

# OBSOLETE CAPITALISM

SOUND SYSTEM

## CHAOS SIVE NATURA

ELECTRIC TREE AND  
ELECTRONIC RHIZOME

collana

**i forti** 11  
DELL'AVVENIRE



**SF011 it**



collana  
**i forti 11**  
DELL'AVVENIRE

La collana editoriale «I forti dell'avvenire» si occupa di filosofie accelerazioniste e, in particolar modo, del pensiero che si fonda sull'asse Nietzsche, Klossowski e il gruppo di Acèphale, Deleuze, Guattari, Foucault, Lyotard.

## Uscite:

- SF001 :: OBSOLETE CAPITALISM, **I forti dell'avvenire** (luglio 2016)
- SF002 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Accelerazione, rivoluzione e moneta nell'Anti-Edipo di Deleuze e Guattari** (agosto 2016)
- SF003 :: EDMUND BERGER, **Accelerazionismo grunge** (settembre 2016)
- SF004 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Deleuze e l'algoritmo della rivoluzione** (ottobre 2016)
- SF005 :: SIMON REYNOLDS - KATJA DIEFENBACH, **Technodeleuze e Mille Plateaux. Interviste con Achim Szepanski 1994-1996** (novembre 2016)
- SF006 :: SARA BARANZONI - PAOLO VIGNOLA, **Biforcare alla radice. Su alcuni disagi dell'accelerazione** (gennaio 2017)
- SF007 :: LAPO BERTI, **Fantasie Accelerate** (marzo 2017)
- SF008 :: EDMUND BERGER, **Flussi sotterranei. Una microstoria di iperstizione e resistenza esoterica** (aprile 2017)
- SF009 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Dromologia, bolidismo, accelerazionismo marxista. Frammenti di comunismo tra al-Khwarizmi e Mach** (maggio 2017)
- SF010 :: NETWORK ENSEMBLE, **Selected Network Studies** (giugno 2017)
- SF011 :: OBSOLETE CAPITALISM SOUND SYSTEM, **Chaos sive natura, Electric Tree and Electronic Rhizome** (settembre 2017)

## Prossime uscite:

- SF012 :: MCKENZIE WARK, **Black Accelerationism** (ottobre 2017)



Obsolete Capitalism  
Sound System

**CHAOS SIVE NATURA**

**Electric Tree *and* Electronic Rhizome**

Editore: Rizosfera - collana editoriale: I forti dell'avvenire

Anti-copyright, settembre 2017 Obsolete Capitalism Sound System



Creative Commons 4.0

*Attribuzione — Devi riconoscere una menzione di paternità adeguata, fornire un link alla licenza e indicare se sono state effettuate delle modi che. Puoi fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli te o il tuo utilizzo del materiale.*

<http://obsoletecapitalism.blogspot.it>

# CHAOS SIVE NATURA

## Electric Tree *and* Electronic Rhizome

*“Mi parve allora che un essere immenso,  
fuori di ogni misura,  
mi chiamasse per nome, dicendomi:  
«Cosa vuoi udire e vedere  
e poi apprenderlo e conoscerlo  
grazie alla contemplazione?»*

*(Poimandres, Ermete Trismegisto)<sup>1</sup>*

*“I would say that for Spinoza there is a continuous variation  
—and this is what it means to exist—  
of the force of existing or of the power of acting”*

*(Deleuze, Cours Vincennes - lecture, transcripts on Spinoza's concept of affect - 24/01/1978)<sup>2</sup>*

---

1 Ermete Trismegisto: *Poimandres*, Marsilio, 1987, pg. 43.

2 G. Deleuze: lezione del 24 gennaio 1978 su Spinoza. Disponibile in traduzione inglese @ [http://www.gold.ac.uk/media/images-by-section/departments/research-centres-and-units/research-centres/centre-for-invention-and-social-process/deleuze\\_spinoza\\_affect.pdf](http://www.gold.ac.uk/media/images-by-section/departments/research-centres-and-units/research-centres/centre-for-invention-and-social-process/deleuze_spinoza_affect.pdf)

