

U

UltraTomato

concentrato di club culture

#17 / ottobre 2002 (euro zero)

DJ SHADOW . JAH WOBBLE . ANTIBALAS . IAN SIMMONDS
ASIAN DUB FOUNDATION . DJ KRUSH . MOVING FUSION
FABIO . SWAYZAK . ILS . UNDERWORLD . DOSSIER IPERCITTA'





ASIAN DUB FOUNDATION ANCORA MOVIMENTO

text > Damir Ivic - photo > web / official cd artwork

Ormai sono quasi dieci anni da quando i primi semi di quella che è diventata l'Asian Dub Foundation hanno cominciato a dare i primi frutti. Da quei giorni nel 1993 all'interno delle strutture della Community Music, in cui tutto è nato, fino ad oggi, molte cose sono successe. La Foundation è comunque più viva che mai. Non c'è più il rapper frontman Deeder Zaman, che col concerto di capodanno 2000 ha deciso di abbandonare il gruppo per dedicarsi a tempo pieno a battaglie civili e al lavoro nella comunità, ma questo non ha certo fermato l'attività dell'ADF. Hanno partecipato a progetti speciali (come quando ad esempio hanno musicato "La Haine" di Kassovitz con una esecuzione live in diretta durante la proiezione del film al Barbican Centre di Londra, marzo 2001), hanno continuato la loro infaticabile attività dal vivo: tournée trionfali in ogni parte dal mondo, dal Brasile alla Jugoslavia, passando anche per l'Italia (al Sunsplash 2001) e Cuba (marzo 2002), con momenti veramente trascinanti come le 8.000 persone che li hanno accolti a Belgrado ("Non immaginavamo che ci fosse tanto seguito per noi nell'Europa dell'est... anche in Bulgaria, qualche giorno fa, c'erano 3.500 persone alla nostra data: incredibile", queste le parole di Chandrasonic). Il ricambio nell'organico è sempre garantito da quel fantastico serbatoio che è ADFED

"il loro sound system è sempre in movimento, sempre pronto ad offrire quella micidiale miscela di adrenalina, elettronica e "consciousness" che li ha resi uno dei gruppi più significativi degli anni '90"



(Asian Dub Foundation Education), organizzazione fondata da loro stessi che riprende i meccanismi della Community Music che li ha visti nascere: una forte presenza "di strada", uno stretto rapporto con la comunità anglosassica, una volontà di trasmettere insegnamenti musicali e non, per dare una mano a chi proviene da zone socialmente disagiate. Il risultato è che due studenti dell'ADFED, Spex e Aktarvata, ora fanno parte della line up ufficiale di Asian Dub Foundation. A fermarli non è stata nemmeno la fine del contratto con la London Records: hanno subito rinegoziato un nuovo accordo con la Virgin Francia / Labels. Il nuovo album dovrebbe vedere la luce agli inizi dell'anno prossimo, e alla plancia di comando in studio hanno assoldato niente di meno che il grande Adrian Sherwood. Nel frattempo non fanno mai mancare il "verbo musicale" di ADF, nonostante i lavori per il disco nuovo e l'attività di ADFED: il loro sound system è sempre in movimento, sempre pronto ad offrire quella micidiale miscela di adrenalina, elettronica e "consciousness" che li ha resi uno dei gruppi più significativi degli anni '90.

ADF - Enemy Of The Enemy
(Virgin / Labels), uscita prevista nel 2003
www.asiandubfoundation.com/

ANTIBALAS E LA MADRE AFRICA

text > Damir Ivic - photo > web

"un punto di forza è la struttura "aperta" del gruppo: si tratta di un collettivo, con base a Brooklyn, che può superare come organico anche i 15 elementi"

La nuova generazione dell'afrobeat: questo può essere il modo migliore per presentare gli Antibalas, per loro stessa ammissione. Perché loro sono i primi a citare gli insegnamenti, musicali e non, del grande Fela Anikulapo-Kuti. Una miscela di sapori da nightlife nigeriana, jazz, funk ed elementi tradizionali della musica africana uniti alla volontà di comunicare messaggi (anche politici, certo). Un'esplosione di ritmi e di libertà creativa, rifinita da taglienti liriche di critica al sistema capitalista vuoi in americano o spagnolo.

La loro storia comincia ufficialmente nel 1998, con la fusione di vari elementi dei gruppi Soul Providers e Daktaris (incidevano entrambi per la Desco Records), così come si potrebbe dire che inizia decenni e decenni fa: sono infatti un tipico prodotto della mescolanza fra bianchi, latinos, afroamericani, asiatici, un processo che a New York è (fortunatamente) inevitabile, a Brooklyn come Harlem, a Manhattan come nel Bronx.

"Quando abbiamo cominciato come gruppo" dice il sassofonista Martin "avevamo un feel un po' più latineggiante. Ora ci va bene la definizione di "afrobeat", ma alla fine è solo una questione di scegliere una definizione che a ben

vedere lascia il tempo che trova - perché la musica che noi suoniamo è tutto un patchwork, è fatta di elementi che hanno fatto su e giù per i vari continenti molte e molte volte: suoni che sono andati dall'Africa a Cuba e poi all'America e viceversa, e poi ancora di nuovo. Un interscambio sonoro continuo, che noi tentiamo di rifinire con le nostre personali sensibilità di musicisti".

In effetti bisogna stare attenti a non confondere gli Antibalas con un gruppo che si limita semplicemente a cover, a reinterpretazioni pedissequa. Il loro calderone sonoro è composto tutto da canzoni originali, scritte da loro, l'afrobeat raggiunge un "nuovo livello" prendendo anche elementi dallo ska e da virtualmente qualsiasi musica ritmica degli ultimi trent'anni.

Un punto di forza è la struttura "aperta" del gruppo: si tratta di un collettivo, con base a Brooklyn, che può superare come organico anche i 15 elementi, così come sa di poter sempre contare su nocciolo duro di cinque strumentisti, dipende dalle situazioni e dall'ispirazione del momento. La loro palestra è "Africalia", appuntamento fisso del venerdì sera, itinerante per vari club newyorkesi, e prima di tutto l'unico appuntamento live fisso in America per l'afrobeat (e le sue derivazioni e contaminazioni...). Noi aspettiamo con ansia di vederli live anche in Italia, ma un saporitissimo assaggio lo si può avere grazie alla Ninja Tune, che ha stampato per l'Europa "Liberation Afro Beat vol. 1", uscito l'anno scorso e che ha fatto uscire quest'anno il nuovo "Talkatif".

Antibalas - Talkatif (Ninja Tune)
www.antibalas.com/



JOHN CAGE E IL 'CASO' ACUSTICO LANCIATO NELL'IMMAGINE: LE VARIATIONS II

text > Riccardo Vaia

"Tutto ciò che possiamo fare è metterci improvvisamente ad ascoltare". John Cage



Nel periodo dal 1958 al 1961, John Cage è alle prese con la sua fase più dura e geniale di 'decostruzione', di *dekomponieren* genealogico del 'fare musica'. In questo scorcio un'opera fra le altre ci interessa ai fini di questa rubrica: le *Variations II*. La *pièce* mette in scena infatti il più penetrante modello d'astrazione compositiva e di notazione a cui probabilmente si è giunti nella grafia musicale occidentale. Capire come funzionano le *Variations II* è oggi giorno fondante per capire le *liasons dangereuses* tra suono e immagine.

Il meccanismo delle *Variations II* in sé è assai semplice: si tratta di sovrapporre fogli di plastica trasparente. Vi sono undici paginoni di mylar traslucido. Cinque di questi sono quadrati e recano stampato un singolo puntino, gli altri sei sono rettangolari e accampano una singola linea. All'esecutore è demandata ogni decisione: egli dovrà, tramite la stratificazione, accavallare gli uni con gli altri e interpretare la distanza fra un punto e una linea come misura di un parametro musicale.

Con le *Variations II*, qualsiasi configurazione di punti e linee è possibile e quindi qualunque suono può essere descritto, in ritmo, timbro, dinamica, sequenza. Ciò significa che le *Variations II* possono contenere epistemicamente tutte le gamme che un dato materiale sonoro può rivestire. Questa è la fonte dell'*indeterminacy* della notazione. Ma non è ciò che ci interessa qui. Piuttosto la grafia altamente stilizzata, 'mappale', topografica, ideografica di Cage non solo rappresenta un violentissimo indirizzo feroce di sperimentazione, vicino alle posizioni inequivocabilmente 'politiche', 'linguistiche', 'antimistiche' dell'ultimo Mallarmé, di Ezra Pound, del 'poema di toni' del *Finnegans Wake* di Joyce, in un quegli eroici anni '50, ma lascia intravedere qualcosa in più. La scrittura 'spaziale', da 'agrimensore' delle *Variations II*, con le sue distanze, le sue altimetrie, i suoi inviti all'interpretazione, estingue la monodimensionalità del comporre musicale, delle oziose, semperne peregrinazioni tra melodia, armonia, contrappunto,

intervallistica strutturale, serialità dodecafonica ecc., per approdare a uno *scribble* visivo, a intersezioni, a sovrapposizioni con elementi di pura glifo-pratica, di grafismo pitturale, di stratagemmi per arti *optical*.

L'idea davvero rivoluzionaria di Cage è quella di aver scoperto la carica sovversiva, 'visionaria' del linguaggio: John non crede nelle trascendenze, non crede nei socialismi, non pensa a un'arte 'popolare' e 'populista', nemmeno è un aristocratico *moscardin* come Boulez, non rimuove una mistica per rimpiazzarla con un'altra, come Messiaen, come il secondo Stockhausen: per lui è semplicemente la lingua a costituire una opportunità messianica, senza nessuno scopo celato al fondo, se non il suo stesso abisso di *segni*; l'alfabeto per John Cage è - sulla scorta di Mallarmé - un oggetto di divinazione (non si dimentichi gli *I Ching* della divinazione zen con le loro tabelle d'estrazione *aleatoria*), uno strumento potenziale di sommossa e liberazione, tanto più poderoso perché vuoto, perché puro e incorruttibile.

Se Mallarmé aveva pestato le parole, riducendole a suoni e segmenti e i dadaisti o i letteristi avevano serializzato questo massacro, le strutture casuali di Cage sfiorano nel visivo. È un po' come una geometria assonometrica da *Coup de dés*, dove tuttavia le polarità innescate dalle misurazioni stocastiche (imposte all'esecutore da Cage), sono già nuove declinazioni del tempo, nuovi imprevisi di cronologia. Tra il 'tempo dell'opera' e il 'tempo della fruizione' si stempera un ingombrante 'tempo dell'alea', un lasso dell'ermeneutica, che è già decostruzione ed è già *abbau* meontologica. Non solamente lo spazio (da misurare ad occhio e da tradurre intuitivamente in sonorità), sui fazzoletti di mylar trasparente, è spazio dell'improvvisazione, spazio che si trasla in durata temporale del corso musicale, ma è altresì tempo grafico del Caso, dell'*hasard*: un immaginario-in-movimento, in che la partitura delle *Variations II* ha a che fare con una certa idea di 'cinema'. Cinema a palinsesto, se si vuole, in cui l'agrafia di tutte le strumentazioni vergate in inchiostro colorato, seppia e blu prussiano, disassate nelle distese di mylar, somigliano ad una *nuît de l'encrier* mallarméana impressa nella plastica o anche agli stessi *mesostici* che Cage applica alla poesia, in un'altra delle sue eclettiche ricognizioni tra le arti...

Siamo al 'colpo di dadi' della laconicità strutturale, in cui la musica 'disegnata' emette già un silenzio 'coloristico', più *cool* di qualsiasi antiquato virtuosismo da *tapeur*. Siamo alla sintassi litografata del suono. Siamo all'*evento* (sonoro o ottico non



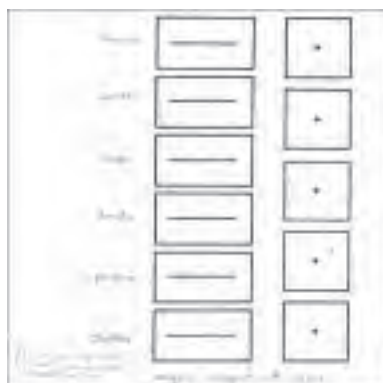
Un mesostico di Cage dedicato all'amico Merce Cunningham: le lettere del nome 'disegnano' nello spazio quasi un cratilo figurativo, in cui la dimensione asintattica ma 'danzante' della scrittura apre nuove vie strutturali al poème de circonstance e alla poesia 'calligrammatica'.

Fonte AAVV, Cage, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

importa): vale per dire non più al *Processo* di composizione della partitura, bensì all'*Evento* appunto dell'esecuzione, alla creaturalità dell'uso e dell'iscrizione-pittogramma. Quell'*evento*, come 'carta' mappata della casualità, che slaccia dai vincoli occidentali della creazione artistica, dell'ispirazione dell'io, evaporando verso la mistica vuota dello zen: già un *ascolto* scanalato nel passaggio tra *Azione* e *Variazione*.

Se l'*indeterminazione* di Cage è infatti un divenire artistico non guidato dalla logica: dalla scelta, dalla de-cisione del *lògos*, ma dalla casualità; la *variazione* allo stesso modo è de-pensamento dell'*azione*, un'azione inebetita: eccedenza al progetto (*dasein* heideggeriano dell'esserci) nella 'mancanza in atto' delle continue variabili musicali, ma anche gestuali, corporee, poetiche. L'*indeterminazione* come *evento* è già uno sprofondare nella 'differenza', un passettino nel post-scrivere, uno stare a bocca aperta nell'*incisione* molteplice del *continuum*, che stride con uno schianto di *téchne* – nemmeno fosse il peso di una soffice piuma –

La *rasura* e l'*ascolto* sono allora i registi di questa 'pagina-in-movimento'; sono essi, in effetti, con la loro apicalità di linguaggio, a far paura a chi lavora nell'ombra per smorzare le istanze e sedare gli animi; sono essi le vere radici libertarie, i bacilli dell'ultima spregiudicata modernità, che chi muove occulte trame sanfediste deve arginare; sono essi le radici di una *molteplicità* del pensiero, che è sempre troppo pericolosa per lo *status quo*.



La dotazione base dei fogli di mylar trasparente da usare per 'autocomporre' la partitura di *Variations II*.

Fonte AAVV, Cage, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

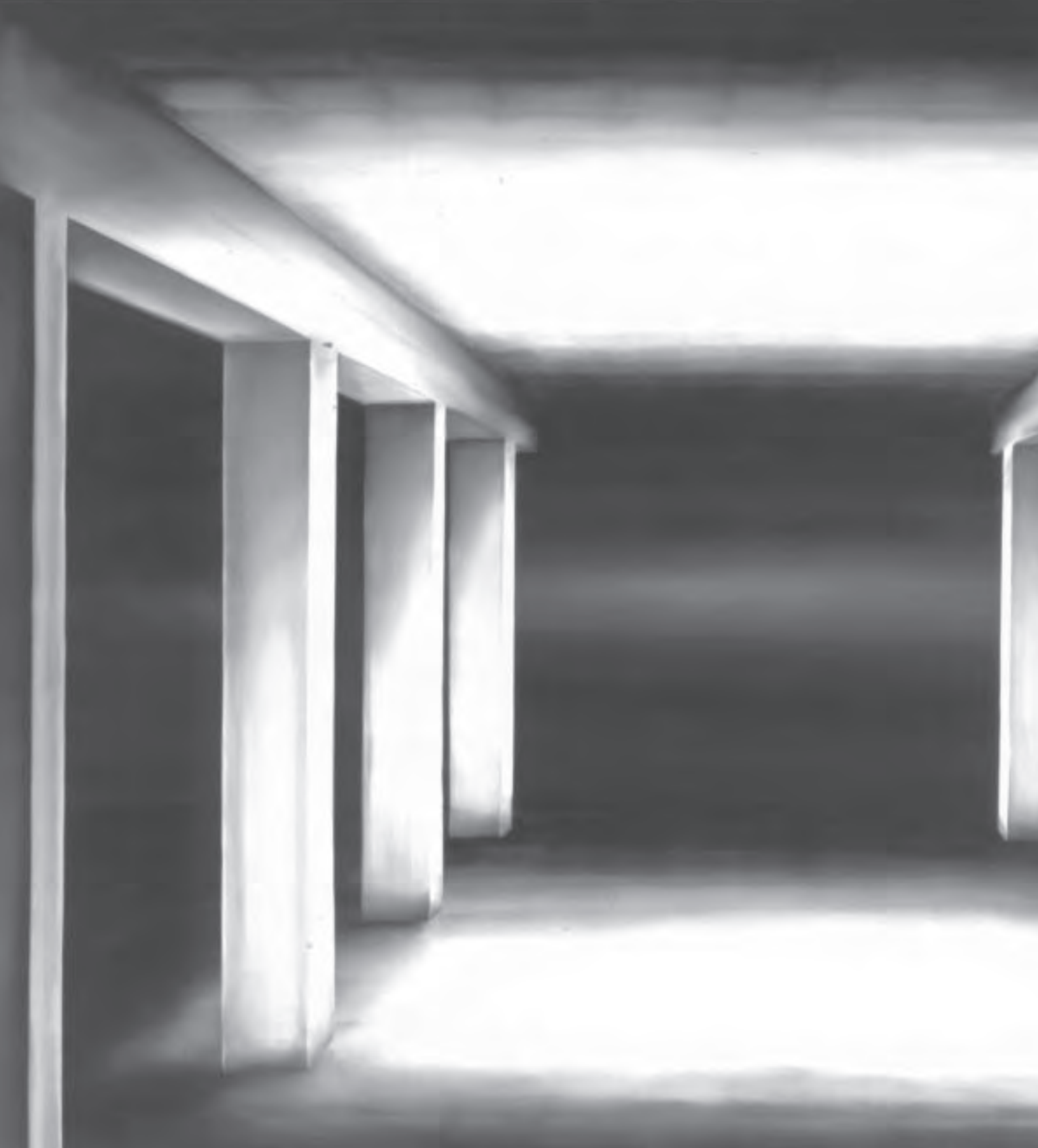


Un esempio di stratificazione di più fogli, tale da poter inferire abduzioni per ogni parametro musicale: ritmo, altezza, timbro... tramite una stima approssimata della distanza dei punti dalle linee.

Fonte AAVV, Cage, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

Bibliografia sintetica di riferimento:

- AAVV, Cage, Milano, Marcos y Marcos, 1998.
 T. DeLio, *Le 'Variations II' di John Cage: la morfologia di una struttura globale*, in AAVV, Cage, op.cit..
 AAVV, Cage, Roma, Socrates, 1996.
 J. Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, University press, 1961.
 P. Boulez-J. Cage, *Correspondance*, Paris, 1990.
 R. Kostelanetz (a cura di), *Writings about John Cage*, The University of Michigan Press, Ann Arbor (Michigan), 1993.



INCUBO VIRTUALE

LA PITTURA DI ANDREA CHIESI

text > Simone Menegoi - images - Andrea Chiesi



Fattore 16 (2002) olio su lino - cm140x200

“Ogni dipinto parte da uno scatto fotografico, da luoghi che ho visitato. Mi introduco in questi luoghi - a volte abusivamente - e scatto delle fotografie, sia per esigenza di rapidità che per documentazione. Poi ha luogo la fase pittorica vera e propria” - Andrea Chiesi

Raccontami come sei arrivato alla pittura.

Andrea Chiesi: Ho sempre disegnato, ma sono autodidatta, non ho fatto l'Accademia. La mia accademia è stata la frequentazione di locali e spazi che vivevano l'ondata del punk, della new wave, del dark. Questo ha segnato molto il mio percorso, sia per le influenze dirette, i soggetti che sono andato a trattare, sia per le collaborazioni che sono nate successivamente, nel senso che frequentando questi luoghi è nato il desiderio di collaborare con dei musicisti. All'arte contemporanea sono arrivato successivamente, nel momento in cui il disegno si è allargato a una dimensione pittorica; e comunque in modo non ortodosso, conservando una forte indipendenza.

Puoi ricordare qualcuna delle tue collaborazioni musicali?

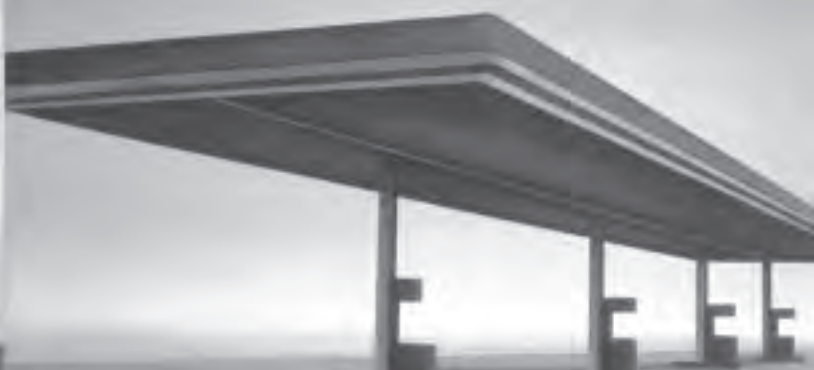
Le più importanti sono state due. Quella con le Officine Schwartz, per l'opera multimediale "L'opificio", 1991, prodotta dal Kom-Fut Manifesto, e quella con Giovanni Lindo Ferretti e i CSI, "L'apocalisse di Giovanni", 1998, a Reggio Emilia. In entrambe le esperienze la componente pittorica si legava all'elemento musicale, secondo un'idea di reciproca contaminazione e anche (se mi passi l'espressione aulica) di "arte totale", capace di trascendere le singole discipline. Abbiamo lavorato liberamente intorno a un tema: nel caso delle Officine era quello della fabbrica, nel caso di Ferretti quello dell'Apocalisse. Ultima in ordine di tempo, e ancora in corso, è la collaborazione con il duo musicale elettronico "2 Blue" (Luca "Rocca" Roccatagliati e Enrico Marani), legato al Maffia Sound System, che sta creando una sonorizzazione, una vera e propria colonna sonora per i miei ultimi lavori.

Dicevi che l'ispirazione dei quadri, specie all'inizio, è venuta dalla frequentazione di certi ambienti, di certa musica. Vuoi parlarne meglio?

Sono arrivato a trattare il tema dell'archeologia industriale, di cui mi sono occupato per molto tempo, proprio perché ho frequentato spazi industriali abbandonati che erano veri e propri luoghi di ritrovo, centri sociali in cui si tenevano concerti, eccetera. E poi erano tematiche trattate dai gruppi della cosiddetta "musica industriale" come Einstürzende Neubauten, Test Department, SPK, Laibach. Alcuni di essi erano molto impegnati in senso politico e sociale, come i Test



Fattore 19 (2002) olio su lino - cm140x200 [particolare]



Fattore 10 (2002) olio su lino - cm140x200 [particolare]

Dept., altri avevano una connotazione più esoterica, come Throbbing Gristle o Psychic TV. Tutti questi gruppi sono stati molto importanti per me. Corrispondevano in modo molto forte al mio modo di sentire, ma anche alla dimensione in cui viviamo, quella del paesaggio urbano, che include sacche marginali, in abbandono. Fabbriche che hanno fatto la storia del '900 e vengono ora demolite o trasferite. In me convivevano, almeno in quel periodo, entrambi gli interessi, sia quello storico e sociale per le lotte operaie, per la trasformazione, anche politica, avvenuta nella seconda parte del '900, sia quello per la parte più oscura, più esoterica. Le fabbriche abbandonate mi hanno sempre ricordato luoghi mistici: navate, chiese, templi.

I riferimenti musicali che hai nominato sono piuttosto datati. Ci sono esperienze degli ultimi anni che trovi altrettanto stimolanti?

A un certo punto, le formazioni che sono nate nel contesto della musica industriale si sono dirette verso la musica elettronica, oppure si sono spostate verso situazioni di esoterismo estremo, di rock metal, ecc. Io sono interessato alla prima di queste possibilità. Le cose più innovative, oggi, avvengono nel campo della musica elettronica. C'è un forte parallelismo, tra l'altro, con l'evoluzione del mio lavoro. Anch'io ho abbandonato l'archeologia industriale in senso stretto: negli ultimi quadri si vedono luoghi e spazi completamente trasformati, astratti, senz'altro più vicini alla sensibilità della musica elettronica contemporanea, quella di Aphex Twin o dei Pan Sonic, piuttosto che ad altre esperienze che si sono comunque evolute dalla musica industriale.

Parliamo allora degli ultimi quadri, dell'evoluzione del tuo lavoro.

Ogni dipinto parte da uno scatto fotografico, da luoghi che ho visitato. Mi introduco in questi luoghi – a volte abusivamente – e scatto delle fotografie, sia per esigenza di rapidità che per documentazione. Poi

ha luogo la fase pittorica vera e propria. E' un lavoro di trasfigurazione, di alchimia: mi interessa partire dall'immagine di un luogo esistente per trasformarla in qualcos'altro. Questo aspetto ultimamente è diventato decisivo. Ho accentuato molto il lavoro di essenzializzazione, pulizia e astrazione. L'architettura è scivolata verso l'orizzonte, fino a sparire del tutto, lasciando una landa vetrificata. Ogni soggetto che compare su questa landa, anche solo dei pali metallici, si carica adesso di significati, diventa una specie di idolo. Anche per questo ultimamente lavoro soprattutto su grandi formati, monumentali addirittura. Una stazione di servizio diventa un Moloch, una divinità. Poi ci sono anche quadri molto complicati, dominati da un intreccio di strutture e di linee. I gasometri, per esempio. Diventano quasi astratti, con la loro ramificazione di linee che mi ricorda le sinapsi del cervello o i collegamenti elettronici. Cavi elettrici, circuiti stampati... E' una metafora della complessità del nostro mondo tecnologico. Infine c'è il vuoto: interni neri, misteriosi, che rimandano all'aspetto esoterico del mio lavoro.

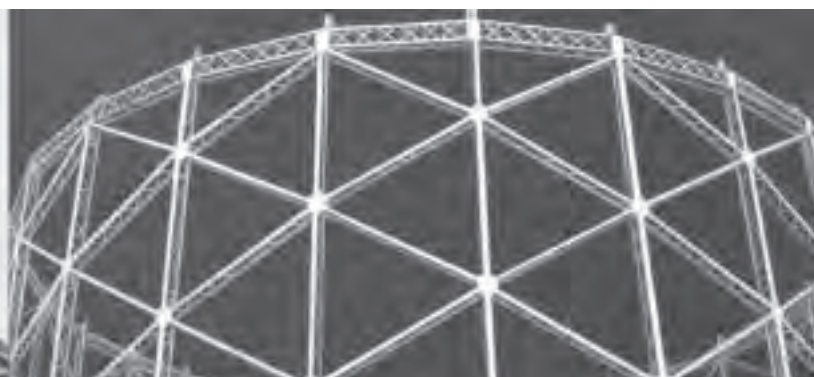
Il paesaggio rarefatto in cui compare un Moloch; gli interni scuri; le strutture estremamente complicate, che simboleggiano le connessioni cerebrali e digitali. Sono queste le tre tipologie su cui sto lavorando. Ho anche ristretto al massimo la tavolozza, uso praticamente solo il bianco e nero. Sono quadri duri. C'è sempre una luce, però. Una luce lontana, forse irraggiungibile, ma presente. Spesso attraverso le strutture tendo a creare delle prospettive che forano lo spazio creando un'altra dimensione, qualcosa che c'è al di là; è una tensione ad andare oltre, a scoprire cose nuove, a ricercare.

E' così essenziale per te, la pittura? Credi che sia ancora attuale, specie su temi strettamente contemporanei?

Credo molto al potere della pittura di rigenerarsi continuamente, di rinnovarsi con i tempi. La mia, per esempio, è una pittura che risente molto



G.R.U. 59 (2000) olio su lino - cm140x100 [particolare]



Fattore 17 (2002) olio su lino - cm140x200 [particolare]



Moloch 28 (2001) olio su lino - cm100x140 [particolare]



S.P.K. 16 (2001) olio su lino - cm25x35 [particolare]

dell'epoca digitale, non tanto nel fare pittorico in sé, quanto nel livello di percezione che utilizzo per realizzare questi quadri. Io sono contaminato dal mio tempo, e quindi dipingo in un modo che risente a livello percettivo del web, del digitale, della musica elettronica, anche se utilizzo una tecnica che è vecchia di seicento anni, quella dell'olio su tela di lino. Questa è la mia sfida: voler utilizzare un mezzo tradizionale in maniera assolutamente contemporanea. Mi tolgo via dalla schiera dei pittori tradizionalisti, che non mi interessano, perché utilizzano un mezzo vivo in maniera morta; d'altra parte, proprio perché amo dipingere, non voglio mescolarmi all'altra schiera di artisti che utilizza invece la fotografia o i video, magari solo perché è di moda.

Quali luoghi non dipingeresti mai, perché per te sono completamente scarichi di ispirazione?

Non dipingerei mai un paesaggio con delle figure. Sarebbe illustrativo, descrittivo. E soprattutto, nascerebbe un conflitto su chi è il soggetto. Le mie architetture non sono "ambienti": sono soggetti a sé, carichi di significato. Non avrebbe senso mettere delle figure. Le figure sono le architetture stesse.

Una volta, però, dipingevi anche figure umane. Hai smesso completamente?

No, esistono ancora, ma sotto forma di disegno, spesso su pagine di taccuini. Come dicevo, sono nato come disegnatore, e sono diventato pittore relativamente tardi. I quadri sono l'aspetto razionale del mio lavoro: c'è molta riflessione, sono complicati nella costruzione e richiedono molto tempo nell'esecuzione. Con le figure avviene l'opposto. Utilizzo la carta, il disegno, l'inchiostro. Sono cose fragili e veloci, viscerali ed emotive, espressioniste se vuoi. Figure notturne, spesso a carattere erotico.

Hai progetti in cantiere?

A ottobre parteciperò a una collettiva sul paesaggio contemporaneo presso la Galleria Bagnai, che apre a

Firenze un nuovo spazio; il 10 novembre inauguro una mostra alla Galleria Civica di Modena, Palazzo Santa Margherita, che resterà aperta fino a gennaio; sarò poi presente ad Artissima, la fiera di Torino, con la galleria LipanjePuntin che mi rappresenta. Infine, il 21 novembre, terrò una personale da Luciano Inga Pin, a Milano. In questa occasione, i quadri saranno accompagnati dalla musica di cui parlavo prima, creata dai "2 Blue".

Di che musica si tratta?

Musica elettronica, naturalmente. Atmosfere dilatate, rarefatte. Forse, in alcuni punti, compariranno dei beats. A giudicare dalle prime tracce, sarà un'atmosfera di luogo virtuale, infinito, dove ogni tanto appaiono figure enigmatiche. Prospettive e architetture che aprono verso una luce che abbaglia.

