svegliare posso solo morire. Ma non riesco a svegliarmi e non riesco neppure a non svegliarmi. E non riesco a morire. Sto a lungo in questo regno orribile che c'e in mezzo. Ma è poi veramente un sogno? Dove mi sto dibattendo? Che si tratti solo dei meccanismi che presiedono al passaggio da una fase all'altra del sonno, o della veglia, che nel mio caso sono saltati? E cosa succede adesso? In quale spazio mi è possibile andare, in quale altro sogno, se c'è un sogno? Cosa succede quando sogno e veglia si estinguono e tu non sei pù da nessuna parte e non puoi più neanche gettare indietro la testa e poi morire? Dov'e la porta per uscire? Dov'e quella per rientrare? Ritornare indietro nella melma di spazio, nell'increato, nell'inconcepito. Poter morire all'indietro, all'incontrario, senza essere nati e neppure concepiti, uscire persino dal progetto, dal primo sguardo, dalla materia oceanica molle e scatenata e vischiosa..." Sbattevo la testa, mi pareva, quella cosa agglutinata e felpata che dovrebbe esserci là dove di solito c'è la testa, sentivo



irradiarsi da qualche parte una miriade di rette sghembe, in fuga... Poi, per una frazione d'istante, mi è parso di essermi portato una mano ai capelli, duri e sparati, come su un puntaspilli. "Ma allora sono sveglio! " ho capito improvvisamente. "E sono vivo!"

Provate a leggerli ad alta voce questi brani, praticate anche voi la cultura del fare, arrotolate la lingua attorno alle parole, svelate a voi stessi la materialità del suono (a cui i bassi emessi dai subwoofer dovrebbero avervi già abituato), scorrete le ritmicità del pensiero e della parola, inabissatevi nel verso e seguite anche Tommaso Ottonieri:

sai per sai per sai per
ché mi piaci
è per i 24
e quattro mila baci
che t'ho dati
flautati acuminati
da plastica e da stoffa
soffocati,
cioè dico in carne e ossa, nella fossa
che più non ti darò

giaci giaci giaci sull'asfalto il sangue ancora caldo m'estingue sul tuo corpo quando cado (vertigo!!) e a picco dal tuo corpo traggo il colpo più sordo che in te mi affonderò

giù per giù per giù per questa strada sterrata inerpicata scialbata mai palpata, dolorosa del mio orrore tremore & bugie meravigliose, vedrò quel gatto nero che volevo e non tenevo e che da te non ho

così che poi aspettando, e tanto così tanto, e manco con sgomento, crudele quel dondon delle sirene del tormento che adesso viene qua, adesso viene qua, adesso viene mo proprio che son stanco, che mi svengo,io ti sento-o,

ti sento

in Versi Bompiani



E se siete giunti fin qui vorremmo infine portarvi un ultimo esempio di materialità labiale, prodotta da chi con noi non potrà esserci, ma che tanto volentieri avremmo voluto vedere/sentire all'opera:

Se ogni discorso muove da un presupposto, un postulato indimostrabile e indimostrando, in quello chiuso come

embrione in tuorlo e tuorlo in ovo, sia, di quel che ora si inaugura, prenatale assioma il seguente: CHE L'UOMO HA NATURA DISCENDITIVA. Intendo e chioso: l'omo è agito da forza non umana, da voglia, o amore, o occulta intenzione, che si inlàtebra in muscolo e nerbo, che egli non sceglie, ne intende; che egli disama e disvuole, che gli insta, lo adopera, invade e governa; la quale abbia nome potestà o volontà discenditiva.

Discendere, e da notare in primo luogo, e operazione agevole; ad eseguirla, non temerai di intopparti in impacci, preclusioni, dinieghi, ripulse gravitazionali: ne dovrai ammusarti la strada con le vibratili froge cerebrali; che l'intero universo e così callidamente strutturato da fare di tutti i possibili movimenti questo solo sollecitante ed aperto, cattivante, anzi allegrante, naturale, naturalmente rapido di sempre più rapidissima rapidità; onde si sibila per l'aria intendendo a ipotetico bersaglio, o teologico, o infernico, supernamente

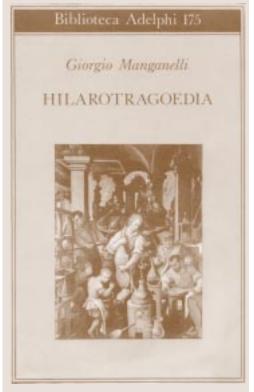
infimo, su quello convergendo la nostra natura magra e diffusa, come capovolto ventaglio di rette si monoaccentra in grafico prospettico.

Si noti come questa vocazione discenditiva si essempla nel nostro corpo, fusiforme verso i piedi, come si addice a ordigni di scavo, quali sono le talpe dei talloni, con che a noi medesimi scaviamo la tomba in arnica argilla; a trivella ci attorcigliamo dall'ombelico in giù, con quel breve e autonomo cavicchio del membro e, oltre, l'alluce da trifola tenta la terra terragna cui inabita il tartufo del diavolo, e vi apre unghiata di abisso. Dalla guglia, dalla garguglia della tua testa d'osso, amico, mia comproprietaria di genitali, mio complice in distillazione d'orina, fratello in escremento; e tu anche, preventivo cui faticosamente mi adeguo, modello di teschio, mio niente scricchiolante ed ottuso, mio conaborto, conversevole litopedio; dalla infima cima sporgiti, abbandònati al tuo precipizio. Sii fedele alla tua discesa, homo. Amico.

La prossima sessione di ClubLit vedrà accalcarsi sul palco le parole dei già citati Scarpa, Moresco e Ottonieri, oltre che di Valerio Evangelisti, Gabriele Frasca, Giuliano Mesa e Frixione.
Buon divertimento... oops!

I testi citati sono tratti da:

Tiziano Scarpa
Occhi sulla Graticola – Einaudi 1996
Antonio Moresco
Canti del Caos – Feltrinelli 2001
Tommaso Ottonieri
Elegia Sanremese – Bompiani 1998
Giorgio Manganelli
Hilarotragoedia – Adelphi 1987





INTERVISTA: CYCIL "TWEAK" BOEHLEC

A cura di claudio borella

Come hai iniziato la tua carriera di musicista?

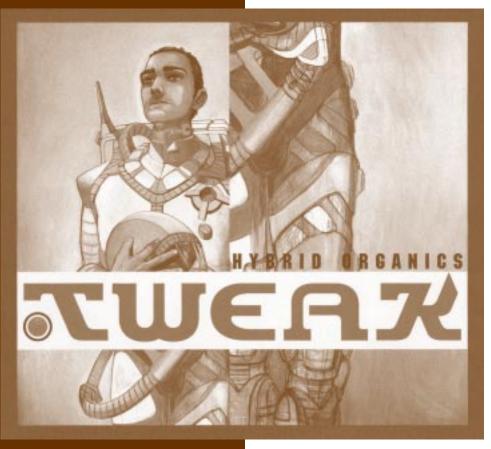
Ho iniziato molto presto. Mia padre è un produttore di film e conosceva diversi musicisti. All'età di 10 anni ho iniziato a studiare la batteria. Poi, qualche anno dopo, mi sono interessato all'uso del computer, con un **Commodore 64**, utilizzando i primi programmi midi. Ho scritto molte canzoni, registrando su un registratore a 4 vie. Poi mi è anche capitato di cantare, anche se si trattava più di creare suoni che cantare canzoni nel senso tradizionale del termine. Ho suonato come batterista in diverse band, alcune jazz altre punk altre rock. All'età di 18 anni mi sono trasferito per 5 anni a Boston, dove ho frequentato il Berkeley College per 4 anni.

Cosa ti ha portato questa esperienza a Boston?

Quando mi sono trasferito avevo 18 anni e per me è stata una grossa possibilità per lasciare la Svizzera e la mia casa familiare. La scuola mi ha insegnato molte cose ma oggi, ripensandoci, penso che avrei potuto imparare di più. La scuola era buona e ho imparato molte cose interessanti ma non c'era un seguito individuale, non c'era la possibilità di approfondire le vie che più mi interessavano. Bisognava seguire lezioni in comune. Oggi non utilizzo molto le conoscenze che ho acquisito li e quello che faccio oggi non ha molto a che fare con quello che ho imparato a **Boston**. So leggere bene le note e questa è una cosa molto pratica. Inoltre quando parlo con dei musicisti, per esempio dei musicisti jazz, dispongo della terminologia adatta per tenere la conversazione. Questo è stato un grosso insegnamento per me

Cosa ti ha spinto a creare Tweak?

Avevo l'esigenza di fare qualcosa di mio. Con la musica da film devi soddisfare una richiesta, ricevi già delle indicazioni sulla direzione da prendere. Volevo fare qualcosa che venisse da me, creare una mia propria visione musicale. Ad un certo punto ho scoperto la drum'n'bass, era il 1995, e ho iniziato a produrre dei brani drum'n'bass da inserire in colonne sonore o in



spot pubblicitari, ma ho subito constatato che ai miei clienti non piaceva molto. Volevo però seguire questa direzione e ho cosi partecipate al progetto **Perpetual Reverb**, con il quale ho prodotto diversi brani drum'n'bass e ambient. Ho poi fatto conoscenza con i ragazzi della Straight Ahead Recordings, in particolare ho collaborato con **Freeform Arkestra**. Entrando in contatto con queste sonorità jazz ho capito che li c'era quello che cercavo. La drum'n'bass mi aveva infatti un po stancato. All'inizio era tutto ok, la scena era molto aperta ma poi con l'indurimento



sonoro della drum'n'bass non ho più trovato gli stimoli, in quanto a me piace creare delle melodie, che la drum'n'bass aveva messo da parte per tornare alle sue origini.

Il contatto con la Straight Ahead mi ha portato anche ad apprezzare artisti jazz come Alice Coltrane fino a produzioni più recenti come quelle di **Jazzanova**. Tutto è andato piuttosto velocemente, questo passaggio dalla drum'n'bass alla scena jazz

Quanto hai lavorato per l'album?

E' stato un lungo processo, durato due anni, durante i quali ho pero lavorato ad intermittenza. Nel frattempo ho composto ancora musiche per film e altre cose. Delle mie prime produzioni drum'n'bass avevo già pronto un album, ma non mi sentivo di pubblicarlo perché nel frattempo, come detto, i miei interessi musicali erano mutati e inoltre non lo sentivo come completo. E' nata cosi una divisione tra il suono che ascoltavo in quel momento e quello che avevo fatto in precedenza e i miei gusti attuali.

Quello che cercavo era di trovare dei collegamenti tra i vecchi e i nuovi suoni sotto diversi punti di vista. Per esempio collegare le moderne tecniche di registrazione digitale, di uso di campionatori e sintetizzatori con registrazioni analogiche, sonorità degli anni 70, suoni come quello del basso acustico. Non ho cercato di fare una fusione quanto una ricerca di collegamento,

per far coesistere questi due mondi, mescolarli senza necessariamente fonderli uno nell'altro.

Mi piaceva l'idea di collegare suoni vivi come quello del basso acustico con l'elettronica, la quale è si geniale ma le manca quel che può dare uno strumento "tradizionale".

Per fare il disco ho cercato di creare il maggior numero di suoni con entrambe le tecniche.

Ho utilizzato pochissimi campionamenti, contrariamente a molte produzioni odierne che ne fanno largo uso.

Volevo anche lasciare lo spazio a degli assoli per gli strumenti suonati da musicisti, invece di inserire semplicemente dei loop. Certo, all'inizio io creavo i loop per dare la traccia ai musicisti ma poi tenevo quello che facevano loro. In un paio di pezzi questo si può sentire molto bene.

Sulla copertina appari vestito da astronauta: è perché ti consideri come un esploratore, come uno venuto da un altro universo o come uno che va alla ricerca delle sonorità del futuro?

L'idea della copertina viene dal titolo dell'album "Hybrid organics". Ibrido significa qualcosa di non ben definito, di mescolato mentre organico rimanda all'idea di qualcosa di vivo, come per esempio le piante. La musica del disco è un insieme di suoni vecchi e nuovi, organici e sintetici. L'idea era quindi di avere una copertina che desse l'idea del futuro. L'immagine è un dipinto ad olio. Non saprei se questa è musica per il futuro, non voglio fare previsioni azzardate. Spero però sia un disco che si possa ascoltare con lo stesso piacere anche tra due anni. Ci sono molte produzioni che oggi suonano molto nuovo ma che magari tra un anno non hanno più alcun impatto. lo sono legato ad una certa tradizione di costruzione della musica che deve però nel contempo essere attuale.

Sì, forse è una visione futurista.

Quanto è importante per te far parte di un'etichetta come la Straight Ahead Recordings?

Ho avuto diverse offerte, anche da parte di grosse majors come da parte di piccole etichette. Qui, alla straight Ahead, ci sono anche i miei amici, i miei compagni di avventura musicale, siamo come una comunità.

Mi sembrava giusto fare qualcosa di credibile. Ci sono molte etichette che si fanno vanto di essere delle sotto-etichette di grosse major, ma poi in realtà non sono in grado di capire il sound proposto.

Con la Straight Ahead non c'è solo un discorso commerciale, ma anche e soprattutto musicale, e questo mi piace molto. I musicisti sono una parte importante. Qui ci sono veramente persone che amano la musica e questo è stato uno dei motivi principali che mi hanno fatto scegliere questa etichetta. Mi piace anche molto il collegamento tra la musica e la grafica, la cura messa nella presentazione grafica dei dischi. Mi

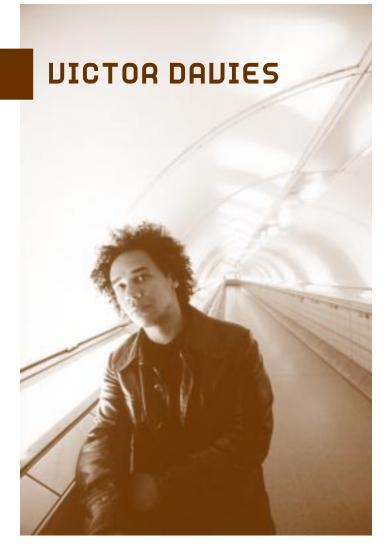


piace il fatto che anche la parte visuale abbia una sua importanza. A questo si aggiunge poi che comunque c'è una distribuzione internazionale, basata ad Amburgo. I dischi si possono trovare in tutta Europa e pure in America, malgrado il fatto che si tratti di una piccola etichetta. Inoltre penso che essere con una major in Svizzera non sia molto interessante, perché comunque il mercato è piccolo, mentre la mia musica è internazionale. Infine penso che una major non abbia la capacità di occuparsi di certi generi musicale o artisti.

(Intervista realizzata a Zurigo il 17 .11.2001)

www.straightaheadrec.com





Chi è Victor Davies!? Un giovane autore inglese, nato a Londra, capace di comporre ballate acustiche dolci e raffinate dal sapore latino, che incide per l'etichetta tedesca dei Jazzanova: la JCR. Victor Davies è un produttore e un musicista, quasi tutti gli strumenti nel suo omonimo album d'esordio vengono suonati da lui, ma anche e soprattutto un compositore di talento. Nei suoi confronti verrebbe quasi voglia di riesumare una parola ormai desueta, tra l'altro completamente fuori luogo in ambiti di club culture. Fossimo negli anni Settanta si potrebbe spendere il termine di cantautore, anche se per la verità all'interno delle sue partiture i testi non hanno certo lo stesso peso della musica. Ciononostante le canzoni potrebbero reggersi benissimo sulla sola chitarra acustica, come dimostrano Runaway Train, **One Thing** e **Brother**, che fra le tre merita forse una menzione particolare: semplici, ma, come direbbe Salinger, non per questo sbrigative o banali, successioni armoniche di accordi in grado di sedurre così come sono, senza la necessità di nessun orpello.

L'album intero beneficia in ogni caso di una grande cura, gli arrangiamenti delle restanti tracce, altro non fanno che esaltare l'attitudine melodica della musica di Victor, all'interno di cui convivono, in equilibrata armonia, il soul, il jazz e le sonorità latine, soprattutto brasiliane. Con i Jazzanova di mezzo del resto non poteva essere altrimenti. Forse è stata proprio questa pignoleria, questa cura dei particolari a convincere il collettivo berlinese. Il primo singolo del disco, The Sound of Samba, colpisce subito nel segno. Inizia tranquillo e pacato, una sorta di lounge dai toni intimisti, la voce calda e

avvolgente di Victor, la sua chitarra acustica, un flauto esotico, un tocco di percussioni e poi si trasforma in una delicata torcida carioca venata di soul. L'album scorre veloce, proseguendo coerentemente sulla stessa scia: Better Place, Spirit, Take It or Leave It, Lady Luck e Winnie's Song. Victor Davies ha avuto una vita intera per comporre queste canzoni e adesso gli si presenta l'opportunità di raccoglierle tutte insieme all'interno della stesso disco. Due sono le pietre preziose: la dolcissima I'm Just Me, sonata per voce, chitarra e violino, e Blues For You, torrido funk compatto moderatamente psichedelico. Nel complesso, il risultato finale è un'insostenibile leggerezza molto simile a quella di Sergio Mendes, il tastierista di Rio che negli anni Sessanta e Settanta ha avvicinato la musica brasiliana al pop anglosassone. Forse non si tratta di un disco innovativo, ma di sicuro l'album non ha queste velleità. Raffinatezza, classe, gusto e una delicatezza quasi femminile sono invece i pregi del debutto di Victor Davis.

Nato e cresciuto nell'East End, Greenwich Village multietnico londinese situato tra le vecchie banchine della capitale dove un tempo s'insediavano gli immigrati che raggiungevano la città, la vicenda artistica del protagonista di questa storia assomiglia a quella di un altro collettivo inglese rifugiatosi presso la JCR: gli Underwolves. Come gli Underwolves Victor Davies rischia di perdersi nei meandri dello show biz. Ottiene un contratto con un'importante casa discografica, ma le pressioni a produrre musica dance commerciale lo costringono a imboccare un vicolo cieco. La via d'uscita gliela offre Mike Slocombe, un produttore della **People Records**. Victor matura così all'interno di quella scena conosciuta con il nome di West London o Ladbroke Grove diventata oggi Broken Beat. Scena cresciuta attorno a etichette come la People appunto, la 2000 Black o la Laws of Motion e ad artisti del calibro di Dego dei 4 Hero, IG Culture, New Sector Movements, Kaidi Tatham, Neon Phusion e Afronaught. Sia chiaro si tratta di suoni molto Iontani dalle attuali produzioni, ma che rappresentano comunque in qualche modo il suo background. Per la People Davies produce il suo primo singolo: Runaway Train, che mostra il suo stile alla chitarra e ottiene un buon successo in Giappone. Seque **Brother**, realizzato per un etichetta house, la Flipside. Come sempre è Victor a suonare tutti gli strumenti e a produrre il pezzo nel suo studio. Dopodiché è la volta di Lady Luck, che esce per la sua etichetta: la Afro Gigolo. Il quarto singolo Better Place, con un'intera sezione di archi e fiati, fa da preludio all'uscita dell'album.

In Giappone Victor Davies è molto conosciuto e le sue performance dal vivo sono paragonate dalle stampa a quelle di George Benson, Ritchie Havens, Terry Callier e Jon Lucien.



Roots and wires (Fili e Radici)

Il cyberspazio poliritmico e l'elettronica nera

Dove siamo? I paesaggi mentali collettivi al cui interno ci troviamo e, allo stesso tempo, ci perdiamo sembrano essere in rapida mutazione: la compressa densità "urbana" di un mondo sovrappopolato, sempre più globalizzato e interconnesso; i margini incerti introdotti dalla saturazione operata dai media e dal collasso dei registri narrativi; gli indistinti confini tra identità, etnie, corpi, culture; le interdimensioni virtuali del cyberspazio. Le nuove morfologie sociali e psichiche ci richiedono il ripensamento del concetto stesso di spazio.