Questa opera non ha inizio, ma molti inizi, centri di forze o linee di movimento che la compongono. Uno dei punti dinamici si svela già attraverso il titolo: *Chaos sive Natura*. Si tratta di una parafrasi nietzscheana dell'espressione di Spinoza, *Deus sive Natura*, Dio ossia natura, contenuta nella sua opera maggiore, l'*Ethica more geometrico demonstrata*. Per Spinoza, la Natura è teofania: Dio è immanente alla natura.<sup>3</sup> Nietzsche, che riteneva Spinoza un suo grande «precursore»,<sup>4</sup> radicalizza la formula della sostanziale uguaglianza tra natura e divinità<sup>5</sup> nella ben più sinistra espressione *Caos ovvero natura*. Questa variazione, e rimozione allo stesso tempo, avviene nell'estate del 1881, a Sils-Maria, più o meno nella stessa epoca in cui la «macchina Nietzsche è sul punto di esplodere»<sup>6</sup> e creare, tra lacrime di gioia e canti, il pensiero dell'Eterno Ritorno del Medesimo. Non troviamo lo sviluppo del concetto di *Chaos sive Natura* nei libri in cui ci aspetteremmo di trovarlo: *La gaia scienza*, pubblicato nel 1882, e *Così parlò Zarathustra*, pubblicato nel 1883. Lo scopriamo invece in un quaderno preparatorio, mai dato

3 Baruch Spinoza: *Etica*, Laterza, 2009.

4 "Io ho un precursore, e che razza di precursore!". Lettera di Nietzsche a Overbeck del 30 luglio 1881. Tratto da F.Nietzsche, *La gaia scienza*, Adelphi, 1965 e 1977, pg. 339. Nietzsche rilegge Spinoza nell'estate del 1881 a Sils-Maria grazie all'opera di Kuno Fischer *Geschichte der neueren Philosophie*, il cui primo volume del 1854 è dedicato alla filosofia di Cartesio e alla sua «scuola», tra cui Fischer annovera Spinoza.

5 Come è noto Spinoza, in realtà, teorizza nell'*Etica* una distinzione/sdoppiamento della natura in due entità, *natura naturans* e *natura naturata*.

6 Lettera a Gast del 14 agosto 1881, vedi P. Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso*, Adelphi, 2013, pg. 85.

alle stampe da Nietzsche, riguardante lo svolgimento argomentativo e narrativo del pensiero dell'Eterno Ritorno, il M-III-1, redatto appunto nell'estate del 1881, e raccolto nell'edizione critica di Colli e Montinari, sotto forma di frammenti postumi: si tratta dei frammenti 11 [ 195 ] e 11 [ 197 ].<sup>7</sup>

Lo svolgimento argomentativo del pensiero dell'Eterno Ritorno ha un titolo eloquente, *Per i «lineamenti di un nuovo modo di vivere»* e viene ripartito da Nietzsche in quattro libri:

- “PRIMO LIBRO, nello stile del primo tempo della Nona Sinfonia. *Chaos sive natura: «della disumanizzazione della natura»*. Prometeo viene incatenato sul Caucaso. Scrivere con la crudeltà del Κράτος, «della potenza».
- SECONDO LIBRO. Rapido, scettico, mefistofelico. *«Dell'assimilazione delle esperienze»*. Conoscenza = errore che diventa organico e organizza.
- TERZO LIBRO. La passione più profonda e una sublimità iperurania si esprimono in esso per la prima volta: *«Della felicità ultima del solitario»* – questi è colui che prima «apparteneva agli altri» e ora ha raggiunto il sommo dell'«autonomia»: l'ego perfetto; soltanto ora questo ego può provare l'amore, nelle fasi precedenti, che non giungono al massimo della solitudine e dell'autodominio, vi è qualcosa di diverso dall'amore.

<sup>7</sup> Per una accurata trattazione dell'argomento, rimandiamo a Paolo D'Iorio, *Ontologia e gnoseologia nell'estate del 1881. La svolta costruttivista di Nietzsche*, Studia nietzscheana, Paris, 2014.

- QUARTO LIBRO. Respiro ditirambico. *«Annulus aeternitatis»*. Desiderio di rivivere tutto ancora una volta e infinite volte.

La trasformazione incessante - in un breve periodo devi passare attraverso molti individui. Il mezzo è la *lotta incessante*”. (Fr. 11 [197])<sup>8</sup>

Se Spinoza ha divinizzato la Natura, *substantia aeterna*, attribuendole quello statuto «celestiale» per cui Dio è il suo principio più inconfessato, Nietzsche vuole all'opposto *sdivinizzarla e disumanizzarla*, rendendola autonoma dal nostro «mondo»: una Natura senza forma, senza scopo e in continuo divenire. Afferma infatti nella *Gaia Scienza*, aforisma 109, intitolato *Stiamo all'erta!*: “Il carattere complessivo del mondo è invece caos per tutta l'eternità, non nel senso di un difetto di necessità, ma di un difetto di ordine, articolazione, forma, bellezza, sapienza e di tutto quanto sia espressione delle nostre estetiche nature umane”.<sup>9</sup>

Sia Spinoza che Nietzsche, proprio perchè filosofi «affermativi» della vita e delle sue plurime possibilità creative, sono negatori dell'ordine morale del mondo, della personalità

<sup>8</sup> F. Nietzsche: *Frammenti postumi 1881-1882*, Adelphi, 1965 e 1991, frammento 11 [197], pg. 405-406.