Modena, agosto 2002

calendario prossime esposizioni:

- . Collettiva "301.302 Km²" a cura di Luca Beatrice
Galleria Alessandro Bagnai - Firenze (fino al 30 novembre 2002)
- . Personale "Generazioni" a cura di Walter Guadagnini
Galleria Civica, Palazzo Santa Margherita - Modena (dal 10 novembre al 6 gennaio 2003)
- . Collettiva "Artissima"
Fiera d'Arte Contemporanea - Torino (dal 14 al 17 novembre 2002)
- . Personale "S.P.K."
Galleria Luciano Inga-Pin - Milano (dal 21 novembre al 2 febbraio 2003)

note biografiche

Andrea Chiesi, 1966, è pittore e disegnatore. Vive e lavora a Modena.

Simone Menegoi, 1970, scrive di arte contemporanea per varie testate, tra cui l'edizione milanese del Corriere della Sera, Il Giornale dell'Arte, Activa. Vive e lavora a Milano e Verona.

Courtesy delle opere "LipanjePuntin Arte Contemporanea", Trieste.
www.andreachiesi.com
www.lipanjepuntin.com

S.P.K. 20 (2001) olio su lino - cm25x35 [particolare]



Moloch 20 (2001) olio su lino - cm50x70 [particolare]



MONDO ROTONDA

PER FARLA COMPLICATA...

text > Federico A. Amico



Fotografie di Stefano Camellini

Per farla complicata, cominciamo subito col dire che i greci indagavano filosoficamente il mondo attraverso due categorie: l'essere e l'ente. Il primo è infinito, il secondo, l'ente, è finito; il primo è illimitato, il secondo, l'ente, è limitato. L'inverarsi dell'essere in ente, ovvero l'incarnarsi di una essenza in una cosa, era inteso o espresso quale processo o moto. Ma non solo, una cosa, per esempio un tronco, poteva essere visto quale oggetto multiforme, poteva quindi diventare barca, o catapulta, o stuzzicadenti; in pratica l'essenza del tronco possiede di per sé una potenza, delle potenzialità tali per cui, la sua trasformazione in oggetto finito, può naturalmente prendere più direzioni. Tale trasformazione viene vista quale movimento, moto a cosa, motilità, in termini filosofici e greci *arché*. La motilità, l'*arché*, è il trapasso dell'essere all'ente, che, nel caso del manufatto, viene facilitato dalla tecnica o *techné*.

Per aggiungere complicazione alla complicazione, è necessario proseguire dicendo che la concezione temporale dei greci non era affatto diacronica, ovvero una concezione che intende il tempo secondo un processo lineare da un punto a un punto, ma aveva piuttosto una forma circolare. Tale circolarità non deve però far pensare né all'immobilismo temporale, né alla visione vichiana dei corsi e ricorsi storici, piuttosto deve essere intesa, secondo un'ottima metafora nietzscheana, un eterno ritorno dell'eguale. Anche in questo caso è meglio specificare: eterno ritorno dell'eguale non si deve intendere quale riproposizione pedissequa dell'accadere, senza cioè mutazioni e/o trasformazioni, ma quale condizione esistenziale. L'eterno ritorno dell'eguale è la massima espressione della volontà di potenza (nell'accezione sopra citata), espressione che fa sì che personalmente abbia intenzione di vivere infinite volte tutto ciò che mi accade, senza mutare minimamente il tutto, senza rimpianti, rancori, rimozioni. Si tratta insomma di una piena accettazione della Vita, che altro non è che potenza, potenzialità, possibilità. In questo senso possiamo intendere la motilità, l'*arché*, quale componente centrale di noi stessi, identificando nel moto di inveramento della nostra esistenza quel processo proprio che sussiste tra essere ed ente. E' difatti a questo punto chiaro come noi siamo nient'altro che potenza che si inverte in un ente (la nostra persona) sulla base delle nostre scelte, del nostro ambiente, della nostra fisicità.

C'è chi di questa funzione potenziale del nostro esistere ne ha fatto un'ipotesi più che concreta e, soprattutto, ha cercato di manifestarla attraverso la propria opera letteraria. Si tratta di uno scrittore austriaco di nome Robert Musil, che con il suo romanzo "L'uomo senza qualità" illustra come tale condizione potenziale/possibile sia propria dell'uomo. Sembra non sussistere, secondo Musil, accanito lettore di Nietzsche, un limite vero e proprio all'esistere umano, anzi questo si esplica nella potenzialità più assoluta, trasforma il reale in possibile e di conseguenza contempla tutte le opzioni come effettivamente reali: è possibile pensare al tronco trasformato in barca, catapulta o stuzzicadenti, così come è possibile pensare all'uomo come ricco, povero, assassino o santo.

La funzione della potenza/potenzialità assume pertanto un ruolo centrale nel nostro pensare, essere, agire; procede verso una indeterminazione del tutto (senza qualità appunto) e ci proietta in un mondo possibile, fatto prevalentemente di moto, movimento, trasformazione, processo. Di nuovo tutto ciò non è da intendersi in senso evolutivo/diacronico, bensì circolare, identico (proprio perché non sussistono gradi di realtà maggiori o minori, tutto è possibile, nulla ci è precluso, se non ciò che non riusciamo a concepire). Ora per calarci un po' di più in quelle che possono essere delle modalità concrete di applicazione di quanto sopra illustrato, possiamo prendere in esame un oggetto simbolo di quanto siamo chiamati ad affrontare



Fotografie di Stefano Camellini



quotidianamente: la rotonda posta quale elemento della rete viaria urbana. A questo punto potrete pensare che o siamo pazzi, o idioti, o vi stiamo prendendo in giro, tuttavia ci sembra sul serio di cogliere nella rotonda alcuni aspetti che possono riassumere all'atto pratico quanto prima enunciato e, nello stesso tempo, essere simbolo di una necessità consustanziale all'essere umano che oggi è chiamato consciamente o inconsciamente a interagire con l'ambiente urbano nel quale vive. Ambiente che essendo da lui stesso progettato e vissuto, a nostro avviso, riassume, per forza di cose, la condizione umana.

Ora, se proviamo a pensare alla rotonda stradale questa a una prima osservazione sembra presentarsi quale non-luogo, quale spazio sottratto a tutti gli effetti alla fruizione collettiva. E' vero, si assiepano e transitano uno sterminato numero di veicoli con relativi conducenti e passeggeri, tuttavia, proprio perché semplicemente transitano, non possiamo dire che si tratti di uno spazio all'interno del quale si possano costruire e consolidare relazioni. A differenza della piazza (che in certi casi può avere le stesse dimensioni) la rotonda sembra non lasciare spazio all'incontro, al dibattito, sembra presupporre esclusivamente il passaggio ed è in questo senso che possiamo considerarla un non-luogo: non ci abita nessuno, non sosta nemmeno nessuno, lo stesso pedone è costretto a seguirne il perimetro (non può compiere un azimut, manca il passaggio), al suo interno è consentita una vita esclusivamente vegetale (cfr. gli ornamenti, anche complessi, di cui le rotonde sono dotate). La rotonda è solo flusso, passaggio, transito immutabile (posso entrare nel suo percorso e non uscirne più senza interrompere l'altrui moto, mentre l'incrocio, con semaforo o senza non lo concede), una specie di moto perpetuo o, se proprio vogliamo azzardare, un eterno ritorno dell'eguale. A differenza della concezione urbana reticolare, l'istallazione della rotonda genera una fruizione dello spazio cittadino senza soluzione di continuità. Non è però sufficiente la presenza singola della rotonda, ma si fa necessario un vero e proprio sistema che sia in grado di generare ciò. Per esprimerci con linguaggio semaforico, è come se al suo cospetto ci trovassimo a vivere, a transitare, nella condizione di un giallo perpetuo (non ci sono né rossi né verdi che tengano, con la rotonda) e non solo, ci troviamo ad affrontare una situazione che richiede in primo luogo rispetto della presenza altrui. Non dobbiamo in pratica subire la dittatura del semaforo, che, quale agente esterno ci impone la sosta o l'attraversamento: nel caso della rotonda le condizioni per il transito sono dettate da quel linguaggio comunemente appreso che è la precedenza. E' una sorta di strumento che ci impone/insegna il rispetto nei confronti dell'altro, non dà spazio al furfante, al profittatore, pone come centralità la regola democratica della tolleranza. Pertanto se da un lato è sottrazione di spazio alla vita sociale, dall'altro è strumento di insegnamento alla socialità, nonché esemplificazione di quel moto, di quella motilità che trasforma l'essere in ente: se io imbocco una diramazione della rotonda, imprimo un moto alla mia vita, intraprendo una direzione, ma tutte le potenziali diramazioni hanno il medesimo grado di realtà.

Per assurdo possiamo traslare nella rotonda i risultati dell'esperimento del gatto di Schrodinger: prendiamo un gatto e lo poniamo in una scatola assieme a una boccetta di veleno. Non possiamo vedere ciò che accade all'interno della scatola, perciò lasciamoci il gatto per un periodo di tempo sufficientemente lungo, tanto che la probabilità che il gatto abbia rotto la boccetta di veleno e sia quindi morto, oppure l'abbia lasciata intatta e sia quindi vivo, sia pari al 50%. Solo nell'aprire la scatola verificheremo quale realtà sia effettivamente occorsa, ma allo stesso tempo anche il suo opposto avrà pari diritto di esistenza. Insomma è come se al momento di aprire la

Fotografie di Stefano Camellini



quotidiascatola le due possibilità generassero due piani differenti ma ugualmente esistenti. Ora se proviamo ad applicare lo stesso principio alla rotonda, ovvero ci immettiamo nel suo flusso e permaniamo in questa condizione quel tanto che serve perché la probabilità per cui si imbocchi una via d'uscita sia pari a quella relativa alle altre presenti nella rotonda, allora solo nel momento in cui intraprenderemo uno di questi percorsi, l'osservatore dell'esperimento avrà la possibilità di verificare quale realtà si stia realizzando, realtà che avrà lo stesso grado di effettualità di quelle scartate e che quindi lascerebbe presagire una compresenza di più piani spazio-temporali equivalentemente reali.

Certo, tutto questo ha il sapore di un esercizio squisitamente intellettuale, un baloccarsi di idee balzane nel tentativo di costruire una tesi fittizia, ma, poiché concepibile, questa tesi è possibile e di conseguenza di pari realtà con suo esatto opposto e le sfumature che sono in mezzo.

Quello che qui però più importa è che l'istallazione di rotonde nel tessuto urbano genera effettivamente un'ipotesi di fruizione degli spazi che sia liquida, quindi più vicina al flusso e al transito piuttosto che al salto e alla cesura. Questo a nostro avviso ha natura sia simbolica che sociale. Sociale perché è certamente portatrice di un concetto anti-repressivo, un concetto che intende instaurare una socialità aliena al movimento imposto, lontana dalla costrizione temporale dettata da un meccanismo (si privilegia, è utile sottolinearlo ancora, la convivenza e il rispetto dell'altro da sé). Simbolico perché la sua circolarità rimanda senza troppe astrazioni ai concetti di transito, moto, flusso che ci sembrano propri della Vita, piuttosto che quelli di cesura e salto che troppo a lungo hanno funestato la condizione umana. Se inoltre osserviamo la rotonda nella sua funzione di eventuale collocazione per la produzione estetica, ci accorgiamo che essa risponde a molte delle esigenze attuali delle modalità espressive legate al fare artistico: è un non-luogo (virtuale quindi) che reitera e fa reiterare su se stesso un moto, come in un loop ritmico, come in un esercizio fine a se stesso. Costruire dunque un percorso che accentui, anche grazie allo spazio e alla forma messi a disposizione dalle rotonde, l'idea di flusso quale processo combinatorio di più fattori, l'idea di transito o deriva, risponde a nostro avviso all'esigenza intenzionale delle modalità espressive contemporanee. La rotonda nell'essere decisione di indirizzo è nello stesso tempo moto, costruzione, possibilità. Pensare a una serie di installazioni performative, sonore, visive che trovino spazio nelle rotonde può restituire tali spazi al consesso sociale e nello stesso tempo assurgere a simbolo di quella provvisorietà e possibilità effettuale che è propria del nostro sentire.

Se tutto ciò ha funzionato come stimolo possiamo dirci soddisfatti, le ipotesi qui espresse sono certamente parziali e a volte inopportune, ma ci sembra siano portatrici di quel fascino intrinseco proprio della potenza/potenzialità che è cifra espressiva della contemporaneità.

Per farla complicata, proseguiamo allora col dire che i greci indagavano filosoficamente il mondo attraverso due categorie: l'essere e l'ente. Il primo...



6
3

GIOVENTU'
EROICA
Y:DK

ITALIA

1 PZS - ROMA

€ 0,41

F. TULLI

GEORGE KOULERMOS

text > George Koulermos (Y:dk / Technogod)

"i was dreaming while I wrote this..." then I woke up

"il vero genio è quello che produce e crea la cosa giusta nel momento giusto. chi crea qualcosa di unico e geniale in anticipo è un fallito come quelli che non combinano mai nulla di interessante nella loro vita." l'unica cosa intelligente uscita dalle boccucce congiunte di DOLCE & GABBANA... questa frase mi ha fatto seriamente riflettere in questi ultimi anni. chi pretende di creare deve anche essere un bravo manager di se stesso perché la sua creazione è anche prodotto e quindi bisogna avere notevoli capacità di analisi e marketing... della serie, mo' te la suono e mo' te la franchiso. ARTEFIERA docet.

"cheffai nella vita"
"faccio musica"
...pausa di riflessione
"cioè"... "suoni, canti, fai concerti"...
"anche..."
"ma è un lavoro serio, o solo un hobby?"
"anche..."

non basta mai. mi faccio di musica.

flashback #1: ...ero compagno di banco di falling james moreland, cantante e fondatore dei leaving trains nonché primo marito (povero lui) di courtney love. non era un caso se eravamo seduti vicino. nessun altro ci avrebbe avvicinato. essere diversi e non saper surfare a malibu era come essere l'anticristo. eravamo pochi, ci si riconosceva dalle spille dei germs, cure etc il taglio dei capelli ed un generico maladjustment sociale. si giocava a basket con alcuni elementi della paisley underground durante l'intervallo e poi, dopo scuola mi toccava prendere un sacco di mazzette da forrest whitaker (l'ormai stellosissimo attore) durante l'allenamento di football americano. io, essendo sulla linea offensiva non potevo usare le mani, lui sì... poveraccio, lui doveva svegliarsi alle 5.30 per essere inghiottito dal grande scuolabus giallo che portava i giovani ragazzi afroamericani da i loro quartieri neri nel nostro liceo bianco. la chiamavano integrazione razziale. ma nessun bianco veniva trasportato nei licei neri.

vivevamo una realtà leggermente spostata. forse un pò fuori fuoco. o forse c'era qualcos'altro che andava messo a fuoco.

the decline of western civilization. eravamo ragazzini liceali di suburbia con una passione morbosa per la musica come sfogo per tutte le nostre paranoie. ti davano la patente a 16 anni ma non potevi entrare nella stragrande maggioranza dei locali perché v.m.18. era una disneyland linda e perfetta e pattugliata dai solerti CHIPS. io mi sentivo un brufolo sulla pelle vellutata di biancaneve. ma quando uscivo da un concerto dei germs, black flag, minutemen, fear allora sì... tutto sembrava prendere forma... anche se per poco riuscivo a mettere a fuoco ... poi mi spaventavo ... smaltivo la sbronza e tornavo a casa.

suonavamo con la mia band, facevamo un misto fra postpunk e funk. il chitarrista era un giapponese la quale famiglia era stata internata nei campi di concentramento (i famigerati camp californiani) dello stato della californiana durante la seconda guerra mondiale. dopo pearl harbour, tutti i cittadini americani di origine giapponese diventarono enemy of the state. il bassista e il batterista erano neri e li andavo a prendere con il mio maggiolone giallo a south central... non credo che avrei il coraggio di tornarci ora. passavamo il primo quarto d'ora a pulire la sala prove dal merdaio che lasciavano i suicidal tendencies.

suonare a los angeles era uno schifo. era tutto pay to play e di locali interessati ad ascoltare la tua demo li contavi sulle dita di una mano monca. o avevi il culo di essere amicone di qualche gruppo più conosciuto che ti faceva suonare di spalla per darti la possibilità di farti conoscere altrimenti cazzi tuoi. io non conoscevo nessuno. stavo nella mia cameretta a suonare e sognare.

nel college faccio il dj per la radio della mia università. in questo periodo le major scoprono l'importanza del mercato universitario per lanciare tutta quella new wave che arrivava un pò dal uk un pò dal resto degli usa. mi metto a fare il giornalista e critico musicale prima per il giornale del college poi freelance. bananarama funboy three reallof-voodoo gang off four psychedelicsurspretender strionenaecho and the bunny-mentomverlaine... il massimo fu una intervista con sting allo chateau marmont nella stanza dove morì belushi...

non ne potevo più. dovevo scappare da los angeles...

flashback #2: 1984 atterro a bologna... si sente ancora la puzza di quella nube tossica che fu il bologna rock... e come se una bomba di antimateria avesse eliminato ogni traccia. se eri di bologna o facevi del demenziale o lo eri. per me gli anni ottanta rimangono gli anni bui della scena musicale italiana... almeno personalmente e artisticamen-

te lo erano. l'unica cosa che mi ricordo è che i litfiba, e i gang suonavano in ogni festa dell'unità possibile e immaginabile... pure quelle di quartiere.

flashback #3: 1990 mondiali di calcio. maurizio (liguori) ed io siamo chiusi nella sua camera da letto a fare pezzi con tastiere e computer. iniziamo a campionare le nostre prime cosucce. jesus christ superstar, janis joplin, black sabbath. io arrivo da jamesbrown talkingheads tomwaits e tante chitarre. maurizio e fred (bologna) da front 242 depechemode tuxedomoon. è uno scontro totale. iniziamo a dare un senso a tutto il lavoro che si faceva (il camerun stava vincendo), dando dei nomi ai progetti musicali che potevano rappresentare un gruppo di canzoni piuttosto che un'altro. la prima vera demo completa aveva il nome fatidico: technogod. 60 demo spedite ovunque. un pomeriggio facciamo pausa e usciamo. al ritorno la mamma di maurizio ci dice di aver ricevuto una telefonata da qualcuno che parlava inglese aveva un nome strano... boh, disperazione! richiamerà? era aki nawaz, noto batterista dei southern death cult, nonché fondatore della nation records. dopo un incubo avuto ascoltando al nostra demo è deciso, cola wars ep esce per la nation.

flashback #4: i technogod fanno il loro primo album con la produzione di roli mosiman (un misto fra un camionista metallaro e assistente del dr frankenstein per via del suo accento crucco che rendeva il suo inglese piuttosto cinematografico). ricordo ore alcoliche interminabili e volumi da schicciassasi durante il missaggio al blue velvet di firenze. i technogod iniziano la loro lunga gavetta come gruppo spalla per gruppi della play it again sam, nota etichetta ebm/elettronica, consolidated (tour europeo), meat beat manifesto (francia), young gods (italia), papa brittle (francia). maurizio ed io iniziamo la nostra residenza come djs al covo club di bologna, serata che continuo a fare da 10 anni.

flashback #5: problemi contrattuali rallentano i technogod. per ingannare il tempo fondiamo il collettivo alieni della lost legion e diamo inizio a progetti fondamentalmente elettronici sotto svariati nomi fra i quali ohmega tribe. gli ohmega tribe fanno un disco che riusciamo a licenziare in tutta europa e negli usa per la silent records. negli usa era un buon momento per l'ambient perché riusciva ad attirare vecchi fricchettoni, seguaci della new age, e tutta quella gente vagamente mistificata. avremmo dovuto battere il ferro quand'era ancora luminescente, sfornare più ohmega tribe per le masse. invece, no. so che qualcuno ha usato le nostre musiche per promuovere un software e come colonna sonora per un film porno... gli ohmega tribe erano troppo hip! così cool che i mau mau li invitarono a partecipare ad un progetto piuttosto complesso intitolato radio trance. un misto live/soundsystem fra la trance rituale etnica e quella prettamente elettronica dance. l'evento avviene al primo salone della musica al lingotto di torino. siamo su un palco di 100 metri quadrati insieme ad una tribù gnawa che non ha la più pallida idea di cosa sia un concerto, anche perché loro la trance la usano per esorcizzare gli spiriti maligni... non è roba da poco... goldfinger matharu alle tabla (transglobal underground/fundamental), due radio amatori collegati con l'etere, e i mau mau comprensivi di roy paci e davide rossi in libera uscita dalla setta dei frippati. alla regia sonora maurizio e marco "nonna sonica" posocco i quali mixavano ed effettuavano tutto quello che noi suonavamo sul palco. 5000 persone e due ore e mezzo di spettacolo ... indimenticabile. tutt'ora irripetibile!

flashback #6: siamo sempre più richiesti come djs ed intorno ai metà anni 90, oltre al covo club, otteniamo una residenza lunga tre stagioni al tunnel di milano e una breve esperienza al mafia di reggio nell'emilia.

flashback #7 : pubblicità! i technogod hanno il loro primo ed unico hit: un jingle pubblicitario per la ceres che, oltre a vincere un sacco di premi (lo spot, non noi ovviamente) viene mandato in onda per quasi 4 anni. seguiranno jingles per la labatt ice, vw golf, derby blue etc. se riesci a non farti venire un esaurimento a causa dei pubblicitari milanesi nevrotici, i soldi non sono male.

flashnow: passano gli anni, gente viene, altra va, progetti collassano altri nascono, fidanzate ti sfanculano perché alla fine sono ancora qui con la mia etichetta (mox), nuovi colleghi (loz e phoebe), nuovi dischi di y:dk, technogod, phoebe, e chissà, certi giorni mi sembra di aver focalizzato...

faccio musica

FABIO LUNGA VITA AL RE

text > Damir Ivic - photo > Stefano Camellini

"l'uomo che più di tutti riesce a guadagnarsi un rispetto unanime e, più di una volta, colui che tira le fila e lancia richiami all'ordine in momenti di incertezza e confusione"

Qualche volta è giusto parlare di "uomini del destino", una terminologia mistico-cinematografica, se si vuole. Ma Fabio è esattamente questo. Per la drum'n'bass, per la musica dance degli anni '90 in generale. Una figura di enorme autorevolezza, l'uomo che più di tutti riesce a guadagnarsi un rispetto unanime e, più di una volta, colui che tira le fila e lancia richiami all'ordine in momenti di incertezza e confusione. E' ancora alla fine degli anni '80 che, in coppia con Grooverider, ha cominciato a seminare e a lasciare segni indelebili nella storia della club culture: le serate al Mendoza's di Brixton (quartiere di Londra Sud che non era ancora la mecca del divertimento e della creatività come può essere adesso, ma più succintamente una zona poco raccomandabile e in continua implosione su se stessa) hanno messo sulla mappa londinese tutta la zona al di sotto del Tamigi, quasi in contemporanea con quello che stava succedendo nel West End con le serate di Danny Rampling e Paul Oakenfold oppure, più ruvidamente, a Londra Nord con Mr. C ed altri: la rivoluzione dell'acid house e, più generalmente, la riformulazione della musica dance secondo canoni rivoluzionari e visionari. Dopo, con l'inizio degli anni '90, sono arrivati i fuochi artificiali della serata Rage, dove c'è stata una ulteriore evoluzione technosonica, iniziata al grido di "Hardcore!!" e terminata con la nascita della drum'n'bass. Praticamente da Rage sono passati tutti i grandi nomi della d'n'b prima che diventassero tali, anzi, in molti casi sono stati proprio i dischi suonati da Fabio, in coppia con Grooverider, a folgorarli. Ma non è solo questione di essere stato il primo in senso cronologico (cosa che per altro già basterebbe, no?). E' anche questione di stile, di

carisma. Negli anni, un uomo di poche parole come Fabio è sempre stato visto come un padre nobile, come una sorta di coscienza morale della scena. Questo ex agente assicuratore (questa era la sua occupazione, prima di dedicarsi a tempo pieno alla musica) negli anni ha sempre mantenuto una visione d'insieme invidiabile. E' stato lui più e più volte a "dettare la linea" - ma non perché volesse farlo, ma semplicemente la sua autorevolezza non aveva e non ha pari. Lui si limita a fare le sue cose con stile inimitabile e olimpica consapevolezza, senza però come dicevamo mai dimenticarsi degli altri. Un esempio, molto chiaro: basta citare una sua dichiarazione di un paio di anni fa, quando stava decollando la sua nuova serata, Swerve, alle Velvet Rooms londinesi - "Sono alla ricerca dell'equilibrio. Mi piacerebbe rendere al meglio un punto di incontro fra quello che fa Peshay, quello che fa Bukem e quello che fa Andy C. Vero, tendenzialmente mi piace suonare "elegante", ma sono anche un grande ammiratore della roba più dura, parlo di Bad Company, Ed Rush & Optical, lo stesso Andy. Penso che sia possibile trovare un punto d'incontro fra tutte queste spinte ed attitudini diverse". Parole da cui emerge alla perfezione il rispetto che Fabio prova per i suoi colleghi (di cui lui è, in modo diretto o indiretto, in qualche modo "padre"), la sua voglia di rapportarsi sia alla propria crescita artistica personale che a quella della scena nel suo insieme, il suo desiderio di trovare sempre un "livello superiore", dai furori hardcore agli inizi di Rage fino all'eclettica raffinatezza che contrassegna i suoi set e le sue produzioni da qualche anno a questa parte. Lunga vita a Sua Maestà Fabio...



www.bbc.co.uk/radio1/urban/fabandgroove/index.shtml



IAN SIMMONDS FUGA EMOTIVA

text > Paolo Davoli - photo > official cd artwork

Juryman On "Escape To Where"

(testo di Ian Simmonds - traduzione damir Ivic)

Un minuto qua e poi via di nuovo, come un processo in loop che ricorre, "Fuga Verso Dove" è fondamentalmente una semplice riflessione su un mondo che sempre più appare, suona e perfino odora uguale, omologato. Avendo speso gran parte dei miei 36 anni viaggiando, vivendo, girando varie parti del globo, ho tentato di convogliare tutte queste esperienze nel progetto di un album, o un "diario sonoro" se preferite, accumulando dati, suoni e rumori ambientali per un periodo di 18 mesi, in Giappone, Stati Uniti, Europa. Dato che avevo vissuto negli Stati Uniti quando ero piccolo, sul finire degli anni '60, e poiché avevo visitato il Giappone in più di una occasione, mi è sembrata una cosa fattibile. Una cosa è certa: quando guardi i giornali in paesi diversi, scopri che le notizie principali sono sempre le stesse da qualunque parte tu sia, le guerre, la corruzione, il grande capo con troppo potere che spiega a tutti gli altri cosa bisogna fare... in ogni caso, qua avete una mia prospettiva sulle cose, effettivamente avrei potuto essere da qualsiasi parte, ma queste storie mi colpiscono sempre così come colpiscono le persone che sento vicino. La questione dei "problemi reali in un mondo non-del-tutto-reale" è un soggetto che in vari modi mi ha affascinato nel corso della mia intera carriera. Che sia attraverso le parole, la musica o i film, qualcuno dice semplificando troppo, altri prendendola in modo troppo negativo, ma spero che alla fine emerga sempre l'humour e un tocco di speranza. "Fuga Verso Dove" può essere tradotto, più o meno letteralmente, in molti modi differenti, ma per me è una sorta di incapacità di arrendersi, una sfida costruttiva, usando differenti artisti per interpretare le mie storie e le mie immagini: penso di essere riuscito a raggiungere questo risultato, di aver creato questo viaggio in cui ogni ascoltatore ha la possibilità di ricrearsi delle proprie immagini e un proprio movimento. Restare confinati o fuggire, la scelta è vostra. Ci saranno suoni che riconoscerete e altri che non riconoscerete, da una spiaggia a Coney Island alla metropolitana di Tokyo, una poesia di Cibelle Cavalli in portoghese e una delle rare apparizioni di Stretcher il cui "Tin Soldier" fonde la dura realtà con una poetica forza immaginifica.

Intervista a Ian Simmonds

Come pensi che potresti spiegare ad un ventenne di oggi l'esperienza che hai avuto coi Sandals? Quali erano i fini, quale la filosofia artistica che sottintendeva, quale il contesto sociale in cui è nata? E cosa è rimasto di quegli anni nella tua successiva avventura artistica come Juryman?

Penso che i Sandals fossero essenzialmente un nucleo che si muoveva nei campi dell'arte, della politica e della performance. Considera che quelli erano gli anni della Thatcher e di John Major, cosa di cui bisogna davvero tenere conto al momento di analizzare la nostra esperienza creativa. Non si è mai trattato di "sola musica": facevamo anche drammaturgia, performance di vario genere, così come serate nei club, cortometraggi, pittura, installazioni. Il tutto si svolgeva su più piani e partiva da diversi contesti: impossibile ridurre tutto ad un'unica categoria, o almeno - va tutto inteso come un tentativo di arrivare a qualcosa di unitario e coeso partendo da elementi differenti. Che è esattamente ancora oggi il mio obiettivo come artista.

Il tuo nuovo album ha una citazione beckettiana nel titolo: sei stato ispirato in qualche modo dal lavoro di Samuel Beckett?

No, direi proprio di no.

Il tuo album parte con un campionamento di autentici rumori urbani registrati a Time Square, New York, e si chiude con un altro campionamento simile registrato invece nella metropolitana di Tokyo: "Escape To Where" sembra suggerire una fuga, un trip o un viaggio... o è pure e semplice voglia di libertà?

Basta pensare che quello è un brano che ho registrato in un arco di tempo molto lungo, 18 mesi, e anche il mixaggio si è protratto per almeno 6 mesi.

Si tratta comunque di un disco, il tuo, che tende ad avere un'atmosfera malinconica, quasi un richiamo alla solitudine. Mi pare che solo la seconda traccia abbia implicazioni direttamente politiche. Come mai? Forse oggi la politica è una cosa così tremenda

che sentiamo il bisogno di sfuggirla?

Penso che per un bel po' di persone la politica sia una cosa terribile, addirittura una parolaccia, o cose del genere. Per me è invece la cosa più importante che ci sia al mondo, assieme allo humour e all'onestà; ma non voglio fare il predicatore... semplicemente, esprimo quello che penso, che è anche quello che mi ispira nell'atto di creare. Sono trasparente: trasmetto a voi quello che vedo.

Ancora una volta, c'è un bellissimo artwork per un tuo cd. Qual è il tuo approccio artistico verso i grandi cambiamenti di pratica visuale che hanno caratterizzato l'arte del ventesimo secolo (cinema, fotografia, visuals digitali)?

L'aspetto visuale per me ha la stessa importanza rispetto a quello musicale. Dirò di più: penso che mai nella storia ci sia stato un periodo così stimolante per un artista. Lunga vita alla rivoluzione digitale!