Una cosa è chiara: il sistema di coordinate Cartesiano non è più sufficiente sia come modello concettuale centrale sia come modello tattico per gli spazi che ci circondano e ci plasmano. Abbiamo bisogno di pieghe più complesse, di terreni più permeabili, di disorientamenti più capaci. Abbiamo bisogno di modelli che siano utili sia per gli spazi intensivi che estensivi, sia per le cavità che per le consistenze materiche. Abbiamo bisogno di immagini e allegorie che possano proporre in qualche modo le aperte molteplicità e le reti complesse che stanno in agguato all'orizzonte di pensiero ed esperienza così come lo sono i vasti iperspazi nelle principali cosmologie fantascientifiche.

erik davis traduzione di paolo davoli

o alberto burri monotex



Cercando modelli di spazio contemporaneo che sfuggano o sovvertano il sistema coordinato Cartesiano, faremmo bene a richiamare la distinzione di Marshall McLuhan tra spazio acustico e visivo. Per McLuhan, lo "spazio visivo" non si riferiva alla dimensione sensoriale in cui s'imbatte la visione umana, ma specificatamente al lineare, logico e sequenziale apparato percettivo e cognitivo costruito dalla prospettiva Rinascimentale, dalla metodologia di scrittura lineare e dai caratteri alfanumerici. Lo sappiamo da Cartesio e da William Gibson: (lo spazio visivo è) uno spazio omogeneo organizzato mediante una griglia oggettiva e coordinata che produce nello stesso tempo un soggetto individuale, apparentemente coerente, che mantiene il controllo sul proprio unico punto di vista. Non solo abbiamo sovrapposto in modo "naturale" questa griglia panottica al campo di gran lunga più ambiguo dell'immagine, ma l'abbiamo anche accettata come l'idea concettuale dominante dello spazio stesso.

McLuhan credeva che i media elettronici stessero sovvertendo lo spazio visivo tramite l'introduzione dello "spazio acustico": un modo percettivo, psicologico e sociale che erodeva la chiarezza logica e la soggettività Cartesiana dello spazio visivo, facendoci ritornare elettronicamente a un tipo di esperienza premoderna – ciò che una volta chiamò, con la sua caratteristica sciatteria, "the Africa within", l'Africa interna. Più semplicemente, lo spazio acustico è lo spazio che sentiamo: multi-dimensionale, risonante, invisibilmente tattile, "un campo di relazioni simultaneo e totale". Sebbene queste proprietà "olistiche" siano importanti, preferirei non prendere in considerazione l'unità semplice che l'olismo implica ma viceversa far giocare in modo interdipendente le molteplicità dentro lo spazio acustico. Diversamente dallo spazio visivo, dove i punti si fondono e rimangono distinti, i blocchi di suono possono sovrapporsi e interpenetrarsi senza necessariamente collassare in una unità armonica, mantenendo quindi il paradosso di "differenza simultanea".

In cima al suo valore di alternativo modello non visivo di cyberspazio, il concetto di McLuhan di spazio acustico apre una dimensione culturale e storica del cyberspazio che è stata spesso trascurata: quella relativa agli spazi musicali prodotti in tutto o in parte attraverso gli strumenti elettronici. Dopo tutto, dai paesaggi invisibili di Cage e Stockhausen alle esplorazioni analogiche dei produttori di dub reggae, dai maghi dei synths negli anni '70 ai paesaggi sonori digitali che formano l'ambient, la jungle e l'hip hop di oggi, una significativa porzione di musica mediata dall'elettronica è esplicitamente coinvolta nella costruzione di spazi virtuali.

In questo intervento vorrei presentare una particolare zona di cyberspazio elettroacustico, una zona che chiamerò **Black Electronic**, *Elettronica Nera*. Il termine è stato "dubbato" dal teorico della cultura **Paul Gilroy**, britannico, il quale utilizza la definizione "**Black Atlantic**" per delineare la "rete a membrana" della cultura diasporica africana che penetra gli Stati Uniti, i Caraibi e il Regno Unito. Gilroy considera il "Black Atlantic", *l'Atlantico Nero*, uno spazio controculturale modernista, uno spazio che, a dispetto di tutti i proclami dei nazionalisti della cultura nera, non è basato sulle radici africane ma su una serie "rizomorfica, percorsiva" di rotte e scambi: navi, migrazioni, popoli creoli, fonografi, incroci di razze con Europei, voli di espatrio, sogni di rimpatrio. L'immagine di un Oceano Atlantico intersecato è essenziale nella teoria di Gilroy che punta a erodere la monolitica nozione di radici e tradizioni attraverso l'enfatizzazione delle qualità "irrequiete e ricombinanti" della cultura Afrodiasporica che contemporaneamente esplora, sfrutta e resiste gli spazi della modernità. (1)

Utilizzo quindi il termine *Black Electronic* per definire quei cyberspazi elettroacustici che emergono dal contesto storico-culturale dell'Atlantico Nero. Sebbene ritenga che alcune delle "radici" di questi spazi si trovino in Africa Occidentale, sono più interessato al loro deciso comportamento rizomatico che avviene quando questi spazi s'intersecano con quella dimensione acustica che **David Toop** ha chiamato, in un altro contesto, *l'oceano di suono* del Ventesimo Secolo.(2) Vorrei esplorare in particolare una specifica zona all'interno della *Black Electronic*: quella relativa ai notevoli spazi acustici che emergono quando la sensibilità poliritmica del *drumming* africano-occidentale incontra gli strumenti elettronici, musicali e tecnologici, che registrano, riproducono e manipolano il suono.

Drumming Up Polyrhythmic Space

Quando ci poniamo la domanda di come il flusso transitorio della musica evochi il qualitativo senso di spazio, solitamente non prendiamo in considerazione il ritmo. Esaminiamo invece il suono ambientale, il rumore, l'eco e il senso della dimensione introdotto dalle variazioni di tono e da *clusters* tonali ben distribuiti. Il ritmo sembra perfino urtare contro la costruzione soggettiva dello spazio musicale, dividendo e tagliando la dimensione acustica in puri eventi temporali. Preferirei insinuare invece che il poliritmo dell'Africa Occidentale ritaglia un'unica ma potente dimensione di spazio acustico generando un insieme di piani autonomi che sono stratificati, accastati e continuamente interpenetrati tra loro – uno spazio "nomade" di molteplicità che si aprono velocemente. Il poliritmo stimola l'ascoltatore a esplorare uno spazio complesso di beats e a seguire alcune fluide e intricate linee di volo, avvalorando ciò che il gruppo hip hop A Tribe Called Quest definisce "l'istintività ritmica che consente di viaggiare oltre le già esistenti forze vitali."

Occorre dire a questo punto che l'Occidente ha una storia piuttosto ripugnante riguardo la riduzione della cultura africana e afrodiasporica ai propri ritmi. Allo stesso tempo, non dovremmo permettere all'immagine hollywoodiana del "selvaggio" e "frenetico" drumming di oscurare il ruolo pilota che il ritmo gioca nell'organizzazione sociale, nell'estetica e nella metafisica dell'Africa Occidentale. E nemmeno dovremmo permetterlo all'evidente potere psico-fisiologico dei tamburi e all'intimità dei corpi danzanti che ne ostruiscono i più astratti e concettuali poteri virtuali. Così spero di dimostrare implicitamente attraverso questo scritto che il percussivismo dell'Africa Occidentale può servire analogamente come modello per una serie di incalzanti dibattiti in ambito tecnoculturale riguardanti le reti, la filosofia, la percezione della molteplicità e le proprietà emergenti dei sistemi complessi.(3)

Sebbene preferisca poliritmo, termine più giocoso e sciolto, il percussivismo dell'Africa Occidentale si può forse descrivere più accuratamente come polimetrico. Il metro è l'unità standard di tempo in cui si divide la musica Europea. Nella maggior parte delle sinfonie o nelle esecuzioni d'insieme, tutti gli strumenti seguono sostanzialmente lo stesso metro; la parte del ritmo è contata uniformemente e con l'accento su ogni beat principale. Chiamiamo quindi il ritmo occidentale divisivo perchè è diviso in unità standard di tempo. Ma i ritmi tradizionali della musica dell'Africa Occidentale sono considerati additivi, un vocabolo che già ci fornisce un'indicazione sulla loro fondamentale molteplicità. Le complesse strutture percussive della musica scaturiscono in interazioni aperte e mutevoli tra differenti intonazioni e strutture percussive individuali. Come ha scritto John Miller Chernoff, "nella musica africana ci sono sempre almeno due ritmi che agiscono contemporaneamente". (4)

Allo scopo di *notare* (5) questa musica, che per tradizione si tramanda oralmente e mnemonicamente, i musicologi occidentali sono forzati ad assegnare differenti metri a differenti strumenti – da ciò *polimetrici*. Messe per iscritto, le misure che organizzano le sequenze di *beat* ripetitivi associate ad ogni strumento possono essere variabili sia come lunghezze sia come notazioni di tempi. Nè le barre nè i principali *beat* associati a ogni strumento coincidono, ma piuttosto sono *distribuite nel tempo* attraverso una musica i cui motivi ritmici appaiono e scompaiono costantemente. I singoli musicisti praticano quindi *l'apart playing*, il suonare separatamente, "mantenendo una distanza definita tra i loro beats e quelli degli altri drummers", uno "spazio di differenza" che rifiuta di collassare o fondersi in un "punto" ritmico unificato. Di volta in volta questo produce tra i diversi tamburi o un fraseggio permanente o un incrocio di strutture, comunque un dialogo, il quale è anche una *dimensione* complessa di differenza introdotta fra elementi che sono del tutto ripetitivi e semplici.

Sebbene questa descrizione risulti troppo schematica, possiamo tuttavia comprendere che il poliritmo ha poco a che fare con la pura ripetizione. Come **Deleuze** e **Guattari** rilevano in "**Sul Ritornello**", il loro cruciale capitolo sull'estetica presente in **Mille Plateaux**, "Ora, ritmica è la **differenza** e non la ripetizione che, tuttavia, la produce; ma, ad un tratto, questa ripetizione produttiva non aveva più niente a che vedere con una misura riproduttrice."(6) Definire polimetrico il drumming dell'Africa Occidentale significa già contemplarlo da una prospettiva che lo elude. Come scrivono Deleuze e Guattari "La misura (7), regolare o no, suppone una forma codificata la cui unità di misura può variare, ma in un ambiente non comunicante, mentre il ritmo è l'Ineguale o l'Incommensurabile, sempre in transcodificazione. La misura (7) è dogmatica, ma il ritmo è critico, tesse istanti critici o si tesse al passaggio di un ambiente in un altro. Non opera in uno spazio-tempo omogeneo, ma con blocchi eterogenei. Cambia direzione."

Ma cosa costituiscono esattamente questi "ambienti" entro l'effettiva esecuzione di insieme poliritmica? "Ogni ambiente è vibratorio" scrivono Deleuze e Guattari "ossia è un blocco di spazio-tempo costituito dalla ripetizione periodica della componente. Ogni ambiente è codificato, dato che un codice è definito dalla ripetizione periodica." Sembra chiaro: ogni specifico ambiente è un blocco di spazio-tempo prodotto dalle impegnative ripetizioni di ogni singolo tamburo. La comunicazione poliritmica in questo modo si palesa come un gioco interdimensionale di ambienti – un insieme mutante di tranci, lacerazioni, pieghe e fusioni; un iperspazio acustico. "un ambiente serve da base ad un altro, o al contrario si stabilisce su un altro, si dissolve o si costituisce nell'altro. La nozione di ambiente non è unitaria: non soltanto il vivente (ascoltatore/danzatore) passa di continuo da un ambiente all'altro, ma gli ambienti stessi passano l'uno nell'altro; sono essenzialmente comunicanti. Gli ambienti sono aperti al caos, che li minaccia d'inaridimento o di intrusione. Ma la replica degli ambienti al caos, è il ritmo."(6)

E con l'antica mediazione del tamburo, questa potente recita tra caos e ritmo ci trasporta fuori dalla teoria e dentro alla danza della viva molteplicità. La musica poliritmica fornisce un accesso primario e intuitivo, privo di concettualizzazioni, in grado di trascinare spazi eterogenei, passaggi caotici e ambienti comunicanti dentro ai nostri corpi-mente tanto quanto noi stessi siamo catapultati dentro all'esecuzione poliritmica, intrecciati nell'arazzo fibrillante dei beats molecolari e delle strutture percussive che s'intersecano tra loro.

Per dimostrare come il poliritmo attivi concetti filosofici, voglio parlare dell'eccellente African Rhythm and African Sensibility di John Miller Chernoff. Nel prossimo estensivo esempio, che ho assemblato da vari punti del suo libro, l'autore, che scrive da una prospettiva Occidentale, dispiega una sorta di pragmatica dell'ascolto poliritmico. Sebbene gli aspetti filosofici della sua discussione siano solo impliciti, vi chiedo di prestare attenzione anche ai suoi significati reconditi: "L'effetto della musica polimetrica è come se i differenti ritmi fossero in competizione per attrarre la nostra attenzione. Non appena afferriamo un ritmo, poi ne perdiamo traccia e ne udiamo un altro. In situazioni del tipo Adzogba o Zhem, non è per niente facile trovare alcun beat costante. Il concetto Occidentale di un beat principale o di una pulsazione sembra sparire e l'uomo Occidentale, che non può apprezzare le complicazioni ritmiche e che mantiene il suo orientamento abituale all'ascolto, semplicemente si perde... La situazione è disagevole perchè il metro base non è evidente, non possiamo capire come due o più persone possono suonare insieme o, anche più sgradevolmente, come uno solo possa suonare. Iniziamo a "capire" la musica Africana quando riusciamo a conservare, nelle nostre menti o nei nostri corpi, un ritmo supplementare a quello che stiamo udendo. Ascoltare un'altro ritmo che s'incastra ai ritmi di un ensemble, richiede all'ascoltatore fondamentalmente lo stesso tipo di orientamento di ciò che l'apart playing richiede al musicista – una modalità costante dentro a un contesto di ritmi multipli... Solo attraverso i ritmi combinati la musica emerge e l'unico modo di sentire la musica in maniera appropriata è quello di "trovare" il beat... ciò significa ascoltare almeno due ritmi in uno. Si dovrà tentare di udire tanti ritmi quanti ne possono lavorare insieme pur rimanendo distinti." (4)

Dato che gli ascoltatori sono forzati dall'adottare una fra le tante possibili prospettive ritmiche – assemblaggi soggettivi che riorganizzano lo spazio acustico che li circonda – Chernoff giustamente insiste sul fatto che (le prospettive) sono "attivamente impiegate nel dare senso alla musica". Noi dobbiamo entrare nel poliritmo; selezionando particolari clusters ritmici, tagliandoli e combinandoli con altri beats, i nostri corpi-mente generano un senso di flusso coerente all'interno di uno spazio di molteplicità, una sorta di linea di volo bilanciata che costantemente interseca un terreno variabile e in perenne divenire. Ascoltando e ballando il poliritmo, partecipiamo con la nostra tattilità al fenomeno dell'emersione poichè le linee fluide del ritmo s'innalzano dalla complessa e caotica interazione (o "comunicazione") di numerose ripetizioni più piccole e più semplici, e i beats individuali.

All'interno della musica stessa, queste linee nomadi emergenti sono mobilitate da forme improvvisative introdotte dal percussionista principale. Suonando il motivo da capo e contro le ripetizioni accumulate dagli altri musicisti, il percussionista principale improvvisa non per generare spontaneamente nuove strutture quanto per tagliare e unire i beats e le figure ritmiche degli altri percussionisti. Come Chernoff scrive "Il percussionista fa procedere la musica in maniera fluida, cambiando continuamente gli accenti e il beating, appoggiandosi così alla molteplicità dei possibili modi di tagliare e combinare i ritmi." (4) Le linee del main drummer emergono perciò da uno spazio di molteplicità che costituisce la dimensione virtuale dell'ensemble.

Ciò che il percussionista principale schiera più energicamente sul ritmo è lo spezzamento o il *break*, l'interruzione. Queste intense, violentemente sincopate linee *offbeat*, incrociano e interferiscono con gli altri ritmi, strappando e sottoponendo a pressione il precario senso interno del beat dell'ascoltatore-danzatore. Sebbene questi assalti possano essere molto intensi, non devono però andare oltre un certo limite: "Un musicista distribuisce un numero giusto di accenti *off-beat* dato che gli astanti potrebbero essere gettati fuori dal beat e a un certo punto anche il loro orientamento ai ritmi o si modificherà o inizieranno a udire i ritmi separati come un singolo ritmo." (4) Instaurando una analogia con la dinamica non lineare, possiamo dire che il percussionista principale deve mantenere una catena aperta di attrattori ritmici in concorrenza tra loro. Il gioco è spingere i beats fin sull'orlo della biforcazione senza consentirgli di assestarsi in un bacino di attrazione al limite del bizzarro. Per l'ascoltatore ciò significa rimanere sempre aperto al caos creativo: dalla disorientante sorpresa dei beats battuti prima di quanto ci si aspetti, ai piccoli vuoti che si aprono quando gli stessi vengono imprevedibilmente ritirati – un'esperienza che Chernoff paragona brillantemente alla sensazione di vuoto causata dal gradino mancato di una scalinata.

Mentre è fruttuoso parlare dell'esperienza poliritmica nel linguaggio della dance, dobbiamo altresì ricordare che il corpo così mobilizzato può essere interamente virtuale. Come Richard Waterman indica, "la musica Africana, con poche eccezioni, deve essere ritenuta come la musica "dance" per eccellenza, anche se la "dance" implicata può essere interamente mentale e non fisica. (8) E mi piacerebbe che questa figura della "mental dance" ci guidasse nel cyberspazio, in quegli spazi simultaneamente pre e post moderni aperti dai tattili, ma anche immateriali, beats elettromagnetici della Black Electronic.

Erik Davis, californiano da cinque generazioni, è uno scrittore e giornalista che lavora sul terreno, ancora da dissodare, della "technoculture". Il saggio "Roots and Wires", che presentiamo per sua gentile concessione, è uno studio filosofico sui poliritmi africani e il loro connubio con le macchine nella musica dub e drum and bass. Il drum and bass, sostiene Davis, è in grado di palesare – in qualche modo strano - una nuova dimensione non Euclidea e cyborgs come Photek, 4 Hero e Peshay stanno accuratamente progettando un'architettura astratta dello spazio-tempo...

Il testo non è, al momento della stampa, reperibile su libro o rivista ma può essere letto in inglese sul sito www.techgnosis.com.

Seguiranno nel prossimo numero di UT i capitoli "Dubbing the Drum" e "It's a Jungle In There". Per chi fosse interessato ad approfondire la figura intellettuale di Erik Davis può cercare il libro "Techgnosis" edito la scorsa estate dall'editore Ipermedia.

Note:

- 1) Paul Gilroy The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity (Harvard, 1993)
- 2) David Toop Ocean of Sound (Serpent's Tail, 1995)
- Ron Eglash African Influences in Cybernetics (in The Cyborg Handbook Routledge, 1995)
- John Miller Chernoff African Rhythm and African Sensibility (University of Chicago, 1979)
- 5) Qui con notare si traduce l'atto della notazione cioè il rendere graficamente in modo completo e inequivoco la realizzazione sonora della musica.
- 6) Gilles Deleuze e Fèlix Guattari Sul Ritornello. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia. Sez. III
 - (Castelvecchi, 1997) trad. Giorgio Passerone
- 7) Si utilizza qui la traduzione dal francese di G.
 Passerone dell'edizione Castelvecchi. Il testo inglese di Davis è più preciso,
 parla di "meter" che si può tradurre in "metro", cioè l'unità di misura standard
 europea che stabilisce in modo inequivocabile il tempo di base di un'esecuzione. La frase corretta in senso musicale, dovrebbe essere "il metro è dogmati-



Prefazione all'edizione italiana dell'editore Castelvecchi (Constitutione)

Prefazione all'edizione italiana dell'editore Castelvecchi (Gennaio 1997) di Gilles Deleuze e Felix Guattari

Passano gli anni, i libri invecchiano o ricevono al contrario una seconda giovinezza. A volte si appesantiscono e ridondano, altre volte modificano i loro tratti, accusano le loro spigolosità, fanno salire alla superficie nuovi piani. Non spetta agli autori determinare un tale destino oggettivo. Ma spetta loro riflettere sul posto che tale libro ha preso, col tempo, nell'insieme del loro progetto (destino soggettivo) mentre occupava tutto il progetto nel momento in cui era scritto.