Si sta facendo un gran parlare di "jazz" oggi come oggi nel campo dell'elettronica, c'è un sacco di hype attorno a questa teorica contaminazione - molte volte però nasce e si sviluppa in maniera non del tutto pertinente. Cos'è per te il jazz, e qual è un vero esempio di "jazz experience" o un buon esempio di jazz contemporaneo?

Non mi vedo come un artista jazz. Non capisco tutta 'sta roba del "nu jazz", esattamente come non capivo tutto il chiasso che si è fatto attorno al cosiddetto "big beat". Mio padre era un trombettista: suonava in un'orchestra di swing, esercitandosi sei ore al giorno, e non ci ha mai guadagnato praticamente nulla. Io amo il jazz, ma trovo che negli ultimi anni si sia veramente annacquato, non riesco più a sentirne il sapore. Per me oggi il jazz è come un viaggio in metropolitana, in cinquant'anni non è cambiato. Io sono un artista / compositore / regista, non un "bossa fascist" o un "jazzanostra". La mia musica sono io, essa arriva direttamente dal cuore, riflette il mondo in cui vivo e che vedo ogni giorno, senza alcun compromesso commerciale, mai.

Juryman - Escape To Where
(SSR)
www.k7.com





Juryman – Escape To Where (SSR 2002) La suggestiva veste foto/grafica di *Escape To Where* suggerisce in modo eloquente la dimensione emotiva ed aurale dell'ultimo album di Ian Simmonds: il viaggio/fuga verso l'ignoto. L'opera – tra le migliori di Simmonds, pari almeno a *The Hill* – si segnala per un costante equilibrio tra ballate (*downtempo* in termini dance) dal retrogusto amaro e malinconico e maestose arie di breakbeat-funk nervoso, accigliato. Forte della sua indole introspettiva, il suono di Juryman si erge con fare lirico e cinematografico a ricercare una lunga linea emozionale nel labirinto caotico della vita. Ogni fermata di questa lungo tragitto è, per forza di cose, il naturale approdo della traccia, efficace prosecuzione dell'atmosfera del precedente. Viene a crearsi in questo modo un *continuum* che fa sedimentare lentamente l'atmosfera dell'opera. Ed è un bel viaggiare, questa fuga verso l'ignoto: veniamo cullati dai violini, dalle plumbee batterie, dalle scaglie funky sottratte a eremitici vinili, da registrazioni ambientali colte ai quattro angoli del mondo. Atmosfere profonde per un'ora di musica tormentata e fantasiosa. La sottile inquietudine di questi suoni ci accompagna fino alla finale *Subway* elaborata in terra giapponese, chiusura limpida di un vuoto dell'anima che – forse – nemmeno il viaggio alla ricerca di se stesso può colmare. A volte – come negli antichi giardini zen – l'essenzialità dei suoni come delle forme è per l'anima medicina sufficiente a lenire gli interrogativi interiori; anche *Escape To Where* non rifugge a questa antica prescrizione.

Back Catalogue (a cura di Dj Rocca)

Sandals - Rite To Silence (LP) (London Records) Sul finire del fenomeno acid-jazz, nel 1994, arriva l'album del gruppo dove si formò Ian Simmonds sia come bassista sia come cantante, una specie di mix fra primi esperimenti con i campioni e strumenti, contaminazioni con il rock e con il jazz come con la dance poetry similmente al più famoso Galliano. Il suono alla Juryman già appare nella scelta dei testi e nelle atmosfere dubby techjazz di 'Profound Dub'. Da segnalare il 12" estratto di 'Feet', con remix degli allora Dust Brothers, ora Chemical Brothers.

Sandals - Cracked (EP) (London Records) Prima che il gruppo dei Sandals si scioglia, realizza, sempre nel 1994, questo EP di otto tracce nel Milo studio (lo studio dell'attuale Pussyfoot records) cui collaborano i futuri amici e compagni di viaggio di Ian Simmonds, Paul Daley (Leftfield), Luke Gordon (Spacer) e Lacelles. Molto più percettibile la matrice di ritmo e melodia alla Juryman in tracce come 'Oscuroso', 'Cracked', 'Wake the brain' e 'Open'.

Juryman - Juryman 3 (12") (N-Tone/Ninja Tune) Insieme al suo ex compagno Sandals, John Harris (Godhead), e Luke Gordon (Spacer), incomincia l'avventura di Ian Simmonds nella ricerca del proprio

personalissimo suono, con la realizzazione di singoli per la sub label sperimentale della Ninja Tune. Il singolo in questione (1996) contiene già tutti gli ingredienti del suono Simmonds al 100%, in più c'è uno splendido remix dei suoi migliori amici, i Pressure Drop.

Juryman vs Spacer - Mail Order Justice (LP) (SSR Records)

Dopo avere incominciato la collaborazione con l'etichetta belga SSR con un paio di singoli come Juryman, Ian Simmonds ottiene il contratto per la realizzazione di questo stupendo album insieme al genio di casa Pussyfoot. La completa fusione dell'approccio al suono alla Spacer e della concezione ritmica e dell'arrangiamento di Simmonds, sfocia in un album tanto sperimentale quanto innovativo. Tuttora anni luce avanti.

Ian Simmonds - Last States Of Nature (LP) (!K7 Records)

Siccome il suo suono è più apprezzato nella mitteleuropa che in patria, Ian arriva al suo primo album in completa solitudine per la berlinese K7 (1998). Capolavoro indiscutibile di ritmica, pathos, melodia e personalità, definito "L'album che avrebbe dovuto realizzare Carl Craig", porterà Ian alle orecchie della scena 'jazz no jazz' tedesca e austriaca di casa Jazzanova/Compost/

Kruder&Dorfmeister. Il disco è una fusione perfetta di Spiritual Jazz, ritmiche dispari, arrangiamenti e suoni malinconici, e ingredienti ambient-techno. Traccia epocale 'Man With No Thumbs'.

Juryman - The Hill (LP) (SSR Records) L'album perfetto. Il disco per eccellenza di Mr Ian Simmonds arriva nel 2000. Collaborazioni con il fratello tastierista e sound engineer, la bravissima Goldfrapp e ancora Spacer per dodici tracce senza tempo. Il vero nu jazz è in questo disco, la tecnica digitale dell'elettronica si fonde con la profondità del ritmo primordiale su perfetti arrangiamenti e suoni del jazz mitteleuropeo tipico della ECM records. Naturalmente il tutto dall'ottica originale e malinconica del maestro Juryman.

Ian Simmonds - Return To X ST (!K7) L'ultimo album a proprio nome per la K7, ricalca le atmosfere dei dischi precedenti marcando ulteriormente la matrice dark del proprio suono. Il ritorno alle ritmiche dispari coniugato all'utilizzo di suoni forzatamente atipici, porta a risultati discontinui. Non tutto l'album è fenomenale, ma le tracce più riuscite ('Alvin's Blues', 'Blues for V.C.', 'The Manta') portano il disco ai livelli dei precedenti. Da segnalare lo stupendo remix su 12" dell'amico Spacer a 'The Manta'.



FENOMENOLOGIA DELL' **IKEA**

SERENITA', COMFORT, EVASIONE, SPAZI, LUOGHI, FUNZIONALITA', FELICITA', IKEA.
text > Matteo Bittanti (mbittanti@libero.it) - photo > Ikea Catalogue





EFFEKTIV L'IKEA è il posto più bello del mondo. L'IKEA svolge funzione ontologica, non semplicemente mercantile. Infatti, come insegna Tyler Durden, l'IKEA mi definisce prima di tutto come "persona" ("I'd flip through catalogs and wonder what kind of dining set defined me as a person."). Riflette tutte le striature amaranto della mia anima. Specularmente, mi rifletto in IKEA. E ora che il mio coefficiente è il massimo, voglio atterrare con l'elicottero in cima all'IKEA di Cinisello Balsamo, barricarmici dentro, respingere le orde di zombies e aspettare l'arrivo dei motociclisti.



KARLANDA Fare un giro all'IKEA, diciamolo, è anche un'occasione per incontrare tanti, tantissimi amici. Quante relazioni sono nate tra i tavoli minimal o tra le lampade di carta dal design essenziale? Tante, tantissime. Troppa per elencarle tutte. All'IKEA incontro spesso Michele, quello che "fa materie plastiche vicino Gornate". Parliamo della Svizzera, di Santo Domingo e della Juve di fronte ad un cappuccino e ad un cornetto del bar IKEA. Una sagoma, il Michele. Te lo raccomando, il Michele.



PAK BREVIK L'IKEA ha dato un senso a posti come Corsico e Carugate che prima dell'IKEA erano solo espressioni geografiche. È bellissimo quando sono all'IKEA e gli amici mi chiamano sul telefonino e mi domandano "Dove sei?" così io posso rispondere tutto ringalluzzito "Indovina? Sono all'IKEA di Corsico". A volte dico "Indovina? Sono all'IKEA di Corsico" anche se magari mi trovo al lavoro. Mi fa sentire più realizzato. Che rimanga inter nos, ma quando ho scoperto l'IKEA, non vado più al multiplex. A volte entro all'IKEA alle due del pomeriggio (orario consigliato per evitare la ressa) ed esco alle otto (anche se chiude alle dieci, a parte il weekend). Il tempo vola quando ci si diverte e all'IKEA mi sembra sempre di volare. Infatti io all'IKEA "investo in buonumore".

IVAR L'IKEA non è un semplice negozio. L'IKEA è una chiesa. Del resto, come insegna Daniel Miller lo "shopping è religione" e le centinaia di sedi sparse in tutto il mondo sono i nuovi templi del consumo. L'IKEA è il nuovo cattolicesimo, un cattolicesimo



illuminato (l'IKEA, infatti, è gay friendly), il catalogo dell'IKEA è per me come la Bibbia e le varianti "Studio & ufficio" nonché "Cucina" (per tacere dei vari "Supplementi"), sono vangeli apocrifi. Room è l'equivalente della newsletter parrocchiale. Room è il magazine trimestrale che illustra la vita e le tendenze contemporanee che rispecchiano la filosofia IKEA: ispirazioni per la casa insieme a riflessioni sul modo (ma anche sul mondo) in cui viviamo. Carrie di Sex & The City adesso scrive per Vogue. Il mio sogno è invece scrivere per Room cose tipo "design accurato" e "zone multifunzione" ma soprattutto suggerire nuove combinazioni salva-spazio a chi vive in 40 metri quadri. Non c'è niente di più bello che chiedere Room al mio edicolante ogni tre mesi circa. Room è la rivista IKEA per arreda-



re e vivere meglio ed è in vendita in tutti i negozi IKEA e nelle migliori edicole a solo 1.55 euro. Non nelle edicole qualsiasi. Nelle migliori. La mia, ci tengo a dirlo, è una delle migliori. Room mi dà la possibilità di conoscere in anticipo ciò che potrò trovare tra gli scaffali prima di avventurarmi. Conservo le copie di Room nella mia libreria Billy in compensato rivestito di lamina d'argento (l'articolo più venduto nei centri IKEA tedeschi). Ho appena comprato il numero estivo che è interamente dedicato all'estate: luce, calore, vitalità e riposo. Tante pagine piene di mobili colorati, sia da esterni ma anche pensati per dare colore alla casa con un pizzico di neopop. Room è la rivista IKEA per arredare e vivere meglio ed è in vendita in tutti i negozi IKEA e nelle migliori edicole a solo 1.55 euro. In Room si parla di esperienze spirituali in Tibet e si va alla scoperta della Genova che non conosci, ma anche del Far West. Un occhio di riguardo è dedicato alle nuove architetture di stazioni e metropolitane in giro per il mondo. E poi ancora ricette per cucinare con i fiori e indicazioni utilissime per come dare agli ambienti di

casa propria una doppia vita: la cucina che si trasforma in ufficio, il salotto in sala giochi. Room è la rivista IKEA per arredare e vivere meglio ed è in vendita in tutti i

negozi IKEA e nelle migliori edicole a solo 1.55 euro.

Inserto letterario finalizzato a dare spessore al pezzo:

"Sono le 17 e cinquanta di giovedì 19 Aprile 2001 e nello stomaco ho 35 gocce di Novalgina, 35 gocce di valium, due bicchieri d'acqua e un panino con il salmone affumicato. Tra le mani stringo un ripiano della libreria Foppe in noce naturale 2m e 25 x 2m e 25, comprata ad IKEA per solo 225 mila lire. Il valium l'ho preso per stare più tranquillo e riuscire a seguire le istruzioni di montaggio senza innervosirmik.jjk.jk.jk.jk.jk.jk.. Gli svedesi sono un gran popolo. Entro sei, sette minuti al massimo, dovrei aver finito e così mi potrò occupare di mia moglie Carla a cui ho rotto il setto nasale con un ripiano in noce naturale alle cinque e trentacinque di questo stesso giorno."

(Niccolò Ammaniti)

ABSTRAKT Sto pensando di contrarre presto matrimonio e di produrre dei bambini per portarli al Paradiso dei Bambini e dare così un senso pieno alla mia esistenza un po' sbarazzina, ma soprattutto per portare i miei bambini al Paradiso dei Bambini. Il Paradiso dei Bambini è il parco giochi dell'IKEA, dove gli adulti parcheggiano i figli per poter spendere in pace senza che i figli gli rompano i coglioni. In realtà, sono i bambini a parcheggiare gli adulti: perché l'IKEA è come Las Vegas, è il theme park definitivo con buona pace di Baudrillard. Quest'anno ho deciso di bypassare Gardaland - anche se c'è la nuova attrazione, Haunted House, l'ho letto sulla metro - e spassarmela all'IKEA. Perché l'IKEA è costruita come un percorso, un'avventura, un sentiero, un'escursione, mica come la Grancasa che c'ha pure il logo storto e mi intristisce troppo. Grancasa è l'IKEA "vorrei, ma non posso" come direbbe il Massi. L'IKEA ha i "pattern di circolazione" giusti e l'"area transizionale" calda e accogliente. Mi piace assemblare i mobili, è un po' come il Meccano, hai presente, e io ritorno bambino. L'IKEA è meglio della palestra: ogni volta che vado percorro miglia e miglia. Infatti non ho rinnovato la tessera all'Harbour Club. In compenso vado all'IKEA tre volte





LACK All'IKEA compro di tutto, diciamolo, anche le cose più inutili in assoluto, specie le cose più inutili in assoluto, perché tanto "costano solo tre euro, eccheccazzo." Tipo le candeline Glimma, che sono l'articolo IKEA più venduto in Belgio e Francia, ma anche in Svezia. Oppure la poltrona Kimsta, un autentico best seller in Cina. Gli appendini



alla settimana. Scarpe da ginnastica, pantaloncini e via. Vedo l'IKEA dall'autostrada e mi sento subito bene. La scritta blu visibile da chilometri e chilometri di distanza, quasi un ammonimento, una minaccia. È bellissimo vedere coppie litigare di fronte ad un armadietto per il bagno. Gesticolano come folli, urlano e strepitano ("Non va bene, questo marrone non va d'accordo con il fucsia dei tappeti"). L'IKEA è un teatro, con performance improvvisate. Del resto, siamo tutti attori, come direbbe Ervin Goffman. L'IKEA tira fuori l'artista che è in noi. Per pochi euro. Mi fermo al bar e ordino prodotti tipici svedesi. Per un attimo, Corsico diventa un sobborgo di Stoccolma e io mi sento bene.



Bumerang, perché no? Vendono tantissimo in Finlandia e in Russia. Quando entro all'IKEA mi prende come un senso di sopraffazione, di euforia jamesoniana e il pisello mi diventa duro come il vetro del tavolino Granas. Mi muovo tra i divani Ektorp e Klippan (l'articolo più venduto negli IKEA della Gran Bretagna e degli Stati Uniti) mentre la libido sale a mille. Non posso lasciare l'IKEA senza prima aver acquistato qualcosa. Uscire dall'IKEA senza un articolo, che so, una panca Pastill (quella da 50 cm), è frustrante come un coitus interruptus. A volte sono così eccitato che dopo le casse dimentico di lasciare la borsa gialla nell'apposito contenitore ma le signorine gentili me lo fanno notare con un sorriso e allora io divento immediatamente consapevole del mio errore e a quel punto acquisto una borsa blu per manifestare il mio senso di appartenenza e di brand loyalty anche al di fuori dei centri IKEA. L'IKEA ha qualcosa per tutti. Se

non lo trovi all'IKEA vuol dire che c'è qualcosa di profondamente sbagliato nella tua testa. In questi casi, raccomando una



terapia intensiva. Non si può non amare l'IKEA. L'IKEA è la democrazia del consumo. Magari non siamo tutti uguali di fronte all'IKEA (il parcheggio è pur sempre un discriminante), ma al suo interno, sì. Non ci sono



venditori all'IKEA, ma persone, esseri umani come noi, in tute gialle e blu. Il mio sogno è andare all'IKEA con una Mini Cooper (quella nuova) perché ormai ho scoperto il postmoderno e guidato il maggiolino e sono alla ricerca di nuove emozioni e magari di un televisore Loewe. Fuori dall'IKEA ci sono tanti venditori ambulanti. Approfittano della mia vulnerabilità - in genere spingo carrelli con svariate tonnellate di merce inutile che non ci sta in auto (e se noleggiassi un furgone?) - per rifilarmi ogni possibile amenità. Ma io sorrido e do' pacche sulle spalle a tutti. Un libro sulle tradizioni del Senegal non può essere peggio di un fermalibri di cemento armato a forma di "M" che sopravvivrebbe, insieme agli scarafaggi, persino all'apocalisse nucleare.

invece di "Bobbi", "Fifi" o "Gianluca". Chiedere: hai dato da mangiare al cane è maleducato, rude. Analogamente, mi vergogno a dire "buttala pure nel cestino" quando il mio ospite si guarda intorno disorientato dopo aver sbucciato un ghiacciolo all'anice. Si chiama Knodd, non "cestino". Il che apre tutta una serie di nuove problematiche. "Knodd" - disponibile in tre colorazioni, argento alluminio, rosso fuoco e nero pece - è un'opera d'arte, non un semplice cestino. Mi scopro spesso assorto a contemplarne la sublime bellezza. IKEA è riuscita a trasformare la pattumiera in opera d'arte di massa..

ATTITYD Una volta al MOMA di San Francisco ho visto un'opera intitolata "Mass Production of Uniqueness", produzione di massa dell'unicità. Una sorta di apparecchio (out of order, per altro) che nelle intenzioni dell'artista dovrebbe produrre un liquido gommoso rosso (la cosiddetta "unicità"). Un paradosso e una provocazione, ovviamente. L'IKEA, che ha fatto dei paradossi e delle provocazioni il suo modus vivendi ha trasformato un'idea - la personalizzazione massiva - in realtà. All'IKEA posso costruirmi la mia casa "personale" con articoli disponibili in svariati milioni di unità. Ed è bellissimo andare in casa di amici e (ri)trovare la merce IKEA. L'effetto è inizialmente spiazzante. Ci si sente traditi. Ma alla disillusione



KNODD Nell'imprescindibile Poetica dello Spazio, Gaston Bachelard ha scritto: "Armadi con i loro cassetti, scrivanie con i loro cassetti, panche con finti doppifondi sono organi di una vita psicologica segreta. Infatti, senza questi oggetti e altri di analoga importanza, la nostra vita sarebbe drammaticamente priva di un modello di intimità". L'IKEA ha preso alla lettera gli scritti di Gaston Paperon, al punto da dare un nome ad ogni singola entità in vendita nel suo negozio. E io, consumatore postmoderno, mi sento uno stupido chiamare la poltrona "poltrona" invece di Karlanda. È come dire "cane"

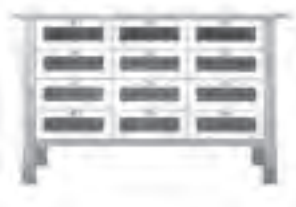




subentra presto una consapevolezza zen e allora capisci che sei un privilegiato, perché fai parte di una grande famiglia, di una setta segreta, che so, gli incappucciati di Eyes Wide Shut. Lo sguardo cade su un futon e quindi sul padrone di casa che annuisce gravemente. Ha capito che tu hai capito. Non c'è nemmeno bisogno di parlare né di scambiarsi parole d'ordine come "Fidelio". IKEA, come Agnesi, parla da sé. Il corollario è che, se tutti comprano all'IKEA, nessuno si sognerà mai di criticare le nostre scelte. L'IKEA è la scelta che rassicura.

KASSETT All'IKEA mi sento come Geraldine Page in *Interiors*, il film di Allen più sottovalutato in assoluto. La mia missione è uniformare i miei desideri alle proposte del catalogo IKEA. Sono un IKEA-boy, come direbbe Tyler. Perché stupirsi? IKEA promuove un approccio ludico all'arredamento per interni. Ma è un ludus di altri tempi, un ludus moderno, non postmoderno. Nell'era della virtualità, è bello sapere che c'è spazio ancora per il meccanico, per l'assemblaggio, per l'analogico. Il sudore, per la maiella. Il sudore e i calli. E le imprecazioni. Porca paletta, i cassetti non si aprono. Il tavolino balla. La lampada si piega... I mobili IKEA non vanno "installati", ma "assemblati": è la logica del Meccano versus quella dei videogiochi e delle applicazioni per pc. I mobili, impacchettati in cartoni che ricordano vagamente i fustoni LEGO di una volta, contengono le mitiche chiavette di ferro che servono a stringere le viti. Il giro di vite jamesiano, a sua volta, è la condizione necessaria ma non sufficiente per raggiungere la felicità. Sono le chiavette d'accesso alla felicità® Made in IKEA nell'era della riproducibilità meccanica, per buona pace di Walter Benjamin. Ricordiamo ai gentili clienti che i ready-made di Duchamp sono in vendita al primo piano. Affrettatevi, sono in saldo fino alla prossima settimana!

DOCENT Il gigantesco magazzino dell'IKEA, una sorta di monolite orizzontale, incarna in sé tanto la logica del theme park quanto quella del centro commerciale. Le code alle casse (articolate su due file, i neofiti finiscono sempre per prendere quelle più lunghe, poveri idioti), lunghe come quelle delle attrazioni dei parchi Disney (qui in compenso non occorre essere alti un metro e un puffo per entrare – nella peggiore delle ipotesi si viene internati nel Paradiso dei Bambini. Quelli cattivi finiscono all'Inferno dei Bambini. Il Purgatorio è in fase di costruzione/costrizione). L'attrazione che preferisco all'IKEA si chiama Carrelgeddon. Si tratta di una variante di Carmageddon, il



BONDE Ogni volta che vado all'IKEA mi porto a casa una matitina IKEA, un bloc notes IKEA e un metro IKEA (e tre o quattro copie del catalogo per evangelizzare i miei amici che ancora "non sanno"). Ma all'IKEA c'è sempre qualche stronzo che si infila dieci matitine in tasca, con nonchalance. Gente così andrebbe presa a frustate nel parcheggio. Intendiamoci, sono contro la pena di morte, ma certe cose proprio non le sopporto. In compenso, all'IKEA spesso ci sono promozioni. L'ultima volta che ci sono andato sono stato tra i privilegiati che hanno avuto l'onore di assaggiare gratuitamente uno squisito



videogioco. Scopo del gioco. Alla guida di un carrello Ikea bisogna falciare il più alto numero di clienti. Forse non tutti sanno che la parte inferiore del carrello – di acciaio inossidabile – è collocata ad altezza caviglie. Il massimo è lanciarsi a folle velocità contro la vittima prescelta e rallentare poco prima dell'impatto. Affondare il metallo nella caviglia e poi defilarsi con un innocente "oh, mi scusi". Meglio dell'autoscontro.



aperitivo svedese. L'IKEA è come il paese dei balocchi. È pieno di sorprese. Ogni volta che vado c'è qualcosa di nuovo. Devo ringraziare Ingvar Kamprad che è il mio eroe. Ingvar Kamprad è il fondatore dell'IKEA ed è persino più ricco di Berlusconi (un tempo il mio eroe era Berlusconi, ma poi ho scoperto che Ingvar Kamprad è più ricco). Ingvar Kamprad è nato nel 1926 e ha inventato l'IKEA che adesso ha oltre 41,000 dipendenti che lavorano in oltre 150 negozi in oltre 30 paesi che ogni anno distribuiscono oltre 100 milioni di cataloghi e che vendono oltre 6.25 miliardi di dollari in merce. Io credo in Ingvar Kamprad. È importante credere in qualcosa dopo l'11 settembre. Penso che quando sarò vecchio, un giorno i miei figli, gli stessi figli che ho portato al Paradiso dei Bambini, mi abbandoneranno al mio destino nel reparto tende, come fanno gli eskimo (l'ho letto quando ero piccolo su un libro che si intitolava Il paese dalle ombre lunghe, un classico). Io non rifiuto l'abbandono. Fa parte delle regole del gioco. Vorrei solo che l'IKEA non finisse mai.



Riferimenti Bibliografici

Paco Underhill (2000) *Why We Buy: The Science of Shopping* Touchstone Books.
 Chuck Palahniuk (1999), *Fight Club*, Basic Books.
 Aldo Nove (1999) *Puerto Plata Market* Einaudi.
 Daniel Miller *A Theory of Shopping* (1997) Cornell University Press.

...E altri ma non ho voglia di citarli perché adesso devo andare all'IKEA di Corsico a fare un giro.

Ikea soundtrack – Hot Seven by Matteo Bittanti

"Subliminal Buy Messages II with Hot Latino music" Dr. Glenn Van Warrebeey
 "Music for All Persuasions" by various artists
 "Stop Shopping, Start Crafting!" by DJ Sasha Crnobrnja
 "Zombi OST" by Goblin
 "Scenes from a Mall OST" by various artists
 "Mall Rats OST" by various artists
 "Starbucks West Coast Jazz" by various artists

(originariamente pubblicato, in versione ridotta, su *Duel* #98. Si ringrazia la redazione per la gentile concessione)




ILS

“SOUL TRADER”

text > Fabrizio tavernelli - photo > courtesy Knowledgemag 32

Qui le cose si fanno interessanti. Il breakbeat si colora di soul, un po' come successe in diversi ambiti con il primo album "Blue Lines" di Massive Attack, con i capisaldi jungle/drum'n'bass "Timeless" di Goldie e "New Forms" di Roni Size, con il nu-jazz di Hefner in "Residue".

Urban Soul dunque, non solo una sequenza di breaks e ultrabassi sapientemente assemblati, ma qualcosa che prende forma, struttura ed anima, qualcosa che si avvicina alla forma canzone. Questo grazie alle voci che emergono e si incastrano tra lo spezzarsi di ritmi, voci che disegnano melodie sulle ardite architetture che in questo modo stemperano le loro asperità. Basta prendere come esempio la micidiale sequenza "Western World", "No Soul" e "Feel Alright", il funk di "Prohibition" o le ariose aperture strumentali di "Music". La New School Breaks ha con questo



"non solo una sequenza di breaks e ultrabassi sapientemente assemblati, ma qualcosa che prende forma, struttura ed anima, qualcosa che si avvicina alla forma canzone"



album dosato in modo diverso le componenti: l'avanguardia e la scienza delle origini (vedi il precedente album di ILS) si tramutano in un classico come successe per "The Critical Path" di Tipper. Le prime note del disco creano una atmosfera da colonna sonora da film di fantascienza preparando l'ascoltatore alla esperienza, è una intro anti-gravitazionale che ci fa planare sugli immensi formicai abitati dagli uomini. E' musica nata nei sobborghi, diffusa nelle enclaves clandestine di megalopoli del futuro che improvvisamente si diffonde in tutta la città, nei quartieri alti, nei luoghi nevralgici della vita urbana, portandosi dietro sentimenti e contraddizioni degli umani. "Inner City Blues" come nella immaginifica "Trapped", chiusura affidata ad un arpeggio di piano adagiato su jazzy-breaks rotolanti, con una spazialità accentuata da passaggi stereofonici di motori che fanno pensare alle superstrade percorse dalle gang di motociclisti in "Akira". In questo fumetto e kolossal d'animazione l'autore e regista Katsuhiro Otomo ipotizza una NeoTokyo ricostruita dopo il lancio di una atomica, una città in cui domina la violenza ed il caos. Come succede al giovane protagonista Tetsuo, coinvolto in una serie di esperimenti che portano ad ampliare le capacità cinetiche, anche noi siamo trascinati in una accelerazione sensoriale, ogni brano è un test di stimolazione

psico-acustica. Gli elettrodi applicati al cervello rilevano una frenetica attività cerebrale, il sistema nervoso è prossimo al black-out, al collasso. Eppure le estreme difese della psiche ci salvano dalla pericolosa situazione di stress trovando scappatoie, aprendo vie di fuga dalla realtà, inventandosi nuove poetiche soluzioni di libertà, scoprendo l'amore tra i detriti. In mezzo all'immane senso di catastrofe si fa strada l'anima, il sentimento e forse l'elevazione spirituale. La parte migliore degli umani che sorge dalle rovine e reagisce ai disastri, una umanità violentata che però giunge ad una purificazione, ad una illuminazione dopo un difficile rituale di passaggio. Questo pare evocare il "Soul Trader" ILS con la nuova avventura sonora, un substrato cinetico che apparentemente si mostra inesorabile ed aritmetico, ma che inaspettatamente e con stupore apre spazi sentimentali in cui la voce umana ritorna a parlare della vita in ogni sua forma, in ogni tempo, in ogni caso.

ILS - Soul Trader (Marine Parade)
www.marineparade.co.uk/

DOSSIER IPERCITTÀ'

a cura di Paolo Davoli

SANCT PETER

PARIS

1015 SEU

ipercittà'

Il dossier Ipercittà che state leggendo è dedicato al rapporto simbiotico che si sta consolidando tra architettura e musica elettronica sul comune territorio empirico della città. Sotto il maglio inarrestabile della rivoluzione tecnologica le due figure di *technites* – architetti e artisti elettronici – stanno subendo delle trasformazioni radicali. Vero è che tali trasformazioni s’inseriscono in un discorso più generale di morphing dell’agire artistico (si ritorna infatti a teorizzare di *arte totale* o come scrive Gabriele Perretta di *post-arte*), di sinestesie di processo, di trasformazioni profonde che si colgono nel campo dell’arte e del costruire; ma è altresì vero che ambedue, musica elettronica e architettura, hanno un terreno comune di confronto: lo spazio, la città e la Tecnica. La mutazione in *divenire*, a suo modo *organica* all’uomo e alla sua opera nel tempo e nello spazio, vede la città non più come “totalità” ma bensì come complessità, leggerezza, simultaneità, polifonia di codici e simboli. La *e-culture* ha poi cancellato le ultime tracce della filosofia urbana del Novecento, narrata ed esperita da Benjamin a Debord. Elettronica ed architettura sono al centro di una rivoluzione, non solo tecnologica ma anche estetica e semantica. Sapranno architettura e musica elettronica raccogliere questa sfida ed essere esse stesse attrici di questa rivoluzione? *Tutto ciò che è solido svanisce nell’aria* scrisse Marx nell’Ottocento. L’architettura racconta questo svanire...

Ecco spiegato il perché del Manifesto di Ipercittà: esso rappresenta la nostra proposta concreta di un festival di architettura, spazi urbani e musica elettronica che sappia indagare in profondità i nuovi rapporti che si sono venuti a creare negli ultimi anni in questi settori decisivi della nostra esistenza. Nel dossier trovate un approfondimento della figura di Iannis Xenakis; musicista, architetto e straordinario intellettuale greco, vissuto in Francia, la cui figura – a pochissimi mesi dalla sua scomparsa – si sta sempre più delineando come una delle figure centrali della musica novecentesca; parleremo del suo massimo risultato di compenetrazione tra tecnologia, architettura e musica elettronica avvenuta a Bruxelles, nel 1958, con il Padiglione Philips. E poiché anche di rivoluzione ottica e nuova visione si vuole parlare, segnaliamo una figura di artista che cerca l’ibridazione tra una certa idea di polis, l’elettronica e la pittura: il pittore Andrea Chiesi. A seguire due tesi sull’essere “rotonda” oggi e quali filosofie nasconda questo simbolo di perpetua motilità, mentre in chiusura vi presentiamo il non-luogo “chiavi in mano” dell’industria svedese Ikea, ovvero come lo spazio domestico perda la propria aura di intimità per entrare nel dominio del *branding*. Buona lettura.

- prima parte -

IPERCITTÀ'

text > Paolo Davoli



1



2



3



4

*Estetiche della città e dello spazio urbano rielaborate dal sentire elettronico. Festival evento 2003, Ipercittà è la tematizzazione di approfondimento di Clubspotting 2003 intitolato **Clubspotting: Hyper City Of Bits And Beats**.*

L'arte comincia non con la carne, ma con la casa; per questo l'architettura è la prima delle arti
(G. Deleuze – F. Guattari)

Architettonica ovvero come il suono si proietta elettronicamente nel tessuto urbano.

Quale suono e per quale città? In realtà è proprio questa la domanda. Oggi, alla musica elettronica, si può chiedere di tutto. Già altri luoghi *sensibili* d'Europa, pensiamo a Berlino e Londra in primis, pensano la Contemporaneità attraverso percorsi artistici che vedono strettamente intrecciate elettronica e architettura - la cosiddetta *architettonica* - ed elettronica e spazi urbani, il cosiddetto *staedtizism* propugnato dal collettivo berlinese *Scape*. Seguendo le linee dinamiche del pensiero del Novecento di filosofi e intellettuali, *Ipercittà* con l'ausilio di giovani artisti italiani e internazionali, vuole *costruire e pensare* nuovi rapporti tra suono e architettura, tra arte e sociale, ma anche sondare e utilizzare nuove pratiche culturali che dialoghino fittamente e proficuamente con ciò che la città è oggi. Gli artisti elettronici si cimenteranno quindi con spazi, tempi, volumi, storie, archeologie, futuri in divenire, piani e mappe della nostra città. Questo per leggere la città in modo altro, darne una lettura *sublime* - nel senso latino di *sub-limus* - che *sale obliqua, molteplice, su piani plurimi* e non solo come recupero oggettivo della memoria storica della stessa. La riappropriazione dello spazio urbano passa attraverso la fantasia e il gesto dell'artista.

"L'intromissione nel corpo musicale del rumore, del fragore del motore, del gracidiatore, dell'ululatore, dello stridore della vita urbana, metallica e assordante, martellante, delle sirene, degli stantuffi, delle saracinesche, delle città manesche, rissose e gioiose, è la scommessa di un pittore-musicista-occultista-inventore. Luigi Russolo sta solo, ritto sulla cima di un pentagramma, a lanciare la sfida del suo programma poliritmico contro i marcescenti marcianti dell'Aida. L'arte dei rumori, 1913, è il battistrada, lo spazzaneve, il rompighiaccio, la scaturigine delle cavalcate nelle vertigini di Honegger (Pacific 231, 1923), di Edgar Varese spregiudicato esploratore del rumore (Ionisation, 1936 con uso di sirene) del bruitismo elettronico, della musica concreta, di John Cage, il killer con il silenziatore, il coltivatore del silenzio che del rumore è l'opposto e il complemento."
Pablo Echaurren - *L'errore manifesto o Manifesto dell'errore* (AAVV - Bassa fedeltà - Bollati e Boringhieri)

La storia dell'elettronica nel Novecento è assai ricca di interazioni tra musica e architettura. Già prima della musica *per ambienti* che Brian Eno propugna fin dagli anni Settanta del secolo scorso, artisti del calibro di John Cage ed Edgar Varese si misurano con *l'ambiente* che li circonda. Ma è indubbio che il primo grande sforzo artistico di valorizzare il rapporto città/musica lo si deve alle avanguardie storiche e in primis al futurismo italiano. Nell'emoività pre-rivoluzionaria anteguerra, l'ardente necessità del gruppo di una *ricostruzione futurista dell'universo* annuncia tramite Luigi Russolo la nascita dell' *Arte dei Rumori*. Il rumore, la sua teoresi, l'invenzione di macchine atte a produrre rumore, le realizzazioni e i concerti degli Intonarumori sono tuttora il lascito

Foto 1-5 tratte da AaVv, *Africas (The Artists And The City)* - Actar 2001

1. Jide Adeniyi Jones (p.142)

2. African Adventure: Cape of Good Hope 1999-2000 (p.199)

3-5. Project for the Third Millennium Kinshasa, 1997 (p.211)

5



6



Foto 6-8 tratte da CD *Iron City De Lusine* icl.
Hymen / Mad Monkey Records 2002

7



8



più innovativo del musicista italiano alla storia musicale contemporanea e il suo vedere l'officina industriale come *piccola orchestra dei rumori* invera in modo definitivo il connubio musica e città. Poi da Russolo, via Varese, arriviamo alle avanguardie del dopoguerra, da Xenakis a Nono e Stockhausen.

"Il linguaggio dell'architettura – equazioni plastiche, sinfonia, musica e numeri (esenti da metafisica) – è il rivelatore rigoroso dello spazio indicibile"
(Le Corbusier – Ronchamp – Milano 1957)

"Un'acustica visuale delle forme... le forme fanno rumore e silenzio: alcune parlano, altre ascoltano...": così scrisse Le Corbusier, architetto e figura centrale della cultura Novecentesca. E proprio dall'atelier di Le Corbusier che negli anni Cinquanta del secolo scorso, a Parigi, l'architetto francese e il compositore-architetto greco Xenakis collaborano in modo continuativo su innovativi progetti architettonici che sperimentino sia fenomeni acustici sia nuovi rapporti armonici nello spazio costruito. Per Le Corbusier sono i tempi del libro fondamentale per le sue teorie umanistico-architettoniche sulla proporzione, **Modulor**, del 1950. Il connubio Xenakis/Le Corbusier sfociò nel biennio 1956/1958 nella sonorizzazione del padiglione Philips all'Esposizione Internazionale di Bruxelles. La coppia volle al suo fianco il musicista franco-americano Edgar Varese. Il padiglione Philips rimane ad oggi un esempio, tra i migliori, di dialogo tra segmenti di arti tra loro apparentemente distanti: furono infatti musica elettronica, architettura e cinema a fornire un *unicum* sinestetico di grandissimo effetto.

Goethe diceva che l'Architettura è musica "pietrificata". Dal punto di vista del compositore, si potrebbe ribaltare l'affermazione e dire che la musica è un'architettura "mobile".
(Xenakis – Introduzione a *Metastasis* – 1954)

E' nel clima effervescente che segue la fine del secondo conflitto mondiale che le collaborazioni tra architetti e compositori elettronici/sperimentali si dinamizzano: oltre al già citato connubio Varese-Le Corbusier-Xenakis, l'architetto italiano Renzo Piano collabora con Nono; Tudor e Mumma con Stockhausen per la World Expo di Osaka nel 1970 e via di seguito. La spazializzazione del suono è una delle elaborazioni teoriche su cui dialogano più frequentemente i musicisti novecenteschi. Al crepuscolo della propria vita, Le Corbusier voleva introdurre, con decisa insistenza, la musica elettronica nei propri ultimi progetti. Ecco come lo spiega l'architetto Julian de la Fuente in un colloquio con Amedeo Petrilli: *"Quando cominciammo a lavorare, nel 1961, sul progetto per il Visual Arts Center, Le Corbusier (...) voleva anche creare qualcosa con la musica, ma allora pensai che fosse un'invenzione un po' folle. Mi disse infatti d'introdurre, all'interno della rampa, una serie di microfoni e di amplificatori che avrebbero emesso dei suoni elettronici, programmati secondo una **route sonore stèreophonique**, durante le diverse ore del giorno e della notte. Non ero molto convinto e non studiai seriamente questa possibilità, anche se di fatto l'edificio era pieno di curve e c'era questa **promenade architecturale** – la rampa – che saliva e scendeva come una spirale, relazionando tra loro il movimento, la luce e le viste: per così dire, un vero percorso "musicale". Oggi però penso che si trattasse di un'idea estremamente suggestiva: immaginare cioè che un edificio possa produrre la musica quasi fosse uno strumento e che i suoni diventino parte integrante di un organismo architettonico in cui ogni spazio ha il suo suono."*
(Amedeo Petrilli – *Acustica e architettura* – 2001)

IL CONTEMPORANEO: I nipotini elettronici di fine millennio – i quali flirtano

Foto 9-12 tratte da *Belio Magazine* #8, 2002 (p.41-46)

9



10



11



12



con il pop e con la cultura di massa con malcelata nonchalance – sono artisti come i Kraftwerk e Jeff Mills, i Cabaret Voltaire e Dj Spooky, gli Air e Aphex Twin: cantano lo sviluppo prima della metropoli ipertecnologizzata e poi l'avvento della civiltà elettronica dei flussi. E' indubbia la connotazione sperimentale di molta dell'elettronica odierna, la cui propaggine più colta (Carsten Nicolai, Tetsuo Inoue, Roberto Paci Dalò et alii) è assolutamente consapevole del rapporto arte/ambiente/architettura instaurato decenni fa da musicisti sperimentali come Russolo o Stockhausen; d'altra parte, nella prima milanese che Russolo tenne nel 1914, il primo movimento dei suoi Intonarumori non si chiamava forse "Risveglio di una città"? - Da allora l'organicità di rapporto tra musica di derivazione elettronica e architettura/ambiente urbano si è fatta via via più stringente. Oltre a minimalisti americani ed europei come Philip Glass e Brian Eno, artisti più giovani hanno elaborato suoni e strategie atte ad integrarsi alla perfezione nei volumi dell'architettura e del suono.

Tre, in particolare, sono le realtà che si sono più distinte per idee e realizzazioni sul fronte del rapporto tra architettura e musica elettronica: la newyorchese Iara Lee e la sua serie "Architettura" per la Caipirinha Productions, i berlinesi dell'etichetta ~Scape, sorta nella fatiscante Berlino Est, che produce la serie Staedtizm, colonna sonora dell'ambiente urbano di una città metafisica come Berlino, e la parigina F Communications che, in collaborazione con il Ministero della Cultura francese, propone le opere Monumix, cioè una serie di sonorizzazioni per i monumenti storici di Parigi tramite il mixaggio di musiche da parte di dee jays, con l'obiettivo dichiarato di avvicinare i giovani al patrimonio artistico, culturale e storico della Francia odierna.

Scoprire nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale (Benjamin)

L'eroe d'avanguardia dell'architettura contemporanea assieme a Zaha Hadid e Toyo Ito è l'architetto ebreo americano Daniel Libeskind che, nel 1999, ha terminato a Berlino il Museo Ebraico. In questa opera così complessa e colma di simbologia e storia, la quale ha valso a Libeskind il prestigioso premio Deutsche Architekturpreis, il perno centrale del progetto è l'interazione tra la tradizione ebraica e la cultura tedesca del Novecento, con focus su Berlino. All'interno di questa interazione gioca un fattore fondamentale la musica di Schonberg e in particolare il suo periodo berlinese con l'incompiuta sinfonia "Moses Und Aaron". Giovanna Carboni, su Avatar, così descrive l'architettura del Museo Ebraico: "La sua monumentale opera si erge a rappresentare l'Olocausto e l'incomunicabilità del suo dolore, la stessa incomunicabilità che si esprime nell'opera dodecafonica di Schonberg; così le improbabili bucatore della facciata sembrano riprodurre i tratti fisici della partitura musicale. Ritmo, timbro, altezza vengono rielaborati fino ad essere trasferiti nel claustrofobico zig-zag del museo e in quei suoi azzardi geometrici e verticalismi arditi." Il Museo Ebraico è forse l'esempio contemporaneo più "alto" del rapporto tra musica e architettura.

"Precisamente sappiate che architettura e musica sono sorelle, dal momento che entrambe sono proporzionate dal tempo e dallo spazio." (Le Corbusier)
*Ipercittà di Clubspotting 2002 si concentra su sei **lettore** della città. Eccone una breve summa:*

13



14



15

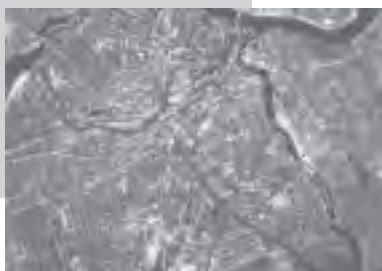


Foto 13-15 tratte da Rem Koolhaas, *Delirious New York* - Electa 2001

13. Downtown Athletic Club, NY (p.143)

14-15. Library of Congress, Division of Maps and Charts (p.26)

Foto 16 tratta da Gyorgy Kepes, *Il Linguaggio Della Visione*, - Edizioni Dedalo

16. K.Malevic, *Composizione Suprematista*, 1914 - (p.78)

16



1. LA CITTA' COME CORPO BIOLOGICO. Le nuove *letture urbane* sommano strati, rizomi, striature, increspature, piani, pieghe, precipizi, mappe disomogenee, traiettorie interiori misteriose e insondabili. Nel '900 più volte la "General System Theory" di Ludwig Von Bertalanffy ha sottolineato come la cultura possa essere un "sistema" tanto quanto un corpo biologico. L'idea che quindi anche lo scenario urbano - letto come corpo che accumula cultura - rappresenti un sistema come quello vivente non è così fantascientifica. Le possibilità intrinseche di intervenire sulla città, *suonando* la città - *harmonia urbi* pitagoricamente parlando - come se avesse un corpo, come se fosse corpo storico-biologico, scoprendone anche gli organi e i nervi sensibili (spine dorsali, centri nervosi, traiettorie neurali) portano a realizzare un nuovo scenario di significati e contenuti.

"Alla città dell'utopia elettronica sembra davvero non mancare nulla. In realtà nessuno parla mai di una cosa importante come la dimensione sonora, di "sonorità urbana". Eppure, nella sua complessa eterogeneità, la città è anche un insieme di frammenti sonori. E' noto che la forma e la natura dei materiali condizionano qualità e intensità degli eventi sonori. Il suono potrebbe quindi suggerire inediti spunti progettuali attraverso l'uso di particolari forme architettoniche e diversi materiali costruttivi. Insomma con l'aiuto, appunto, dell'elettronica ogni città potrebbe avere una sua riconoscibilità, una sua "partitura" in sintonia simbolica con il paesaggio, con la natura del luogo. La nuova città potrebbe insomma aspirare ad avere una sua unica e "inconfondibile" colonna sonora."

Carlo Paganelli (Arca n. 161 - edizione 2001)

2. LA CITTA' COME CORPO SOCIALE. Ora che le politiche di *tolleranza zero* e *segmentazione autoritaria degli spazi in zone ad alta repressione* si fanno strada nella costruzione e/o ristrutturazione delle città fortezza dell'Occidente ricco, dobbiamo *svelare* nuove relazioni non omologanti del rapporto tra socialità e tessuto urbano e rimettere *esteticamente* in discussione i poteri che hanno *costruito e occupato* importanti luoghi storici e non nel corso della storia. Oggi la città è una rete fitta di intersezioni, luoghi complessi, disegni ermetici, poteri criptici, superfici *critiche*, faglie sociali. Non è difficile che tali determinazioni stratificate occludano i rapporti sociali sottostanti. L'architettura come metafora del potere è stata messa in evidenza dal filosofo francese Foucault. Grazie alle sue teorie - eterotopie, spazi altri, *pratiche di libertà* - nuove mappe possono essere cartografate dagli artisti. Perché la città oggi non diventi una fortezza o una *notturna ghost town* - quel deserto d'asfalto e parcheggi al neon nel quale migliaia di famiglie impaurite si fortificano in alloggi inespugnabili e diventano intolleranti verso parti consistenti della comunità - dobbiamo operare una forte cesura grazie alla quale l'attività artistica possa mettere *a nudo* i nuovi rapporti percettivi e di senso della contemporaneità.

"...se la polis aveva inaugurato un tempo un teatro politico, con l'agorà, con il foro, oggi non resta altro che uno schermo catodico su cui si agitano ombre, spettri di una comunità in via d'estinzione, dove il cinematismo propaga l'ultima apparenza di urbanesimo..." Paul Virilio - *Lo spazio critico*

3. LA CITTA' COME CORPO TRASPARENTE. Solo aprendo le porte d'accesso a una nuova sensibilità urbana possiamo concepire l'*ipercittà*, una città sovraesposta, come scrive Paul Virilio - il celebre urbanista francese - cioè

17



18



Foto 17-20 tratte da Zaha Hadid, *The Complete Buildings And Projects* - Thames & Hudson 2000
 17. Landesgartenschau 1999 - Germany (p.150)
 18. The Great Utopia 1992 - NY (p.80)
 19. Overall Interior Plan 1985-86 - London (p.31)
 20. Worm's-eye view of Ramp and Towers - 1985 London (p.25)

19



20



attenta alle soglie sensibili delle molte città che s'intersecano nella griglia fisica del quotidiano. La città oggi è doppia, tripla, in altre parole molteplice, grazie alla possibilità delle tecnologie avanzate e dei procedimenti elettronici. Innanzitutto è una città che si smaterializza e rende obsolete le porte materiali d'accesso - *porte d'ingresso, mura, fossati*. I nuovi protocolli d'accesso si registrano e s'attivano sui flussi e sulle velocità interne/esterne della città: caselli autostradali, anelli di raccordo e tangenziali, stazioni ferroviarie, terminali tranviari, fermate di metropolitana, treni a levitazione magnetica. A causa dello sviluppo tecno-tronico lo spazio delimitato dalla superficie non ingloba più la città. Lo spazio diventa dimensione di comunicazione attraverso il collegamento in rete. Nel territorio digitale del cyberspazio la città si moltiplica in un delicato gioco di specchi elettronico. Solo all'interno dell'urbe elettronica la città diventa sovraesposta, in un gioco di luci che richiede *trasparenza*, di prassi e di visione. Lì, nel cyberspazio urbano, emergono domande che attendono risposta. Quali sono i nuovi confini della città? Quali sono i nuovi diritti di cittadinanza? Cosa significa domicilio elettronico? Quale comunità? Che senso di appartenenza esprime la comunità? Quali le possibilità nuove di scambio?

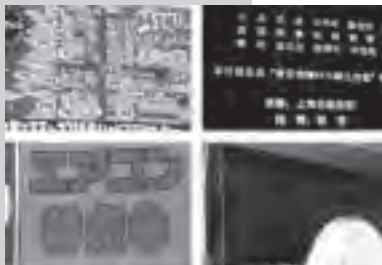
*"In uno dei testi Zen più conosciuti, "Lo Zen e il tiro dell'arco", la freccia carica l'arco senza quasi guardare il bersaglio, il tiratore decide il momento per rilasciare la corda. Una serie di **tensioni** e di **abbandoni** sono i passaggi per emozioni differenti"* Massimiliano Fuksas - *Caos sublime*

4. LA CITTA' COME MAGMA. Come sostiene l'architetto urbanista Massimiliano Fuksas, oggi la città è in crisi. Sia storicamente sia funzionalmente. La città policentrica prima greca e poi romana non esiste più. Il presente ci riserva la differenziazione urbana tra megalopoli e metropoli cioè tra oscure città caotiche di oltre 25 milioni di persone (l'area urbana di Calcutta raggiunge i 44 milioni!!) e le *radiose* città europee o americane ancora vivibili ma irrimediabilmente novecentesche. Quindi la città, tramontato il proprio orizzonte programmatico-progettuale, diventa algoritmo sconosciuto, traiettoria abitativa esposta al collasso, giunglismo costruttivo, molecolarità sociale impazzita. Il magma caotico diventa flusso, rete, interfaccia non ordinata. E' la fine dell'architettura come *mediazione* tra l'uomo e la Natura? La fine della *città delle scienze*? Quale, allora, il futuro della città europea? Mera conservazione o rinnovamento tramite il sublime del caos?

"Oedipa Maas arrivò a San Narciso la domenica, in automobile, un'Impala presa a nolo. Niente. Guardò dall'alto di un pendio, aggrottando gli occhi per il troppo sole, alla vasta distesa di fabbricati spuntati tutti insieme, come un campo ben tenuto, dalla terra marrone opaca; e Oedipa pensò a quella volta che aveva aperto una radio a transistor per cambiare una pila e s'era incontrata nel suo primo circuito stampato. L'ordinato vortice di case e strade, viste da quella altezza, le saltava agli occhi con la stessa insospettata e stupefacente chiarezza del circuito stampato. ...i due schemi presentavano un senso e un geroglifico di significati riposti, una intenzione di comunicare. Le rivelazioni leggibili nel circuito stampato sembravano senza limiti..." Thomas Pynchon - *L'incanto del Lotto* 49

5. LA CITTA' COME TECNOSPAZIO. L'intellettuale americana Paula Geyth, teorica del post-moderno in letteratura, nel saggio "The Fortress And The Polis" sostiene che l'orizzonte della città, in Occidente, è spezzato in due logiche spaziali completamente differenti. La prima, **la città come fortezza**,

21



22



Foto 21-24 tratte da AaVv, *Urban Scan Lot/ek* -
Laurence King Publishing
21-22. Signage (p.124)
23-24. Lifts & Lights (p.66)

23



24



esprime la volontà autoritaria di controllo, contenimento, esclusione e sorveglianza, ed ha come archetipo Los Angeles. La seconda, **la città come polis**, esprime anzitutto logiche di libertà, scambio, accesso e uguaglianza e ha come prototipo storico Atene. Nell'Occidente che conosciamo sta tramontando l'idea della polis e sta emergendo prepotentemente l'idea della fortezza. Ma la percezione non autoritaria della città può esplicarsi – e quindi innovare il solco della città/polis – grazie alle tecnologie contaminate dal fare democratico. Le nuove pratiche socio-spaziali relative all'utilizzo delle informazioni in rete potranno in futuro delineare la città come spazio elettronico liberato. Il nuovo spazio, urbano ed elettronico allo stesso tempo, lo definiamo *tecnospazio* e sarà il luogo dove operare nuove scelte di spazio/tempo e architettura/urbanizzazione, dato che *il tempo ha perso il suo moto rettilineo e lo spazio la sua estensione uniforme*. In questa visione *tecnospaziale* Michael Benedikt – nel suo saggio "Cyberspace: First Steps" – prefigura una città senza tetti con una ricca *street life* e un campo d'azione e d'interazione tridimensionale con dati pre-registrati e/o inseriti in tempo reale. Le possibilità di modi d'azione e manipolazione diventano infiniti. La città del tecnospazio riproduce una lontana eco dell'Aleph di Borges: *un punto che è tutti i punti, uno spazio che è tutti gli spazi*.

"...vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore. Dapprima credevo ruotasse; poi compresi che quel movimento era un'illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva. Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse. Ogni cosa (il cristallo dello specchio, ad esempio) era infinite cose, perché io la vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo." Jorge Luis Borges – *L'Aleph*

6. LA CITTA' COME CORPO ETOPICO. L'espressività del corpus urbano, le città digitali – *city of bits* – le transarchitetture, sono temi all'ordine del giorno per il prossimo futuro. Le visioni di architetti e urbanisti come Marcos Novak e William J. Mitchell – suo il filosofare su Etopia, l'Utopia della città elettronica – vedono il rapporto città e architettura in modo coraggioso, nuovo, arrivando ad attivare percorsi radicali: si parla ormai apertamente di archeologia del futuro. In particolare Mitchell punta sugli esterni della scatola architettonica, sull'impiego della superficie come schermo. L'architettura diventa quindi narrazione grazie a sofisticati *media buildings*, palazzi con facciate elettroniche sempre cangianti e mutevoli che diventano un mezzo di comunicazione e di arredo urbano. Il dissolversi della città reale a favore della città etopica non è teorizzato da Mitchell. In realtà il progetto etopico prefigura la città come un'unica grande interfaccia tra mondo-esterno reale e spazio-dimensione virtuale all'interno dei quali i futuri cittadini navigheranno, immersi in una rete urbana in gran parte de-materializzata. Siamo pronti a questo grande cambio di paradigma culturale?

"Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa" Michel Foucault – *Eterotopia*

DJ KRUSH

JAPAN SENSEI

text > Damir Ivic - photo > Gianluca Figliola Fantini

"I dj set del Maestro nipponico sono ormai un vero e proprio unicum, uguali a nessun altro. Hanno raggiunto un livello eccelso soluzioni sperimentate nel tempo: l'uso di eco e riverberi, il ricorso a fonti sonore imprevedibili"

"Zen significa lentamente, un po' alla volta. Volevo evocare un concetto di cambiamento in positivo, che avviene con dolcezza, senza quei cambiamenti radicali che si temeva arrivassero con il nuovo millennio. Volevo dire a tutti che possiamo andare avanti con tranquillità".

Era con queste parole che Dj Krush presentava il suo ultimo album in studio, "Zen" appunto. Ottima presentazione: ritrae perfettamente lo spirito che pervade quel disco, una lunga, placida carrellata di pennellate sonore. Come se col tempo il dj giapponese avesse raggiunto una "pace dei sensi", almeno in studio di registrazione: dischi sempre più eleganti, sempre più formalmente ineccepibili, sempre più "aperti" e facili da fruire... Ma è altrettanto vero che Krush potrebbe stupirci da un momento all'altro, non ci è ancora dato di sapere cosa sta succedendo ora che sta lavorando al seguito di "Zen", ovvero quello che sarà il suo settimo album ufficiale di studio. Così come ci stupisce ogni volta che ci capita di vederlo dal vivo: le ultime due volte qua in Europa sono state al Sonar, e poi una ventina di giorni dopo al superclub londinese Fabric. I dj set del Maestro nipponico sono ormai un vero e proprio unicum, uguali a nessun altro. Hanno raggiunto un livello eccelso soluzioni sperimentate nel tempo: l'uso di eco e riverberi, il ricorso a fonti sonore imprevedibili, da richiami quasi new age a schegge di asprezze post-industriali, esili tessiture jazz e improvvisi graffi atonali - tutto questo si lega ad un impianto hip hop che ha un tocco

riconoscibilissimo (come giustamente commentava accanto a noi il milanese Dj Pandaj durante il set al Sonar: "Accidenti, ma usa dischi assurdi, sembra quasi che li abbia solo lui, chissà dove li trova?!"). Se infatti si va a curiosare fra i titoli dei dischi che abitualmente non manca di inserire nelle sue scalette, oltre agli insert di cui si accennava prima, possiamo trovare hip hop sudafricano, giapponese, francese, o anche semi-oscure produzioni bostoniane (manco di New York...).

Il risultato finale è un flusso sonoro che assembla il caos e la complessità e riesce a renderli incredibilmente zen. Nei lavori da studio si perde, in parte, proprio l'aspetto caotico e cosmopolita, le fonti sonore sono più "pulite" e meno frastagliate; ma dal vivo l'enciclopedia e sempre "progressista" attitudine di Krush verso il vinile dona vertigini creative che è difficile descrivere. Si maneggia un incontro/scontro fra l'inquietudine urbana (di impianto hip hop, ma appunto proveniente anche da altre forme musicali), e questa tensione verso la dolcezza. Quello che viene fuori è Krush e solo Krush. Ripetiamo: non assomiglia a nessun altro. Un'oasi di fluide carezze ai sensi che però non ti nascondono flash allucinati del nostro presente e non rifiutano la definitiva forza "carnale" dell'hip hop, il funk del nuovo millennio.

Dj - Krush (Sony / Columbia)
www.mmjp.or.jp/sus/krush/





krush



www.krushmagazine.com

MOVING FUSION START OF SOMETHING

text > Dj Rocca - photo > courtesy Knowledgemag

Qui in Italia il drum'n'bass non ha quell'aura di fenomeno underground così imponente come in Inghilterra, giusto gli appassionati, i DJ, o i giornalisti conoscono tutte le differenti scuole, etichette, crew, singoli e remix di un genere così prolifico e così longevo.

Solitamente si memorizzano i classici, i brani che hanno distinto un nome per un'esposizione più insistente che un'altro, un po' per la qualità della musica proposta, un po' per l'hype che la stampa gli crea intorno. In aggiunta, se un brano classico viene fatto seguire da un altro classico, e poi da un altro ancora, evidentemente la fama ed il rispetto crescono di pari passo. A questo punto entrano in gioco due fattori, l'etichetta e la creatività, così si può anche capire la grandezza di Jeff Langton e Dan Sparham, meglio conosciuti come Moving Fusion. L'etichetta dove incidono dal 1997, la RAM Records, è universalmente riconosciuta una delle tre migliori label di drum'n'bass, in più la creatività della diabolica coppia non è mai venuta a meno, anzi, nel giro di sette anni d'attività ci hanno regalato una manciata di veri e propri brani modello, da primi della classe.

Coetanei e compagni di scuola di Shimon, il più giovane dei RAM Trilogy, Jeff e Dan arrivano dritti alla casa di Andy C, il fondatore insieme ad Ant Miles della RAM records e dell'affiliata Liftin' Spirit, dopo avere realizzato un singolo come Outta Dynamics per la Trouble On Vinyl. I due scatenati ravers già avevano il loro bedroom studio equipaggiato a realizzare bassi e batterie da pista, ma la possibilità di affilare le loro sequenze di beat nello studio del Maestro Andy C, li porta già nel 1997 a realizzare il primo singolo che li catapulterà nella serie A, il famosissimo ed ultrasuonato 'Turbulence'. A portare acqua al mulino dell'allora seconda generazione del drum'n'bass, si infittiscono i talenti dediti al suono drum'n'bass più duro e groovy, gente come Future Force Inc. (più tardi ribattezzati Bad Company), o Stakka e Skynet, o Ed Rush e Optical, nomi ormai appartenenti

al mainstream del genere. Nel 1998 è la volta del loro brano 'Deep Minds' per il secondo album RAM, 'Sound in Motion', e di seguito l'altra pietra miliare del catalogo Moving Fusion, il 'Beginning EP'. Da allora fino ai nostri giorni la qualità delle produzioni non è venuta mai a meno, con i vari brani nelle serie 'RAM Raiders', o i loro magistrali

atteso album d'esordio che vedrà la luce entro l'anno.