Mille piani (1980) segue l'Anti-Edipo (1972). Ma hanno avuto oggettivamente destini molto diversi. Probabilmente in ragione del contesto: l'epoca agitata dell'uno che fa ancora parte del '68, e la calma già piatta, l'indifferenza in cui è apparso l'altro. Miile piani, fra i nostri libri,

è stato quello accolto peggio. Eppure, se lo preferiamo, non è nel modo in cui una madre può preferire un figlio disgraziato. L'Anti-Edipo aveva avuto molto successo, ma questo successo si sdoppiava in uno scacco più profondo. Pretendeva denunciare i danni d'Edipo, del "papà-mamma", nella psicoanalisi, nella psichiatria, nella critica letteraria, e nell'immagine generale che ci si fa del pensiero. Sognavamo di finirla con Edipo. Ma era un compito troppo grande per noi. La reazione contro il '68 doveva dimostrare a qual punto l'Edipo familiare stesse bene e continuasse a imporre il suo regime di piagnucolio puerile in psicoanalisi, in letteratura, e ovunque nel pensiero. Sicchè l'Edipo restava la nostra palla al piede. Mentre Mille piani, malgrado il suo scacco apparente, ci faceva fare un passo in avanti, almeno a nostro avviso, e abbordare terre sconosciute, vergini d'Edipo, che l'Anti-Edipo aveva solamente visto da lontano senza penetrarvi. I tre temi dell'Anti-Edipo erano i seguenti:

- l'inconscio funziona come una fabbrica e non come un teatro (problema di produzione e non di rappresentazione)
- il delirio, o il romanzo, è storico-mondiale e non familiare (si delirano le razze, le tribù, i continenti, le culture, le posizioni
- certamente c'è una storia universale ma è quella della contingenza (come i flussi - oggetto della storia - passano per codici primitivi, surcodificazioni dispotiche e decodificazioni capitalistiche che rendono possibile una congiunzione di flussi indipendenti).



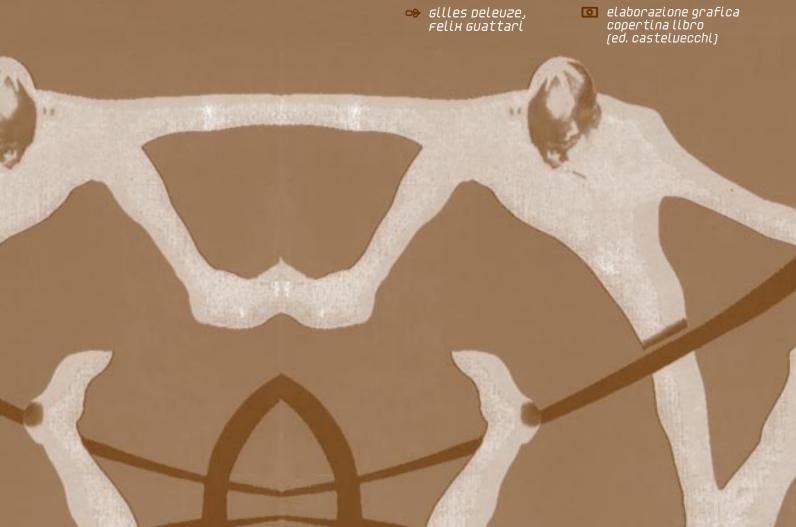
L'Anti-Edipo aveva un'ambizione kantiana, bisognava tentare una specie di Critica della Ragion pura al livello dell'inconscio. Donde la determinazione di sintesi proprie dell'inconscio; lo svolgimento della storia come effettuazione di queste sintesi; la denuncia dell'Edipo come "illusione inevitabile" che falsifica ogni produzione storica.

Mille piani rivendica invece un'ambizione post-kantiana (benchè risolutamente anti-hegeliana). Il progetto è "costruttivista". E' una teoria delle molteplicità per se stesse, là dove il molteplice passa allo stadio di ("Uno solo o molti lupi?) costituisce il nostro addio alla psicoanalisi e cerca di mostrare come le molteplicità superino la distinzione della coscienza e dell'inconscio, della natura e della storia, del corpo e dell'anima. Le molteplicità sono la realtà stessa e non presuppongono alcuna unità, non entrano in alcuna totalità più di quanto non rinviino a un soggetto. Le soggettivazioni, le totalizzazioni, le unificazioni sono al contrario processi che si producono e appaiono nelle molteplicità. Le principali caratteristiche delle molteplicità concernono i loro elementi, che sono singolarità; le loro relazioni, che sono dei divenire; i loro eventi, che sono ecceità (cioè individuazioni senza soggetto); i loro spazi-tempi, che sono spazi-tempi lisci; il loro modello di realizzazione, che è il rizoma (per opposizione al modello dell'albero); il loro piano di composizione, che costituisce dei plateaux (zone d'intensità continua); i vettori che li traversano, e che costituiscono territori e gradi di deterritorializzazione.

La storia universale della contingenza vi guadagna una più grande varietà. In ogni caso la domanda sarà: dove e come si fa tale incontro? Invece di seguire, come nell'Anti-Edipo, la successione tradizionale selvaggi-barbaricivilizzati, ci troviamo adesso di fronte ad ogni sorta di formazioni coesistenti: i gruppi primitivi, che operano per serie, e per valutazione "dell'ultimo", in uno strano marginalismo; le comunità dispotiche, che costituiscono al contrario insieme sottomessi a processi di centralizzazione (apparati di Stato); le macchine da guerra, che non si approprieranno degli Stati senza che questi si approprino della macchina da guerra che prima non comportavano; i processi di soggettivazione, che si esercitano negli apparati di Stato e in quelli guerrieri; la messa in convergenza di questi processi, nel capitalismo e attraverso gli Stati corrispondenti; le modalità di un'azione rivoluzionaria; i fattori comparati, in ogni caso, del territorio, della terra e della deterritorializzazione.

Questi tre fattori possiamo vederli qui giocare liberamente, cioè esteticamente, nel *ritornello*. La canzoncina territoriale o il canto degli uccelli; il grande canto della terra, quando la terra urlò; la potente armonia delle sfere o la voce del cosmo? Proprio quel che questo libro avrebbe voluto: concatenare dei ritornelli, dei *lieder* corrispondenti ad ogni piano. Perchè anche la filosofia, dalla canzonetta al più potente dei canti, non è altro che una specie di *Sprechgesang* cosmico.

L'uccello di Minerva (per parlare come Hegel) ha i suoi gridi e i suoi canti: i principi in filosofia sono grida attorno ai quali i concetti compongono veri e propri canti.



massive attack dud Indispensabile retrospettiva bristoliana

La compilation di videoclip di Massive Attack è un capolavoro di semplicità e minimalismo.

Il disco argento è venduto in una confezione di plastica trasparente, senza alcuna scritta, logo o altro. Più che design, anti-design Adesign. Una scelta quasi polemica, come a dire che nessun artwork può restituire l'essenza di un gruppo che ha fatto e sta facendo la storia della musica.

Quella di Massive Attack è una compilation priva di package, è pura informazione.

L'unica cosa che conta, in fondo. Una semplicità che si riflette anche nella carenza di extras sul disco vero e proprio (nessuna intervista, nessun commento, in altre parole: niente di niente), carenza parzialmente compensata dalla possibilità di scaricare artwork dal sito ufficiale di Massive Attack (massiveattack.co.uk).

La raccolta include undici video clip, undici trip audiovisivi massivi.

La tracklist include cinque lavori di **Baillie Walsh**: 'Daydreaming': (15/10 90), 'Unfinished Sympathy' (11/2/ 91); 'Safe From Harm' (28/

5/01) e 'Be Thankful For What You've Got"(un B-side di 'Hymn Of The Big Wheel', distribuito il 10/2/92).

Tre lavori di **Walter Stern**: 'Rising Son' (7/7/97), 'Teardrop' (27/4/98), 'Angel' (13/7/98). E poi 'Sly' (17/10/94) di **Stefan Sedanoui**, 'Protection' (9/1/95) di **Michel Gondry**, 'Karmacoma' (20/3/95) di **Jonathan Glazer** e 'Inertia Creeps' (19/10/98) di Wiz. Una vera e propriua summae audivisiva. Raramente trasmessi in televisione per via dei contenuti considerati controversi da un branco di matusa pruriginosi, il DVD dà dignità al video musicale inteso come forma d'arte.

Abbondano i director's cut e le versioni estese. Piccoli grandi film, come il kubrichiano 'Karmacoma', diretto dal geniale **Glazer**.

Puro omaggio a **Shining**, il video è caratterizzato da cromatismi intensi, un rosso cremisi che sanguina sullo schermo, gemelli diversi, corridoi e fiamme. Non meno inquietante, ma per ragioni completamente differenti, è 'Teardrop', protagonista, un feto canterino. Una perla è "Angel", mai visto prima. Un viaggio inquietante nei bassifondi

dell'incubo, molto lynchiano, allucinato e allucinante come 'Safe From Harm'.

Scenari oscuri, opprimenti, minacciosi. Che non si dimenticano. Si colloca agli antipodi il video più solare di Stephane Sednaoui, 'Sly', la luce in fondo al tunnel. E poi 'Unfinished Sympathy', un lungo piano seguenza in cui seguiamo le deambulazioni del'flaneur postmoderno Shara Nelson per le vie losangeline (una, particolare: Pico Avenue). Memorabile anche "Be Thankful for What You've Got", uno striptease frontale, mai trasmesso in forma integrale da MTV e i suoi fratelli.

In altre parole, visione imprescindibile.

Lodevole l'iniziativa di Massive Attack di donare i profitti derivanti dalla vendita del DVD alla Croce Rossa. Chiudiamo ricordando che il gruppo sta lavorando al suo quarto e forse ultimo album.

3D e soci hanno già inciso una dozzina di brani. Ritornerà **Horace Andy** tra i vocalist. L'album sarà pronto per la primavera.

Nel frattempo, non ci resta che giocare col DVD.



SCHEDA TECNICA

titolo: Massive Attack autore: Massive Attack formato: PAL (regione 2) Prezzo: 45.000 lire

WAKING LIFE

"There's only one instant, and it's right now, and it's eternity."

Un film da sogno. Un sogno di film. Un film sognante. Un sogno a occhi aperti.

Waking Life. Un sogno animato con una tecnica, quella del **rotoscoping**, che ha quasi ottant'anni di storia alle spalle, ma che appare straordinariamente fresca ed innovativa grazie alla contaminazione digitale. Il film miscela animazione e scene girate in video con un'efficacia sorprendente. Il risultato è una passeggiata onirica nel mondo delle idee, dei suoni e delle immagini. Presentato a Sundance, Cannes, New York, Toronto e Venezia, Waking Life ha diviso la critica, il che è un buon segno. Waking Life è un fumetto animato, un caleidoscopio di cromatismi a tinte pastello,



quadri giustapposti, vignette fotorealistiche animate da Bob Sabiston. L'artista di Austin, Texas, autore di cortometraggi come Roadhead, Snack and Drink e Figures of Speech ha creato scenari e situazioni in cui le idee e le emozioni dei personaggi prendono letteralmente forma sullo schermo. Sabiston ha coordinato un team di trenta animatori, che armati di computer Macintosh e tool appositamente dedicati, hanno pastrugnato per benino con le immagini registrate con telecamere digitali Sony. Il risultato è un film fatto di tanti piccoli film, scene ed episodi in cui una moltitudine di stili si sovrappongono, confondono e amalgamano. Un pasticcio astratto. Un bellissimo pasticcio costato meno di tre milioni di dollari, una bazzecola se confrontato ai budget dei gigafilm di Pixar (Toy Story, Monsters Inc.) o Square **Pictures** (Final Fantasy: The Spirits Within). Linklater non è un determinista tecnologico: l'hardware è subordinato al software, la forma al contenuto. Waking Life è, prima di tutto, una splendida non-storia.

Come nei precedenti lavori del quarantenne texano - Slacker (1991), Dazed and Confused (1993), Prima dell'Alba (1995), SubUrbia (1996), e The Newton Boys (1999), Tape (2001) – il verbo, la parola è il piatto forte della mise-en-



scene. Waking Life è infatti una lunga riflessione sul senso della vita, dell'amore, della morte. Il protagonista (Wiley Wiggins, già stordito e confuso in Dazed and Confused), è un giovane ventiqualcosa incapace di distinguere il sogno dalla realtà che interroga se stesso e una serie di eccentrici personaggi - accademici, artisti, uomini della strada, fanatici, criminali, visionari, critici cinematografici in preda ad epifanie e momenti di illuminazione e cosi' via – nel tentativo



di afferrare lo sfuggente ed etereo Senso delle cose. Si passa con nonchalance da Philip K. Dick a Giacometti, da Sartre a Bazin.

Si parla di tutto, dalle soap operas alla reincarnazione, in una bellissima scena in cui Julie



Delpy e Ethan Hawke riprendono un discorso lasciato in sospeso in Prima dell'Alba. Cameo illustri, come quello di Steven Soderbergh, che racconta un aneddoto cinematografico in televisione, e dello stesso Linklater, autore di un travolgente soliloguio davanti ad un flipper come a ribadire l'approccio ludico all'esistenza. Waking Life è un film che richiede numerose visioni per poter essere apprezzato o odiato fino in fondo. E' un tour-de-force audiovisivo che puo' spiazzare e persino irritare uno spettatore poco incline a "stare al gioco". E' un film che andrebbe sorbito a piccole dosi, una seguenza al giorno, preferibilmente dopo i pasti. E' un film spocchioso ed arrogante, ma che al tempo stesso non si prende troppo sul serio. Un'allucinazione perversa che ubriaca lo spettatore - la telecamera ondeggia costantemente, i personaggi che prendono letteralmente il volo, come le idee platoniche che galleggiano sopra di noi - e che andrebbe succhiato lentamente come un lecca-lecca



anzichè masticato voracemente. Un cartone animato per esistenzialisti, una perfetta metafora della realtà come flusso continuo, come panta rei, come successione di momenti interconnessi, la realtà come volontà e rappresentazione animata, espressione dell'impressione soggettiva, solipsismo digitale, aforismi a profusione, la vita come dialogo costante, nomadismo intellettuale, inesauribile collezione di informazioni ma senza intenti pragmatici. Tante domande, nessuna risposta, trovatevele da soli, vivendo. Waking Life è Slacker 2.0, il cerchio si chiude, anzi no, è una spirale, dunque la ricerca continua, fino alla fine e forse è già finita ma non ce ne siamo resi conto. The Time is Now, per dirla con Moloko, l'istante è l'eternità. Waking Life, come Mulholland Drive di David Lynch, è un'autentica manna per tutti coloro che hanno bisogno di sognare per vivere. Waking Life non è il futuro del cinema. Waking Life è il presente. Un bellissimo presente. Zzzzzzz...

Scritto e diretto da Richard Linklater; Fotografia Richarda Linklater e Tommy Pallotta; montato da Sandra Adair; Musica: Glover Gill, eseguita da Tosca Tango Orchestra; production designer, Bob Sabiston; prodotto da Palmer West, Jonah Smith, Tommy Pallotta e Anne Walker- McBay; distribuito da Fox Searchlight Pictures. Durata: 99 minuti. Cast: Wiley Wiggins, Julie Delpy, Adam Goldberg, Timothy (Speed) Levitch, Ethan Hawke e Steven Soderbergh. USA 2001.

oilles peleuze pop filosofo.

Intervista a massimiliano guareschi a cura di Federico A. Amico

Prima di entrare nel vivo della discussione su Deleuze, ti chiederei di presentarti in maniera pop ai lettori di UltraTomato

Sono originario di Parma, e dopo aver vagato per varie città oggi vivo a Milano, dove per strane circostanze sono finito a insegnare Sociologia della comunicazione. Fino a qualche anno fa mi occupavo di filosofia medievale, poi mi sono decisamente spostato su questioni più "contemporanee". Di recente, oltre a pubblicare il libro su Deleuze, ho curato la nuova edizione del Raymond Roussel di Michel Foucault (ombre corte edizioni) e contribuito con alcune voci al Lessico postfordista curato da Adelino Zanini e Ubaldo Fadini (Feltrinelli).

Come è nato il tuo interesse per Deleuze e perché ritieni che la sua figura sia così centrale per il nostro tempo?

Ci sono pensatori nei confronti dei quali si sviluppa una particolare empatia. Si passa dalla *curiositas* intellettuale alla passione. Dopo averli letti le categorie con cui si pensa, anche alle cose più banali, non sono più le stesse. A me è successo con Deleuze. Scrivere un libro su di lui è stato come pagare una sorta di tributo. La fatica che mi è costato (è molto più facile scrivere per addetti ai lavori) era ripagata dal desiderio di rendere presenti ai lettori le stesse emozioni che mi hanno trasmesso certi concetti. Assumendo un atteggiamento più distaccato, potrei dire che a mio parere l'opera di Deleuze rappresenta il più compiuto tentativo di articolazione sul piano filosofico delle sfide più urgenti proposte dal tardo Ventesimo secolo: le avanguardie artistiche, la crisi del movimento operaio e dei suoi modelli organizzativi, l'innovazione tecnologica, la psicoanalisi, i nuovi modelli di razionalità scientifica.

In che cosa consta la popfilosofia e a quali altri pensatori oltre Deleuze tale definizione può applicarsi?

La definizione di popfilosofia, che è proposta dallo stesso Deleuze, può risultare a prima vista fuorviante. Per popfilosofia non si intende certo una filosofia di facile consumo, in sintonia con il senso comune dell'uomo della strada. Come sanno tutti i suoi lettori, Deleuze è un autore tutt'altro che facile. Diversamente il pop deve essere inteso come riattivazione della vocazione critica e creativa della filosofia, il suo abbandono dei terreni della legittimità, del discorso universale e astratto sanzionato dai poteri costituiti, a favore di un atteggiamento situato, che assume pienamente la propria parzialità. La filosofia come macchina da guerra di una banda, di una tribù, di una minoranza (punk, b-boy, raver della filosofia) in presa diretta con il fuori, che è tutto ciò che la filosofia non è, con tutto ciò che la obbliga a pensare.

La filosofia è senza dubbio un genere maggiore e ufficiale della cultura occidentale, popfilosofia significa mettere in variazione questa lingua maggiore, scavare in essa una lingua minore che valorizzi i termini subordinati delle grandi coppie concettuali: il divenire sull'essere, il molteplice sull'Uno, la differenza sull'identità.

Altri popfilosofi, un nome su tutti Nietzsche, filosofo illegittimo per eccellenza (che scrive aforismi e non trattati). E Félix Guattari, figura inclassificabile, che scrive libri in modo illegittimo, fra i due, insieme a Deleuze, a cui trasmette la sua furia neologistica contaminando il lessico filosofico con la terminologia dell'idraulico, dello psicoterapeuta, dell'elettrauto, dell'alchimista o del teppista.

Perché secondo te è necessario costruire un testo che funga da introduzione al pensiero dei Deleuze, al di là di un'ipotesi didattica?

All'ipotesi didattica in senso stretto in realtà non ho mai pensato. Del resto il libro esce per un editore underground come ShaKe che difficilmente ha accesso ai canali più propriamente scolastici. L'intenzione era diversa. Nel corso del tempo mi è capitato più volte di incontrare persone prive di una formazione filosofica specifica, artisti o architetti, militanti politici o musicisti, che manifestavano un interesse "di pelle" per Deleuze, che tuttavia si scontrava con la difficoltà dei suoi testi. Di conseguenza mi sembrava utile fornire una via di accesso, una sorta di manuale tecnico che introducesse all'uso delle macchine concettuali deleuziane coloro che ne erano interessati, magari per innestarle nei loro particolari percorsi esistenziali o creativi. Inoltre, una delle specificità del mio libro penso sia costituita dal fatto che è opera di uno storico della filosofia (che non è necessariamente un offesa), e che quindi si orienta verso la ricostruzione di un quadro globale, di un percorso teorico correlato allo sfondo su cui si è sviluppato. Un commento sul mio libro che mi ha fatto particolarmente piacere è che "finalmente non si fa il Deleuze su Deleuze".