Moving Fusion - Start Of Something (RAM Records)
www.ramrecords.co.uk

'Atlantis EP' e l'ultimo 'Thunderball', perfetti killerfloor che rappresentano a pieno la scuola di suono di una generazione di produttori cresciuti tra i rave e la tecnologia. I Moving Fusion, diventano così i creatori, insieme a Bad Company, Ed Rush e Optical, del suono drum'n'bass a cavallo del nuovo millennio, pieno di influenze techno e funk, assolutamente creato per il ballo, ma curato nei minimi particolari. Dopo avere rappresentato la RAM nei loro DJ set in giro per il mondo, i Nostri si sono segregati in studio per preparare il loro super



HOLY SHYNOLA!

text > Matteo Bittanti (mbittanti@libero.it) - photo > Shynola videos

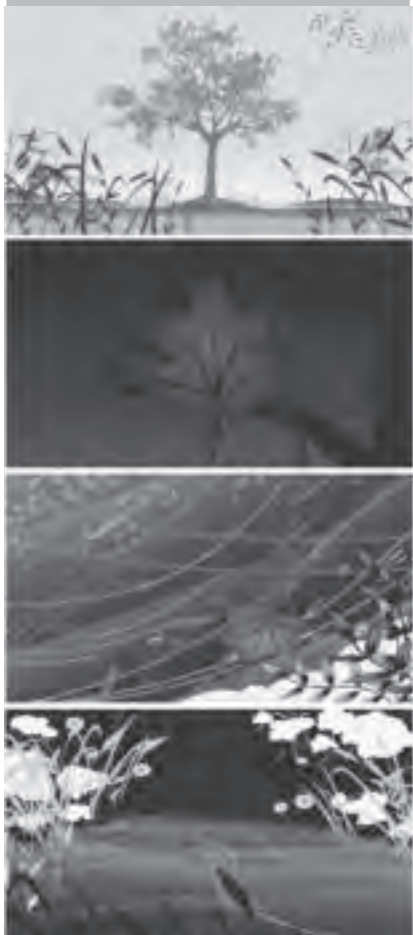


Animazione digitale a manetta e un gusto tutto particolare per il *nonsense* sono le marche di riconoscimento di Shynola, una delle factory di clip più eclettiche e dinamiche che ci sia (e chi non mangia la golia, o è un ladro o è una spia). Fondata a Londra da un collettivo di folli che rispondono al nome di Gideon Baws (illustratore, ultraventenne), Richard "Kenny" Kenworthy (esperto di animazione, ultraventenne), Chris Harding (grafico ed esperto di CG, ultraventenne) e Jason Groves (illustratore, trentaqualcosa) – la classica combriccola che si è formata sui banchi di scuola, nella fattispecie l'Istituto d'Arte e Design del Kent, e ha resistito a cinismo, cinofili e cineoperatori – Shynola ha sfornato un numero preoccupante di promo brillanti per gente come

Groovedriver, UNKLE, Morcheeba e Radiohead. Le produzioni dei visionari brits hanno vinto tutti i possibili riconoscimenti ai festival più importanti del globo terraqueo. Shynola ricicla in tutti i modi i detriti popculturali – dai modellini di robot alla grafica videoludica – per creare piccole storie che ti restano dentro per poi squartarti, come un alieno. Prendiamo il clip di "Pyramid Song", migliore video del 2001 secondo *NME*, o l'ingegnoso "I Changed My Mind" per Quannum (migliore video per la MPVA nella categoria "meno di 25,000 dollari" e per BBC2), a metà tra *Futurama* e *Jet Set Radio Future*, "An Eye For An Eye" per UNKLE. Sempre per Radiohead, Shynola ha curato la campagna pubblicitaria minimale per *Kid A*, culminata con la produzione di criptici "blip" digitali. Tra gli *highlights* spicca anche "On The Double", spettacolare video interpretato da robottoni à la *Transformer* che difendono il pianeta dall'attacco di alieni (altro che Linkin Park). I *visuals* si sposano perfettamente al sound ibrido – hip hop cum drum'n'bass – di Cypress Hill+Groovedriver e rimandano a *Tron* e *Akira*. E poi "Is A Woman" per Lambchop, immagini autunnali per una ballata milanologica/melanconica. L'ultimo video in ordine di tempo di Shynola è "Otherwise", per Morcheeba, che merita più di una visione distratta ed occasionale. Shynola miscela sapientemente l'estetica virtuale dei bit a quella retrò dei cartoni animati giapponesi, le pubblicità anni '40 alle *action figures*. Il risultato è coerente senza essere uniforme, consistente senza apparire standardizzato. Immagini che seducono gli occhi senza riempire la pancia. Nell'era dei post-media (Manovich, 2001), Shynola incarna l'essenza della rivoluzione digitale: ottiene sempre il massimo risultato con il minimo sforzo. Ma la produzione shynolante non si ferma ai video musicali, ma si clona in quadri, illustrazioni (vedi il materiale di accompagnamento di "Guns Blazing" per UNKLE), fumetti, animazioni digitali (come "The Littlest Robo", la voce è quella di Kurt Wagner di Lambchop, vincitore del primo premio al festival dell'animazione di Ottawa), spot pubblicitari (Mo Wax,

Nike, Radiohead, PlayStation2) ma anche poesia e musica. Gli imperativi categorici per Shynola sono: impossessarsi del mondo armati di pistole laser, fare un giro sulle montagne russe e ingollarsi un Big Mac (simultaneamente), irritare il Sahara, sistemarsi un pochetto e uscire di più la sera. Secondo noi, ci riusciranno. E presto.

Lambchop "Is A Woman"



Groovedriver vs. Cypress Hill "On The Double"



Quannum "I Changed My Mind" (Mo Wax)

Scenari metropolitani tridimensionali popolati da robottini giocattolo, icone ludiche, soldatini di plastica virtuale... Il mondo è grigio, il mondo è blu, il mondo è in *wireframe*, a parte uno scoiattolo arancione che mixa nel tempo libero ed un tizio turchese che se la piglia comoda. Mr. Blue e Mr. Orange decidono di fuggire dall'agglomerato urbano monocromatico a bordo di un razzo. E i robottino impazziscono dalla disperazione. Tempo di sviluppo: un mese. Bello.



Videografia Essenziale

Quannum 'I Changed My Mind' (Mo Wax)
Grooverider vs. Cypress Hill 'On The Double' (Sony)
Morgan 'Flying High' (Source UK)
Radiohead 'KID A' Blipvert campaign (Parlophone)
Radiohead 'Pyramid Song' (Parlophone)
Stephen Malkmus 'Jo Jo's Jacket' (Domino)
UNKLE 'Eye For An Eye' (Mo Wax)
Athlete 'You Got The Style' (Parlophone)
Lambchop 'Is a woman'
Morcheeba 'Otherwise' (East West)
sito internet: www.shynola.co.uk

Scuole di musica R.E.S.E.T. e CePAM in collaborazione con Maffia Club

presentano

CORSO PER DEEJAY
(BASE / AVANZATO)

CORSO PER PRODUTTORE ELETTRONICO
(BASE / AVANZATO)

Incontro d'orientamento martedì 22 ottobre
ore 21.00 presso la Scuola di Musica CePAM
Inizia corsi da novembre
Maggiori informazioni sul sito www.maffia.it

CePAM Centro Permanentemente Attivo: Musica
Via Romazzani 37, Bologna Emilia
Tel. 0522.511990 / Fax. 0522.231490
web: www.scuolecepam.it / email: cepam.ora@tin.it

maffia



IL PADIGLIONE PHILIPS A BRUXELLES (1956-1958)

text > Amedeo Petrilli

1



2



3



4



Nel 1956, quando Louis C. Kalff – architetto, ingegnere e direttore artistico della Philips – chiese di progettare il padiglione per l'Esposizione Internazionale di Bruxelles, precisò subito che non avrebbero esposto i loro prodotti commerciali, bensì presentato uno spettacolo inedito degli effetti del suono e della luce, una dimostrazione tesa a illustrare dove avrebbe potuto arrivare il progresso tecnico nel futuro. Aggiunse anche che l'architetto sarebbe stato libero di disegnare la facciata come voleva. Le Corbusier rispose che non avrebbe realizzato una "facciata" Philips, ma un *poème électronique* (un poema elettronico): "Tutto succederà all'interno: suono, luce, colore, ritmo; un ponteggio metallico potrebbe essere il solo aspetto esteriore del padiglione". (1) Pose anche come condizione di poter contare sulla collaborazione di Edgar Varèse, il noto compositore di origine francese che aveva conosciuto negli anni venti a Parigi e a cui si era già rivolto, nel 1954, quando immaginava di utilizzare la musica elettronica come sorgente sonora per un campanile, che poi non fu realizzato, a Ronchamp. Vorrei sottolineare che l'idea di servirsi di quel particolare tipo di sonorità, da questo momento in poi, diventerà un tema ricorrente nella sua opera: negli anni successivi, oltre che nel Padiglione Philips, lo riproporrà nel Palazzo dei Congressi a Strasburgo, nella Chiesa di Firminy-Vert e nel Visual Arts Center a Cambridge (Massachusetts).

Spiego subito che il "poema elettronico" immaginato da Le Corbusier utilizza tutte le possibilità fornite dall'elettronica, dall'illuminazione artificiale, dall'acustica e dall'automazione ed è ospitato all'interno di un volume costituito da gusci incurvati formati da lastre precomprese in cemento armato, dimensionato per accogliere seicento spettatori ogni otto minuti – precisamente 480 secondi – il tempo fissato per ogni rappresentazione: uno spazio continuo in cui non esiste alcuna distinzione tra pareti e soffitto, bensì una stretta relazione tra la forma a "stomaco" della pianta e lo sviluppo dell'involo. La performance è divisa in sette sequenze interrelate tra loro, durante le quali lo spettatore è al centro di una serie di eventi visuali selezionati secondo un itinerario tematico, mentre l'elettro-acustica diffonde la composizione sonora e mobile concepita da Edgar Varese in sintonia con lo spazio e le immagini: in altri termini, costituisce una sorta di sintesi tra arte e tecnica, pensiero ed espressione. Si potrebbe anche aggiungere che, più in generale, questo organismo non gioca soltanto il ruolo (convenzionale) di cassa di risonanza delle riverberazioni acustiche che si producono al suo interno, ma diventa esso stesso l'origine del suono, quasi che l'architettura e la musica coincidano. In atelier, Iannis Xenakis venne incaricato da Le Corbusier di occuparsi dello sviluppo architettonico del padiglione e di comporre – dal momento che era anche un musicista di grande talento – la composizione sonora di due minuti di intervallo tra una rappresentazione e l'altra, che poi chiamò *Concrète P-H* ovvero musica concreta (le ultime due lettere significano paraboloidi-iperbolici). E con queste parole spiegò il suo approccio al problema:

Nell'ottobre del 1956, comincia lo studio del progetto preliminare. L'obiettivo di Le Corbusier non era quello di realizzare un "locale" in più nella sua carriera, ma di creare un vero "gioco" elettronico e sincronico in cui il volume, il movimento, il suono e l'idea complessiva potessero formare un tutto sbalorditivo. Mi resi conto che per organizzare i fattori suscettibili di determinare la sua forma, era necessario considerare i seguenti elementi:

1. L'area per il pubblico: gli spettatori restano all'interno da otto a dieci minuti e si distribuiscono in modo omogeneo su tutta la superficie. Si può allora ipotizzare, in astratto, una forma ad andamento circolare con due appendici, una per l'ingresso e l'altra per l'uscita.
2. L'auditorio elettroacustico: è lo spazio fisico dove viene diffusa la

Foto 1-4 tratte da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

1. Padiglione Philips Le Corbusier, Bruxelles 1958 (p.XIII)

2. Diagramma di glissandi da *Metastasis* 1954, Iannis Xenakis (p.16)

3. Iannis Xenakis 1958 (p.15)

4. Schizzi per la geometria e la costruzione del Padiglione Philips, Iannis Xenakis (p.26)



5

Foto 5-8 tratte da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

5. Le Corbusier e Edgar Varèse, febbraio 1958 (p.XIX)

6 e 8. Schizzi per la geometria e la costruzione del Padiglione Philips, Iannis Xenakis (p.26)

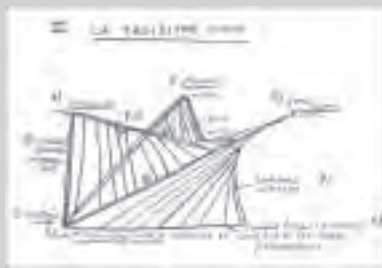
7. Padiglione Philips Le Corbusier, Bruxelles 1958 (p.XX)



6



7



8

musica elettromagnetica. La riverberazione deve essere sufficientemente debole, per cui non si possono prevedere superfici piane parallele per evitare le riflessioni multiple e nemmeno angoli triedri, a causa della riverberazione che si accumula sui loro piani bisettori. Sono invece eccellenti le superfici con raggi di curvatura variabile: si devono comunque escludere le porzioni di sfera, perché producono echi localizzati.

3. Colori, luce e proiezioni: gli orizzonti colorati e i volumi generati dalla luce riflessa devono risultare fantasmagorici. Dunque è necessario prevedere superfici curve, sfuggenti o ricettive i raggi luminosi perpendicolari, obliqui, rasenti che creano volumi mobili, chiudendosi o aprendosi o ruotando.

4. Costruzione e tecnica: fra tutte le superfici geometriche che conosciamo, quali sono autoportanti, accessibili al calcolo statico e realizzabili in un cantiere normale? Le mie ricerche musicali sui suoni a variazione continua in funzione del tempo mi indirizzarono verso strutture geometriche basate sulle rette o su superfici generate da curve piane: i paraboloidi iperbolici e i conoidi. (2)

COMPONENTI E APPARECCHIATURE VISUALI

Secondo Xenakis, Le Corbusier rivolse ogni suo sforzo creativo soprattutto nella concezione dello spettacolo visivo – lo scenario ottico – dal momento che nella sua vita non aveva mai avuto l'occasione di fare un'esperienza di quel genere e cioè di utilizzare i mezzi messi a disposizione dal cinema e dalle proiezioni a colori. Scrisse anche che era felicissimo di potersi esprimere per la prima volta in un modo diverso da quello architettonico e pittorico e che sarebbe stata una visione del mondo sintetica e cinematografica ma, a modo suo, una visione totale: realismo, colori, atmosfere, creazioni personali in rapida successione avrebbero composto una sinfonia "magnificamente" viva. Aggiunse che per la partitura musicale, Le Corbusier aveva scelto uno dei più grandi compositori contemporanei, "un esplosivo precursore della disintegrazione dei timbri, del ritmo e del discorso sonoro".(3)

La struttura visuale individuata era riconducibile a quattro componenti principali strettamente connesse tra loro. In primo luogo un film (écran) che illustrava, attraverso l'animazione di immagini fisse montate secondo una sequenza di tipo cinematografico, il corso della civilizzazione umana e gli aspetti naturali o gli eventi storici più significativi: due postazioni proiettavano le stesse figure in direzioni diverse, in modo che tutti gli spettatori potessero partecipare alla performance in qualsiasi punto si trovassero, ma la forma asimmetrica del volume e la curvatura sinuosa delle superfici avrebbero eliminato ogni rischio di rigidità o specularità. Il secondo elemento messo in gioco era l'utilizzo della luce, o meglio gli strati luminosi di colore (ambiances) che attraverso una selezionata gamma di filtri, servivano per creare atmosfere inedite e generare stati d'animo particolari. Come terza componente, in contrasto con la realtà contenuta nei fotogrammi del film e l'astrazione prodotta dalla luce variamente colorata, era prevista la proiezione di forme geometriche (tri-trous) in bianco e nero o figure di forte intensità emotiva come il sole, la luna, le stelle e le nuvole: questi segni cosmici, introdotti secondo un ritmo pulsante e irregolare, si sarebbero sovrapposti alle immagini del film, destando sorpresa e meraviglia tra il pubblico. Erano infine inserite delle strutture metalliche tridimensionali (volumes), collocate in punti strategici e illuminate con potenti raggi ultravioletti per ottenere il massimo effetto. Ovviamente uno "scenario" di questo genere comportava una apparecchiatura molto complessa e sofisticata e se consideriamo la data in cui fu realizzato, è evidente che la preparazione e l'allestimento di un simile evento produssero una serie di soluzioni innovative anche dal punto di

9



10



11

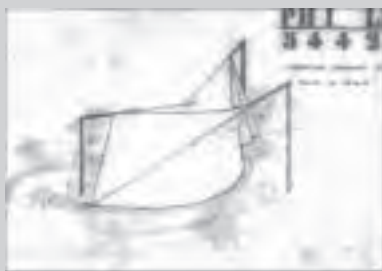


Foto 9-12 tratte da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

9 e 12. Progetti e piante per il Padiglione Philips di Bruxelles, Iannis Xenakis 1956 (p.28-29)

10. Diagramma Le Poème Electronique, Le Corbusier (p.106)

11. Dettaglio di progetto per il Padiglione Philips di Bruxelles, Le Corbusier 1956 (p.29)

12



vista tecnologico e strumentale: vennero infatti variamente utilizzati – secondo modalità e artifici inediti – un’ampia gamma di proiettori, fari, specchi, dischi rotanti e lampadine fluorescenti. Un altro aspetto non trascurabile del problema era quello del coordinamento delle sequenze e la loro stretta relazione con il tempo, gli otto minuti previsti per lo spettacolo audiovisivo. Le Corbusier lavorò a lungo sul ritmo e la sincronia dei contenuti in rapporto al colore e alla forma delle immagini, e alla fine rappresentò il poema elettronico con un semplice diagramma circolare, diviso in settori radiali e convergenti: lungo la fascia esterna – oltre ai tempi misurati in secondi – sono indicati gli ambienti luminosi, in quella successiva il film, al centro i tri-tous e i volumi tridimensionali. Il poema elettronico cominciava al buio (colore nero), vi era qualche istante di silenzio e poi il suono di un gong annunciava l’inizio della composizione musicale di Edgar Varèse.

LA MUSICA DI EDGARD VARESE

Dal momento che per così tanti anni ho fatto una sorta di crociata per inventare nuovi strumenti, sono stato accusato di non desiderare altro che la distruzione di quelli tradizionali e persino degli esecutori. Quantomeno, questa è una esagerazione. Il nuovo mezzo che abbiamo a disposizione – l’elettronica – non è stato pensato per sostituire la vecchia strumentazione che tutti i compositori, me incluso, continuano a utilizzare: tengo a chiarire che è un fattore additivo, non distruttivo, nell’arte e nella scienza musicale. Comunque, quando i nuovi strumenti mi permetteranno veramente di scrivere la musica come la concepisco, il movimento delle masse sonore e lo slittamento dei piani saranno percepibili e prenderanno il posto del contrappunto lineare. Si verificheranno fenomeni di penetrazione o di rigetto e alcune trasmutazioni, orientate in un certo modo, sembreranno proiettarsi su altri livelli, muovendosi a velocità differenti e con diversi angoli. A quel punto, non esisterà più soltanto la vecchia concezione delle melodie o la loro interazione e l’intera composizione sarà una totalità melodica e scorrerà allo stesso modo di un fiume.(4)

Questa lunga citazione da una conferenza tenuta da Edgar Varèse ci aiuta a comprendere il suo atteggiamento creativo e anche a evindecare come la sua ricerca, cominciata negli anni venti, presenti molte analogie con le teorie e le scoperte delle avanguardie artistiche degli inizi del Novecento. E non sorprende che Le Corbusier fosse molto interessato al lavoro e alle idee di questo musicista, dal momento che nelle sue composizioni registrava una serie di temi condivisibili: era infatti evidente il tentativo di mettere in movimento i piani e le figure nello spazio, la volontà di percorrere traiettorie sonore inedite e caratterizzate da velocità variabili di traslazione e rotazione, la presenza di molteplici strutture geometriche contrapposte, il rifiuto della simmetria e di una prospettiva fissa e immutabile, l’assenza totale di ogni ripetizione formale. Ma era anche chiaro che, soltanto attraverso l’uso di mezzi elettronici, la musica poteva essere distribuita in modo diverso nell’ambiente e che questa era l’unica possibilità percorribile per arrivare alla creazione di un evento acustico-visivo in cui lo spazio coincidesse con il suono. Peraltro questo era l’obiettivo comune e in questa direzione lavorò Edgar Varèse. Più tardi, dopo aver ultimato la sua composizione, dichiarò:

In musica ci sono tre dimensioni: orizzontale, verticale e quella dinamica, espressa sia in crescendo che in calando. Io potrei aggiungerne una quarta, la proiezione del suono nello spazio, ovvero la sensazione che se sta andan-

13



Foto 13-16 tratte da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

13. Geometria definitiva per il Padiglione Philips 1956-57 (p.44)

14. Studi per spazi aperti nella superficie del Padiglione Philips (p.65)

15. L'oggetto matematico, Padiglione Philips (p.94)

16. Schizzi per la geometria e la costruzione del Padiglione Philips, Iannis Xenakis (p.26)

14



15



16



do via per sempre e senza alcuna speranza di tornare indietro, una percezione simile a quella suscitata dai fasci di luce emessi da un potente proiettore – è infatti una condizione che vale sia per l'orecchio che per l'occhio. Oppure potrei definirlo il senso della proiezione o, se volete, un viaggio senza ritorno nello spazio.(5)

Aggiunse anche che nel Pavillion Philips, per la prima volta, sentì la sua musica letteralmente "proiettata" all'interno di un organismo architettonico. Al punto che, se osserviamo con attenzione il testo e i segni che caratterizzano la partitura, o meglio i diagrammi tracciati per suggerire la variazione del colore sonoro e la sua intensità, possiamo individuare incredibili analogie tra la scrittura musicale e la configurazione spaziale dell'edificio.

TECNICHE E TRAIETTORIE ACUSTICHE

Per la composizione furono sperimentate nuove tecniche e utilizzate molteplici fonti sonore che venivano mescolate e combinate in laboratorio per produrre suoni, vibrazioni e riverberazioni acustiche: campane, accordi di pianoforte, percussioni, oscillometri per ottenere sonorità sinusoidali, generatori d'impulsi, registrazioni filtrate di cori e voci soliste, macchine per produrre rumori. Per inciso, a questo proposito, Edgar Varèse così s'esprime:

"Suono e rumore. Non c'è nessuna differenza, perché il rumore è un suono che sta per essere creato: è dovuto a una vibrazione non-periodica, o a una variazione troppo complessa nella sua struttura, o a una durata troppo breve per essere ascoltata e analizzata dall'orecchio umano".(6)

Oltre al carattere dell'immagine sonora, era anche necessario operare scelte precise rispetto all'intonazione – erano infatti previste molteplici e complesse tonalità – e si dovettero predisporre dei filtri speciali, per simulare o enfatizzare i gesti e il movimento che caratterizzavano la partitura. La musica fu poi incisa su un nastro magnetico a tre piste e registrata su una di esse, mentre la seconda e la terza furono riservate alle risonanze e agli effetti stereofonici. Un secondo nastro, collegato agli amplificatori e dotato di quindici piste, venne usato per controllare la distribuzione del suono attraverso le centinaia di microfoni posizionati all'interno dell'edificio. In questo senso fu deciso di dividere i microfoni in due gruppi, secondo la loro frequenza. Quelli ad "alta frequenza" furono montati direttamente sulle pareti, tenendo conto delle curvature dei paraboloidi iperbolici: l'idea era quella di creare delle vere e proprie routes sonore che avrebbero distribuito il suono sopra, sotto e lungo i muri perimetrali; i microfoni a "bassa frequenza" vennero invece fissati al suolo e protetti dalla vista con parapetti in cemento, posti all'ingresso e all'uscita dell'edificio. Questo accorgimento determinò due aree attrezzate che potevano contenere non soltanto le apparecchiature sonore, ma anche i proiettori e parte del sistema di filtraggio della luce. In un'apposita postazione di controllo, perfettamente automatizzata e isolata acusticamente, vennero previste le restanti strumentazioni per la diffusione del suono, la proiezione del film, dei tri-tous e degli ambienti luminosi. In definitiva, seguendo le meticolose istruzioni di Edgar Varèse e utilizzando la stereofonia come matrice degli ingredienti sonori, il *poème électronique* – si chiamava così anche la composizione musicale – fu distribuito attraverso e intorno allo spazio, eliminando ogni senso di confine e di limite.

Due milioni di persone, durante i sei mesi in cui il Padiglione Philips rimase aperto, poterono assistere all'evento. In seguito, come previsto fin dall'inizio, l'edificio fu demolito e sono rimasti soltanto gli scritti, i disegni, le fotografie della costruzione e la registrazione del testo musicale a testimonianza di

17



18



19



Foto 17-20 tratte da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

17. Immagine da *Poème Electronique* - sequenza 1, *Genesis* - Le Corbusier (p.115)

18. Immagine da *Poème Electronique* - sequenza 7, *All'Umanità* - Le Corbusier (p.138)

19. Diagramma dei *Percorsi Sonori*, Iannis Xenakis (p.206)

20. Disposizione dei punti luce e suono all'interno del Padiglione (p.160)

20



quella straordinaria esperienza. Per tanti versi, tenendo conto della molteplicità e varietà di coordinate che entrarono in gioco, oltre alle suggestioni generate dalla forma e dai significati di quell'opera, appare chiaro che fu un'operazione estremamente complessa e che richiese un incredibile impiego di risorse tecniche e umane. Qualche anno dopo Le Corbusier, nel corso di un'intervista, per evidenziare – a suo modo – questo aspetto del problema, così ricordò l'avventura che aveva condiviso con il noto compositore:

Varèse è un artigiano, veramente. Lui sa che il suo lavoro è di mettere un suono dopo l'altro, inesorabilmente, senza esitazione, da uno all'altro con un'implacabile energia. Non ha incontrato le Muse della musica durante la sua vita! Le loro ali non lo hanno sfiorato. Ebbene, io sono nella stessa situazione: nessun lieve tocco delle ali, ma al loro posto il lavoro di un dannato, di un cane o di un monaco; in ogni caso, un lavoro sviluppato con minuziosa attenzione e perseveranza.(7)

Ma dal punto di vista delle traiettorie acustiche, quali sono le specifiche relazioni che esistono tra le tecniche elettroniche applicate e la configurazione dello spazio? In *Le poème électronique* Le Corbusier (8) – un libro pubblicato nel 1958 – Iannis Xenakis spiega che l'apparecchiatura elettroacustica era sostanzialmente costituita da una banda sonora, un registratore a nastro magnetico e una serie di microfoni. Questi ultimi, ammettendo che il suono udibile sia sempre direzionale in tutta l'estensione del suo spettro, possono essere considerati come una sorgente puntuale nello spazio a tre dimensioni, se il locale è acusticamente inerte. Vale a dire che questi punti sonori definiscono lo spazio allo stesso titolo dei punti geometrici della stereometria e che tutte le leggi che sono state enunciate per lo spazio euclideo, possono essere trasferite allo spazio acustico. Seguendo il suo ragionamento, se supponiamo che una "retta acustica" sia definita da una serie di punti che emettono un suono e che questo suono possa sorgere da tutti i punti simultaneamente, arriviamo a determinare, dal punto di vista statico, una retta. E se poi ipotizziamo un reticolo ortogonale formato da queste rette, costruiamo un "piano acustico". Allo stesso modo, possiamo utilizzare delle linee curve, nel piano e nello spazio, o delle superfici variamente incurvate, e costituire una sorta di "stereofonia statica". Potremmo anche definire una retta acustica con l'aiuto del movimento – secondo i principi fisici della dinamica – introducendo simultaneamente le nozioni di velocità e di accelerazione: per esempio, un suono che si sposta linearmente lungo una retta puntiforme costituita da una sequenza di microfoni. Originerebbero, in questo caso, una "stereofonia cinematografica". Secondo Xenakis, con l'aiuto di questi due tipi di stereofonie, la musica si schiude verso un vero "gesto sonoro", perché non soltanto mette in relazione i tempi, le dinamiche e le frequenze che sono inerenti a ogni struttura sonora, ma in più è capace di regolare lo spazio matematico e le sue relazioni astratte. Allora la forma architettonica della sala diventa essenziale e, per adattarsi agli effetti stereometrici, dovrà privilegiare forme con un raggio di curvatura variabile: è noto infatti che le superfici piane e quelle con curvatura costante creano delle anse che emettono riverberazioni perturbatrici. Operando in questa direzione, la configurazione del volume d'aria, rinchiuso in un guscio così strutturato, avrà certamente un'influenza primordiale sulle risonanze e sulla qualità dell'acustica: in questo modo, a suo avviso, si determina una sintesi audiovisiva inedita, un "gesto elettronico totale".

21



Foto 21-24 tratte da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

21. Cartolina del Padiglione Philips Le Corbusier, Bruxelles 1958 (p.141)

22. Attrezzature automatiche nella cabina di controllo (p.204)

23. Edgar Varèse e J.W. de Bryn ad Eindhoven (p.169)

24. Da sinistra: Louis Kalf, Le Corbusier e Edgar Varèse (p.224)

22



23



24



IANNIS XENAKIS

Alla fine del 1958, Iannis Xenakis interruppe la sua lunga collaborazione presso l'atelier di Le Corbusier e cominciò a dedicarsi essenzialmente alla musica e alla ricerca di nuove sonorità. Ebbe perciò rare occasioni per progettare lo spazio fisico destinato ad accogliere le sue composizioni e in molti casi limitò il suo intervento a una serie di accorgimenti di tipo visuale ed elettroacustico, utilizzando soprattutto gli effetti delle apparecchiature luminose, in particolare i flash elettronici e i raggi laser, per esprimere visivamente la continuità del suono. Una possibilità per creare un evento complessivo (musica e architettura) si verificò con la realizzazione del *Diatope*, uno spettacolo audiovisivo commissionato per l'inaugurazione del Centro Nazionale d'Arte e di Cultura George Pompidou a Parigi, nel 1977: anche in questa circostanza, così come nel Padiglione Philips a Bruxelles, si pose l'obiettivo di "condensare" tra loro il suono, lo spazio, la luce, il movimento e le immagini.

In un piccolo libro (9) pubblicato per l'illustrare l'evento, Xenakis spiega che la forma del guscio del *Diatope* – una struttura effimera e temporanea che si poteva allestire, smontare e trasportare ovunque – era la concretizzazione di una ricerca che conduceva da molti anni, e cioè la risposta a una questione sempre attuale e in realtà mai risolta: quale forma architettonica dare alle manifestazioni musicali o visuali? Ovviamente afferma che la risposta non può essere univoca ma, a suo giudizio, l'effetto generato dalle forme e dai volumi ha un'influenza quasi "tattile" sulla qualità della musica o dello spettacolo che viene rappresentato, un fenomeno fisico che si manifesta al di là di tutte le considerazioni che si possono fare sia sulle proporzioni ottimali dello spazio che su quelle acustiche dell'ascolto. E aggiunge:

In generale, le forme architettoniche sono un elemento esplorato malamente o persino trascurato: infatti vengono realizzate sale cubiche o rettangoli poligonali, cilindriche o coniche. Gli architetti sembrano essere improvvisamente inibiti quando si tratta di immaginare nuove forme per avvolgere lo spazio tridimensionale. In alternativa, ho voluto individuare una soluzione che è in qualche modo parente stretta di quella che avevo studiato con Le Corbusier per il Padiglione Philips. Ma la forma del *Diatope*, a causa delle traiettorie dei raggi laser, doveva anche rispondere a un altro principio: massimo volume libero contrapposto a un minimo di superficie della copertura. La risposta classica sarebbe stata una sfera. Ma questa forma, anche se bella, è pessima per l'acustica e meno ricca, dal punto di vista tattile, rispetto ad altre forme a doppia curvatura. Per cui, come principio, la configurazione finale è una sfera, ma aperta, con le sue fughe, sul mondo.(10)

Vorrei ricordare che il titolo della partitura era *La légende d'Er*, una sorta di evocazione del racconto mitologico che conclude *La Repubblica* di Platone, un testo che indaga le idee sulla morale, il destino degli uomini, l'universo terreno e celeste, la vita e la morte: a giudizio di Iannis Xenakis, un'opera filosofica altamente poetica nelle sue visioni apocalittiche. Per quanto riguarda la composizione sonora, furono utilizzati sia gli strumenti a fiato e a corda della tradizione occidentale che quelli importati da altre culture musicali (africana o giapponese), oppure i rumori che caratterizzano la nostra vita quotidiana o i suoni estratti dall'analisi di funzioni matematiche e realizzati al computer: una costruzione musicale basata sul calcolo delle probabilità per generare delle curve pressione-tempo che possano agire direttamente sul timpano umano e in cui anche la nozione di periodicità segue delle leggi

25



26



Foto 25-28 tratte da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

25. La Cappella di Notre-Dame-du-Haut di Ronchamp 1955, Le Corbusier (p.231)

26. Targhetta commemorativa del Padiglione Philips di Bruxelles, 1958 (p.253)

27. Particolare del Padiglione Philips di Bruxelles 1958 (p.VIII)

28. Scheletro completato del Padiglione Philips in costruzione (p.81)

29. Work in progress dello scheletro del Padiglione Philips (p.77)

27



28



stocastiche. Per inciso, io ebbi l'occasione di assistere a una performance all'interno del Diatope e devo confessare che ne rimasi affascinato: avevo la precisa sensazione che in quello spazio entrassero in gioco coordinate architettoniche come consonanza e dissonanza, mobilità, densità, ordine e disordine, memoria e cambiamento e che si percepissero – dal punto di vista acustico – delle masse sonore in continuo movimento. Ma meglio di me, così si esprime Maurice Fleuret, un musicologo francese che studiò in profondità il lavoro di Xenakis:

Quei suoni inondavano letteralmente lo spazio e richiamavano alla memoria fenomeni naturali e cosmici, come il vento che soffia sulle sommità dei monti, le striature provocate dalla grandine, i temporali e i terremoti, le eruzioni vulcaniche, le maree e le correnti sottomarine, il cammino ineluttabile degli astri nel cielo, gli arabeschi tracciati dal fuoco, il movimento e il clamore delle grandi folle in collera.(11)

La musica è registrata su una banda a sette piste e ognuna di esse viene distribuita sugli undici altoparlanti disseminati sotto il guscio della copertura. Gli atti visuali sono immaginati con configurazioni mobili, sia come costellazioni di punti (flash elettronici) che come strutture multiformi di rette (raggi laser): i 1680 flash formano delle vere e proprie "galassie" in movimento grazie alla rapida accensione delle lampadine fluorescenti, per cui tutte le figure vicendevolmente si compenetrano, si eliminano, rimbalzano e si trasformano; i quattro raggi laser sono assorbiti o riflessi da 400 specchi e da sistemi ottici studiati per creare effetti speciali. L'organizzazione di questi gesti acustici e luminosi, nella loro continuità e discontinuità, è regolata da un intricato sistema di funzioni matematiche che vanno da quelle dei numeri immaginari complessi fino alle distribuzioni delle probabilità.

In breve – conclude Iannis Xenakis – siccome il nostro universo è formato da punti (materia) e da rette (l'irraggiamento fotonico) regolate dalle leggi stocastiche o deterministiche, allo stesso modo questo spettacolo ne propone un riflesso in miniatura, simbolico e astratto. E così la musica, la luce e lo spazio si uniscono tra loro. In qualche modo, è l'armonia delle sfere del cosmo che, attraverso l'arte, s'identifica a quella del pensiero. (12)

1) Le Corbusier, *Le Poème Electronique* Le Corbusier, Paris, Editions de Minuit, 1958

2) ibidem, traduzione Amedeo Petrilli

3) Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Paris, Casterman, 1976

4) Marc Treib, *Space calculated in seconds*, Princeton University Press, 1996. Questa citazione e altre preziose informazioni sul lavoro di E. Varèse e sul Padiglione Philips sono state tratte dal testo di Treib. Traduzione dell'autore

5) ibidem. traduzione dell'autore

6) ibidem. traduzione dell'autore

7) ibidem. traduzione dell'autore

8) Le Corbusier, *Le Poème Electronique* Le Corbusier, Paris, Editions de Minuit, 1958

9) Iannis Xenakis, *Le diatope, geste de lumière et de son*, Paris, Centre Gorge Pompidou, 1977

10) ibidem. traduzione dell'autore

11) ibidem. traduzione dell'autore

12) ibidem. traduzione dell'autore

(capitolo tratto da "Acustica e Architettura" di Amedeo Petrilli, Venezia, 2001 - per gentile concessione dell'editore Marsilio)



PIXEL

text > **Andrea Rosciano** (andrea@basebog.it)
 image > courtesy Halfproject

Eccomi ancora imprigionato nelle maglie della rete, dato il mio trascorrere perenne online vi porto immediatamente a conoscenza di tutte le novità quello che sono capitate sul mio monitor. Ricordo sempre che tutti gli indirizzi sono attivi nel momento in cui scrivo queste righe, non si garantisce restino tali nel tempo. Ricominciamo la navigazione con questo sito di grafica (<http://www.grafikevidence.com/>), impaginazione con uno stile grezzo e sporco con buone animazioni in flash, il tutto è molto scuro con implementazioni con immagini in 3D. Un'altro sito scuro e notturno è (<http://www.r-selected.com/>), colori bruni per questo portfolio con una serie di immagini digitali di mondi post nucleari. Per risollevare il morale e diventare tutti più buoni potete visitare il sito personale di questa ragazza, (<http://www.sweetbaby.it/>). Il sito è un blog (le spiegazioni su cosa sia un blog le faremo un'altra volta se ci sarà del tempo), per l'impaginazione ha utilizzato immagini manga e un bel rosso tendente al rosa che conferisce quel tanto di infantile che migliora la giornata. I contenuti della pagina sono storie di vita vissuta, una specie di diario online dove tutti possono leggere le storie e volendo anche commentare i fatti raccontati. Da questa pagina potete accedere a molti altri blogs personali, sono facili da trovare... ah dimenticavo di dire che è tutto in italiano. Spostiamoci ora a Londra, se volete sapere cosa succede da quelle parti per quello che riguarda la cultura del design dell'arte in genere e dei computers andate su (<http://www.kultureflash.net/current/>), sono elencate molte mostre ed eventi correlati agli argomenti appena citati. Restando in argomento design segnalo (<http://www.theinternationalfriendly.com/>), si tratta di un collettivo di designers che vengono da San Francisco, hanno progetti che spaziano dall'estetica, ai font per arrivare al design puro, una cosa interessante è che lavorano sia profit che nonprofit. Belli i wallpapers in archivio e pagina index sempre diversa. Altri siti interessanti che riguardano la grafica e il design sono: (http://www.finalproject.org/v2_finalproject03.html), buona sezione dedicata alle immagini vettoriali e caratteri tipo cartoons, poi ancora (<http://www.spillt.com/>), portfolio ufficiale dell'agenzia Spillt, design futuristico con molte immagini di persone sotto luci irreali e architettura spaziale

inusuale. Per finire ancora tre siti, il primo è (<http://www.disfunktional.com/>), ottimo portfolio tutto grigio con navigazione verticale e molte immagini tra cui scegliere però senza thumbnails, solo link testuali, il secondo è (<http://www.shove-it-helsinki.com/>), altro portfolio di un designer che viene dal freddo di Helsinki, gallerie molto fornite con uno stile pop e colorato. L'ultimo è (<http://www.labor.ee/>), sito abbastanza inusuale visto che è totalmente pixellato con cubetti giganti, e quando dico giganti intendo veramente grandi, impaginazione innovativa e utilizzo di flash, la navigazione è fin troppo semplice però di sicuro impatto. In ambito musicale un sito da visitare è sicuramente quello di Superchumbo, (<http://www.chumbomundo.com/>). Il sito è molto bello, animazioni vettoriali in flash e colori in abbondanza, la particolarità del tutto è che per entrare si deve avere un visto rilasciato dal mondo virtuale di Superchumbo, non preoccupatevi si ottiene facilmente, appena entrati si navigherà in un mondo molto solare che riprende il tipo di vita del Centro America, un vero spasso. Nonostante tutto, il sito è snello e veloce da caricare. Tornando per un attimo alla grafica visitate (<http://www.neo2.es/index1.html>), un magazine di origine spagnola, tutto in flash, pulito e semplice. Il prossimo è per i maniaci delle icone, il loro paradiso potrebbe chiamarsi (<http://www.pixture.com/icons.php>), centinaia di punto ico da scaricare, sia per mac che per pc, una manna dal cielo. Ora è arrivato il momento di divertirsi un pochino, andate su (<http://quizilla.com/users/xunker/quizzes/>) se volete fare dei test divertenti assolutamente inutili, come quello per vedere se riconoscete Godzilla, poi potete fare una visita su (<http://www.infinetwheel.com/dubselector.html>) e diventare dei dub selecta provetti. E' un divertentissimo programma il flash che simula una console di un locale reggae dove voi siete il dj e dovete inventare sul momento echi, riverberi e semplici melodie adatte alla situazione, ci passerete tranquillamente un quarto d'ora abbondante però poi difficilmente ci ritornerete. Per gli otaku di Star Wars c'è questo sito che prende in giro la famosa saga, (<http://www.javatron.com/nerdwars/>), fotomontaggi e storie impossibili legati a Skywalker e soci, sono presenti anche filmati davvero esilaranti. Se invece anche per voi come per il sottoscritto il gioco è una cosa da prendere seriamente andate a vedere (<http://www.smokymonkeys.com/triglav/index.html>). E' una avventura realizzata interamente in java e flash, totalmente giocabile online, grafica buona e molta interattività per essere un gioco in rete, serve una buona connessione per evitare attese troppo lunghe, il mio preferito di questa navigazione di inizio autunno.

Horsepower Production - In Fine Style LP (Tempa)

Primo album per la piccola etichetta Tempa, da due anni specializzata nella sperimentazione del linguaggio breakstep. Tredici tracce in CD e sette in vinile di puro Dubstep, come gli stessi Benni Ill, Nassis e Lev Jnr chiamano la loro musica, un misto di UK Garage, Detroit Techno, Dub, Broken Beat, Reggae, Funk, D&B e soundtracks stile Kung Fu. Il risultato è strabiliante, un prodotto da pista senza dubbio, ma che si inserisce nella scena breakstep come il disco più dub e sperimentale... pura dread garage!

Tom Noble - Kind In The Night "Misa Negra Remix" (Laws Of Motion)

Ottima canzone l'originale, con ritmo leggermente latino, la chitarra acustica che sottolinea con i suoi accordi ispanici la voce maschile e vari effetti sparsi. Misa Negra parte da ciò e fa un tragitto molto influenzato dal ritmo spezzato dell'UK Garage e del Broken Beat. Il brano cresce incessante, con un bassone che sottolinea la voce filtrata e la melodia space. Il filone è quello West London, ma con l'appeal da breakstep più jazzato e melodioso.

Africa Bambaataa - Funky Heroes (Acetate)

Brano originalmente realizzato dall'italianissima Mantra Vibes, esce rivestito a nuovo da Krafty Kuts, ma rimane anche il bellissimo remix del berlinese Le Dust Sucker. Krafty Kuts crea un electro breakbeat old skool, ma con l'appeal attualissimo, pieno di synth anni ottanta ed una bassline molto pulita ed efficace. Le Dust Sucker rimane sulla cassa dritta, ma con una fantasia e creatività che fa venire alla mente l'attuale scuola Norvegese di casa Tellè.

Landslide - It's Not Over (Hospital)

Ecco il nuovo singolo del talento breakstep di casa Hospital. Dopo avere remixato Fukutomy, Agent K, Maddslinky e Nitin Sawhney, Tim Land si rifà alla formula vincente del suo 'Hear my People' con un brano cantato in due versioni. Sempre in bilico tra il soul, il Jazz e

il 2step più R&B, questo nuovo singolo è ben confezionato con una versione cantata quasi pop ed un remix ribattezzato '4X4 mix', non con la cassa dritta ma con il feeling housey, però molto, ma molto incalzante.

Smoke Jumpers - Test Run/Fish Tank (Stealth People)

Bellissimo terzo singolo dall'etichetta personale di Injekta, alias Phuturistix. Questo sconosciuto giovanissimo produttore di Manchester ci abbaglia con due potentissime tracce di nu garage, o breakstep, con piglio quasi jump up break. 'Test Run', con i timbales di 'Rappers Delight', sembra una delle migliori tracce della Bingo, con congas e digeridoo, crescendo mozzafiato e bassoni sottopelle. 'Fish Tank', è un altro brano da dancefloor, groove rotolante e bass line aggressiva.

Shapeshifter - Flood "Koma&Bones Remix" (Dorigen)

Ristampa di un classico progressive suonato da Sasha e John Digweed con versione breakbeat a cura dei guru Koma&Bones. Remix semplice ed efficace, con lo stesso feeling dell'originale, ma rivisitato e traghettato nel futuro. Cassa e rullante in movimento classico, piatto in levare ed una bassline semplicissima e insistentemente groovy, procedono per tutto il brano, con synth filtrati in delay, percussioni e pausa di rito. Ennesimo remix di qualità dai produttori breakbeat più vicini alla trance.

Max Fresh - Candy Kitchen (Zest)

Il fratellino Gooding sposato e residente a Zurigo si firma Max Fresh già da qualche tempo, realizzando bellissimi singoli per la sua label Zest. L'altro fratello è rimasto in Inghilterra e continua a produrre drum'n'bass, poi ogni tanto si incontrano e sempre come Hidden Agenda creano piccoli gioielli. Il nuovo Zest è un brano di breakbeat quasi deep, molto ballabile e pieno di stop and go efficacemente funk. Non più in cerca dello shuffle perfetto, ma piuttosto classe e semplicità, che celano grande capacità di sintesi.

Raw As Fk - Punks (Against The Grain)**

Da quando è defunta la mitica Freskanova, i bravissimi Matt Cantor e Aston Harvey si sono dedicati ad un secondo e un po' sottotono album dei Freestylers, abbandonando le loro scorribande selvaggie a suon di breaks illegali e beats grassi. Eccoli riapparire con un singolo da sballo, selvaggio, rude, sporco e punk come nel titolo, però punkbreak, come solo degli indemoniati del groove come loro potevano creare. Assolutamente da pista!

Rhythm Division - Filter Force / Chunk (Whole 9 Yards)

Questo duo di produttori provenienti dalla 'covata' della defunta Hard Hands (superprolifica label di proprietà dei Leftfield), sono, insieme ai Dark Globe i migliori creatori del tech-funk, quel genere tanto caro all'etichetta di proprietà di Meat Katie. In vista del loro album di debutto ci regalano un ottimo singolo con sub bassi ad hoc e synth aggressivi. Per non venir meno alle aspettative, anche il retro 'Chunk' fa il suo dovere di future funk elettronico da pista.

Blowfelt feat. Slarts John - Back Up, Back Up "Remixes" (Wordplay)

I Blowfelt sono gli artefici di quel bellissimo 'Likle Rolla', super funkone breakbeat che faceva il verso a '138 Trek' di Zinc. A più di un anno di distanza hanno fatto uscire un'altro 12" in bilico tra il breakbeat ed il ragga con, guarda caso l'MC dei Basement Jaxx, che con 'Back Up, Back Up' facevano un'altro centro. Ora escono i remix di Mr Shabz e Disqualified a ruota, con due versioni che si dividono in garage con cassa dritta e breakstep, entrambe con versione strumentale. Qualità e ritmo.

**London Elektricity - Come Dancing / Down Low**

(Hospital) I mitici Tony Coleman e Chriss Goss sono quasi al traguardo del secondo album per la loro Hospital records, etichetta da sempre dedita a quel suono di drum'n'bass che finalmente ora trova un riscontro adeguato. "Come Dancing" è un brano ben confezionato, con video a cartoni animati a seguito, con quel feeling old skool mai esagerato, interamente strumentale con archi e synth a creare il riff melodico. "Down Low" è un cantato musicale e ritmico allo stesso tempo, con quel feeling house che sta ormai diventando mainstream.

**Lil'Louis - French Kiss "Ed Rush & Optical Remix"**

(White Label) A sottolineare l'importanza dell'attuale influenza che ha l'house nel drum'n'bass, i due paladini Ed Rush e Optical si rifanno ad uno dei capisaldi del genere, quel "French Kiss" di Lil' Louis, che dalla metà degli anni ottanta infiamma i dancefloor house. Tutto a regola d'arte, il mitico rallentare e lo speculare

ricrescere di bpm, i lamenti di piacere della signorina ed i suoni di synth originali. Tutto questo però sottolineato dal beat e dal roboante sub-basso marcato Virus!!

**Smith & Mighty - Maybe It's Me "Suv remixes"**

(IK7) Il connubio Smith&Mighty insieme al Giamaico-Latino Suv non è altro che una collaborazione tra artisti della stessa città e della medesima scena. Entrambi bristoliani, ed entrambi addetti al 'Bass Maternal' da un decennio, arrivano con il secondo singolo tratto dall'ultimo bellissimo album. Due versioni remix, una cantata ed una strumentale, con il suono Full Cycle visto dall'angolatura di Suv, non latina, ma quella super dancefloor. Il singolo contiene anche la splendida versione originale.

**Dj Zinc - Fair Fight / As We Do (Bingo Beats)**

Il nostro Zinc, maestro assoluto del break da ballare, tramite la sua Bingo fa il percorso contrario, in altre parole parte dal breakstep

per trasformarlo in drum'n'bass. Già con il suo super remix d'n'b del classico breakstep "Sound of the Future" aveva sperimentato la formula, ora la usa con i suoi brani a nome Jammin'. "Fair Fight", con i bassi derivanti da suoni d'organo, ricorda 'Casino Royale', mentre il retro 'As we Do', non è altro che una versione sapientemente accelerata dell'omonimo brano breakstep. Matrice funk, sempre.

**Roni Size - Sound Advice/ Keep Strong (Full Cycle)**

Il super peso massimo della scena drum'n'bass sta per schiaffarci nei denti il suo primo quintuplo LP e relativo CD mix, da solista, naturalmente per la sua acclamata etichetta personale... Il singolo d'anticipo contiene due tracce completamente nuove, di cui 'Sound Advice' suona abbastanza differente dal tipico suono cui Roni ci ha abituato. Supportato vivamente da Fabio, Grooverider e Bryan Gee, il nuovo singolo del nostro "El Rey" arriverà sicuramente nelle chart.

Felix Da Housecat - Madame Hollywood Remix (Emperor Norton)

Il buon vecchio Felix fa remixare uno dei pezzi più belli del suo recente album dapprima al figliol prodigo Tiga - che lo siringa di pop ed ulteriore electro, riuscendo ad essere sfacciatamente leggero quanto piacevole - e quindi ad Ursula 1000 che, spingendo un po' sull'acceleratore, perde mordente ed efficacia. A conti fatti, la mia preferita rimane sempre la versione con il sensuale parlato Miss Kittin.

Starecase - See (Hope)

Lasciate la scialba versione di Starecase e concentratevi sul bel lavoro di Timo, fra ritmica intensa, crescita elettronica e perfetto insert vocale: orecchiabile e assolutamente trascinate, come tutte le ultime opere del simpatico teutonico.

X-Press 2 - I Want You Back (Skint)

Ottimo e noto il pezzo dell'album, i migliori nel lotto dei remix sono gli stessi autori: l'*X-Press 2 7th Movement Mix* conferma l'infinita classe dell'ensemble, mantenendo un appeal deep ed includendo tastiere atmosferiche e basso portante, che sublimano nella pausa centrale. Interessanti anche i videogiochi ritmici del nostro Sergione / Par-T-One, anche se la sua rilettura pecca un po' di staticità sulla lunga durata, mentre risulta convenzionale il lavoro di Medicine 8, fra electro e ritmica in 4 di poco spessore.

Floppy Sounds - Remixes by Carl Craig & Felix Da Housecat (Wave)

Due autentici guru si uniscono per quello che sarà uno dei vinili caldi del prossimo periodo: Craig maneggia *Entertainment*, infondendole ritmiche mid tempo, mood algidi e costruzioni detroitiane, mentre un ispirato Felix tratta *Late Night* dotandola di spina dorsale electro, passo spedito e spirito, sull'onda delle sue ultime produzioni. Un prodotto completo ed affascinante.

Soft Cell - Monoculture "Jan Driver rmx" (Promo)

In attesa del nuovo album dei Soft Cell - a cui faranno un remix anche i lanciati Mas Collective -, iniziano a circolare i trattamenti di quello che dovrebbe essere il primo singolo estratto, *Monoculture* - peraltro, abbastanza insignificante.

Jan Driver fa la sua storia bella dritta ed elettronica che, paradossalmente, perde quota proprio con l'arrivo di Marc Almond. Un vero peccato.

Josh One - Contemplation (Prolifica)

L'entusiasmante successo dello scorso anno viene consegnato nelle mani di due produttori di gran caratura: prima le eleganti morbidezze di sua maestà King Britt e quindi, maggiormente significativo per questa rubrica, l'Alex Neri Road Trip Mix, concentrato di appeal, electro e ritmiche afro, sublimato dall'ottima parte vocale preesistente. Un ulteriore mattoncino per il curriculum internazionale del Planet Funk!

David Alvarado - Polygons b/w Auburn (Ovum)

Uno degli artisti che sto seguendo con maggior attenzione nell'ultimo periodo, vista anche la mia passione per il suo long playing, è David Alvarado, uscito dalla prestigiosa scuderia Ovum: anche questa opera riconferma tutto il suo stile, fra rarefazioni atmosferiche, ritmiche liquide e circolari e sensazioni dark, il tutto interpretato con grande spirito e profondità. Segnatelo.

Moby - Extreme Ways (V2) Yoko Ono - I Will

"John Creamer & Stephane K Remix" (Promo) Come il prezzemolo negli ultimi tempi, ritorna sulle scene il combo John Creamer & Stephane K, prima al lavoro su Moby e quindi nel chiaccheratissimo remix per Yoko Ono; in entrambi i casi, sembra che il gioco dei due inizi a mostrare un po' la corda, visto che, se da una parte le ritmiche oscure e il forte minimalismo, hanno sempre un buon successo in pista, dall'altra l'effettiva qualità assume livelli

standard. Dedi due, comunque, scegliete senza indugi il secondo.

Steve Lawler - Andante (Promo)

Ecco il nuovo prodotto del talento tribale d'Oltremarica, Steve Lawler: *Andante* è un bell'esercizio di stile, con ottimo portamento, ma mancante di anima e fatica ad innalzarsi dallo standard; rispetto alle manipolazioni, il Taiko mix è troppo rispettoso per meritare attenzione, mentre di tutt'altro tenore è la versione di sua maestà Scumfrog che costruisce un oscuro vortice percussivo dal gran feeling.

Dino Lenny - Zero Campioni (Promo) Dino Lenny feat. Sunz Of Man & The Rza - Barbed Wire (Wu-Tang)

Il nostrano Dino da Cassino, ormai naturalizzato londinese, vede crescere il suo rispetto internazionale, grazie anche alla prestigiosa collaborazione con Sunz Of Man e Rza del Wu Tang Clan, per un lavoro violento, potente ed elettronico, con saliscendi da brivido. Non la mia cup of tea, ma i complimenti sono meritati. Assolutamente interessante, in realtà, anche Zero Campioni, un pezzo di electro fisica e coinvolgente, molto semplice ed acido, che si colloca a metà strada fra Josh Wink ed i primi Daft Punk.

Depeche Mode - Personal Jesus "Bond Street rmx" (Promo)

Solitamente cerco di non recensire i dischi che non ho gradito, perché, visto lo spazio ridotto, cerco sempre di promuovere quelle uscite che meritano attenzione; noto, invece, che in questo numero ho già fatto varie eccezioni. La rilettura degli italiani Bond Street di *Personal Jesus* è della categoria: diventato caso negli ultimi mesi, è un bootleg terribile, di pessimo gusto e assolutamente banale che dimostra come, a volte, bisognerebbe legarsi le mani e lasciare ai classici il loro incontestabile status. Viva Gahan e compagni!

AaVv – Global Warming **AaVv – Global Chilling**

(Nation) Se qualcuno può fregiarsi del termine "globale" in materia musicale senza essere accusato di "strumentalizzazione" questi è l'etichetta londinese Nation. Da oltre tredici anni distribuisce suoni e ritmi con ottica internazionalista creando un fronte combattente e libertario contro le musiche e le pratiche "etnograficamente pure". Privilegiando musiche afro-asiatiche irrobustite dall'elettronica europea, la Nation di Aki Nawaz non ha mai privilegiato un solo suono di genere. Il risultato, assodato ormai da oltre due lustri, è magnifico: da questa scuola eretica sono usciti alcuni tra i migliori esempi di "global-techno" come i Transglobal Underground, i Fundamental, i Loop Guru e gli Asian Dub Foundation, creando a tutti gli effetti una "scuola"; ma sarebbe un peccato non citarne altri, cui solo la Storia ha impedito di divenire altrettanto famosi, come gli Yam Yam, Dj Cheb, i Sabbah e Tj Rehmi. *Global Warming* cui fa da perfetto contraltare l'altrettanto recente *Global Chilling* è la faccia onesta e reale di quel fenomeno patinato e "up to date" che è stato il "Buddha Bar" parigino, situazione tipica di sfruttamento/svuotamento innocuo da parte dell'industria discografica di una scena potenzialmente esplosiva e assai radicale, politicamente parlando. Ma si sa, il Capitalismo Globale è onnivoro e s'aggira come uno spettro su tutti i suoni d'Europa... Godiamoci allora, con una ragione in più, queste due sfavillanti raccolte, che partono dall'house-flamenco con influenze marocchine, al drum and bass del delta del Gange per finire all'afro-funk delle bidonville dall'Africa meridionale. Il tutto suonato, shakerato e miscelato, con grande sapienza, da musicisti apolidi e nomadi di stanza precaria a Londra. Un "must" per gli amanti delle sonorità contaminate e dei bassi londinesi di fine millennio.

Swami – Bhangra Dot Com **(Nation)**

Dalla numerosa comunità hindi di Birmingham – numericamente la seconda in Uk dopo Londra – provengono i fratelli Duggal; il loro progetto musicale Swami affonda sì le proprie radici

nel bhangra, la musica folk del Punjab – uno stato nell'India del nord-ovest – ma è fortemente investito dalla dj e dalla club culture inglese. Sui ritmi base delle percussioni *dholak* s'innestano i beats della scuola londinese, il nu skool breakz o il drum and bass, creando una super-base ritmica furente e molto veloce – sempre tra i 135 e i 160 bpm – con cantati hindi oppure ragga-hip hop. Tradizione e contemporaneità che si ibridano a vicenda quindi, costruendo una musica super urbana che nel suo codice genetico ha sia la struttura musicale delle feste tradizionali sia la "pressione" urbana della nuova "generazione chimica" inglese. Il tocco ribelle e provocatorio, soprattutto nei confronti dell'autorità pubblica, ostentatamente ricercato, fa degli Swami e dei loro confratelli della *Nu Bhangra Renaissance* dei Johnny Rotten con turbante e *kurta*. E' un mondo che noi non conosciamo dato che i media occidentali non se ne interessano; ma è l'*underground* assoluto della scena dance inglese, non solo asiatica. Una scena vitalissima che si nutre di una rete implacabile di piccoli negozi specializzati, di radio pirata, di sound system, di rapper, mc, dj e remixer che incessantemente, come pure fa da decenni la comunità afro-giamaicana, sforna nastri da mercato nero, dischi illegali, white labels, versioni bastarde di classici del pop internazionale o del ragga-dub giamaicano – un'alleanza, questa con la *bass culture*, testimoniata da tutta la scena arabico-indiana fin dagli esordi. Al primo ascolto l'impressione è stordente; ma già al secondo la freschezza e la frenesia fa di questo ibrido urbano europeo la degna sfida al ragga giamaicano, all'hip hop afro-americano e al drum and bass delle periferie inglesi. Ascoltate i bassi snervanti di *Sharaab* con tanto di delirante cantato muezzin o l'esaltante ragga-punjabi di *Dil Lagee* e avrete un'idea di cosa ci aspetterà in futuro, come colonna sonora delle smisurate metropoli orientali, in città come Il Cairo, Calcutta, Karachi, Bombay... altro che lo *sprawl urbano* di Blade Runner...