Concetti come "rizoma", "territorializzazione", "deterritorializzazione", "molteplicità", sono parole d'ordine evocative attorno alle quali si focalizza, il più delle volte, l'attenzione circa il pensiero di Deleuze, come "volontà di potenza", "eterno ritorno" o altre sono le parole d'ordine del pensiero di un altro filosofo. E' nello slogan che si riconosce la pofilosofia oppure è attraverso un approccio pop che la filosofia può tornare ad essere un terreno di confronto comune?

Per Deleuze lo specifico dell'attività filosofica è la creazione dei concetti, e il metro di valutazione di un concetto non è la sua conformità alla realtà (in tal caso al pensiero sarebbe affidata una funzione solo rappresentativa e non creativa) ma gli eventi che suscita, i divenire che scatena. I concetti sono creati e quindi circolano, sono captati e posti in relazione con altre realtà, materiali o immateriali. Il fatto che i concetti di Deleuze circolino è prova della loro vitalità. Certo, si potrebbe aggiungere, ma spesso in forma degradata di slogan. Il problema non è questo, la filologia non può essere l'unica istanza di valutazione. Quali divenire attiva uno slogan, quali blocchi di intensità si raccolgono intorno a un ritornello, quali territori apre una formula? Ovviamente, la risposta a queste domande non è universalistica, a partire da una ricerca disinteressata della verità, ma singolare, pronunciata da soggettività situate.

Quali possono essere oggi i legami di Deleuze con il nostro paradigma culturale?

Nel nostro tempo, si è fatto un gran parlare di morte, fine ed esaurimento della filosofia. Il crescente interesse nei più svariati ambiti per un autore come Deleuze che si è sempre dichiarato filosofo in senso classico potrebbe quindi risultare paradossale. In realtà è proprio per la sua classicità, per la sua assunzione senza riserve della dimensione specificamente filosofica che il pensiero di Deleuze risulta così capace di entrare in presa diretta con il presente. Se si intende andare oltre i vuoti esercizi del relativismo o del formalismo è necessario riattivare lo sforzo, e il rischio, del concetto. Nelle fasi di stanca la filosofia tende a risolversi in epistemologia, tuttavia quando l'impatto delle trasformazioni politiche e tecnologiche si fa forte non appare sufficiente limitare l'interrogazione sulle modalità della conoscenza e si fanno strada esigenze più forti. Non è un caso che oggi si ritorni a parlare, nel dibattito filosofico, di ontologia e antropologia.

Che cosa può avere a che fare il pensiero di Deleuze con la musica elettronica (che noi crediamo essere una delle espressione maggiormente significative del contemporaneo)?

Da qualche parte, Deleuze afferma che il filosofo opera sui concetti come una sorta di sintetizzatore, oggi diremmo di campionatore. Dal flusso dei pensieri comuni, dai rumori ambientali, estrae materiali che ricombina e compone in una costruzione singolare. Il parallelo mi sembra decisamente significativo.

Deleuze, del resto ha sempre manifestato un notevole interesse per la musica elettronica. Oltre alla frequentazione di Pierre Boulez, negli anni Settanta e Ottanta collaboro ad alcune incisioni dei gruppi di rock "altrenativo" Schizo e Heldon animati da Richard Pinhas (autore di recente di un volume su deleuze e la musica), in anni più recenti è stato in contatto con l'etichetta tedesca Mille Plateaux. Ma non c'è solo questo. Se consideriamo l'insistenza di Deleuze sulle intensità e i ritmi come alternativa all'estetica e alla metafisica della rappresentazione, possiamo individuare dei punti di riferimento importanti per elaborare un approccio più ricco e problematico ai recenti sviluppi dell'elettronica. Ma il percorso può

anche procedere all'inverso: quali sfide pone la musica elettronica alla filosofia e al pensiero?

Gilles Deleuze: Pop Filosofo (Shake Edizioni)



Cari lettori di Ultrapatata, eccomi qui al confessionale per rivelare, come richiesto, un trancio della mia grama vita; chissà se la mia vita si possa paragonare a un trancio di torta della Bindi oppure a un trancio di pizza di Spizzico, a voi l'ardua sentenza. Vabbé che di cose in 39 anni ne ho fatte, sempre sotto l'imperativo "volli, fortissimamente volli", ma a volte si sa l'erba voglio. Ok, iniziamo a capirci, il mio vero mestiere, da sempre, é stato quello di graphic designer, (che fa molto figo scriverlo in inglese) da lì si sono diramate tutte le mie "urgenze" più o meno fondamentali; gli anni 80 da tutti snobbati, sono per me l'inizio della folgorazione sulla Via del Lancillotto in Modena, dove, assieme ad un altro gruppo di strani personaggi, abbiamo dato vita nell'anno del signore 1985 al Graffio, "discoteca per menti veloci". Col senno di poi si può dire che tutto questo valeva veramente per noi e anche per quella parte di pubblico e di amici che invadeva quel luogo. Eravamo spinti da una voglia di divertimento e da una voglia di conoscere nuovi mondi che, scusate l'ardire, penso oggi un po' manchi.

Se volete potete andarvi a leggere un capitolo di "Weekend post moderno" del buon **Pier Vittorio Tondelli**, dove descrive il Graffio con il suo narrare da cronista alieno.

Questo cappello introduttivo é per farvi capire la magia nella quale ero immerso; senza nostalgia posso dire che questo locale sia stato il banco di prova più importante della mia crescita sia professionale che umana. Lì mi sono cimentato in svariate mansioni, dal fattorino alle pubbliche relazioni, all'ufficio stampa, al djing, al direttore di sala, all'organizzatore di concerti: la prima volta di Afrika Bambaataa in Italia, naturalmente organizzata dal Graffio, è stata una cosa buffa, oltretutto perché pensavamo fossero in 10 mila, e avevamo allestito nel vecchio Palasport di Modena un palco degno di un'orchestra di 50 elementi, con una scenografia rubata al Teatro di Modena. Erano in 3, da quel nomento capimmo che forse era cambiato qualche cosa nell'idea classica dei concerti. Era iniziata "l'era moderna"; un dj, un rappers e un ballerino di break dance, grazie Afrika. Poi non posso dimenticare un'esperienza più unica che rara, Il Quartetto Prampolini da Modena, Italia: eravamo così fuori che ci siamo cimentati io, Biccio, Francesco e Mauro in questa performance dal sapore futurista, prodotta dal Graffio, che girò l'Italia e anche l'Europa, facendo incazzare e ridere i benpensanti, i benintelligenti, i bentrendy, i benoperai, i ben ben e anche i bon bon. Siccome tutto questo non mi bastava - ricordate all'inizio il motto volliÉ ecc? - beh, il trancio mi andava stretto, allora perché non mettermi a progettare un gruppo iperpop? Sull'onda della teoria del Great R'N'R Swindle di Malcom Mclaren, dopo il primo gemito dell'84 (il singolo Rita), nell'86 si ricostruiscono con una nuova formazione I Ciao Fellini - io, Bob Cristina e Beppe - un delirio di musica di plastica e di colori e di eccessi, un tripudio del nulla, del nonsense e del trash. La cosa più bella é che ci credevamo anche, hehehehe. Poi tutto finì, com'è la giusta fine delle cose di plastica. Nel frattempo, cari amici, tentavo anche di fare il mio mestiere per il quale mi ero persino diplomato; del

resto la cosa continuava a divertirmi, come ora, spinto come sempre da questa sete di conoscere, provare, innamorarsi delle cose che vedi e che provi ad imitare, sentirti lo stesso "moderno", un fiko perché imiti Neville Brody, insomma sentirsi, cazzo, uno giusto. Allora sempre lì ad ammirare chi la sapeva più lunga di te, andare con una grande cartella contenente i poster creati assieme ai ragazzi del Kennedy's Studios, Filippo, Betta e Oscar (R.I.P.) per le turné (n.d.r.) di Siouxie and the Banshees oppure per i Monocrome Set, Whodini, oppure per chi cazzo ne so, non mi ricordo più!!! E andare da colui che aveva reinventato la grafica italiana degli anni '70 e '80, Mario Convertino (pace all'anima sua), che mi voleva come assistente e io, già da allora, che amavo, e forse di più, odiavo Milano, dissi di no; chissà se avessi detto di si?

Milano, altro capitolo agrodolce; la prima volta che sbarcai nel capoluogo lombardo fu quando andai a Rete 4. Insieme ad altri, formavamo il gruppo di ballo di **M'ama non M'ama Show**, un'esperienza un po' terrificante, più che altro per le tutine verde pisello in lycra con tanto di margherita di strass sul petto. Questo l'ho scritto per esorcizzare l'accaduto, è una pagina strana del mio percorso che forse neanche io vorrei fare emergere, ma per voi ultrapatatosi, questo ed altro. Ok, se andate a sbirciare in qualche archivio di Novella 2000 anno 1983, potreste trovare foto di noi in compagnia di Marco Predolin o Sabina Ciuffini, della serie: ognuno ha i suoi scheletri nell'armadio. Aiutoooooo!

Avanti, un altro capitolo. Cosa vi posso raccontare, vediamo. Cavolo! Forse volevate sapere perché ho iniziato a fare il selecter? Ok, ma è evidente, quando uno sta sotto i riflettori, non gli basta mai. Giuro, il narcisismo paga in fatto di soddisfazioni, ma è pur sempre una brutta bestia da gestire e poi la musica è una bella bestiolina, sempre in continua "evoluiniziazione". Di narcisismo vorrei parlare e poi concludo, dedicandolo a tutti quegli animaletti, "artisti" italiani, per cui ho prodotto copertine ed altre amenità (questo è il terzo capitolo di Milanoagrodolce). Beh, vi basti sapere che dopo un bel po' di anni, me ne infischio bellamente di questo di mondo; m'è andata di culo? Penso che il Belpaese è poco educato all'ascolto della musica e tutto questo a causa anche di una classe dirigente delle case discografiche votata al puro profitto e ben poco addentro alle logiche di creatività. Cazzi vostri!

Ora, anno 2001/02, oltre a giocare al mestiere di Dj al Vox di Modena, gestisco la creatività di una rivista trimestrale dal nome Sport&Street assieme a due splendide fanciulle, Sabrina e Alessia che mi supportano e mi sopportano, levandomi ogni tanto la bavetta dalla bocca.

Ho scritto alcune cose, ma in questo "auto incensamento" mi sono scordato di una cosa fondamentale: ora sono di nuovo single perciò: AAA cercasi anima gemella; o forse c'è già? Bye





La storia vuole che Lottie fosse un'adolescente problematica, anti sociale, specializzata in party solitari con walkman e Top Of The Pops; difficile immaginarla in queste vesti, dopo averla apprezzata come cover girl – la prima, per inciso – di Jockey Slut, oltre che, naturalmente, dopo aver assistito ai suoi mostruosi set estivi in quel di Ibiza.

Potere della musica, se mi si passa l'ovvietà... Dicevamo del suo passato in compagnia di Heaven 17, Kraftwerk e New Order: Lottie viveva ancora a Chester e il cataclisma acid house la doveva ancora investire.

In realtà, il rapimento è immediato: il sound della **Summer of Love** catechizza la piccola Charlotte

Horne in meno di un anno, tanto che, immersa in un'ondata di sorrisi, acquista i suoi primi piatti, rigorosamente uno dopo l'altro, perché come da script, i genitori non capivano cosa servissero due Technics al posto del tradizionale pezzo singolo.

Lottie, neo adepta del fenomeno club culture, diventa una *aficionados* dello storico **Hacienda**, dapprima lasciandosi travolgere da balli sfrenati, quindi cercando di carpire tecniche e segreti agli ospiti, per poi rivelarne una personale interpretazione nell'emergente **Quadrant Park** di Liverpool.

La sua sporca disco house diventa perfetta soundtrack per gli sballi estatici, tanto che,

traferitasi a Londra, Lottie non fatica molto a trovare estimatori, che le aprano le porte del **Trade** (prima) e del **The Gallery** (poi).

Ma in realtà,dal 1992 in poi, la carriera di Charlotte frena improvvisamente: i suoi sponsor, Brandon Block e lo stesso **Tall Paul**, non sono esattamente i nomi caldi del periodo e la nostra viene relegata nella corrente *cheesy house*, un territorio assai degradato e monocromo.

Lottie, conscia del proprio background e fiera del proprio stile, continua per la sua strada, impressionando gli avventori delle serate, conquistando gli art director, ma non concedendosi mai troppo alle lusinghe della vita notturna.

Charlotte, semplicemente, c'è e non ci fa.

La fama viene progressivamente conquistata evento dopo evento, facendo emergere la natura multiforme del proprio, particolarissimo, suono; un concentrato di atmosfere deep e martelli tech, melodie garage e sporchi rantoli funky.

Il 1998 diventa anno di grazia: il premio di **Best New Dj** per **Muzik** è una sorpresa per il grande pubblico, ma non certo per gli addetti ai lavori, che di mormorio intorno a quel nome, ne sentivano già da parecchio.

Sulle ali dell'awards, Lottie diventa protagonista nella serata *Missdemeanours*, fondata insieme a Caroline Prothero, nel giovedì dell'**Aka**, in cui gareggia ad armi pari con i mostri sacri dell'house e si confeziona il più ragguardevole dei trampolini di lancio.

Il passo a diventare star internazionale, è breve: scelta dal top del clubbing UK - Cream, Fabric, Slam -, la piccola Charlotte è ormai nome di punta anche per le organizzazioni ibizenche - DC 10, Space, passando per la benedizione del Pacha -, che le riservano trattamenti da autentica diva.

Ma, come di consueto, le testimonianze più forti dell'entrata in un circolo ristretto, le si hanno dai membri stessi: così, considerate il tono fraterno con cui Morillo la schernisce, soprannominandola Dj Horney o interrogate i legnosi Peace Division, sul perché le abbiano addirittura dedicato il pezzo Lottie's Vogue. Entrare nel gotha, significa consacrazione, a tutti i livelli.

E così, le sue compilation – recentissimo il mix Snapshot –, i documentari televisivi con lei protagonista – Faking It, su Channel 4 -, non hanno fatto altro che rimarcare uno status acquisito, ma al contempo vissuto con una sincera dose di modestia e timidezza, atteggiamento che l'ha sempre contraddistinta, dal suo passato angry, fino alla nuova stagione da VIP.

Questa, come detto, la storia, a voi il piacere di constatare il presente.

LOTTIE snapshot



minox: Il ritorno di minosse

"Downworks", il nuovo album dei Minox, è uscito dalle mura del loro studio toscano.

Sono rientrati da un lungo esilio, durante il quale si sono sottoposti ad un intenso lavoro di produzione, composizione e partecipazione ai progetti 4Dkiller, Dubital e Technophonic Chamber Orchestra. Così, i Minox hanno dovuto forzatamente e consapevolmente, ma con rammarico, trascurare il loro progetto originario.

"Downworks", il disco del riapprodo sulle scene, è formato da tredici tracce che racchiudono importanti momenti di introspezione. Il gruppo toscano osserva le emozioni e la forza della precarietà diventa per loro forma musicale. Sono attenti al tema dell'unione, i Minox, e contrari all'eterno dualismo fra concezioni musicali che stigmatizzano la musica: arte acustica o elettronica? Analogica o digitale? Suite o canzone? Strumenti nobili o low-

"Downworks" ospita anche due remix, uno è stato affidato a **The Gentle People** (Rephlex-uk) e precisamente "Cobalt" (blue sky remix) con il contributo vocale della fatale **Laurie Lemans**, l'altro a **Nobukazu Takemura** che ha remixato "Plaza", vecchio brano dei Minox, anche questo con la voce eterea di Kiku dei nipponici **Spiritual Vibes**.

Lydia Lunch interpreta i propri spoken words su "Arp 2001" e "Cobalt", e poi, l'inconfondibile violino dell'amico **Blaine L. Reininger** dei risorti **Tuxedomoon** e il contributo della famiglia tutta di Suite inc., fra i quali Raffaele Ferro al basso e Matteo Magni insostituibile sound engineer. Marco Monfardini e Mirco Magnani, hanno amabilmente accettato di rilasciare questa intervista che va a curiosare nelle pieghe e nei dintorni di Downworks. Eccoli.

IL NOME

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: essamina le colpe ne l'intrata; giudica e manda secondo ch'avvinghia. Dico che quando l'anima mal nata li vien dinanzi, tutta si confessa: e quel conoscitor de le peccata vede qual loco d'inferno è da essa; cignesi con la coda tante volte quantunque gradi vuol che giù sia messa. (Inf V, 4-12)

👄 vincenzo cavallarin

o press office

Perché avete scelto il nome del Re di Creta, del severissimo giudice dantesco?

L'aspetto mitologico ci ha influenzato perché è quello che forse più di altri ci riporta ad uno stato originale di intendere certe passioni e sentimenti, uno stato in cui si preferisce accentare la parte umana con tutto ciò che ne

consegue, sia esso gioia o sofferenza. Non a caso figlio di Europa e di Zeus, così la nostra musica è figlia della cultura mitteleuropea e di spiritualità, di visioni divinatorie, oniriche.

E come Minosse "conoscitor de le peccata" e per questo degno dell'attributo di giudice anche noi siamo altrettanto severi e forse peccatori, tanto che è dovuto passare il tempo necessario per ritenere maturo il nostro progetto, non solo a livello strettamente musicale.

Abbiamo dato spazio alle priorità dell'etichetta abbiamo messo in atto progetti o produzioni che ci hanno tenuto ai margini come gruppo ma attivamente coinvolti in lavori altrettanto importanti quali Technophonic Chamber Orchestra, 4Dkiller o Dubital.



Affiora dal vostro "Downworks" un sorvolo sulla città, il ritmo di uno sguardo che scivola sui palazzi e sbircia dall'alto le strade. In che modo vi appartiene questa cultura della "town", cito il titolo un vostro brano. Come vivono le città di Minosse? Che forme hanno?

Le città sono dedali in cui perdersi, cercare, confrontarsi, conoscere, riconoscersi.

Un luogo dal quale però è anche

facile non riuscire ad uscirne, che ti può catturare sino ad annientarti, come nel labirinto in cui Minosse rinchiuse il Minotauro dandogli in pasto quattordici giovani ateniesi come tributo annuale da parte della città sconfitta. Vittorie e sconfitte, bene e male, l'eterno dualismo, quell'equilibrio precario che regge l'umanità.

Sì, in "Downworks" c'è una visione aerea che permette di osservare le cose da un altro punto di vista, di notare sfumature e dettagli, le demarcazioni nette, di vivere atmosfere e situazioni più o meno familiari, di entrare nell'anima di cose e persone. Città, luoghi geografici immaginari esistenti solo perché desiderati.

LA NOTTE

"...dentro le cose che acquattate aspettano, la notte libera le loro potenze". La notte appare come l'ambiente naturale, per lo svolgimento dei brani/cortometraggi che avete realizzato con Downworks.

Le nostre composizioni rispecchiano la dimensione notturna, quell'alone di mistero che la circonda. E' lo sfondo ideale nel quale liberare le più profonde pene, le tensioni, le energie, il set d'obbligo in cui far confluire destini e radici differenti, nel quale ognuno vive la propria parte sulla propria pelle. Come la notte i brani di "Downworks" iniziano e finiscono in un susseguirsi di inquadrature o nella staticità dell'immagine, senza far caso al passare del tempo. Inaspettatamente l'alba.

LE COLLABORAZIONI

Raccogliete collaborazioni importanti in questo vostro ultimo progetto...tra gli altri Nobukazu Takemura e Lydia Lunch, Blaine

Reininger. Come sono nati questi rapporti e quale "ricchezze" vi hanno portato?

Crediamo che sia molto importante estendere i propri progetti ad altri artisti, questo offre notevoli possibilità di sviluppare e approfondire il proprio modo di fare musica. In guesto album sono presenti collaboratori che in qualche modo ripercorrono il lavoro fatto negli ultimi anni e con i quali oltre ad una reciproca stima dal punto di vista artistico abbiamo instaurato anche ottimi rapporti umani. Frutto di questo interscambio sono state le collaborazioni dal vivo da parte di alcuni di essi come nel caso di Steven Brown che abbiamo coinvolto dopo quindici anni dal suo contributo al nostro primo album "Lazare" o Lydia Lunch con la quale abbiamo fatto un mini tour in occasione dell'uscita del precedente "U turn", anche nel caso di Blaine Reininger c'è un rapporto che continua sin dai tempi della crepuscolare scena di Bruxelles. Attualmente per i prossimi live, stiamo pensando di ospitare, di confrontare le esperienze anche con Nobukazu Takemura o con i Gentle People, in ogni modo con quegli artisti che reputiamo in linea con la nostra idea anche se su differenti fronti, vedremo.