Zed Bias – Bingo Beats **Vol.2 (Bingo)**

Eccola finalmente la raccolta-gioiello della scena breakstep, l'ibrido nervoso di breakbeat, garage e drum and bass, che sta iniziando la sua ascesa nella Gerusalemme terrena che è Londra. Il secondo volume di Bingo Beats – etichetta gestita dall'arcimaestro drum and bass Dj Zinc – è stato affidato alle sapienti mani di Zed Bias, astro nascente e "don" assoluto della scena neo-garage. In questo disco, dai sapori forti e dalla tenuta fisica di un maratoneta, c'è raccolto tutto il meglio della scena emergente che si ritrova in serate come *Forward* al Velvet Room di Londra. Siamo stati recentemente all'ultima di queste serate "capitanate" da Zed Bias; l'atmosfera è quella rovente dei primi tempi della Metalheadz al Blue Note di Hoxton Square. Breaks su breaks, basso dopo basso, rewind sui *floorkilla*, folla mugghiante e mc e ragga-queen a pifferare a zero sugli astanti. Temperatura caldissima e sensazione da prossima scena musicale in rapida ascesa. Molti i ragazzini, *trainspotters* devotissimi alla dj-box, incollati alla console per carpire anche solo un titolo o un'etichetta dal dub plate che sta girando sui piatti... E' in questa contemporaneità focosa, in cui un disco cattura "il momento", che sta la grandezza di un disco come questo. E' il suono del 2002, nulla di più e nulla di meno. Domani chissà... Dei nomi – principianti assoluti – che compaiono sotto le mille sigle anonime, molti nulla vi diranno. Meglio focalizzarsi su alcuni nomi caldi: *Daluq*, il cui *Supafine* – qui presente – è singolo del mese per diversi magazine inglesi e pure ha messo d'accordo riviste antitetiche come *Mixmag* e *Jockey Slut*, *Zed Bias*, *Maddslinky* (guardacaso tenutario dei tre nomi precedenti è sempre Dave Jones, il primo in combutta paritaria con Dj Rocca del Maffia Soundsystem), *Darqwan*, *Jammin* (Dj Zinc sotto mentite spoglie) e *Naughty* (Dj Hype sotto mentite spoglie). Bingo Beats 2 è lo spacca-piste perfetto per i dancefloor più radicali in giro per l'Europa. L'unico nemico in vista è il temibile Valve Sound System di Dillinja...


Bjorn Torske – Nedi Myra
(Tellé Records)

Giusto qualche numero fa di UT, a proposito della raccolta ragga di Mr Scruff, si parlava di Bjorn Torske come uno dei produttori del momento... qualcuno dalla Norvegia ci legge ed ecco che la Tellé pubblica la ristampa di "Nedi Myra", primo e pressoché introvabile album del biondo Bjorn, originariamente pubblicato dall'inglese Ferox nel 1998 (fra l'altro ricevette entusiastiche recensioni della stampa specializzata). Già dal primo brano "Espresso" si può notare un approccio techno+soul rispetto alla fusion click-house molto dubbata del recente "Trobbe". Fra bleeps ("Station to Station"), profonde armonie applicate all'eterea house nordica ("Beautiful Thing"), un paio di escursioni downbeat a là Black Dog degli anni d'oro (fra cui l'eccellente "Smoke Detector Song"), "Nedi Myra" diventa essenziale per l'ascolto domenicale che ci piace tanto, un piacevolissimo viaggio attraverso le sfumature più raffinate ed intriganti della dance music degli ultimi 10 anni guidati da una delle menti più colte della nostra generazione... consigliato l'ascolto con la funzione random...

7x7

1) Iris - Belissimo (Money Recordings) Questo disco è arrivato praticamente dal nulla ed è semplicemente solo quello che dice il titolo.

2) Apparet Organ Quartet – Stereo Rock-n-Roll / Romantika (live) (13 Amp) L'etichetta di David Holmes continua a sfornare gemme... già oltre l'Electroclash!

3) Jack Planck! – Pass the Ammunition / 1974 Square Dance Documentary in Sound (Rodeo meat) Nuove pazzie breakbeat-folk dall'etichetta degli I Monster. Eccellente!

4) Manzel – Space Funk (Dopebrother) Kenny Dope Gonzalez come piace a noi shakadelici... rollante e deviato!

5) CherryStones – Bedbug/ Speaker Blower (Twisted Nerve) Psycho hip hop strumentale sull'etichetta di Andy Votel... molto, molto lontano da Badly Drawn Boy!

6) Ted Sturgeon – Green Sequence (Obliq Recordings) Electronica à la Warp, su un

simpatico vinilino verde... da Café del Mar su Saturno.

7) Lootpack – Questions (Remix)/ On Point (Stones Throw) Se solo uscisse più hip hop in questo formato... per fortuna ci sono Madlib e Peanut Butter Wolf!

PEEDOO'S HOT TIPS

And the Lefthanded – Mr Unpronounceable (Ellet Records) Supergruppo scandinavo che unisce membri di OPL Bastards e Captain Kaliber: una jam session di serio nordic funk!!!

Danmass – Haze (Skint) La versione di The Rules è il mio disco preferito, ogni volta mi commuovo... autunnale!!!

Santos – Ke Dolor (Mantra Vibes) Banzai Republic Remix = Non è sempre domenica style.

LCD Soundsystem – Losing my Edge (DFA Records) Disco Punk!!!! DFA si conferma il gruppo di produzione del momento.

RJD2 – Let the good times roll (Def Jux) L'alternativa festaiola a DJ Shadow... consigliato anche l'album "Deadringer".

MONDO ROTONDA

text > Enrico Marani



Fotografie di Enrico Marani

Ci si chiede spesso "a cosa serva" la filosofia o più genericamente un pensare ordinato. Crediamo semplicemente che alla base d'ogni fenomeno stia un preciso pensiero generatore equivalente alla radice dell'albero, che si mostra superficialmente in una varietà di forme. La filosofia indaga quindi il principio d'ogni questione, le radici, ed anche la scienza, che vuole erigersi nella contemporaneità a metro unico ed unificante dell'esistere umano, ricade in questa condizione e conseguentemente si pone a valle dell'interrogare filosofico. Considerare l'albero indipendentemente dalle radici non solo è fuorviante, ma altera i termini d'ogni fenomeno, riducendo appunto la complessità del reale a mera superficialità.

Questo preambolo per partire da una mutazione fisica nella viabilità di Reggio Emilia (la trasformazione di molti incroci in rotatorie) e domandarci, oltre all'ovvia funzionalità di questa scelta, quali altri significati simbolici veicola questa metamorfosi, negli spazi della nostra città, e quale pensiero genera queste nuove forme urbane.

L'incrocio è l'intersezione di percorsi che sul territorio si districano anzitutto attraverso l'uomo, significando la metafora di un incontro d'esperienze e tradizioni diverse. Gli spazi sia della città sia della viabilità storica portano le evidenti impronte del territorio su cui sorgono, e parallelamente, dell'intervento antropico che li ha prodotti. Sono in altre parole spazi in cui si riflette la dinamica fra l'uomo e la natura, secondo delle coordinate variabili nelle epoche, ma che comunque si riferiscono a precisi momenti, legati ad un determinato spazio, in una determinata epoca.

Le rotonde ci parlano al contrario dell'orbitare, della tangenzialità e di uno spazio generato da una tecnologia, l'automobile, che sia pur nata e cresciuta per mano dell'uomo, forma e chiede autonomamente una spazialità non umana ma tecnologica.

Le rotonde evidenziano le modificazioni culturali e sociali che si concretizzano in una spazialità a "rapido scorrimento" non circoscrivibile a questioni di traffico e viabilità. Sono a nostro giudizio spazi simbolici della città, come le piazze, i cimiteri, i teatri, i luoghi del potere: ambiti in cui la città si rappresenta oggi.

E' interessante notare come lo spazio della piazza, nato simbolicamente come teatro della vita pubblica, discenda direttamente dell'agorà greca e come centro della polis, possa essere schematizzato in quella circonferenza a cui si accedeva, anzitutto per essere accolti nella comunità, o nella sua rappresentazione (il teatro). Lo spazio interno delle rotatorie è per contrasto uno spazio che segna un limite e respinge verso l'esterno. Qui l'uomo è bene che non stia, a rischio della propria vita, ed il verde che sorge svolge essenzialmente la funzione di marchio o sponsor, confermando quell'infezione delle merci, che sempre più non si pongono al servizio dell'uomo ma lo opprimono anche in senso spaziale (sperimentate direttamente facendo una "gita" al più vicino ipermercato).

In città non mancano certo esempi in proposito, ma già l'immagine cinematografica di Blade Runner ci parla con efficacia della città come una selva sacrale di marchi.

Inoltre, le rotonde sono spazi privi di una connotazione precisa. Non dicono nulla del territorio in cui sorgono, non "parlano" un alfabeto locale, costruttivamente rispondono a criteri tecnici studiati per rispondere alle dimensioni degli automezzi e, come ci faceva notare il responsabile di un'impresa d'opere stradali, ogni tentativo di personalizzazione è destinato ad un fallimento funzionale. Abbiamo in sostanza a che fare con opere che non manifestano esplicitamente riferimenti a precisi momenti legati ad un determinato spazio, o ad una determinata epoca.

Per queste strutture abbiamo un "modus operandi" planetario, rispondente a



Fotografie di Enrico Marani



Fotografie di Enrico Marani



normative ed abitato da oggetti (per esempio i segnali) a loro volta oggetto di normativa e soprattutto di standard, se non planetari, certo continentali. Allora le rotonde sono per eccellenza un luogo ballardiano essendo "piazze in movimento", agorà meccaniche per quell'automobile che da protesi umana si anima sempre più di vita propria, come nel film di Carpenter "Cristine, la macchina infernale". La città dell'uomo cede spazi alla città delle macchine, non in un futuro da telenovela astronautica alla Asimov, ma in un presente di lamiere contorte, che ha i suoi profeti in Dick e Ballard. Non a caso i segni caratteristici della presenza umana scompaiono, l'uomo ed il suo esistere non è sono al centro di questi luoghi. Già il barocco, con la rivoluzione copernicana, gettava le nostre esistenze in uno spazio orbitante, ellittico per eccellenza. L'uomo perdeva allora l'ancora che lo legava ad un Verbo lasciandolo in quella molteplicità d'interpretazioni, che la scienza tenta ai giorni nostri di ridurre ad un'impossibile (ed illusoria) congruenza. Il Barocco produsse una rivoluzione spaziale, che però vedeva ancora l'essere umano protagonista se pur non più al centro della realtà. Allora ci chiediamo: di cosa parlano questi spazi da cui l'uomo è essenzialmente respinto, se non addirittura ridotto a "cosa non prevista"? Perché 8 morti in un disastro ferroviario sono accolti con sgomento dal sistema mediatico, mentre i 70 morti di ogni fine settimana sulle strade, appaiono come dovuti agnelli sacrificali di una ritualità oscura? Se l'espandersi caotico del tessuto urbano risponde generalmente a processi legati all'economia (ma cos'è in fondo l'economia se non una delle vesti "metafisiche" in cui s'incarna la tecnica), quale città sta proliferando, quale moltiplicazione cellulare è in atto? Perché il ruolo degli architetti sempre più interpreta modificazioni già compiute (sia su un piano filosofico che professionale) manifestando in realtà un'impossibilità a pianificare alla scala urbana? L'uomo governa ancora le trasformazioni in atto?

E la musica, elettronica in particolare, come vive, con che spirito si interseca con la tecnica? In un'epoca dove il rapporto fra spazio e musica è diventato centrale e spesso indissolubile (chiediamoci cosa sarebbe un dj senza un club in cui dispiegare la propria identità), il cammino del compositore è costretto, integrato, o è respinto dalla tecnica di cui deve fare uso, o da cui è usato? Certamente il musicista elettronico non è esclusivamente circoscrivibile al dj, e se la libertà d'azione è sempre più ampia, non si può tuttavia negare che ci si muova sempre più in sintonia con uno spazio. Spazio che può essere subito od interpretato attivamente come componente essenziale del suono stesso. Non mancano esempi significativi, ad esempio molti allestimenti di Brian Eno o l'opera di Xenakis ed anche di musicisti come Roberto Paci Dalò, Pole e Dj Spooky.

Se filosofia in fondo è semplicemente un questionare noi stessi e gli altri, qui vogliamo intendere lo scrivere come orizzonte per un possibile dibattito su queste pagine. Certo le domande e le idee si sono affastellate, ma di fronte alla velocità ed all'ampiezza delle trasformazioni molti sono gli ambiti di riflessione aperti. In particolare il rapporto fra tecnica-tecnologia e composizione e fra composizione e spazio chiede di essere sviluppato ed ulteriormente precisato.

La questione non è cosa accadrà, ma cosa sta già accadendo.





DJ SHADOW LIVE

VELVET CLUB 18.08.02

text > Damir Ivic - photo > Stefano Camellini



“Questo è stato il set di Josh Davis, ovvero l'uomo che con l'alias di “Dj Ombra” ha letteralmente ridefinito, spostandoli avanti di parecchio, i canoni della musica campionata e “trattata” con le manipolazioni del vinile.”

A modo suo, sorprendente. Per chi aveva visto il set di Shadow un pugno di anni fa al Leoncavallo. Per chi conosce bene la perizia come turntablist del dj californiano (e magari lo aveva seguito nelle sue ultime avventure con Cut Chemist, prodigioso manipolatore di vinili). Ma anche per chi Shadow non lo aveva mai visto, o lo conosceva un po' per sentito dire un po' per aver orecchiato i suoi dischi (ed “Endroducing” lo hanno orecchiato in molti...). Questo è stato il set di Josh Davis, ovvero l'uomo che con l'alias di “Dj Ombra” ha letteralmente ridefinito, spostandoli avanti di parecchio, i canoni della musica campionata e “trattata” con le manipolazioni del vinile. Quello che in fondo ci si aspettava era una magica serata di acrobazie con la puntina, saggi di acrobatico e esplosivo turntabling in grado di scatenare le folle (perché così era stato al Leoncavallo qualche anno fa, e così era stato tutto il periodo “Brainfreeze” insieme a Cut Chemist). Bene: la magia c'è stata, ma è stato molto diversa dal previsto e, se possibile, migliore e più intensa. In poco meno di due ore Shadow ha disegnato un tracciato psicosonoro davvero

emozionante. La partenza ha ricreato quasi un clima da lezione universitaria, con la proiezioni sugli schermi giganti del palco di “Keepintime”, delizioso documento filmato a cura di B+ (e di Shadow medesimo) sull'incontro fra tre mostri sacri del turntablism contemporaneo (Babu, Jrocc, Cut Chemist) e alcuni vecchi batteristi jazz, creatori indiretti (e inconsapevoli) di molti breakbeat che oggi costituiscono l'ossatura del migliore hip hop. Immagini elegantissime e tremendamente sfiziose dal punto di vista proprio musicologico: degna introduzione ad uno show, quello di Shadow, che si premurerà di “prendere per mano” noi tutti lì presenti, più che stupirci con effetti speciali. E sì che gli “effetti speciali” certo non mancano, grazie ai visuals che accompagnano tutta la durata del set – raramente ci è capitato di vederne di migliori, in perfetto equilibrio tra fantasia da taglia&incolla ed eleganza, perfetti nel rivestire la musica. Di quest'ultima va sottolineato questo: Shadow ha attraversato tutta la sua carriera musicale, inserendo schegge di un po' tutti i suoi lavori. Ciò che ha affascinato è stato il suo lavoro di “remixaggio in presa

diretta”, ovvero prendere i propri brani e rivestirli lì, di fronte ai nostri occhi, di altri abiti, di pause, di riverberi, di beat più avvolgenti o più scarni. Il tutto con una fluidità sonora ai limiti dell'incredibile, con la storia intera del miglior hip hop come asse portante e i sapori visionari ed eclettici (dal rock al jazz) che solo lui riesce a dare. Poche le magie da turntablist (scratch, beat juggling), molto (ma sempre calibrato) l'uso di mixaggi, effetti, lettori cd. Risultato? Il pubblico ad un certo punto è sembrato quasi attonito, ma a sciogliere ogni dubbio è bastata la lunghissima ovazione finale. Stavolta Shadow ha voluto lavorare di impatto emotivo, regalando un'esperienza indimenticabile. Il bis è stato un'apoteosi, con un altro blocco sonoro che ha raggiunto il picco con “High Noon” e si è alla fine dissolto in “Midnight In A Perfect World”. Chiunque sia stato presente al Velvet la sera del 18 agosto, sa che l'aggettivo “magico” non verrebbe usato a sproposito. Tutt'altro.

Dj Shadow- The Private Press
(MCA / Universal)
www.djshadow.com



MUSICISTA DEL NUOVO MILLENNIO

text > Mauro Zanda - photo > Stefano Camellini

**"beat astratti e fumosi,
malinconia latente, e
soprattutto un uso stra-
ordinariamente creativo
delle fonti sonore"**

Dj Shadow è un musicista, ma come suggerisce il nome si avvale di strumenti inconsueti: vinili, software digitali, campionatori, giradischi. La sua arte è paragonabile all'architettura post moderna: lucide visioni immateriali, saccheggio della storia, collage, ricostruzione, provocazione. Un universo non umanistico in cui la centralità dei contenuti lascia spazio al linguaggio dei segni, e la forma diviene sostanza. Bianco, californiano, una vera e propria ossessione per il vinile e la cultura hip hop, che ama e odia per quella sua pernicioso vocazione alla mediocrità. Anche



per questo il giovane Josh Davis spinge la ricerca al limite di rottura. Beat astratti e fumosi, malinconia latente, e soprattutto un uso straordinariamente creativo delle fonti sonore. Per molti è il capostipite del trip hop, ma lui sembra concentrato su ben altro. Dopo una manciata di singoli che gli valgono uno status sotterraneo ai confini della leggenda, nel '96 dà finalmente alle stampe il suo primo lavoro sulla lunga distanza, *Endtroducing*. Per la prima volta, un disco completo (quasi) interamente da musica campionata, arriva a vendere un milione di copie. Il segreto? Forse l'aliena

bellezza del collage finale: infinite sovrapposizioni di sottili strati musicali, che attraversano le carezze del signor Davis coabitano con equilibrio e armonia sublimi.

DJ Shadow: "La figura del dj si è evoluta fino a quella del *turntablist*, un virtuoso del giradischi. Il migliore che conosco, Q-Bert, è un vero genio, paragonabile per abilità e innovazione a Miles Davis o Jimi Hendrix. Con gente come lui i piatti diventano un vero e proprio strumento. Il mio approccio ai giradischi non è così virtuoso, ma anche per me sono uno strumento. A questo va poi aggiunto tutto il lavoro che faccio sul campionatore".

Ma come lo crei un pezzo?

Generalmente comincio comprando un mucchio di dischi ovunque. Una volta a casa cerco di capire all'interno dei dischi, singoli momenti di bellezza o di genio. Una volta individuati metto delle note su quei dischi e li archivio. In seguito mi siedo al campionatore e cerco di costruire le fondamenta; e su di essa mano a mano tutti i piani successivi fino a che non ottengo una struttura che si tenga in piedi.

Com'è nata l'idea di campionare un pezzo italiano (Sandro Giacobbe) nel tuo primo disco?

Non l'ho scelto perché era in italiano, a dire il vero neanche lo avevo capito allora. L'ho scelto perché quella melodia vocale legava armonicamente con la base che stavo costruendo. Mi piaceva come suonava, la trovavo interessante in quel contesto. Credo comunque d'aver comprato quel disco qui in California.

Con quale criterio scegli il frammento musicale?

Innanzitutto devono essere cose per nulla facili da trovare. Ma questo non deve in alcun modo trasformarsi in un atteggiamento snob. Per questa ragione ho campionato gli U2, Bjork e Metallica. Cercare continuamente dischi ti risucchia in un eccesso di seriosità, e allora davvero non fa male a volte campionare un pò di accessi-

bile musica pop.

Hai creato una sorta di marchio di fabbrica. Innumerevoli discepoli copiano il tuo stile. E' più un onore o un onore o una seccatura? No, è decisamente un onore. Anche se in genere non voglio sentire nulla che assomigli lontanamente alla mia musica, piuttosto il contrario! Credo che questo valga comunque per tutti gli altri musicisti; non credo che i Nirvana ascoltassero granchè i Soundgarden.

E qual è la musica più fresca che oggi vedi in giro? Spesso la vecchia musica per me è tanto fresca quanto la nuova. Forse è perché la scopro per la prima volta, ma è così. Comunque sono un sostenitore della musica contemporanea, come certo rap... penso a Big Timers o Mystikal. Ma mi piace un sacco anche il garage-rock dei '60, che è completamente diverso da ogni cosa abbia ascoltato prima.

Cosa pensi della condivisione della musica in rete?

Dal canto mio, ho sempre amato comprare musica. Certo, anch'io mi sono registrato delle cassette, ma fondamentalmente la maggior parte della musica che ascolto l'ho pagata. Questo perché mi piace avere il prodotto finito nelle mie mani, leggere le note del disco, guardare l'artwork della copertina, le foto interne. Per questo non sono molto interessato agli mp3.

Tratto da L'Unità del 17 agosto 2002





SWAYZAK "DIRTY DANCING"

text > Fabrizio Tavernelli - photo > web / press agency / official cd artwork

Come sono cupi e malinconici quei corpi che indolenti ciondolano su beats ossessivi alla ricerca della luce! Cuori spezzati come i movimenti frantumati dalle stroboscopiche. "I Dance Alone": atomi che orbitano nel vuoto e che mai si incontrano, la discoteca diventa un consultorio psicologico per problemi legati alla incomunicabilità. Dietro ogni lettino psichiatrico c'è un dj, dietro ogni hit riempipista c'è sempre un velo di tristezza, qualcosa che se ne va e non torna: l'adolescenza, una storia sentimentale, una prospettiva, il futuro, la vita.

Scansioni minimali, impercettibili variazioni che lasciano ampi spazi alla coscienza. Ambienti nati per raccogliere ed amplificare divertimento, svago, edonismo che si tramutano in centri di deriva spirituale-filosofica: non so perché sto ballando, non so dove sto andando... e perché me lo chiedo proprio ora? Metodi per la danza e per l'introspezione, dal soul spirituale alla underground disco, dalla new-wave alla techno di Detroit, dall'elettropop alla musica industriale. Swayzak stanno sull'onda, pompano aria pesante dalle casse, contribuiscono ad alimentare stati alterati di paranoia. Abbiamo un nuovo disco, un altro dramma in dieci atti, un'altra cattiva notizia per chi vuole che la discoteca sia

il regno incantato della simpatia, della cordialità, della carica. In "Dirty Dancing" c'è tanta bella sfiga, ci sono martellate per i coglioni, c'è alienazione, c'è memoria. Quante volte sono uscito triste da un locale dopo aver esaurito ogni energia dimenandomi con la prima elettronica da ballo? Quante volte ho lasciato andare evidenti amori e possibili avventure erotiche per dedicarmi corpo ed anima alle irresistibili vibrazioni delle onde sonore che mi trascinavano in tempeste sensoriali per ore ed ore? Certo poi mi pentivo, ma questo faceva parte del gioco, era il rischio del mestiere ed allora via ancora a ballare nervosamente per dimenticare. "I Dance Alone", mi estraniavo, ormai risucchiato in un'altra dimensione. A volte l'occhio si rifaceva vigile nell'istante sospeso in cui un brano veniva mixato all'altro, una rapida occhiata alla tipa a fianco, un incrociarsi di attenzioni interessate, uno sfiorarsi leggero, un progressivo avvicinamento, labbra e corpi che quasi si toccano..... ma poi bum! Tutto spariva di nuovo, io sparivo di nuovo... arriverderci ragazzi! Me

ne andavo per conto mio, passo dopo passo, brano su brano, ad esplorare i miei limiti disegnando nell'aria traiettorie. E' filosofia, baby, non ho tempo da perdere! Là in fondo mi riporta Swayzak con il disco giusto al momento giusto, un po' come succede con Playgroup ed affiliati: non si sa quanto durerà, ma è qui ed ora. A dir la verità l'impressione è che si sia ripreso il filo del discorso; dopo la sbornia revivalistica nascerà qualcosa e inaspettatamente quel qualcosa sta prendendo le mosse dall'elettronica e dalle vicende socio-culturali degli anni ottanta. "Dirty Dancing" si apre con un





"metodi per la danza e per l'introspezione, dal soul spirituale alla underground disco, dalla new-wave alla techno di Detroit, dall'elettropop alla musica industriale"

brano alla Herbert ("Make Up Your Mind") meno "concreto" e "practico", prosegue con esempi di minimal-techno che collegano Detroit alla Mitteleuropa e passa con nonchalance ad episodi di deep-house fecondata da Suicide, Carl Craig, Underworld, Elettropop, Moroder ("Buffalo Seven").

Il già citato manifesto esistenzialista "I Dance Alone" e "Take My Hand" ci portano in territori contigui a Felix Da Housecat, Green Velvet, Miss Kittin and the Hacker, virando verso forme di disko-krauta marziale con spolveratina di DAF e Kraftwerk. Il cantato, spersonalizzato quanto basta per creare un'atmosfera dark-ambigua, crea quel giochetto insidioso tra musica ballabile e testi duri ed ermetici, carichi di spleen, come nel tecnopop dei Soft Cell, John Foxx e Depeche Mode. Spesso sono voci femminili apatiche, annoiate, voci pericolosamente sessuali nella loro glacialità, sono bambole meccaniche, androidi creati per soddisfarci, sono dischi inseriti nelle ferite aperte della loro carne artificiale: Flying Lizards, Throbbing Gristle, Chrisma. E' il feticismo tecnologico di "In The Car Crash" riempicorsia d'ospedale e caso clinico da letteratura apocalittica alla James G. Ballard. Sono reali questi incidenti d'auto? Cosa è questa fascinazione per il disastro, per l'impatto della carne con il metallo? Il profondo senso di catastrofe imminente non porta al panico, ma si adagia in una malinconica ed estatica accelerazione, fuori le cose scorrono sempre più veloci dai finestrini, lo sguardo sul paesaggio tecnologico si fa indistinto, l'auto sfreccia e non tocca i centri abitati, i punti luce, le insegne pubblicitarie, i centri

commerciali. Sono indicazioni di luoghi fantasmatici, poi tutto sparisce improvvisamente coperto dal buio e da un grande boato... uno spaventoso car-crash. L'auto, il motore, i corpi si abbracciano in un violento amplesso, si sbriciolano e si mescolano, le ferite e gli organi sessuali si confondono lubrificati da olio di motore, sperma, muco, sangue, saliva. Il piede batte ancora il tempo sul beat che continua ad uscire gracchiando dallo stereo. "Un'armata di creature angeliche, ciascuna avvolta da un'immensa corona di luce, stava calando sull'autostrada a entrambi i nostri lati, sciamando in direzioni opposte. Queste creature ci saettavano accanto, di poco sospese dal suolo, per approdare in ogni punto delle sconfinite piste ammantanti il paesaggio. E

tutte quelle strade e autostrade, mi resi conto, erano state inconsapevolmente costruite da noi per riceverle." (J.G. Ballard - "Crash" - Rizzoli)
Oops!?! Che succede? Mi risveglio dallo stato ipnotico, tolgo immediatamente il CD dal lettore e smetto di ballare. Vaughan mi dà uno strappo in auto verso la discoteca di provincia, meglio non fargli ascoltare Swayzak, ultimamente è un po' fissato con 'sta storia di morire in un incidente stradale con l'attrice Elizabeth Taylor!

Swayzak - Dirty Dancing (!K7)
www.swayzak.com/



UNDERWORLD

CENTO DI QUESTI ANNI

text > Damir Ivic - photo > press agency

"Noi semplicemente abbiamo dimenticato cosa sono stati gli Underworld. Dimenticare cosa abbiamo fatto, cosa ci piaceva fare, dimenticare le atmosfere che creavamo, dimenticare i live che facevamo. Semplicemente ci siamo detti: facciamo un po' di musica, vediamo cosa ne viene fuori. Era come se ci fossimo appena incontrati, e uno proponesse all'altro 'Ehi, ma perché non mettiamo su un gruppo? Dai, proviamo!'. Penso che questo sia un bel risultato, considerando che lavoriamo insieme da ventidue anni".

Sì, lo è, nostro buon Karl Hyde, voce allucinata (nei live, mentre di persona è posato e gentilissimo) e titolare assieme a Rick Smith della ditta Underworld. Soprattutto se il risultato finale è questo "A Hundred Days Off", uscito poche settimane fa, a metà settembre. "Mai ci era capitato di scrivere così tanto materiale. Avevamo roba sufficiente per un cd doppio... lo giuro, non è la solita spaccinata! Abbiamo lasciato fuori una traccia di venti minuti che non aveva praticamente nessun groove, ed era fantastica. Al tempo stesso, è stato il lavoro più veloce che abbiamo fatto. Lo abbiamo cominciato alla fine del tour giapponese di novembre 2000, lo abbiamo finito nei primi giorni di maggio di quest'anno". In effetti questi di solito segnali positivi: possiamo felicemente constatare, ascoltando il risultato, che sono stati tradotti in concrete qualità. Perché il nuovo disco degli Underworld riesce ad avere un suono che da un lato è diverso e adotta soluzioni inedite, dall'altro è immediatamente riconoscibile (e disperatamente affascinante). Ci si può veramente divertire, ad ascoltare "A Hundred Days Off" con piglio musicologico: c'è una miriade di campionamenti che non ti aspetteresti dagli Underworld, ad esempio giri percussivi latineggianti, oppure svisate country. Ma appunto, per sentirli e distinguerli isolatamente bisogna proprio approcciare il disco con un ascolto "tecnico": è che sono trattati, amalgamati, tagliati, montati così bene che si inseriscono nel panorama sonoro in modo tale da diventare irriconoscibili, da diventare "altro". E questo è di sicuro il risultato creativamente più alto che si possa ottenere usando il

campionamento come tecnica di creazione. Non c'è nessun facile ricorso a quella che ormai si è indecisi a considerare se sia una brutta abitudine oppure una cosa divertente, cioè il sampling di frasi intere di brani anni '70 (disco, funk, soul) e anni '80 (elettopop e parenti vari). Ancora oggi, gli Underworld continuano ad usare soluzioni inedite, continuano a non assomigliare a nessuno e, ormai è ufficiale, continuano ad essere troppo difficili da imitare. Possono anche non piacere, certo: la musica è anche e soprattutto una questione di gusti. Ma la loro unicità è indiscutibile, e di questi tempi non è certo cosa da poco. Così come non è cosa da poco la longevità a cui si accennava prima: i ventidue anni, cifra accennata da Karl prima, sono un'enormità che si spiega col fatto che lui e Rick Smith erano "soci in affari musicali" anche prima della nascita di Underworld, precisamente nei Freur (ricordate "Doot Doot"?). Ben altri tempi (e altra musica, tant'è che gli stessi Hyde e Smith ora ridono di quegli anni e di quanto è stato prodotto allora). Ma in ogni caso le prime produzioni della nuova pelle musicale dei due, quella pelle che ancora oggi portano benissimo, risalgono a più di dieci anni fa. Pochi dischi come Underworld (quattro con quello in uscita adesso, più un live), ma via via sempre più intensi. Sono riusciti a disegnare nel tempo musica di una profondità emotiva pazzesca, un po' grazie al respiro "umano" della voce di Karl Hyde stesa su





panorami digitali (esempi: il pathos delle sue orazioni nella devastante "Moaner" o, senza andare tanto lontano, nella celeberrima "Born Slippy"), un po' per i taglienti accorgimenti musicali di Rick Smith (esempi: l'andatura a flusso di "Dark & Long (Dark Train)", la vera e propria ispirazione / espirazione che fa da trave sonora di "Push Upstairs"). "A Hundred Days Off" ha un feeling più solare. Anche nei testi: "Sì, le liriche sono molto più solari. Si sono liberate di quel sordido spleen metropolitano, spleen che al momento non mi attrae più. Certo, ho passato gli anni ad esplorarlo. Ma ora la sfida che mi intrigava era di usare lo stesso processo di analisi per arrivare a panorami opposti. Finora mi ero concentrato sulla polvere e sui bassi istinti dell'urbano, mentre con quest'ultimo disco ho 'sentito' che la vera sfida era arrivare a disegnare un tono più solare, positivo, senza per questo perdere in intensità". Tentativo riuscito.