Abbiamo lavorato all'idea di creare una factory intorno al progetto Minox già dagli inizi, prima come sviluppo dell'attività live e successivamente

come estensione del modo di fare e commercializzare musica. Per noi era importante creare un polo catalizzatore che offrisse la possibilità di creare e sviluppare progetti in modo indipendente da leggi e restrizioni di mercato,

> sostituendo la figura del discografico tradizionale con una figura in stretto rapporto con l'artista, un collaboratore attento allo sviluppo delle idee più che allo sfruttamento.

> I nostri investimenti, forse non troppo imprenditoriali, sono stati indirizzati all'ambito artistico più che ad un esposizione televisiva, abbiamo lavorato molto su artisti che oggi costituiscono per noi forse l'unico capitale degno di nota. Inoltre, abbiamo creato una sub label, la Suiteque, che a fianco di Suite inc. offre ulteriori spazi per la creatività, una visione più ampia, come nel caso della serie di compilation tematiche "Suitable", affidate ogni volta ad un artista dell'etichetta stessa, queste compilation si confrontano con sonorità che spaziano dal lounge all'house o al

> Attualmente, Suite inc. rappresenta per noi il miglior mezzo espressivo per dare continuità ad un percorso emozionale iniziato anni fa, e che solo oggi trova la propria dimensione ideale.

LA SCENA

Dove vive e su quali idee sta lavorando la scena "romantico-tecnologica", di cui voi siete da tempo esponenti?

Non è mai stato semplice scoprire coloro che lavorano adottando questi connotati, anche perché essendo

sempre stata una scena discreta, sotto le righe, qualcosa da ricercare non nello scaffale etichettato ma nella propria sensibilità, non ha mai avuto un portavoce ben identificabile.



di paolo dauoli

82...92...02...gli anni passano e la classe resta. I Minox, chansonniers elettronici di lungo corso, si fidanzano con le nostre orecchie grazie alle serenate con mazzi di synths e di rose presenti in "Downworks". Da abili tombeurs des bruits, la coppia dantesca ci propina un'opera di titanica eleganza e di preziosa poesia. Invaghiti dall'elettronica con caschè degli anni valvolinici - Sakamoto, Sylvian, Brown & Reininger, Foxx, les hommes bijoux – il duo Magnani-Monfardini costruisce un albo fantasioso e di dolce frescura. Immarcescibili i temi: gli anni che passano e i debiti che rimangono, gli amori appassiti e le piccinerie in fiore, gli schiaffi del

fato e le grevità della cabina di comando. Ma i Minox riescono a rendere il brogliaccio delle lamentele una morbida apocalisse che si snoda floreale

stringere il cuore. È una volta tanto, i suoni a zolla di

zucchero non aizzano lo stucchevole ma richiamano il sublime.

Una rapida segnalazione dei brani: "Fenotype", "Pseudo", "Tribute to the end", sono tenere moine elettroniche che avrebbero commosso perfino quello sciupaerbe di Attila e i suoi fratelli. "The lost poet", "In Figueras", sono invece petali di cenere che si sfaldano nella brezza del mattino... brucia, fuoco, brucia.... "Downworks" è uno scrigno intriso di crepuscoli e aurore, di slow crash e gentili epifanie: ingombra l'anima e frolla il cuore. E dopo aver gettato oltre il giardino il proprio passato, Minosse 🗜 infondono speranza nel futuro; la stessa che, come scrisse Ripellino, "ci esorta a prender la spugna e a pulire il cielo". Potere dei synths e delle rose...

pownworks

suiteinc.



parappa the Rapper 2

matteo bittanti

o press office

E' prevista per marzo la versione europea di Parappa The Rapper 2, il seguito del gioco che ha inaugurato un nuovo genere videoludico, quello dei music & rhythm games (**vedi ClubSpotting 2.0**).

Questa volta, il mitico Parappa deve vedersela contro il terribile esercito dei Noodle.

Come nel mitico film di serie Z The Stuff, anche qui i cattivi hanno adottato la strategia della contaminazione alimentare per piegare la già debole resistenza della popolazione. Una volta scoperta la cospirazione, il prode Parappa si mette alle calcagna dei cattivi con l'apprezzabile intento di stroncare i loro malefici piani.

Il tutto, beninteso, a ritmo di musica.

Il gioco presenta un nuovo sistema di difficoltà, graduale e sistematico, che rende l'azione ancora piu' frenetica.

Quando la performance del nostro non è all'altezza della situazione e la pressione dei tasti non coincide con il ritmo dei brani, le note cominciano a farsi stonate, finchè una cacofonia stordisce un giocatore già inebetito. E' ancora possibile sbizzarrirsi in frangenti di puro freestyle, abbandonando la struttura à la Simon di default e lasciandosi andare al flusso trance-hip hop mesmerizzante.

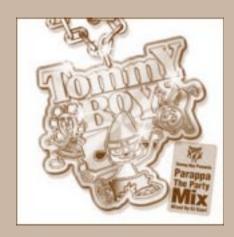
In Parappa 2 ritroviamo tutti i personaggi che hanno reso celebre la serie, tra cui **Umjamma Lammy, Sunflower**, la mitica **Milkcan Band** di Lammy, Kitty e Mason. Siamo in pieno territoio J-pop, plasticoso e zuccheroso come non mai, kitsch e trash all'ennesima superpotenza.

Non a caso, in Japone un demo del gioco è stato distribuito nei vari templi del junk food globalizzante, McDonald's.









E un livello parappiano, guardacaso, si svolge proprio nel deleterio fast-food americano. Ci troviamo di fronte ad uno straordinario esempio di product placement en plein-air, in-your-face, con il nostro rapper alle prese con foglie di lattuga, panini, ketchup e patatine fritte e quel mattacchione di BeardBurger Master che urla a squarciagola "Bring on the ketchup!" Ogni resistenza è futile. Un altro livello si svolge all'interno di una sorta di gigantesco Virtual Boy, in un gioco di autoreferenzialità videoludica in cui i personaggi appaiono intrappolati in un videogioco classico tipo Pong. La colonna sonora include Say "I Gotta Believe!" di De La Soul feat. Double, il cui esilarante video è presente sul CD. Dal punto di vista estetico, il sequel ripropone gli scenari dai cromatismi urticanti dell'originale, con quel design spocchiosamente bidimensionale che fa molto, you know, brand new, you're retro.

Fondamentalmente, indispensabile.

SpaceChannel2

Presentato in pompa magna nel corso dell'edizione autunnale del **Tokyo Game Show**, *Space Channel 5 2* porta nuovamente la firma dell'enfant prodige Tetsuya Mizuguchi. Ritorna in abiti piu' discinti che mai la **Barbarella 2.0**, in arte Ulala. La bella pupattolona dell'oltrespazio è coinvolta in una lotta all'ultima nota e







all'ultimo ballo con i misteriosi alieni Odoridiani, che hanno preso il posto dei malvagi Moroliani (è inutile fare domande).

E per restare nel territorio del kitsch, il gioco include un cameo dell'invincibile Michael Jackson, qui ribattezzato Space Michael. Grafica migliorata sotto ogni punto di vista: i fondali in MPEG sono stati rimpiazzati da scenari interamente poligonali. Ulalà ha dismesso la tutina arancione per un abitino attillato bianco che fa molto sesso. Virtuale, s'intende.

La meccanica è rimasta pressochè invariata— il giocatore deve ripetere le mosse degli alieni senza sbagliare un colpo e premere i pulsanti al momento giusto per blastare I cattivi e salvare gli umani – con qualche aggiunta interessante (la possibilità di giocare in coppia, in primis).

E' inoltre possibile gareggiare contro gli alieni usando differenti strumenti musicali. Brillante. Space Channel 5 2 sarà pubblicato in Giappone a febbraio per PlayStation2 e Dreamcast. Torneremo a parlarne.

Game**Tracks**

Sega ha annunciato le band che forniranno i loro brani per il soundtrack di Jet Set Radio Future (vedi UltraTomato 11). Si tratta di gruppi della defunta etichetta dei Beastie Boys, Grand Royal; Latch Brothers, WaveMaster, Cibo Matto, Scapegoat Wax e Russell Simins. Xbox sara' disponibile in Europa a marzo.





Quest'anno hai pubblicato il tuo primo album, a qualche mese di distanza quali le tue impressioni

Ci sono dei pro e dei contro. Sono molto contento di come è stato accolto dalla stampa. Ci sono stati parecchi articoli positivi sia in Inghilterra che in altri paesi. La stampa ha saputo cogliere il messaggio che volevo trasmettere. Per quanto riguarda le vendite è andata un po' meno bene, ma ho la sensazione che si tratti di una tendenza generale. Oggi è molto più difficile vendere un disco di un artista che una compilation. Da questo punto di vista il risultato è stato un po' deludente, ma mi consolo con il fatto che ciò non riguarda solo me, ma un po' tutti. Complessivamente posso quindi ritenermi soddisfatto.

A seguito della pubblicazione dell'album ho fatto parecchie date e prossimamente, probabilmente all'inizio del 2002, verrà pubblicato un nuovo singolo di cui abbiamo appena ricevuto i remix

Come mai hai scelto di collaborare con Sirkus per il tuo album ?

Beh, non è che ho proprio scelto io la Sirkus come etichetta. Le cose sono andate piuttosto cosi: per la Sirkus avevo già pubblicato un singolo nel 1997 e quindi conoscevo da tempo i responsabili di questa etichetta. Il manager della Sirkus è un mio buon amico e mi ha aiutato già prima che facessi il disco. Ho avuto contatti anche con diverse etichette francesi, ma il problema che sorgeva ogni volta era il contratto durasse almeno 5 anni con in cambio però pochi soldi in proporzione alla durata del contratto. Io non sono più giovanissimo e quindi non mi vadi firmare contratti cosi lunghi quando so benissimo che magari dopo un paio d'anni non andrei più

d'accordo con i responsabili dell'etichetta. Piuttosto che firmare un contratto tipo questo ho preferito pubblicare il disco su un etichetta molto più piccola ma con la quale ho un rapporto migliore e che mi permette di fare un contratto solo per un disco. Questo mi permette di avere la libertà di scelta per il mio prossimo album. Per me è una soluzione molto più realista rispetto a quelli che sono i miei desideri.

Questa estate hai portato in giro un progetto live, in cosa consisteva?

Il progetto live si avvicinava di più a un soundsystem che non ad un concerto "tradizionale". Io suono come dj. Accanto a me ci sono un tastierista, un percussionista e un cantante che si ritrova anche su parecchi brani dell'album. A volte capita che ci sia anche una cantante. Questa formula funziona molto bene e ci ha permesso di fare parecchie esibizioni. La gente rimane a volte sorpresa in quanto si aspetta un concerto, mentre in realtà è più l'esibizione di un dj accompagnato da musicisti.

Come ti è venuta l'idea di questo progetto? Beh, ho già partecipato in passato a progetti simili in passato, in particolare negli anni 1997-1998 a Londra. Il principio era lo stesso, con la sola differenza che ora il tutto è coperto dal mio nome. Prima era più un collettivo di artisti di Losanna o in generale dalla Svizzera, mentre ora mi faccio accompagnare da artisti che hanno partecipato al disco. Il principio di base è un po quello di una jam session. Ho sempre trovato questo aspetto molto interessante, di rendere più corposa l'esibizione del dj, mantendo comunque una direzione musicale indirizzata al club.

Quale è il tuo sguardo sulla scena elettronica odierna, visto che sei uno svizzero trapiantato a Londra?

Negli ultimi 2-3 anni c'è stata una grande evoluzione, nel senso che la scena adesso è molto più globale. Prendi per esempio Alex Dallas: pur essendo basato a Zurigo lo si vede spesso a Londra. lo sono andato a Londra perché li succedono molte più cose ed è quindi più stimolante.

Lo sviluppo di diverse scene musicali in Europa è dovuto secondo te ad una perdita di creatività di Londra oppure ci sono altri motivi?

No, Londra rimane sempre un luogo con moltissimi club e persone che li frequentano. Rimane una città molto ricca da questo punto di vista e non ci sono stati particolari cambiamenti. Quel che è cambiato è che lo sviluppo della musica elettronica negli ultimi 10 anni ha fatto si che, per esempio, qualcuno che apre un club a Vienna fa venire dei dj dall'Inghilterra, perlomeno cosi funzionava in Svizzera ai miei tempi, e cosi si creavano delle amicizie e delle conoscenze.

Questo, moltiplicato per tutte le città in cui succede qualcosa, ha fatto si che nascesse questa rete internazionale, pur mantenendo uno spiccato accento europeo in quanto è comunque più facile e meno caro viaggiare restando all'interno dell'Europa. Queste connessioni, cosi sviluppate, non esistevano fino a pochi anni fa. In molte città, poi, ci sono persone che stufe del loro lavoro decidono di lanciarsi nell'ambito della musica aprendo magari un club. Londra, comunque, rimane secondo me il centro principale, con il maggior numero di possibilità. Puoi uscire ogni giorno della settimana, anche il lunedi o il martedi, e trovi sempre qualcosa da fare o da vedere.

Puoi parlarmi della tua residenza mensile?

Si, si svolge in un club chiamato Cargo. La serata, che si svolge un sabato al mese, si chiama Suburb. Vale un po lo stesso principio che avevamo ai tempi del Blue Note. Il Cargo non è veramente un club per dj, ma c'è un palco e ci sono spesso concerti. Nel nostro caso, noi siamo i promotori di questa serata e decidiamo quali di o quali gruppi far suonare. Solitamente c'è sempre un gruppo seguito da un dj. Quello che contraddistingue la nostra serata dalle altre in questo luogo è che noi cerchiamo di fare un discorso più europeo, nel senso che facciamo venire spesso artisti non inglesi. Abbiamo già ospitato artisti francesi, norvegesi, portoghesi e cosi via. Cerchiamo di proporre altri artisti oltre quelli londinesi che dopo un certo lasso di tempo sono sempre gli stessi impegnati nelle serate.

Il pubblico come reagisce?

Bene. Questo è anche un punto che contraddistingue Londra. Il pubblico è aperto anche alla novità e non ha pregiudizi su quello che ascolterà. Anche se non conosce il di o il gruppo che suona, se gli piace sarà comunque contento e non si diverte quindi in base all'importanza del nome proposto. Questa è stata una delle cose che mi hanno maggiormento colpito al mio arrivo qui rispetto alla Svizzera. In Svizzera la gente ha molti più pregiudizi, forse anche perché effettivamente c'è meno popolazione. Capita però spesso che, per esempio, in un club di Losanna se la gente non sente la solita musica che è abituata ad ascoltare va dal di e gli chiede di cambiare. A Londra invece se c'è il divertimento, la musica è secondaria ed è quindi apprezzata per quello che è.

Il fatto di vivere ora a Londra ha cambiato il tuo modo di fare musica?

Si, in parte si. Soprattutto perché si sentono talmente tante cose diverse. Il principale cambiamento in me è stato che mi sono convinto che si debba fare qualcosa di veramente personale. Quando ero in Svizzera seguivo un po la tendenza che consisteva nell'ispirarsi da dischi già sentiti, cercando magari di riprodurre le stesse sonorità. A Londra non serve a nulla

copiare, uno deve creare il proprio suono e prima o poi finirà con il trovare il proprio pubblico.

Per quanto riguarda la tua attività di remixer, hai avuto molto lavoro ultimamente?

Nel periodo dell'uscita dell'album ho avuto parecchio lavoro da fare, ma in questo momento è un po più calmo. Io non sono un'artista che va a bussare alle porte a cercar lavoro. Se qualcuno si fa' avanti valuto la cosa e se è interessante la accetto. Al momento ne sto preparando un paio, che penso saranno pubblicati nella primavera del 2002. C'è anche la possibilità di farne uno per Fini Dolo su People Records, ma al momento la cosa non è ancora ben definita.

Al momento che dischi ascolti a casa tua?

Non saprei proprio dirti dei nomi in particolare. Io ascolto da sempre la house americana e ancora ora fa parte dei miei ascolti preferiti. Tra gli inglesi mi piace molto Fino Dolo, trovo molto interessante quello che fa. Io non sono molto inserito nell'attuale scena nu-jazz. E' qualcosa che mi piace ma che non mi entusiasma più di tanto. Molti pensano che visto che mi sono trasferito a Londra faccio necessariamente parte della scena West End, mentre in realtà non sono molto addentro a questo ambiente

In Svizzera hai prodotto diversi artisti hip hop. Segui ancora questa scena?

Un po', ma non molto. Dopo l'esperienza con Sens Unik, ho collaborato parecchio con artisti della scena parigina, come Jimmi Jay o MC Solaar. Ma mi sono velocemente stancato di tutto il lato gangsta rap. A me piace ascoltare la musica per essere di buon umore e divertirmi. Non mi piace l'utilizzo della musica per diffondere il proprio lato negativo ed è per questo che il gangsta rap dopo un attimo mi ha veramente stufato. Certo, mi piacciono certe sonorità hip hop, ma è soprattutto il rap e quello che viene detto che non mi piace. Sulla quantità ci sono ovviamente degli artisti che emergono, ma in generale si ripetono un po tutti.

Per il futuro quali sono i tuoi progetti?

Prossimamente produrrò dei nuovi brani. Prima di pubblicare un nuovo album, penso che farò principalmente alcuni singoli. L'esperienza della serata mensile al Cargo continuerà anche nel 2002 ed inoltre ho anche in preparazione un progetto per Expo 02, l'esposizione nazionale svizzera che si svolgerà appunto nel 2002.

(Intervista realizzata a Milano il 10 novembre 2001)

⇔ a cura di claudio borella

ROLLERCONE sirkus records



röqksopp ovvero la de-colonizzazione dell'immaginario



Non c'è niente da fare, la musica prodotta fuori dall'impero suona diversa. Naturalmente quando parliamo di impero facciamo riferimento alla galassia anglosassone ruotante intorno all'asse Stati Uniti/Inghilterra, che per gran parte del secolo scorso ha dominato in lungo e in largo mezzo pianeta. Oggi grazie al cielo non è più così, i **Röyksopp**, ad esempio, vengono dalle fredde terre del Nord, dalla **Norvegia**. Da **Bergen**, per l'esattezza, un tranquillo paesino a pochi chilometri dai ghiacci del circolo polare artico scaldato solo dalle romantiche luci dell'aurora boreale.

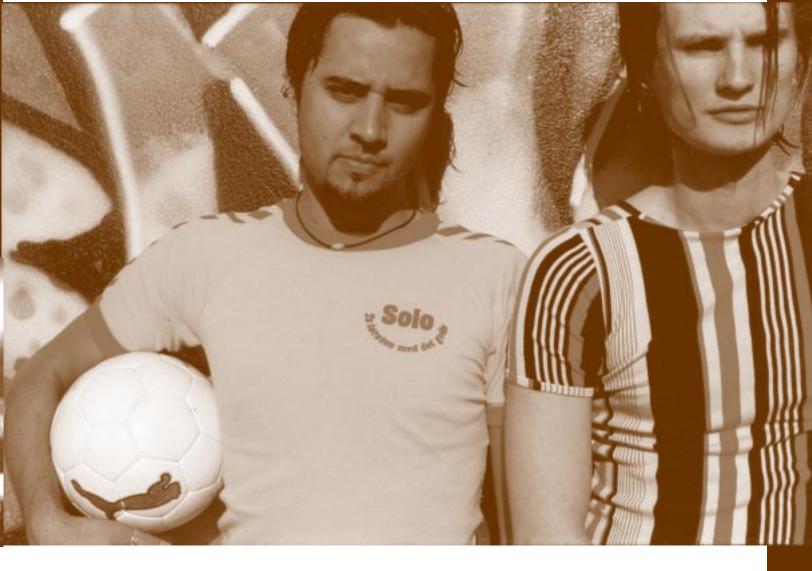
Non è facile spiegare il motivo per cui la musica del duo norvegese è diversa. Anche perché non si tratta tanto di differenze tecniche quanto piuttosto di qualcosa che affonda le proprie radici nel DNA del suono e lo rende unico. Più o meno come i tratti somatici di una persona: i lineamenti del volto, il colore degli occhi o dei capelli. Lo si intuisce subito, non appena si apre l'involucro di *Melody A.M.* (il debutto di *Torbjorn Brundtland* e *Svein Berge* uscito per la *Wall of Sound*, l'etichetta di Propellerheads, Les Rythmes Digitales e Wiseguys), si appoggia il cd nel lettore e si schiaccia play, l'impressione di ascoltare qualcosa d'insolito t'investe

immediatamente, ancora prima di qualsiasi considerazione qualitativa sulla musica. La sensazione è molto simile a quella provata quando ci si imbatteva nei "primi" dischi di elettronica francese nella seconda metà degli anni Novanta che adesso vengono catalogati sotto la sigla french touch, suoni comunque diversi da quelli dei Röyksopp sia chiaro. Forse, se dovessimo proprio cercare un parallelo con quella scena citeremmo gli Air, se non altro per la loro attitudine a mischiare suoni analogici, soprattutto anni Settanta, ed elettronica.

Adesso magari potrebbe interessarvi sapere qualcosa di più sulla musica del duo e allora utilizziamo le loro stesse parole: "I Royksopp avvicinano le successioni armoniche della musica da film e dei compositori classici come Erik Satie alle melodie di Francis Lai, un produttore di musica per pellicole porno soft (Nadia Cassini, Gloria Guida, Carmen Russo e la mitica Edwige docet non fate finta di nientel N.d.A.), passando per il calore analogico degli anni Settanta e l'opulenza degli Ottanta".

Definire la musica dei Röyskopp semplicemente ambient sarebbe di certo superficiale, anche se il loro panteismo sonoro si confonde alla perfezione col grigiore di questo inverno gelido e indifferente,

simon king courtesy of Jockey slut



spargendo un alone di malinconia nello spazio che ci circonda. Funk soul elettronico andrebbe forse meglio almeno per gli strascicati beat hip hop, presenti in molta della loro musica, che avevano già ingrassato qualche anno fa il trip hop di Tricky e il downtempo dei Massive Attack. Dimenticatevi però la nebbia e l'oscurità di Bristol, perché la musica del duo vichingo è comunque diversa..

Nei confronti dei Röyksopp "l'impero" non poteva restare indifferente. Il loro nome comincia infatti a girare grazie a una compila prodotta da una storica etichetta norvegese di nome **Tellè**, già casa discografica di Erot, Bjorn, Torske, Annie e soprattutto Kings of Convenience, realizzata in collaborazione proprio con la Wall of Sound. Quella raccolta contiene ovviamente un pezzo dei Röyksopp: **So Easy**.

In realtà da un po' di tempo la Tellè contava su di loro, tant'è vero che proprio in quel periodo aveva appena finito di pubblicare i due singoli che oggi aprono *Melody A. M: So Easy* appunto ed *Eple*.

A dir la verità quei dodici pollici non risultavano neanche essere la prima collaborazione di Brundtland e Berge che, nei primi anni Novanta, con lo pseudonimo di **Aedena Cycle**, nome ispirato ai lavori di Moebius (celebre cartoonist francese) avevano già dato alla luce un intero album per l'Apollo dal titolo *Travellers Dreams*.

Il resto è storia di questi giorni.

Poor Leno, il terzo singolo, che prevede la partecipazione alla voce di **Erlend Drecker** dei **Kings of Convenience**, anticipa di qualche giorno l'uscita dell'album *Melody A.M.*, acclamato quasi all'unanimità dalla critica europea come uno dei migliori dischi di debutto di quest'anno (ha avuto 18 segnalazioni come "disco del mese").

Tra gli ospiti di Melody A.M. figura anche **Anneli Drecker**, è lei a cantare in uno dei pezzi più suggestivi di tutto il disco: **Sparks**, mentre Erlend Drecker fornisce un altro contributo determinante in **Remind Me**. Dopo il successo ottenuto col loro album d'esordio i Röyksopp si sono affermati anche come remixer. Ecco alcuni dei remix che potete trovare in circolazione: *Please Stay* di Mekon, *I Don't Know What I Can See You From* e soprattutto Sexy Love di Anneli Drecker, il loro preferito.

Attualmente il duo norvegese è impegnatissimo nei live.

In questi ultimi mesi ha infatti suonato con: Garbage, Orbital e Basement Jaxx e l'esibizione dello scorso dicembre, al Fabric di Londra, li ha definitivamente consacrati come realtà emergente del 2002!

michele sotgiu

o press office

DELEUZE E LA "RISCOPERTA" DI NIETZSCHE IN FRANCIA

👄 Luigi Rustichelli

Dovendo parlare della riscoperta di Nietzsche in Francia (una riscoperta che giuoca un ruolo fondamentale nel campo degli studi nietzschiani), con particolare riferimento a Deleuze, il mio ricordo va immediatamente – ancor prima di prender in mano libri, saggi, appunti – ad un numero speciale de "il verri", la prestigiosa rivista diretta da Luciano Anceschi. Si trattava di un fascicolo monografico, che lessi per la prima volta circa 25 anni fa, incentrato sulla "grande" interpretazione di Nietzsche ad opera appunto di importanti filosofi e studiosi francesi.

Mi metto dunque alla ricerca di questa rivista, che trovo non senza difficoltà: pensavo infatti di averla collocata tra la raccolta delle varie annate de "il verri", mentre la ritrovo in mezzo ai numerosi libri su Nietzsche che ho consultato per le mie pubblicazioni sul filosofo. La ricerca viene ampiamente ripagata dal fatto che trovo infine la rivista insieme ai libri su Nietzsche di Deleuze e di altri autori francesi.

Ecco, ho dunque tra le mani "il verri": si tratta di un numero doppio, il 39/40, che usci' nel 1972, e fu l'ultimo pubblicato dall'editore Feltrinelli. Come è avvenuto per molti numeri monografici della rivista, anche questo è diventato un punto di riferimento obbligato per gli studi sull'argomento.

Il fascicolo, come accennavo, è dedicato alla ricezione francese di Nietzsche a cavallo tra gli anni Sessanta e gli inizi del Settanta. Questa scelta è tutt'altro che casuale, in quanto proprio l'interpretazione francese di quegli anni si sarebbe rivelata fondamentale per la Nietzsche-Renaissance, cioè per la rinascita, la riscoperta di Nietzsche attraverso la pubblicazione di importanti studi critici, caratterizzati da significative innovazioni interpretative.

alberto burri
cretti





Storicamente, questa "riscoperta" avviene dopo la ben nota "nazificazione" di Nietzsche e la stroncatura, per alcuni anni dominante, di Lukacs (la distruzione della ragione, 1954); è vero che già vi erano state autorevoli interpretazioni e rivalutazioni (a cominciare da quelle famose degli anni '30, ad opera di Jaspers, Lowith, Heiddeger), ma è altrettanto vero è che solo a partire dalla metà degli anni Sessanta si assiste ad una fiorente rinascita degli studi su Nietzsche. Ciò avviene, sostanzialmente, grazie a due fattori: la pubblicazione, iniziata appunto in quegl'anni, di una importante e decisiva nuova edizione critica dell'opera completa di Nietzsche, e, sulla scia di essa, una quasi immediata e altrettanto importante fioritura di numerosi libri sul filosofo, ad opera soprattutto di alcuni brillanti studiosi francesi, che procedettero ad una rilettura delle tesi principali di Nietzsche, proponendo stimolanti e originali interpretazioni. Riassumo brevemente questi due importanti eventi.

Nel 1889, dopo una serie di "crisi", Nietzsche impazzì (una dettagliata e rigorosa ricostruzione della sua malattia mentale si può trovare nella prima parte del libro di Karl Jaspers, *Nietzsche, introduzione alla comprensione del suo filosofare*, tr. lt. Di L. Rustichelli, Milano, Mursia, 1996; ricordo che, prima di diventare uno dei principali filosofi del Novecento, Jaspers si laureò in medicina e si specializzò in psicopatologia: la sua opera "Psicopatologia generale" del 1913 è ancor oggi un classico nel campo degli studi in questa disciplina). Nietzsche cadde dunque in preda alla follia; morì nel 1900, lasciandoci in eredità un copioso materiale inedito, composto prevalentemente da appunti, aforismi, abbozzi di opere, ecc., tutti manoscritti su quaderni datati.

I primi editori (tra cui la sorella di Nietzsche, Elisabeth, sposata con il fervente antisemita Bernard Förster) pubblicarono questi scritti (in una edizione che uscì a Lipsia dal 1894 al 1926) in ordine tematico, cioè raggruppando frammenti, stesi in periodi molto diversi, sulla base di alcuni temi generali. Cosi' facendo, essi stravolsero spesso ed arrivarono in alcuni casi ad una vera e propria manipolazione del pensiero del filosofo: cosi' avvenne, ad esempio, a proposito del suo presunto "antisemitismo"; o ancora, essi pubblicarono un'opera col titolo *Volontà di potenza*, che Nietzsche non scrisse mai, né volle mai scrivere con questo titolo.

Ben presto, nella metà degli anni Trenta, alcuni studiosi misero in guardia da questa discutibile, anzi arbitraria, operazione editoriale; tra di loro, oltre a Jaspers (v.op.cit., pp. 420-423), ebbe un ruolo importante Bataille, che apre il fascicolo de "il verri" con l'articolo *Nietzsche e i fascisti* (1937), smascherando il "tradimento" della sorella del filosofo, chiamandola, con una definizione divenuta famosa, "Elisabeth Giuda-Förster". Finalmente, dopo un lungo e paziente lavoro di ricerca condotto sui manoscritti di Nietzsche, conservati nell'archivio Goethe-Schiller di Weimar, due studiosi italiani, Giorgio Colli e Mazzino Montinari, iniziarono (a partire dal 1964 con l'edizione italiana di Adelphi, seguita nel 1967 dall'edizione tedesca di W. de Gruyter), il piano di pubblicazione dell'opera completa di Nietzsche (tuttora in corso e tradotta in tutte le principali lingue), secondo un'edizione filologicamente "critica", ovvero pubblicando tutti gli scritti del filosofo in ordine rigorosamente *cronologico*, e dunque secondo la volontà dell'Autore.

Questa edizione diede nuovo stimolo agli studi su Nietzsche: in ciò si distinsero soprattutto i filosofi francesi, come accennavo. E da qui, dopo la precedente, sommaria, ma credo, necessaria, ricostruzione storica, possiamo riprendere il discorso dall'inizio, cioè dal numero de "il verri". Esso raccoglie, oltre all'articolo "anticipatore" di Bataille del 1937 (citato sopra), saggi scritti tra il 1963 e il 1972 da autori che, già allora e sempre più in seguito diventarono dei veri e propri punti di riferimento per la più accreditata *Nietzsche-Literatur*: Blanchot, Foucault, Klossowski, Kofman, Lacoue-Labarthe, Pautrat, Rey: tutti autori che, con loro letture innovative e lungimiranti, resero innanzitutto giustizia al pensiero di Nietzsche, e segnarono una tappa decisiva nel quadro degli studi più significativi sul filosofo tedesco, influenzando la successiva letteratura critica.

Mi limito dunque all'interpretazione di Deleuze, precisando subito che, per ovvi motivi di spazio, non tenterò qui di tracciare tutte le linee interpretative della sua lettura nietzschiana: più semplicemente, ricorderò, seguendo lo stile dell'autore, alcune sue "intuizioni", a mio avviso molto significative, che da una parte confluiranno nella personale rielaborazione e riflessione filosofica dello stesso Deleuze (ad esempio, nell'Anti-Edipo si avverte una presenza di Nietzsche, ben al di là delle esplicite citazioni del filosofo), e, dall'altra costituiranno dei nodi interpretativi di fondamentale importanza per la lettura di molti altri studiosi e filosofi di Nietzsche, non solo francesi, ma anche e soprattutto italiani: tra questi, mi piace ricordare Roberto Dionigi e il suo libro, forse oggi un po' trascurato, *Il doppio cervello di Nietzsche* (Bologna, Cappelli Editore, 1982), che si rifà ampiamente alla lettura di Deleuze.

Deleuze, nel suo intervento pubblicato su "il verri" (una conferenza del 1964, poi edita nel 1967), che è significativamente dedicato ad uno dei temi più controversi di Nietzsche, cioè quello di "volontà di potenza", si scaglia contro la sorella, che "fu senza dubbio la solita parente abusiva che troviamo al seguito dei poeti maledetti"; e aggiunge: "Per questo motivo ci sembra così importante il proposito di Colli e Montinari; pubblicare finalmente nella loro integralità i frammenti postumi, sulla base di una cronologia il più possibile rigorosa, seguendo quei periodi che corrispondono ai libri pubblicati da Nietzsche. Non si avrà più un frammento del 1872 al quale farà seguito un altro del 1884". La "volontà di potenza" non è volontà di sopraffazione; se "significasse volere la potenza - scrive Deleuze - essa dipenderebbe ovviamente da valori stabiliti, onori, denaro, potere sociale"; essa è invece l'impulso basilare, da cui è animato ogni essere vivente, a conservare se stesso. a crescere ed aumentare le proprie potenzialità; è lo stimolo che dovrebbe avere ogni uomo ad andare sempre oltre se stesso, a "superarsi": di qui, il concetto di "superuomo" o "oltre-uomo", che vuole andare oltre l'uomo tradizionale per non delegare più ad altri (cioè al Dio della religione cristiana) il proprio futuro, ma per costruire da sé il proprio destino. In breve, la volontà di potenza è la vita stessa, o meglio, o meglio la volontà "di-dire-di-sì" alla vita, anche nei suoi aspetti più difficili e Ora, poiché la vita è per Nietzsche un rapporto tra "forti" e "deboli", ci si deve chiedere, sempre con Deleuze: chi anela a "volere la potenza", intesa come volontà di dominio? "Proprio coloro che Nietzsche chiama gli schiavi, i deboli. Volere la potenza è l'immagine che gli impotenti si fanno della volontà di potenza. Nietzsche ha sempre visto nella lotta e nel combattimento un mezzo di selezione, ma che funzionava alla rovescia e finiva a tutto vantaggio degli schiavi e del branco". Ecco dunque la tesi centrale di Nietzsche, sottolineata con forza da Deleuze in diversi suoi scritti, soprattutto nella monografia su Nietzsche e la filosofia (Firenze, Colportage, 1978; l'edizione originale francese è del 1962): in

Ecco dunque la tesi centrale di Nietzsche, sottolineata con forza da Deleuze in diversi suoi scritti, soprattutto nella monografia su Nietzsche e la filosofia (Firenze, Colportage, 1978; l'edizione originale francese è del 1962): in realtà, sono i deboli che, spinti dal risentimento verso i forti, anelano alla volontà di potenza. Deleuze, a questo proposito, distingue (ed è questa una delle sue tesi più significative) tra forze "attive" e "reattive": così, ad esempio, egli ben evidenzia la distinzione nietzschiana del dolore (sofferto o inflitto) quale "struttura della vita in quanto attiva", "manifestazione attiva della vita", cioè il dolore esterno, e, per contro, il dolore interno frutto della concezione cristiana), che ha origine appunto dal risentimento e dallo spirito di vendetta. In altri termini: da una parte vi è la concezione nietzschiana,esemplificata da Dioniso, della vita che giustifica, e dunque accetta, la sofferenza, in quanto componente essenziale, ineludibile della vita stessa, della natura; dall'altra parte vi è la concezione cristiana, in cui la sofferenza mette sotto accusa la vita, la condanna, la giudica colpevole, secondo l'orribile equazione dolore-castigo" (cfr. op. cit., pp.40 e sgg.).

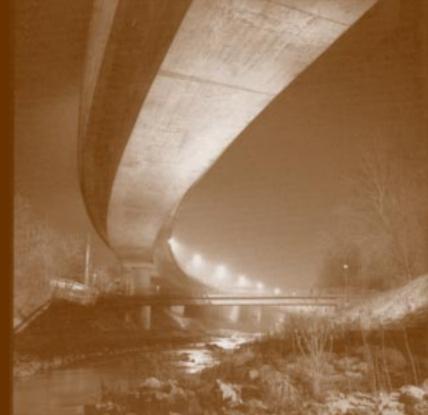
Prende così corpo l'autentico significato della volontà di potenza, che è una forza plastica, ovvero l'arte di plasmare nuovi valori, o meglio, visto che non esistono valori assoluti, l'arte di interpretare, di svelare la pluralità dei significati, le "interpretazioni" che si nascondono in altre interpretazioni, come maschere incastrate", osserva Deleuze, riprendendo una tesi sostenuta anche da Foucault.

Anche in questo caso, Deleuze aveva visto bene, aprendo la strada al filone ermeneutico degli studi su Nietzsche, il quale, contro le "certezze" del Positivismo, aveva affermato: "Non ci sono verità, ma solo interpretazioni" (di tali presunte "verità").

Un altro aspetto secondo me importante della lettura nietzschiana di Deleuze è costituito dalla sua presa di posizione nei confronti dell'uso della dialettica: un problema che sorge spontaneo in un autore che, come Nietzsche, fa ampio e continuo uso dell'



SOFA SURFERS: il trionfo delle note insonni



Bella gerant alii, tu, felix Austria, nube, nam quae Mars aliis, dat tibi Venus.

Gli altri facciano guerre. Tu, Austria felice, contrai matrimoni in modo che Venere ti dia quello che Marte dà agli altri. (motto asburgico)

La nuova Wiener Schule

Una "stazione sperimentale per il tramonto del mondo" così il feroce Karl Kraus descriveva Vienna agli albori del secolo scorso. La stagione del primo Novecento viennese, a cui appartiene Karl Kraus, ha donato alla storia europea personaggi grandissimi nel campo delle arti e delle scienze, da Godel a Wittgenstein, da Schonberg a Mahler, da Musil a Gombrich; per non dimenticare il prestigioso "Circolo di Vienna" di Schlick e Von Neumann. Un periodo di grande intensità intellettuale di cui molti sentono la nostalgia. Ai giorni nostri la rivoluzione elettronica, con il suo cambio di paradigma, ha permesso alla blasonata capitale austriaca di tornare ai propri vecchi splendori, perlomeno in ambito culturale e quindi di approntare una nuova "Scuola Viennese" in campo sonoro che non teme i confronti diretti con altre capitali come Parigi o Berlino. Gli alfieri di tale scuola sono senza dubbio Kruder & Dorfmeister: il loro downbeat ad alta caratura dub e lounge li ha giustamente resi famosi in tutto il mondo. Ma anche loro, più che pionieri, sono portatori sani di quel virus estetico - il dubby style - canonizzato dalla nuova Scuola Viennese che annovera tra le proprie fila artisti emergenti come Waldeck, Mum, UKO o Dzihan & Kamien. Tale accademia danubiana ha quindi come perno i suoni o le tecniche del dub giamaicano, rivisitate e corrette secondo sensibilità artistiche del tutto mitteleuropee. Non stupisce allora che una delle clubnight più in voga a Vienna sia quella del Dub Club, serata - con compilation inclusa - che riunisce alcuni dei maggiori interpreti di questa onda neo-dub austriaca. Ma al di là della tradizione di dub urbano o di downbeat con caratteristiche "dubbate", qual è il gruppo che può vantare la maggior cifra di originalità? Sono certamente i **Sofa Surfers**, il cui quarto album "Encounters" in uscita nei prossimi giorni, può essere ben definito un piccolo grande evento.