Giusto il giorno dell'uscita mondiale del disco nuovo, il 13 settembre 2002, gli Underworld hanno tenuto un live a Roma. E' stata in qualche modo una predata, molti sono gli elementi ancora da affinare, e nelle quasi due ore del concerto in realtà del disco nuovo ci sono stati solo pochi assaggi ("Twist", il singolo "Two Months Off"). Probabilmente non sarà questo il formato definitivo del prossimo live set degli Underworld. Ma anche così, ci si è ritrovati di fronte ad uno spettacolo magico, eccitante, uno spettacolo dolce e feroce, vitale e inquietante. A parere di chi scrive, è la vera esperienza definitiva per un live di musica elettronica oggi, con picchi incredibili in "King Of Snake" e ancora di più nel bis finale con "Moaner": le luci, il mare di persone (a Roma si sarà stati non lontani dalle 10.000 presenze), l'adrenalina folle di Hyde e la sorridente ieraticità di Smith. Una musica che scorre e ti avvolge, e che sa quando essere insinuante e quando invece colpirvi violentemente allo stomaco.

Gli Underworld sono nella storia della musica. Ma continuano ad essere più in forma che mai...

Underworld - A Hundred Days Off (JBO / V2)
www.underworld-jbo.com



PROMODELIRI STUPEFACENTI, VIDEOCLIPTOMANIA E PROZACPOPEA VISUALE

text > Matteo Bittanti - photo > official cd artwork

Got Milk?

Il gruppo scandinavo Traktor (sette matti di nome Mats, Pontus, Sam, Patrik, Ulf, Richard e Ole) si è imposto negli ultimi anni come una delle *factory* più fottutamente brillanti. Dopo una serie di spot massivi (più di trecento, tra cui quello per Adidas "Footballite") e alcuni promo spettacolari - "Yo Mama" per Fat Boy Slim e "Where's Your Head At" per Basement Jaxx - Traktor colpisce ancora con "Baby's Got a Temper" per Prodigy. Nel video prodigioso - girato nella Repubblica Ceca - la band si esibisce di fronte ad un pubblico di mucche munte da modelle in bikini. Il latte altro non è che una metafora del Rohypnol, il farmaco che ha ridefinito il *date-rape*, uno dei passatempi preferiti dei teenagers americani (e non). Come recita il brano: "We love Rohypnol/She got Rohypnol/We take Rohypnol/Just forget it all". Secondo solo a "Smack My Bitch Up" (Akerlund, 1995) in termini di amoralità *in-your-face*, "Baby's Got a Temper" è stato trasmesso in forma censurata dalla candida MTV, che in compenso non ha avuto alcun problema a mandare in onda in forma integrale il brano di Missy "Misdemeanor" Elliott "X-Tasy" ("Hmm, ecstasy/It enhances your most inner desire/To become more free with your guts and feelings/Ecstasy"), autentico inno alla celebre pillolina per party. Per tacere delle sei nomination ad Eminem, autore di ballate "stupefacenti" come "Purple Pills" and "Drug Ballad". Per dirla con i Prodigy, "I've got the poison... I've got the remedy."

Chris is back!

Cunningham è tornato con un brillante promo per Autechre. "Gantz Graf". Girato in collaborazione con Alex Rutterford e Jess Scott Hunter, il video è metallico e stridente al punto giusto, drum'n'bass d'annata/dannata. Rumori che graffiano, un flipper impazzito, un satellite spaziale che cambia forma, si scompone, sta per esplodere, esplode, è finito. Grazie al cielo è finito. Grazie.

Cassius è una donna

È così. Il primo clip tratto dal secondo album di Cassius non possiede un decimo dell'originalità di "La Mouche" (1999), ma mixa controversia un po' di funkadelico, grattacieli manga modello Neo Tokyo, ballerine in costumini color oro, il pianeta delle donne, invasione femminile che si fa beffe della deriva dei continenti. È così.

Siamo tutti strafatti di stelle

Porta la firma di Joseph Kahn, il primo video tratto da "18", "We Are All Made of Stars." Dietro ad una canzoncina orecchiabile e tutto sommato stupidina si cela un'interessante dissertazione sul culto della personalità. Nella società dello spettacolo guydeborante, le stelle sono in realtà meteore. Moby,



antropologo della surmodernità in tuta d'astronauta, atterra su Planet Hollywood ed entra in contatto con mostri, alieni e simulacra: Corey Feldman, Todd Bridges and Gary Coleman, Tommy Lee, Kato Kaelin, la pornstar Ron Jeremy (che fa le fotocopie da Kinko, altro che *kinky sex*), Verne Troyer, Toxic Avenger, Dominique Swain, Angelyne, Molly Sims, Robert Evans, Dave Navarro, Sean Bean, J.C. Chasez, Thora Birch e Leelee Sobieski. Una bella cricca di allucinati e allucinogeni. Moby, ormai un'industria, gioca al suo videogioco dal gusto retrò, esplora un supermarket, canticchia. Dopo tutto, *We Are All Made of Stars*.

Sei giorni

Che *The Private Press* si uno dei migliori album dell'anno siamo più o meno tutti d'accordo. Che Wong Kar Wai sia uno dei più grandi registi in circolazione è altrettanto fuor di dubbio. Ora, cosa succede quando Dj Shadow e l'autore di *In The Mood for Love* s'incontrano? *Happy together?* No, "Six Days", spettacolare videoclip del brano omonimo. Girato a Hong Kong, dove Wai sta lavorando all'attesissimo *2046*, "Six Days" è elegante e patinato al limite dell'imbarazzo. Il clip racconta la storia di una storia d'amore che va a ramengo, quella tra Chang Cheng (apprezzato in *Happy Together* e *La Tigre ed il Dragone*) e la modella/attrice Danielle Graham. Quando Cheng scopre che Danielle lo tradisce, vorrebbe rimuovere tutte le tracce della loro relazione, ma il passato non è facile da cancellare. Ricorre, per tutto il video, il numero 426, ovvero 26 aprile, data dell'incontro (anche l'amore ha una data di scadenza, come insegnava *Hong Kong Express*). Combattimento finale che sembra uscito da *Tekken*, letti, piscine, lampadine, prigionieri... Ci sono più metafore in un'inquadratura di "Six Days" che in un intero film hollywoodiano. Esercizi di stile? Può darsi. Ma fossero tutti così...





I VIAGGI DI JAH WOBBLE

INTENSITA' E IPNOSI DALLLO SPAZIO PROFONDO

text > Paolo Davoli

"Dentro a un cielo di sangue e vino" - come scrive Stefano Benni - Jah Wobble e il suo nuovo gruppo, i Deep Space, indagano il segreto rapporto tra dub e spazio astrale. Buttata via la bussola e ai confini di tutte le rotte possibili, il dub-jazz di Jah Wobble gioca con la trascendenza delle cose e dei suoni, costruendo una poetica aurale del tutto nuova che mira dritto al "terzo orecchio" dell'ascoltatore.

Nulla, forse, è più londinese di quell'incrocio tra Bloomsbury, Camden e Soho che annuncia l'inizio della *theatreland* del West End. **Studio Club**, il locale a cui siamo diretti, è ubicato lì, ben nascosto nelle viscere profonde di un teatro vicino al *crossroad* iperurbano di Tottenham Court Road e Oxford Street. Tutto ti assale in uno spazio di 200 metri quadrati: sciami disarticolati di persone e ondate di traffico nervoso, odori acri di rivenditori di hot dogs e cipolle strinate, homeless stracotti ai margini del fiume incessante di corpi, rivenditori di Big Issue completamente sdentati, velocissimi *white collars* con valigetta e doppiopetto che

rincasano post-pub, geisha gotiche giapponesi in adorazione stordita, sorridenti coppie gay ultra-fit (serata Madonna *gay exclusive* all'Astoria, d'ordinanza jeans e t-shirt ultra aderenti), techno-clubbers giovanissimi, bianchi, in coda centometrica al Velvet Room (dj Carl Cox serata Ultimate B:A:S:E), tassisti abusivi delle Indie Orientali e Occidentali che fanno capannello tra loro, guardinghi, in attesa del gonzo di turno. In questo divertente slalom tra le diverse anime della notte londinese, siamo come rapiti dall'energia sprigionata da questo particolarissimo "buco nero" metropolitano. La visione d'insieme è potente, affascinante.

C'è nell'aria un senso di divertimento, eccitazione, allegria, mista a inquietudine, illegalità e pre-sentimento di pericolo. Qui Dolce Vita e Disperazione Totale si limitano a convivere, a sfiorarsi, come se il gioco della vita avesse assegnato a ognuno di loro un copione ben preciso e loro diligentemente lo svolgessero. Dalla parte opposta al bunker-shop turco, dove si assottigliano vigorosamente i *kebab* più cancerosi del reame, c'è una piccola isola di Londra dickensiana; è una *backstreet* sordida e quasi irreale al cui interno si aprono nicchie improvvise e finestre sbilenche e in cui si cela l'uscita di sicurezza

tramutata ora in libero accesso al club. L'accogliente Studio Club è gremito da un meticcio molto londinese: guerrieri dub con dreadlocks faraonici, post-punk asiatici, jazz-heads, giovanissimi ravers con taglio tattico e piercing, universitari con occhialini, giacchetta di velluto e l'aria da lettore-tipo della rivista Wire. Fuori dal club, Londra è uggiosa; dentro al club l'atmosfera è caldissima. Il dub mix di *Bomba* suonato a livello inaudito dal dj fa presagire l'inizio dello spettacolo...

Sale sul palco Jah Wobble con il basso a tracolla e sembra uscire dritto dalle pagine migliori di Jorge Luis Borges: indossa infatti un cappello nero con cordicella da *gaucho* sudamericano, abbinato a un completo nero con camicia bianca e cravatta rossa a righe sottili gialle. E' l'eleganza latino-americana, quasi spagnola, assolutamente desueta, che mi ricorda le ironiche note del Grande Bibliotecario argentino quando descriveva Leopoldo Lugones o Macedonio Fernandez e le loro impeccabili *mise* da letterati sudamericani con velleità europee. Quando viene raggiunto *on stage* dal batterista Mark Sanders, Jah inizia un potente giro di basso e parte un dub impettito che fa muovere l'intera platea. Jah non suona in piedi, si è agiato mollemente su una sedia a lato del palco, impassibile e sornione allo stesso tempo. A un certo punto del tema dub, Jah ammicca al fonico da palco e dopo un breve scambio di parole, il *soundboy* sgattaiola dal palco e s'inoltra nei camerini. Riapparirà più tardi, al seguito di un attempato signore brizzolato con capelli arruffati, fronte altissima, occhialini da vista rotondi e giacca casual. L'aria da intellettuale proprio non gliela leva nessuno: è **Clive Bell**, flautista nonché soffiatore estenuato di mille strumenti a fiato di tutte le fogge possibili e immaginabili, presentati nel corso del concerto. Quella della "chiamata" è una tecnica che Jah Wobble utilizzerà tutta la serata. Probabilmente quando "sente" l'entrata di uno strumento, Jah chiama lo strumentista desiderato nascosto nei camerini. L'ensemble **Deep Space** arriverà fino a sei strumentisti, dopo l'arrivo di cornamusa, chitarra e tromba sul palco. Ad ogni strumento che si inserisce, cresce l'intensità del brano e la traccia si evolve verso nuove soluzioni timbriche e

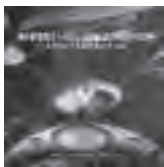


"i suoni vengono trattati ieraticamente, con fare orientale, alternando melodie, atonalità e furori estremi, cercando continue interazioni tra flauti, trombe e cornamuse"

sonore. Difficile definire compiutamente la musica espressa da Jah Wobble e i suoi Deep Space: intensità ed ipnosi sono le sue caratteristiche più evidenti. Ma è anche musica dagli orizzonti illimitati, una sorta di zona franca aurale, generosa, grassa di umori arabo-nordafricani, di negligenze afro-americane, di magniloquenze sud-est asiatiche, di lassismo caraibico. I suoni vengono trattati ieraticamente, con fare orientale, alternando melodie, atonalità e furori estremi, cercando continue interazioni tra flauti, trombe e cornamuse. Quando il crescendo raggiunge l'apice, e nessuno pensa si possa andare *oltre*, partono invece gli assoli dei vari musicisti, seguendo un preciso disegno imposto di volta in volta dagli sguardi di Jah, mantenendo in questo modo uno stato *permanente* di altissima emotività. Jah Wobble è indubbiamente il mattatore dell'orchestra interstellare Deep Space. Le lunghe suite partono sempre dallo stesso punto: la "macchina basso" che macina linee di suono, strati granulari su cui poggiano le note degli altri strumenti. L'ipnosi aurale creata dai suoni densi sprigiona una tensione fortissima che cattura i presenti. E' la materia sonora che raggiunge la soglia emotiva massima, il precipitarsi degli atomi sonori sulle conoscenze sensibili degli astanti.

Già Pitagora e i suoi discepoli avevano parlato, in termini musicali, di *catarsi*, di suono purificatore delle passioni. Emerge anche qui, nel disegno poetico-artistico di Jah Wobble, la *catarsi purificatrice*, una esperienza di "potenza" comunicativa che scuote e trascende la realtà





oggettiva e che proietta entrambi, l'ascoltatore e il musicista, in una dimensione "altra", di

"liberazione". Quando la seconda traccia del concerto finisce, dopo una galoppata galattica di quasi trenta minuti, e la tensione si spegne di colpo, il silenzio dura alcuni secondi e percepiamo – come fossero ancora presenti tra di noi – particelle di suono che si possono quasi toccare. Nel pubblico, baluginano gli sguardi, increduli di fronte a tanto "capitale" emotivo evocato. Capiamo in quel momento di essere "dentro" a una esperienza collettiva, memorabile, con musicisti abilissimi nel catturarti sensorialmente per trasportarti in una *fabula* psichica, al di fuori della realtà esperita. Suoni da viaggio, da lungo viaggio astrale, se dobbiamo tenere conto della immaginaria carta d'imbarco più volte mostrata dai Deep Space, tutta incentrata su mappe delle galassie, nebule-sombrero, buchi neri rotanti, masse anti-materiche ed energie cosmiche. Un'ora e mezza più tardi il concerto sta per finire; il chitarrista si è arreso da tempo, Wobble si avvicina concitato al microfono e intima al mixerista: *Please Dub It! Dub It!* Il secondo *Dub It* non è una richiesta, è una *urgenza* espressiva. E parte così un delirio sublime di drums *in echo*, trombe deraglianti, flauti sbriciolati, bassi che esplodono, ingoiati dai grandi buchi spalancati dai riverberi continui. Lentamente la sezione fiati lascia il palco, non prima di aver infiammato gli animi con assoli baldanzosi, straordinari, estratti a viva forza dalle asperità dell'anima. E quando sul palco rimangono Jah Wobble e Mark Sanders, basso e batteria iniziano a incalzarsi, trascinate in un corpo a corpo ferale, con livelli di fisicità al limite del sostenibile. Wobble si alza dalla sedia, suona a occhi chiusi, completamente dominato dalla musica e dai riverberi grandiosi che si irradiano nella sala. E' solo nel bombardamento fisico delle frequenze basse che si esperisce la grandezza del dub. I presenti sono completamente avviluppati nella sfera sonora costruita dalla massa calda del dub mesmerizzante. Come a una fontana a cui venga tolta improvvisamente l'acqua, termina allo stesso modo la magia *wobbliana* da *deep space*, con il gauchio elegante dallo sguardo

triste che riapre gli occhi, si volta verso il batterista e con un breve cenno d'intesa interrompe il flusso d'energia. Il silenzio solerte e torvo s'impadronisce dell'ambiente. E' giunto il momento del riposo e del pensiero che si raffredda. La notte torna ad inghiottirci...

Qualche riflessione ancora sulla musica dei Deep Space: è dub improvvisato oppure jazz apolide dalle forti tinte astrali? O forse è solo il *free groove* zingaro che tanto sarebbe piaciuto ai grandi maestri del jazz anni sessanta, Coltrane, Sun Ra e Davis, e che ai giorni nostri è "evangelizzato" da un altro *maitre* dell'arte della *echo chamber*, il newyorchese **Bill Laswell**? Da qualche parte lassù nel cosmo, ne sono certo, **King Tubby**, Miles Davis, Sun Ra e John Coltrane, sorrideranno contenti. Quaggiù sulla terra è rimasto uno di loro, un gigante bianco dagli occhi che indagano l'anima del mondo; con riservatezza e coraggio, compone musica che dona *bellezza* e *spirito* al nostro tempo...

Usciamo dallo Studio One emozionati. Flagellati dal vento freddo, ci infiliamo nella *tube station* di Tottenham, non sapendo se ci involiamo verso le viscere di Pangea o verso una

luminosa stazione spaziale sotterranea. Rimugini *flashback* del *gig* appena finito: chissà se anche il Miles Davis del 1972 o il **Sun Ra** del 1969 sprigionavano la *stessa* energia, negli *slums* suburbani più *off* del secolo scorso. E' forse un corto-circuito temporale che mi assale? O forse ad alcune fonti ci si può abbeverare più a lungo? Certo è che questa musica ha vagato nel tempo e nello spazio, senza mai riposare. Libera come le nuvole, rotola silente di luogo in luogo, di tempo in tempo. Esuberante come un fiume carsico, ogni tanto riaffiora prepotentemente; e come un *geyser*, erutta e spruzza con intensità impareggiabile. Dal suo amato **William Blake**, Jah Wobble sa che l'apocalisse che uccide l'anima del mondo è già qui, tra noi. Pensata su questa Terra, la sua musica anela distanze monumentali e spazi infiniti. Lì, finalmente libera, arriverà fino alla fine del Tempo.

Jah Wobble - Deep Space (30 Hertz Records)
www.30hertzrecords.com



IANNIS XENAKIS

DA UNA NUBE SONORA VERSO UN GESTO ELETTRONICO

text > Enrico Marani



1



2



3



4

La complessità di una figura come quella dell'architetto e compositore greco Iannis Xenakis impone almeno due domande, sul modo di strutturare un articolo che riguardi la sua ricerca artistica.

Da un lato, si può seguire un orizzonte che persegua una fascinazione ed un'empatia verso le musiche che navigano UT, suscitando la curiosità, nel migliore dei casi, ma restando alla superficie del suo pensiero.

Ci si può spingere, in alternativa, a delineare almeno alcuni tratti della sua ricerca, per coglierne la complessità e circoscrivere i possibili punti di contatto e differenza con l'operare di dj e musicisti elettronici.

Le differenze ed i contatti non sono affatto scontati.

Vogliamo in sostanza evitare il rischio di creare congruenze che non si riverberino e si radichino effettivamente nella musica di dj e produttori. Non bisogna nascondersi che la musica nera nella sua accezione più generale è ben più oggetto di attenzione dell'opera e delle teorie di qualsiasi compositore contemporaneo, nella stragrande maggioranza delle produzioni musicali legate alla club culture.

La vastità e la complessità nell'opera del musicista scomparso il 4 febbraio 2001, non può certo essere esaurita in poche righe, ma cercheremo, almeno per sommi capi, di penetrare alcune linee fondanti la ricerca di questo compositore.

Xenakis nacque in Romania nel 1922. La famiglia si trasferì in Grecia, ad Atene, dove Xenakis svolse studi di matematica ed ingegneria, passaggio fondamentale nella sua esperienza esistenziale; la matematica e la geometria saranno infatti uno gli strumenti principali del comporre per il futuro musicista ed architetto.

Partecipò attivamente come segretario responsabile alla resistenza greca contro l'invasione nazifascista. Venne ferito al volto durante un'azione militare e perse la vista da un occhio. Fatto prigioniero, venne condannato a morte; riuscì miracolosamente a salvarsi fuggendo in Francia. Qui conobbe Olivier Messiaen, di cui diventerà allievo; lo stesso Messiaen lo avrebbe poi incoraggiato all'uso della matematica nella composizione.

Dopo un paio di anni – siamo nel 1948 –, entrò nello studio di progettazione dell'architetto Le Corbusier. Qui incontrò il proprio desiderio di regolare la composizione (sia musicale che architettonica) tramite la matematica, accordandosi con gli studi di Le Corbusier sui tracciati regolatori, sul Modulor, unitamente al contrasto tra l'armonia della natura e l'intellettualismo delle regole.

Parallelamente, Xenakis iniziò a comporre le prime musiche concependo la scrittura a partire da vere e proprie masse sonore, applicando il rapporto aureo alle scale di variazione dimensionale dei singoli elementi costitutivi delle composizioni.

Sarà con "Metastasis" che nei primi anni del 1954 vedremo convergere i primi risultati di questa ricerca sonora.

Che cos'è il fare musica secondo Xenakis?

"La musica è una matrice di idee, di azioni energetiche, di processi mentali, riflessi a loro volta della realtà fisica che ci ha creati e che ci sostiene e del nostro psichismo chiaro o oscuro.(...) Si è detto, probabilmente a torto, che la cibernetica è la punta massima dell'introspezione degli scambi energetici degli universi fisici e biologici. Per noi la musica è l'arte che prima di ogni altra arte opera un compromesso fondamentale tra il cervello astratto e la sua materializzazione sensibile, cioè ristretta entro limiti umani."¹

Xenakis individua tre metafore che circoscrivono il suo operare compositivo:

a) lo spazio, che si materializza nella sua musica con i famosi glissando e letteralmente individua degli spazi che circoscrivono veri e propri volumi sonori,

Foto 1-4 tratte da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

1. The Diatope, Parigi 1978 - Iannis Xenakis (p.237)

2-3. Padiglione Philips Le Corbusier, Bruxelles 1958 [HBG] (p.236)

4. La Cappella di Notre-Dame-du-Haut di Ronchamp 1955, Le Corbusier (p.241)

5



Foto 5 tratta da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

... determinando la posizione finale degli altoparlanti ...

da destra: Xenakis, Tak, Kalff, Le Corbusier. Padiglione Philips 1958, Bruxelles (p.196)

Foto 6 Iannis Xenakis - web

Foto 7 Iannis Xenakis - web

Foto 8 Olivier Messiaen - web

6



7



8



b) I numeri, che definiscono durate, intervalli e dinamica. Xenakis farà ampio uso della matematica come strumento della composizione

c) I gas, misurabili attraverso pressione e temperatura, definiscono su un piano uditivo, attraverso l'uso della statistica, una massa sonora e la sua evoluzione nello spazio della composizione.

La matematica e la geometria si accomunano come gli alfabeti che dall'ingegnere all'architetto transitano in direzione del musicista, e, si noti, la matematica è qui intesa come superamento della norma, superamento delle logiche seriali e sfondamento delle rigidità in cui si stava impantanando la dodecafonia stessa.

Xenakis è una figura di "uomo rinascimentale" (come direbbe un amico) in cui convergevano una molteplicità di conoscenze, alla ricerca di quella frontiera del nuovo, che a ben pensarci, non è affatto l'orizzonte del campionamento inteso come citazione, sia nu-jazz, o sia qualsiasi nu-music. Queste sonorità si richiamano, al contrario, ad una prospettiva filosofica postmoderna (altrettanto accade in architettura) seguendo la metodologia dell'accostamento di frammenti etereogenei e ricercando una fusione più o meno riuscita a seconda dei casi. Xenakis è viceversa un pioniere, cioè colui che cerca di definire (e quindi teorizzare) linguaggi precedentemente sconosciuti.

L'esordio orchestrale con "Metastasis", composta fra il 1953 ed il 1954 sancisce l'esordio di quella musica stocastica, che supera i confini della composizione seriale ed accoglie il calcolo della probabilità e le leggi della fisica fra le proprie metodologie.

L'opera "Metastasis" sarà anche fra i primi spunti per il famoso padiglione della Philips, che Le Corbusier gli chiede di disegnare per l'EXPO di Bruxelles.

"Tra gli oggetti a reazione poetica progettati nello studio di rue de Sèvres, il padiglione Philips pare riassumere gli intenti più schietti, liberato dalla stereometria rigida degli angoli retti e dal platonismo dei volumi puri. La forma deriva dalla contaminazione dell'idea iniziale della bottiglia con gli studi matematici di Xenakis sui conoidi iperbolici. Fu nel mese di ottobre del 1956 che egli riceve da Le Corbusier l'incarico di tradurre i suoi schizzi attraverso la matematica. Lo sviluppo di questa idea in forma architettonica passa attraverso un processo compositivo per il quale è difficile affermare se la struttura matematica proceda o preceda l'immagine. Certamente vi si ravvisano momenti altalenanti di prevalenza dell'una sull'altra."²

Ma, quello che pare più stimolante, è l'indirizzarsi di Xenakis verso la matematica, non come elemento normativo, come linguaggio esaustivo dell'esperienza musicale od architettonica, ma come spunto creativo per concepire anche la ricerca sui materiali:

"Per il momento solo il cemento è all'origine della nuova architettura. Esso prepara il letto in cui le materie plastiche di domani formeranno il fiume ricco di forme e di volumi racchiusi non solo nelle entità biologiche ma soprattutto delle matematiche più astratte."³

Siamo agli albori concettuali di quelle geometrie complesse e di quel decostruttivismo delle masse geometriche a cui si richiamano le ultime ricerche architettoniche contemporanee e di cui questo padiglione costituisce, a ragione, il seme generatore.

Marcate alcune differenze, ci volgiamo (non senza tralasciare molto dell'opera e degli intenti del compositore greco) ad alcuni fertili punti di contatto con il panorama elettronico corrente.

In particolare, a proposito di un "gesto elettronico" Xenakis si domanda di una possibile integrazione fra arti visive ed arti uditive.

Nella sua opera i politopi (Montreal, Persepoli, Cluny, Beaubourg) rappresentano un tentativo di formalizzare questa integrazione.

Foto 9-11 tratte da Renzo Piano, *Architettura & Musica* (Renzo Piano Building Workshop) Edizioni Lybra Immagine 2002

9-11. Particolare della sala sperimentale a pannelli regolabili per variare la risposta acustica del Centro Nazionale d'Arte e Cultura Georges Pompidou - IRCAM (Istituto Contemporaneo di Ricerca Acustica e Musica) (p.108-109)

Foto 12 Iannis Xenakis - web

Foto 13 tratta da Marc Treib, *Space Calculated In Seconds* - Princeton University Press 1996

Padiglione Philips Le Corbusier, Bruxelles 1958 (p.VIII)

9



10



11



12



Qui Xenakis compose musiche pensando a precise occasioni spaziali: l'evento sonoro è accompagnato da proiezioni luminose, rifrazioni, raggi laser, che delineano nell'atmosfera quelle forme o, più genericamente, quelle architetture volumetriche che si erano materializzate nel padiglione Philips e che qui assumono sovente consistenza immateriale: sono, cioè, quel gesto elettronico in cui si integra architettura, musica, spazio ed evento sonoro. Gli eventi bellici, i traccianti, l'illuminazione della difesa antiaerea, vivono ancora negli occhi di Xenakis, che forgia e muta l'incubo nell'opera, nell'altra faccia in cui si dà ogni esperienza, trasformata da percezione in atto creativo.

"In queste spettacolari rappresentazioni (i politopi), coinvolgenti tutte le sfere della percezione, lo spazio architettonico è concepito per contenere in posizioni stabilite altoparlanti e proiettori di luce che interagiscono vicendevolmente e le cui emissioni sono diffuse dalle pareti interne con studiati e alle volte mutevoli effetti sul pubblico rispetto alla sua casuale distribuzione. Si tratta in sostanza, di installazioni architettoniche effimere, facenti parte della sperimentazione sulla continuità strutturale, perseguita attraverso l'applicazione rigorosa di un'idea matematico-formativa. Stesso principio adottato anche nella composizione dei brani musicali che ivi venivano fatti suonare, che alle volte risultano privi di significato al di fuori di questi spazi e che in generale adottano il principio della variazione della densità come costante ideativa, della quale ancora oggi sono da sviscerare tutte le potenzialità creative. 4

Infatti i politopi costituiscono un interessante prospettiva finalizzata a quel gesto elettronico, che molti musicisti contemporanei vanno delineando, anche per esprimere le mutazioni dell'attuale realtà urbana (ad esempio pensiamo a Dj Spooky). Il superamento del dj come icona festaiola passa appunto attraverso la creazione di linguaggi, a cui il medium elettronico si presta con particolare generosità. In sostanza queste esperienze si compiono attraverso una complessa interazione di differenti linguaggi, che valicano il confine rappresentato dalla materia sonora.

Xenakis si pone, con i politopi, il problema di dare un ordine a questa "gestualità elettronica" di farne in sostanza un logos, che è in fondo il tentativo perenne dell'essere umano di fronte al nudo incontro con l'ente e con la sua infondatezza. Ma Xenakis ha anche ben presente che esiste un limite ad ogni logos, ad ogni relazione, ad ogni simbolo:

"Non è possibile simbolizzare completamente, altrimenti la musica non sarebbe più necessaria. La musica concerne anche l'irrazionale."5

Bibliografia

Iannis Xenakis, "Musica Architettura", Ed. Spirali, Milano 1982

AA.VV. Xenakis, a cura di E. Restagno, Torino 1988.

Iannis Xenakis, "Formalized Music; thought and mathematics in composition", Bloomington, University of Indiana Press, 1971.

Alessandra Capanna, "Iannis Xenakis: Architetto delle luci e dei suoni", Nexus Network Journal, vol. 3, no. 2 (Spring 2001), <http://www.nexusjournal.com/Capanna-it.html>

per ulteriori approfondimenti e ricerche in rete rimandiamo al sito dell'IRCAM di Parigi <http://mac-texier.ircam.fr/>

o in alternativa al sito ufficiale del compositore <http://www.iannis-xenakis.org/>

(Footnotes)

1 Iannis Xenakis "Musica e Architettura" Milano 1982

2 Alessandra Capanna, "Iannis Xenakis: Architetto di luci e di suoni", Nexus Network Journal, vol. 3, no. 2 (Spring 2001), <http://www.nexusjournal.com/Capanna-it.html>

3 Iannis Xenakis "Musica e Architettura" Milano 1982

4 Alessandra Capanna, "Iannis Xenakis: Architetto di luci e di suoni", Nexus Network Journal, vol. 3, no. 2 (Spring 2001), <http://www.nexusjournal.com/Capanna-it.html>

5 Iannis Xenakis "Musica e Architettura" Milano 1982