Il dub magistrale dei Sofa Rockers

Klein Records è un'etichetta fondata da Christian Candid a Vienna nel 1996; tra le sue prime opere discografiche c'è il debutto di un gruppo viennese, i Sofa Surfers, con l'Ep "Sofa Rockers" che, grazie al remix di Dorfmeister – indimenticabile la sua firma, puro smalto d'ovatta - diviene una delle pietre miliari del "suono viennese". Il brano "Sofa Rockers" – che nella versione Surfers è un coriaceo scontro di reggae e jungle – ottiene un repentino successo in tutto il mondo e quindi diventa un "dj darling" in tutte le piste d'Europa; tuttora, a distanza di cinque anni dall'uscita su Klein, viene ancora proposto con audacia sui dancefloor più impegnativi. A questo proposito giova ricordare l'ovazione ricevuta da "Sofa Rockers" al Festival di Montreux lo scorso luglio quando, sempre il buon Dorfmeister, tanto per acclimatarsi in console, piomba sul piatto con l'oscuro oggetto del desiderio: un vero e proprio tripudio scuote la sala. Il remix sornione di Dorfmeister lo potete trovare nel monumentale capolavoro "K+D Sessions" su K7, così come su "Constructions", album de-costruito splendidamente sulle tracce dei Sofa Surfers e pubblicato da Klein Records nel 2000. Piccola nota finale: il "rockers" del titolo non si rifà alla tradizione americana del rock ma a quella del dub giamaicano. D'altra parte furono proprio Kruder & Dorfmeister a inaugurare la serie con il loro autoproclamarsi "bedroom rockers" cioè dubbisti da camera da letto, omaggiando ambedue le scuole di riferimento del loro suono: la Giamaica del "rockers" sound e l'Inghilterra elettronica dei "bedroom bores", gli annoiati da camera da letto che componevano i propri brani nei piccoli studi ospitati appunto nelle camere da letto.



Basso e Batteria nell'Area Grigia

Vienna, si scriveva prima, è una "stazione sperimentale". Il primo contatto dei Sofa Surfers con il lato sperimentale è tramite il collettivo **Dextro**, protagonista

della magnifica layout grafica dell'album di debutto "Transit". I geniali sperimentatori grafici Dextro, moderna bottega d'arte costruttivista, subiscono la fascinazione della grafica sovversiva di Rodcenko e dell'elettronica ad alta consunzione ma a bassa tecnologia di un'etichetta quale la Mego, ispiratrice di un suono intenso e ri-combinante, intellettualmente collaterale alle brillanti intuizioni del Bruce Sterling di "Dead Media Project". E' la Vienna di artisti difficili da definire, quali'Gebhart Sengmuller e gli arditi del collettivo Vinyl Video, cultori dell'obsolescenza tecnologica e protagonisti di una scena artistica che abita il limes sdrucciolevole tra musica, grafica e arte concettuale e che predilige un approccio low tech dove le imprecisioni, gli out of focus, le audioimmagini sono disturbate e disturbanti.

E' da questa "grey area" che emerge il progetto musicale e artistico dei Sofa Surfers; ed è lo stesso milieu di intersezioni in cui pesca a piene mani

l'etichetta Klein. La giovane label viennese si tuffa in quella zona pericolosa in cui convergono elettronica, rock, sperimentazione e dance music e che – guarda caso i ricorsi della storia – ricorda molto l'etica e l'estetica della new wave europea più radicale degli anni 80. La loro fucina oggi propone artisti quali

UKO e Mum, Albin Janoska e Markus Kienzl; tutti artisti riconducibili a una categoria definibile come "abstrakt" o "leftfield", che sta a significare una musica a battuta lenta con inclinazioni sia sperimentali

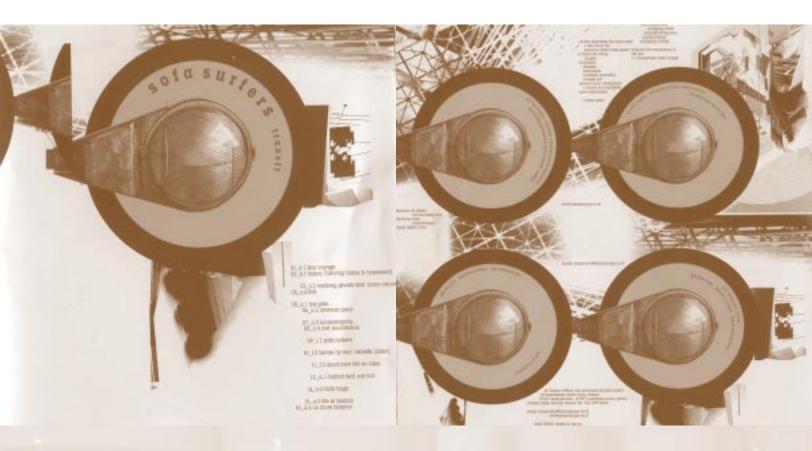
che dance e fortemente influenzata dal dub e dal breakbeat contemporaneo.



Breaks & Delays. I nuovi transiti viennesi

"Transit", uscito nel 1997 sempre su Klein Records, è il grande debutto su Lp dopo l'extented play di "Sofa Rockers". L'album mostra in tutta evidenza le caratteristiche nuove e originali del suono Sofa. Siamo Iontanissimi dall'ultra lounge laccatissimo di K+D o da qualsiasi altro artista elettronico emergente. "Transit" è un album dirompente: il suono, alle prese con il reggae scorticato dalla matrice urbana viennese, esplode clamorosamente. Sporco, ossessivo, crudamente ritmico, urticante: il dub urbano dei Sofa Surfers sembra assumere su di sé il carattere tragico e decadente della Vienna contemporanea. Nel loro orizzonte sonoro, nubi su nubi si addensano su quelle ritmiche

afterbeat che in Giamaica brillano per solarità e quiescenza. Qui, "in transito", troviamo invece il **lato oscuro** del dub, elaborato come colonna sonora del malessere urbano e del disagio esistenziale contemporaneo – più Basement 5 che Kruder & Dorfmeister, tanto



per intenderci. Quello di Sofa Surfers sembra un dilatato viaggio di "unni futuri" al termine della notte: "Walking Ghosts", "Life in Malmo", "Sofa Rockers", "No More Bonjour" risplendono della cupa bellezza

dell'heavy-dub di "Transit". L'elettronica dei Sofa Surfers è molto più vicina al metropolitano **spleen** di Mark Stewart & Maffia che agli splendori groovy dei nuovi aedi del downbeat mitteleuropeo, ad esempio i Jazzanova della scuderia Compost di Michael Reinboth. E come deriva della propria estetica, i Sofa Surfers sono abilissimi nel costruire inquietanti momenti di ipertensione, grazie all'incrociato utilizzo di bassi gravi, elettroniche incalzanti e ritmiche plumbee, che si acutizzano poi o in violenti corridoi dub oppure in frenetici tsunami, ondate sonore simili a maremoti che culminano in riottose spume deflagranti.

La fabbrica della Kunstwerk e la grande notte di Cargo

"Die grosse Nacht", la grande notte. Arriva la grande notte; è il 1999 e riaffiora, come un pallido fantasma, l'idea di "Deutschtum" cioè l'aspirazione all'unione delle genti tedesche, con il logoro bagaglio di idee xenofobe e antisemite,

grazie all'affermazione elettorale di Jorg Haider. Per i Sofa Surfers il 1999 significa anche la nascita del secondo album, "Cargo". Cargo è una **Muzikmaschine** dove la notte è innaffiata di note insonni; dove le canzoni sono colme di spazi infiniti e di silenzi laceranti; dove si attivano improvvisamente, con bruschi inneschi, i ritmi-pistone e i bassi-motrice. Cargo è la "sonata del carnevale svanito": il breakbeat batte a ritmo di

pompa idraulica, il dub si tormenta nel suo sonno crepuscolare; c'è almeno un canto notturno memorabile, "Letal in Tampere", dalla fatale circolarità. E pure di spessore è l'inno alla notte di"Guns&Bombs&Knives", dove tenebra,

orrore e tossicità vanno a braccetto sotto lo sguardo del maestro Hermann.

"Da gran tempo usi a spingere al supplizio/sul colle brullo qualsiasi canaglia" così scrisse con gesso nero Rilke sul crinale dei due secoli; e la notte avvolge con il suo respiro ambedue le entità: il poeta praghese e il "wiener Blut", il sangue viennese dei surfers austriaci. Dalle trame cineree di Cargo, geniale magazzino di "Altri-Merz" acustici, i Surfers passano alle macchine-gru dai suoni cingolati di "Constructions", una modernissima ricombinazione di bassi obesi e breaks semoventi, irta di scatti nervosi e di grande atletismo sonoro. "Constructions" è opera mediata da Loos.

Il fantasma di Adolf Loos, geniale architetto viennese, deve aver aleggiato spesso nella Kunstwerk, l'Opera d'Arte, la fabbrica in disuso che diventa nel 1999 il laboratorio acustico-artistico dei Sofa Surfers. E' sempre una questione di spazi, così nel dub come

nell'architettura. E' pure una questione di essenzialità: suoni nudi nei Sofa, edifici nudi in Loos. E così l'album delle ri-strutturazioni sonore, regrooved & refunked sotto il segno del "doppio", viene giustamente intitolato "Constructions". Le nuove impalcature vengono ritmificate da guastatori sonici e da genieri del breakbeat pronti a operare di benna a manopole e cemento armato. Tra gli altri, si distinguono **Howie B** (Container) e **Ian**



Simmonds (If it were not for you), instancabili manovali dell'uber-ritmus più inventivo che esista in Europa. Siamo tra le mura di casa, vien da sottolineare.

L'incanto dei vetri infranti: i flaneurs viennesi

"Un uomo cammina senza meta, avanza con passo leggero nelle strade della città, procede come un aquilone sospinto dal vento. Di tutto gli importa, e di nulla"

(Leonardo Castellani)

Transiti, costruzioni, cargo, incontri. Questi i titoli delle opere su disco dei dubnauti viennesi. Logico quindi che i nostri Sofa Surfers siano avvolti nelle flaneries, nel senso "benjaminiano" del termine. Con l'adagio a passo di dub, favoriti dalle ombre della notte, i "maudits" si cullano per le strade di Vienna dove i loro "encounters" avvengono con i grandi Bardi del passato Dub ovvero Mark Stewart della ONU Sound o con Junior Delgado, il leone caraibico. Agli "encounters" si devono addebitare, nell'ultimo album, le lente gemme del blues ammaccato di "River Blues" (con Jeb Loy Nichols) o il dub volante e sulfureo – pugno di ferro in quanto di vetro – di "Home Truths" (quella voce al vetriolo, Mark Stewart, era ed è rimasta, indimenticabile). Pallori di violini, strepitii sul filo di sax, a solo di vetri infranti, borbottii elettronici, legni sbrecciati, briciole di breaks, ultrabassi snervanti; note inquiete di un suono "baudelairiano" che ha la ferocia, la pazienza e la maestosità di una tigre notturna affamata. Queste sono le movenze graffianti di "Encounters" e questa è la misteriosa bellezza dei Sofa Surfers, gruppo mitteleuropeo con la grande ambizione di restituire a Vienna la sua aura di città magica per le arti e le scienze.

SOLCHI CONSIGLIATI:

 1997
 Sofa Rockers ep
 Klein

 1997
 Transit
 Ip
 Klein

 1999
 Cargo
 Ip
 Klein

 2000
 Constructions Ip
 Klein

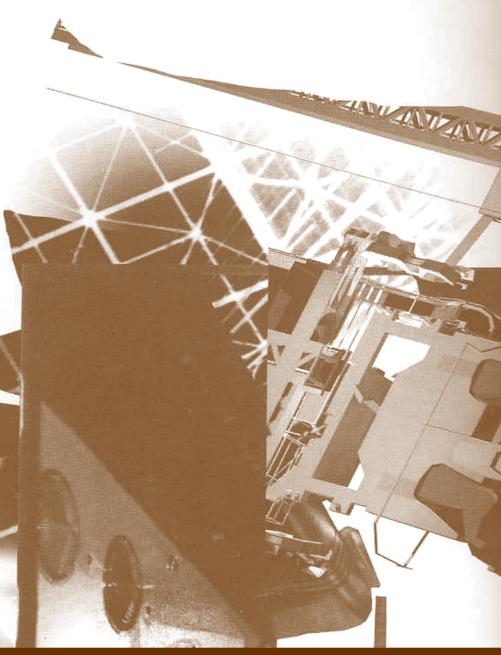
 2002
 Encounters
 Ip
 Klein

COMPILATION CONSIGLIATE:

2001 Sincerely Yours Klein 2000 Dub Club 2000 G Stone

SITI WEB:

www.kleinrecords.com www.sofasurfers.net www.dextro.org) www.monoscope.co.at www.g-stone.com www.vidok.org www.dubclub-vienna.com www.mego.at



TECHNODELEUZE

MILLE
PLATEAUX E
LA CULTURA
POST-RAUE IN
GERMANIA

Francoforte può essere vista, allo stesso tempo, come la capitale finaziaria della Germania e come un vecchio baluardo della teoria anticapitalistica. Le siamo debitori della vecchia "Scuola di Francoforte", alla quale appartenevano, oltre a Walter Benjamin, pensatori neomarxisti come Theodor Adorno e Max Horkheimer che, abbandonata la Germania per fuggire il nazismo, capitarono nel sud della California, a diretto contatto con l'eruzione kitsch della macchina da sogni hollywoodiana. Oggi, la scuola di Francoforte viene ricordata soprattutto per il suo atteggiamento di disprezzo nei confronti della cultura di massa, vista come un sottoprodotto degradante del tardomoderno, come l'oppio dei popoli del XX secolo. Adorno, senza dubbio, merita di essere fustigato per le

traduzione: max guareschi

sue opinioni assai discutibili sul jazz, visto come musica dalle "sonorità da eunuco", il cui messaggio implicito altro non sarebbe che un invito ad "abiurare la propria mascolinità, a lasciarsi castrare ... per poter essere accolti in una fraternità che condivide il mistero dell'impotenza". Meno facile, tuttavia, è trovare argomenti da opporre alla sua critica del ruolo della cultura pop e ai suoi commenti sulla frenesia del boogie-woogie: "La loro estasi è senza contenuto ... e presenta aspetti convulsivi che ricordano il ballo di san Vito o gli spasimi di animali mutilati" Il verdetto di Adorno sui fan del boogie-woogie - pronti a lasciarsi trascinare da qualsiasi circostanza pur di avere qualcosa di proprio e compensare la sterilità e la povertà della loro esistenza - potrebbe con facilità essere applicato alla cultura rave degli anni 90 che, a partire dall'happy hardcore fino al gabba passando per la goa trance, ha ormai assunto il carattere di un rituale, rigido e conservatore quanto l'heavy metal.

La label Mille plateaux, con sede a Francoforte, condivide, in qualche modo, l'atteggiamento critico di Adorno nei confronti della cultura di massa. A parere del suo direttore, Achim Szepanski, l'industria rave tedesca - che domina la corrente principale del pop - è talmente istituzionalizzata e regolamentata da sfiorare il totalitarismo. Alla maniera di Adorno, abbozza una psicanalisi della cultura dell'estasi, percepita come ricerca metonimica di sostituti materni. Alec Empire, che lavora come solista per la Mille plateaux e anima la scena antirave di Berlino con Digital Hardcore, è ancora più diretto ed esplicito: "La musica rave è la morte, la noia più assoluta, la house è disco e la techno è rock progressive". Da parte loro, i membri del gruppo Oval, le vere e proprie star della Mille plateaux, alla domanda su quali siano i loro rapporti con la techno reagiscono rispondendo, con un'aria sorpresa, "Rapporti ?!". Influenzata dal post-strutturalismo, l'etichetta Mille plateaux produce elettronica decostruttiva (deconstruction Electronica). La sua attività si inscrive, allo stesso tempo, all'interno delle convenzioni del genere e in opposizione agli stili della musica post-rave: la techno "intelligente", la house, la jungle e il trip hop. Mille plateaux segnala la fine prematura di queste musiche e sottolinea le occasioni mancate. Gli esiti, non sono certo paragonabili alle facili soddisfazioni elargite da autori di techno meno ambiziosi, tuttavia non si può negare che l'etichetta offra il catalogo più coerente e stimolante della scena post-rave.

Incontro Szepanski in un week-end di gennaio, nel suo appartamento di Francoforte - quartiere generale delle quattro label (*Mille plateaux*, *Force Inc.*, *Riot Beats e Force Inc. U.S.A.*) situato in un quartiere "a rischio" della città, equivalente di King Cross a Londra (nei dintorni: treni, droga e puttane). Dalla lettura dei suoi comunicati stampa in stile Deleuze (pieni di riferimenti a "correnti soniche" e "singolarità disgiuntive") e dall'intenso scambio di messaggi per posta elettronica, mi ero fatto l'idea di un tipo austero. In realtà, Achim rivela progressivamente, nel corso del weekend, diversi aspetti inattesi del suo carattere: un feroce senso dell'umorismo, un certa debolezza per il plastic pop (possiede dischi di TLC e di Kylie Minogue), un grande talento per la battuta.

Szepanski, che ha oggi 35 anni, ha iniziato a far politica da studente, nel clima radicale e post-sessantotto del 1975. Ha letto Marx, flirtato con il maoismo, protestato contro le condizioni carcerarie della Germania. Più tardi, si è immerso nel clima sperimentale del post-punk, con gente come i D.A.F. (Deutsche Amerikanishe Freundschaft), ed ha dato vita al gruppo di musica industriale P16D4. Negli anni 80, ha ripreso gli studi, ha visto morire la sinistra, cosa che lo ha assai depresso spingendolo a cercare consolazione nell'alcool e nella filosofia misantropa di Cioran.

Due sono gli eventi che lo faranno uscire dalla palude degli anni 80: l'incontro con il pensiero post-strutturalista di Foucault, Lyotard, Derrida et alii e il suo entusiasmo per l'hip hop e la house. Mentre lavora ad un dottorato su Foucault, lancia a Francoforte il primo negozio di dischi indirizzato a D.J. e fonda la label Blackout. Agli inizi degli anni 90 Szepanski fa le prime incursioni in Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrenie di Gilles Deleuze e Félix Guattari, opera monumentale considerata da Foucault come una vera e propria "introduzione alla vita non-fascista".

Per Achim, fu una rivelazione. Le teorie di Deleuze e Guattari gli avevano mostrato come "la militanza, anche se si lotta contro qualcosa di veramente malvagio, non implicasse necessariamente la tristezza e la negatività. La scuola di Francoforte e il marxismo esprimono una interpretazione estremamente lineare della storia e una visione globalizzante della società, mentre per Deleuze e Guattari la società non si riduce soltanto all'economia e allo Stato ma si presenta come una moltitudine di sottosistemi e di lotte locali". A partire da ciò, Achim concepisce la strategia di sovversione "in contesto" che anima le sue label: hard techno e house per Force Inc., electronica per Mille Plateaux, jungle per Riot Beats, trip-hop con le compilazioni Electric Ladyland. Simili interventi si collocano in uno spazio intermedio fra la parodia e la risposta, mostrando nei fatti a che cosa quei generi avrebbero dovuto assomigliare nel caso fossero stati all'altezza della retorica progressiva che li accompagna. E nel caso l'avessero superata.

Nel 1993-1994 uno Szepanski atterrito assiste all'emergere della cultura rave in Germania, con il "ritorno di melodie, di elementi new age di armonie e di timbri terribilmente kitsch". L'establishment rave tedesco si sviluppa intorno all'organizzatore di serate Mayday, con la sua casa discografica Low Spirit (per la quale incidono gruppi come Westbam e Marusha), e alla rete musicale Viva TV. Le classifiche sono sommerse da hit pop techno prodotte da Low Spirit, come ad esempio Somewhere over the Rainbow e Tears don't lie, ispirate ad arie di commedie musicali o alla musica folk tedesca. A fronte di ciò, come unica alternativa riconosciuta restava la musica elettro-trance borghese e moribonda, rappresentata a Francoforte da Sven Väth e dalla sua label Harthouse.

Achim guarda all'evoluzione della musica rave tedesca alla luce dei concetti di deterritorializzazione e riterritorializzazione, elaborati da Deleuze e Guattari. Si ha deterritorializzazione quando la cultura è completamente sconvolta - quello che è avvenuto con il punk, la musica rave degli inizi, la jungle - con la conseguente apertura di nuovi spazi estetici, sociali e cognitivi. La riterritorializzazione, diversamente, si presenta come l'inevitabile stabilizzazione del caos in un nuovo ordine: l'emergere, dall'interno, di stili codificati e di ortodossie e, dall'esterno, il recupero dell'energia subculturale da parte dell'industria del divertimento, le esperienze ben normate, l'estasi a comando, la musica prevedibile.

Nel 1994 Achim lancia Mille Plateaux. Force Inc. lavorava, allo stesso tempo, in funzione alla domanda delle piste e in reazione a quella stessa domanda. Allo stesso modo, Mille Plateaux si presenta come una sorte di risposta alla listening music elettronica e al boom dell'ambient. Achim vede in questo tipo di produzioni una traduzione in termine di prassi musicale del pensiero deleuziano, la materializzazione di concetti quali rizoma (una rete di tuberi connessi lateralmente) che si oppone al sistema gerarchizzato a radice (caratteristico degli alberi). In musica, il termine "rizomatico" corrisponde all'idea Eno/dub di una democrazia dei suoni che fa esplodere l'abituale gerarchia degli strumenti (frequente valorizzazione della voce e dell'assolo di chitarra). In luogo di tutto ciò, si avrà "una sintetizzazione di suoni e pezzi eterogenei, attraverso una sorta di composizione che associa i suoni senza lasciar cadere la loro eterogeneità". Anticipata dal fractal funk e dai teoremi del caos dei Can e dal Miles Davis dell'inizio anni 70 (con il principio "assolo di nessuno, assolo di tutti"), la musica rizomatica assume oggi la forma del taglia e mixa dei DJ (nei loro tentativi più riusciti, i più audaci ma anche i più rari), dell'avanguardia hip-hop e del post-rock. E delle produzioni Mille plateaux, ovviamente.



ATTENZIONE! BASSI CHE MORDONO (LA STRADA)

Il motor-funk dei bassi meccanici di Tipper e il digital-business di si-Begg

👄 paolo dauoli

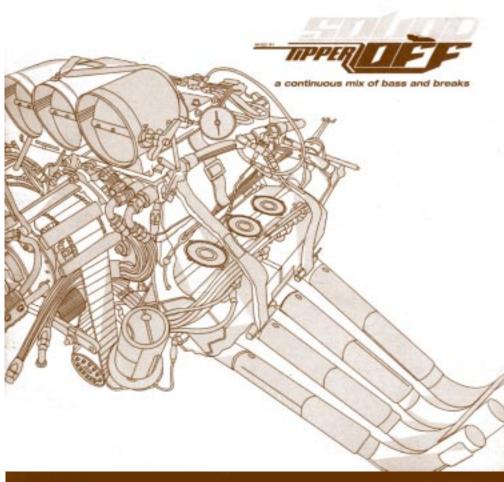
o artwork cd

Contro la volgarità dei tempi, torniamo in officina! Questo si deve esser detto il nostro amato **Tipper** dopo che il proprio debutto-capolavoro di "The Critical Path" su Sony (1999) gli era valso grandi riconoscimenti di critica e purtroppo un veloce licenziamento dall'etichetta discografica.

Ma il nostro eroe, da bravo meccanico e padroncino dell'etichetta specializzata in motor-funk, la **Fuel**, si è di nuovo inabissato nei cilindri del ritmo e oliando e rettificando, ha dato prima una regolata ai pistoni con il mega-mix di "Sound Off" e poi ha assemblato il suo nuovo turbo "Holding Pattern".

Del cd-mix dobbiamo sottolineare l'indomabile Culto del Motore Occidentale, evidenziato dalla spedita andatura di casa Nu School Breaks di Si Begg, dello stesso Tipper e dei Cold Fusion Mafia (urca, che nome!).

Una compilazione devastante, colma di grooves abrasivi e di bassi meccanici, tipica degli avventizi dell'officina Fuel. Dallo sticker sul disco che mette in guardia gli incauti "viaggiatori" dagli ultra







low bass alla roboante grafica interna, tutta giocata su immagini di motori sventrati e proiezioni grafiche delle geometrie meccaniche dei motori, il profilo dell'album si evidenzia meglio nel motto: MUSIC FOR CARSPEAKERS!! (da annotare le 25 tracce finali solo di Test Tones per gli impianti hi-fi da macchina più audaci!). Se la miscela di "Sound Off" è ad elevato numero di giri, il secondo album di Tipper, non è da meno. Sopra a tutto, va segnalato subito il brano "Tuq of War", titanico e forse definitivo anthem del motor funk tipperiano. Basso post-umano, nervoso e nichilista, ritmica elektro super effettata e sempre al limite della deflagrazione, noise-elettronici intollerabili e oscuri: il motore di Pandora, verrebbe da scrivere, ovvero il motor-funk che libera tutti i ritmi del male... "Holding Pattern" non è forse all'altezza del debutto di "Critical Path", ma risulta pur sempre il miglior album breakbeat dell'anno appena trascorso. Tipper ha maturato nel tempo una propria fisionomia artistica, perfettamente riconoscibile fin dal primo ascolto. In un genere inflazionato come il Breakbeat/Breaks non è cosa di poco conto. D'altra parte, tracce bellissime come "End of make believe", "Oblong", "On a Limb", "Minimal Thoughts of Reason", non si possono dimenticare facilmente. Tipper si sta ritagliando un proprio spazio artistico a metà strada tra Aphex Twin e Afrika Bambaata: è giovanissimo e con tutti gli ottani che ha in corpo, la distanza dai maestri la percorrerà in breve tempo...

Per lo scapestrato discepolo **Si Begg**, sotto l'alias di **S.I. Futures**, l'orizzonte del suono tipperiano è tutto.

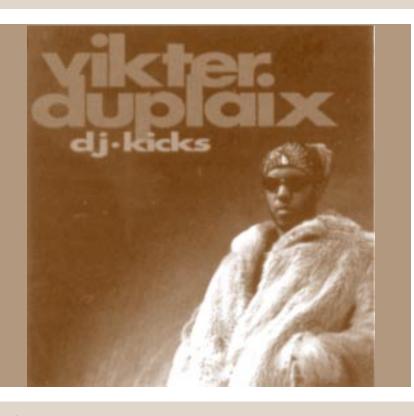
Più ironico ma meno uranico del suo giovane mentore, Si Begg/Buckfunk 3000, ci presenta la sua ultima opera per la Novamute, blasonata etichetta di elettronica non accademica.

Per "The Mission Statement" niente motori – anche se recentemente il valido Si Begg è rientrato nell'officina Fuel con un singolo – ma ecco invece un graffiante involucro da new economy e unità digital business. Il suono che Si Begg ci regala è di stretta osservanza tipperiana, a tratti rasentando il vero e proprio bacio francese. Rispetto al suono crepuscolare di Tipper, S.I. Futures opera in un territorio sonoro più influenzato dall'asetticità della techno e della nu-disco. Dall'opera di Si Begg vi segnalo "I Like That" – con l'abile T Power - , "This is the Way" – techno-elektro nucleare -, "All Terrain Aspects" – l'hip hop nell'anno del signore 2177 -, "Freestyle Disco" e "We're not a Rock Band" – giusto per chiarire alcuni concetti base.

Per definire bene Si Begg, lo si deve attendere all'uscita della nursery tecnologica dove tuttora vive, tenero pargolo dell'era digitale che non vuole assolutamente affrontare il mondo obbrobrioso degli adulti.

E perchè mai dargli torto? Il fiore della modernità – Tipper e Si Begg – è sotto coperta: officina o nursery digitale che sia, 'mala tempora currunt...

DIKTER DUPLAIX: *phillysound nu era*



luca "rocca" roccatagliati

kרו studio + web

La musica ${f Black}$ cosiddetta funk, soul, r&b o disco ha avuto due decadi importantissime che hanno influenzato tutta la musica odierna, parlo

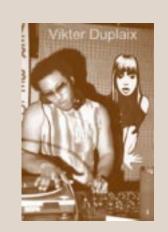
degli anni sessanta con la Motown records, Diana Ross, Marvin Gaye, Smokey Robinson, i Jackson 5. Gli anni settanta, invece sono stati caratterizzati fortemente dall'influenza di un suono ed un'etichetta che arrivava da una precisa zona geografica dell'America: Philadelphia. Per merito di due illuminati cantanti, Kenny Gamble e Leon Huff, musicisti ed in seguito discografici, prese piede nel 1971 la Philadelphia International Records. Grazie al loro impero d'artisti di prima caratura Gamble&Huff crearono un vero e proprio suono personale, un gioiello, con centinaia di album e dodici pollici da artisti come The O'Jays, Lou Rawls, People's Choice, Dexter Wansel, Jean Carn, Istant Funk, Teddy Pendergass...Quindici anni di funk, jazz, soul, disco, hit a non finire, per la mente e per le gambe, la musica del mitico studio 54 di New York, il suono che influenzò l'house di Chicago degli anni ottanta. Alcune hit su tutto il supermega catalogo: "Let's clean up the ghetto", "Ain't no stoppin' Us now", "Life on Mars", "Me and Mrs. Jones", "I love Music" e "Don't leave me this way", almeno una di queste gemme fanno parte della memoria musicale di ognuno di noi, amante della musica black o no. Ora, nuovo

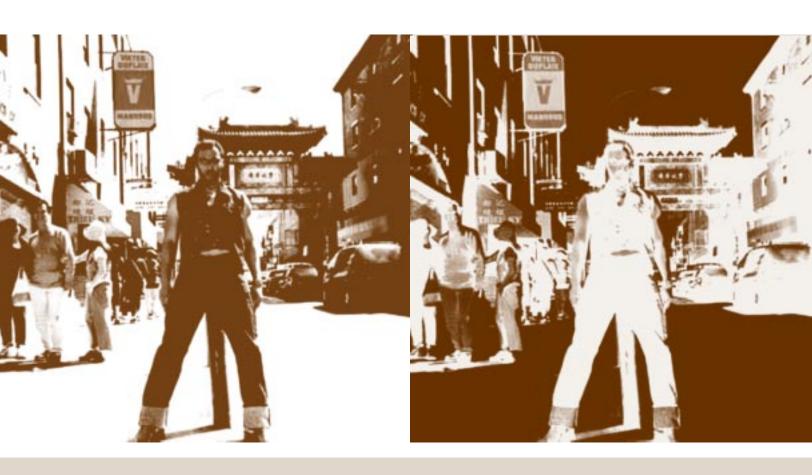
millennio, la musica non ha più tutti quei confini geografici che aveva vent'anni fa, un ascoltatore medio istruito può avere accesso a musica da ogni parte del mondo, e soprattutto ricrearla grazie alla tecnologia, mescolando il tutto e ricreando un suono cosiddetto Meltin Pot, come



Insieme a King Britt ha creato il progetto "acquahouse" a nome Scuba, realizzando capolavori di

pathos e dance sia per la Ovum records, che nei remix a Soul Dhamma, così come ai 4Hero ed a Atjazz. DJ fin da teenager, Duplaix alternava le





sue serate a tentativi di produzione, lavorando con DJ Jazzy Jeff ed in seguito addirittura con Mr. Kenneth Gamble dell' originaria Philly Records, il quale aiutò il virgulto nello sviluppo della scrittura delle canzoni e delle produzioni. Insieme a James Poyser fondò l'Axis Music Group, la compagnia che avrebbe prodotto gruppi come the Roots, D' Angelo,

Lauryn Hill e che ha permesso a Vikter di fare il lavoro di produzione per Erykah Badu. Da buon classico produttore, Duplaix è abile nell'occuparsi di ogni genere, ma il suo personalissimo stile è rivolto al futuro: molto diretto sulla ricerca ritmica si avvale sempre di suoni caldi ma avveneristici dando un effetto di penetrazione, così da lasciare all'ascoltatore una ricchezza mentale ed emotiva. Lo dimostra il suo primo singolo da solista (aprile 1999) a nome Critical Point con "The Message" per l'etichetta dei Masters At Work, capolavoro assoluto di quello che odiernamente è chiamato broken beat. Una bella canzone deep house con la cassa mai quadrata, liquidissime tastiere da

retrofuturo e la sua calda voce insieme agli interventi di Wadud: la vera eredità del Philly Sound del 2000. Una gemma passata inosservata ma utilizzata a piene mani dal produttore drum'n'bass più deep della storia, Marcus Intalex per il suo "Universe" su Metalheadz e dal produttore di jazzy2step Injekta per il suo "Feel this?". E ora... anche ripresentato in una bellissima rilettura dei Total Science. L'anno scorso incoraggiato dalla tedesca Groove Attack Vikter realizza un'altro must, cioè "Manhood", uno dei pezzi dell'anno per il don Gilles Peterson, il quale gli fa remixare

"Castles in the Air" dei suoi Incognito. Risultato la Germania diventa la nuova casa d'adozione di Duplaix, con l'ingaggio dei Jazzanova per il nuovo singolo "That Night" ed il futuro album, e la !K7 che gli affida il nuovo capitolo della serie DJ Kicks. The Universal Sound of Vikter Duplaix, un viaggio di settantaquattro minuti attraverso i sensi e la raffinatezza di

questo maestro del jazzy soul del domani. Vikter spazia dai **4Hero** ai **De La Soul**, da Erika Badu a **Osunlade**, da **Spacek** a **Herbert** fino allo Scuba remix per Philipp Charles, il bassista di **Ursula Rucker**, includendo anche il suo prossimo singolo per la !K7, "Sensuality", ennesimo capolavoro di Nu Philly Sound. La struttura basilare del suo CD mix è modellata come le cassette mixate degli hip hopper dei primi anni novanta, che utilizzavano i migliori nomi rap per interventi vocali tra una traccia e l'altra. Vikter dice: "Invece di usare i giganti del rap, ho utilizzato la voce del computer che va e viene tra le canzoni come richiamo alla moderna società high-tech". Dopo l'ordinario DJ Kicks di Rainer Truby Trio, Vikter Duplaix crea con il suo

set un vero e proprio viaggio sapiente nel suono jazzy electronic della nuova generazione accompagnando l'ascoltatore in un trip di benessere ed emozioni, grazie ad una selezione di prima classe!

<mark>uikter puplaix</mark> סj kicks - איז 2002





LA SICUREZZA DEGLI OGGETTI

a cura di matteo Bittanti (mbittanatin.it), da san francisco, ca

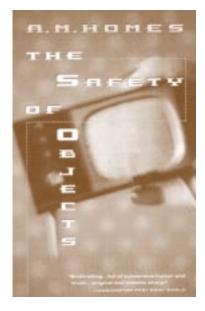
Gli oggetti. Sicuramente. I soggetti. Probabilmente Ad undici anni di distanza dalla sua pubblicazione in terra mcdonaldiana, La Sicurezza degli Oggetti arriva finalmente in Italia grazie ai tipi di minimux fax. Dieci racconti in cui l'autore viviseziona con sadismo chirurgico le nevrosi, le angosce, le pulsioni sessuali più o meno anomale della suburbia contemporanea. Impietoso ritratto di una nazione in stato avanzato di putrefazione, La Sicurezza degli Oggetti mette a nudo il marcio e che si cela dietro a una facciata di perbenismo medioborghese. Prima, molto prima di American Beauty. Di Todd Solonz. Di Neil Labute. Delle tempeste ghiacciate e dell'America di porpora di Rick Moody. Prima degli incubi suburbani di Linklater + Bogosian (SubUrbia). Prima, insomma.

La Sicurezza degli Oggetti è un album di fotografie à la rotten.com, un catalogo lkea che lista la mercificazione totale ed attesta che la reificazione è diventata l'unico modus vivendi possibile. Ensemble di creature mostruose

immortalate nella loro aberrante normalita' (un po' come il Patrick Bateman di American Psycho, per citare un esempio illustre): tredicenni annoiati che hanno rapporti sessuali con le Barbie delle sorelle ("A Real Doll", per i fans del Luttazzi di Magazine Tre), ragazzine sovrappeso che si masturbano in giardino ("Chunky in Heat", che si conclude con un nervoso/innervosito "Vestiti, cara"); rapitori insoddisfatti dall'apatia delle loro vittime al punto da decidere di rispedirli a casa ("Looking for Johnny") e per finire mammina e papino che fumano crack in salotto quando i figli sono in vacanza ("Adults Alone", un cult). Famiglie disfunzionali, personaggi grotteschi. Come Jim Train, il protagonista dell'omonimo racconto, avvocato newyorchese alienato nel contesto familiare e terrorizzato dalla prospettiva di non poter lavorare anche solo per un giorno (del resto, è l'uomo dell'anno della Flynch-Peabody). "The Buller Catcher", cronaca semi-seria di una giornata in un shopping center a meta' tra Non Si Uccidono Cosi' Anche I Cavalli, MallRats di Kevin Smith e Mall di Eric Bogosian.

Come il personaggio di Sotto La Sabbia (Sous La Sable di Francois Ozon) che solleva un tronco e rivela il putridume sottostante prima di scomparire nel nulla, allo stesso modo la Homes lascia che il lettore sia risucchiato nel buco nero dell'orrore suburbano per poi mettersi da parte e narrativizzare il triviale.

Molti degli anti-eroi de *La Sicurezza degli Oggetti* hanno perso qualcosa: chi il lavoro, chi un figlio ("Esther in the Night"), chi il comune senso del pudore ("Adults Alone"), chi i propri genitori ('Looking for Johnny,' 'The I of It,' 'Slumber Party'). Il risultato è un campionario di scene oscene. Cronaca di ordinarie follie. Fantasie malate, di quelle che portano il marchio della *Premiata Fabbrica Aldo Nove*. Pagine intrise di una perversione urticante, che tuttavia non scadono nei bassifondi clarkiani di un Cooper qualunque. Oggetti ricorrenti: la plastica in styrofoam di McDonald's, il Dustbuster, Barbie & Ken ("Dimmi, è gay?"), barre Kit



Kat, lettori CD, sedie a sdraio di plastica, fiale di vetro, guantoni da baseball, bombole per l'ossigeno. Oggetti come simbolo della paralisi, rifugio apparente, metafisica di plastica. Icone di una societa' malata, strumenti di autodistruzione. Oggetti. La prosa di Homes resta affilata come la lama di un taglierino, oggi come ieri [covers]. Scene superrealistiche, dai colori intensi gialloarancione fast food, sorrisi fasulli e inquietanti come la coppia di vecchietti del nuovo film di Lynch, *Mulholland Drive*. Quadretti allucinati come in quel mitico video di Soundgarden, *Black Hole Sun*.

Ci auguriamo che la pubblicazione di questa brillante antologia faccia da preludio ad una traduzione dell'opera omnia della Homes. La scrittrice newyorchese – che insegna alla Columbia University – è una delle voci piu' originali, sovversive e controverse del panorama statunitense. Ha scritto quattro memorabili romanzi. 'Jack (1989) è la storia di un ragazzo di tredici anni che scopre (e deve sforzarsi di accettare) l'omosessualità del padre (Happiness?). The End of Alice (1996, tradotto in Italia da Bompiani ma ormai fuori catalogo) è l'allucinante,

stralunato resoconto della relazione epistolare fra un pedofilo (e assassino) rinchiuso in carcere e una ragazza affascinata morbosamente da un bambino. Il romanzo, che ha fatto gridare allo scandalo non meno del sopracitato *American Psycho* di Ellis, è stato bandito in diverse librerie in Inghilterra. A *The End of Alice* ha fatto seguito *Appendix A*, una raccolta di immagini che avevano ispirato la scrittrice durante la stesura del precedente romanzo. Non meno interessante è *Music for Torching* (1999) che ripropone i personaggi di Paul ed Elaine ("Adults Alone"), coppia di yuppies annoiati immersi fino al collo nella vacuita' consumistica. Tra gli scritti piu' recenti della Homes va menzionato il suo struggente intervento pubblicato dal *New York Times* all'indomani dell'attacco alle Torri Gemelle.

In chiusura, una segnalazione cinematografica. Rose Troche (*Go Fish*, 1994) ha diretto un film tratto da *The Safety of Objects* (da quattro racconti in particolare, che raccontano le vicende di altrettante famiglie: Golds, Jennings, Trains e Christiansons). Presentato all'ultima edizione del Toronto Film festival, il film – che sta al romanzo della Homes come l'altmaniano *Shortcuts* (1993) stava a *Cattedrale* di Carver – raggiungera' le sale italiane a febbraio.

Oggettivamente, sicuro.

Scheda tecnica

Homes A. M.
La sicurezza degli oggetti
(The Safety of Objects)
180 p., Lit. 22000
Sotterranei

Sotterranei Minimum Fax, ISBN: 88-87765-42-1



[attenzione: abbiamo recensito la versione in lingua inglese]