<sup>9</sup> F. Nietzsche: *La Gaia Scienza*, Adelphi, 1965 e 1977, pg. 148-149. Notiamo che nel terzo libro della *Gaia Scienza*, che per Nietzsche si sarebbe dovuto intitolare *Pensieri di un senza Dio*, troviamo alcuni 'ritornelli' relativi al concetto di *Chaos sive Natura*, senza di certo esaurire la totalità della nozione, nei frammenti numerati dal 109 al 113. Il frammento 113, per ovi motivi, è ripreso più volte nell'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari.

di Dio, nonché di un «fine ultimo» posto al termine di una progressione cadenzata dei tempi e dell'agire divino.

Si chiede Nietzsche, a proposito di un Dio indifferente, *immorale*, risultante dalle teorie proprie (Eterno Ritorno) e spinoziane (panteismo radicale):

“Ha un senso pensare a un Dio «al di là del bene e del male»? Sarebbe un panteismo in questo senso possibile? Togliamo dal processo la rappresentazione del fine e affermiamo, ciononostante, il processo? – Così sarebbe se qualcosa entro questo processo venisse raggiunto in ogni momento di esso – e sempre lo stesso. Spinoza pervenne a una tale posizione affermativa in quanto ogni momento ha una necessità logica; e trionfò, con il suo fondamentale istinto logico, rispetto a una tale struttura del mondo”.<sup>10</sup>

Negare il fine ultimo del «processo», ovvero decollare il processo:<sup>11</sup> questa è la prima stazione che accomuna Spinoza, Nietzsche - e come vedremo più avanti, l'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari - e il progetto «acefalo» richiamato come metafora dell'opera *Chaos sive Natura*.

---

10 F. Nietzsche: *Frammenti Postumi 1885-1887*, Volume VIII, tomo I delle “Opere di Friedrich Nietzsche”, frammento 5 [71], Adelphi, 1975, pg. 202. Traduzione Sossio Giametta.

11 Si veda, a proposito del rapporto ‘contorto’ tra Spinoza e Nietzsche, il saggio di Massimiliano Biscuso, *Chaos sive natura. L'incontro di Nietzsche con la filosofia di Spinoza*, Quaderni materialisti, n.5, 2006.

Ciò che risulta straordinario, ai nostri fini, è che Nietzsche per meglio rimembrare la «tonalità» futura del primo libro dei «lineamenti di un nuovo modo di vivere» trovi un parallelo sonoro nel primo movimento della sinfonia n. 9 di Beethoven, la cui indicazione è *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*. Nietzsche, musicista in proprio, pianista con velleità compositive di rango, fervente sostenitore di Wagner - in seguito fervente denigratore - pensa spesso in termini musicali. *Chaos sive Natura* deve quindi possedere per Nietzsche una tonalità tempestosa, dilagante e allo stesso tempo imponente come il primo movimento beethoveniano della Nona Sinfonia. Ma, in maniera più sottile, Nietzsche allude anche a qualcosa che si trova in *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*. Il primo movimento è infatti un'architettura sonora in cui le variazioni dei temi, le soluzioni poliritmiche, le aperture con i temi che si presentano a grappolo di tre o cinque (Massimo Mila scrisse di «gruppi tematici che si embricano uno nell'altro»),<sup>12</sup> gli squarci contrappuntistici, e le figure musicali che si rincorrono, generano un movimento lacerante, esaltato ed eroico allo stesso tempo. Ciò che Nietzsche ritiene coerentemente assonante al proprio concetto di *Chaos* sono le continue aperture e chiusure dei gruppi tematici musicali, in cui nulla realmente domina; per questo motivo il risultato formale del primo movimento è l'indeterminatezza dei piani sonori che via via si presentano. Che la spazializzazione sonora di Beethoven sia analoga alla spazializzazione caotica

---

12 Massimo Mila, *Lettura della Nona Sinfonia*, Einaudi, 1977.



di Nietzsche lo si desume anche quando consideriamo la domanda: *Che cos'è il Caos per Nietzsche?* E' un continuum abissale, profondissimo, articolato per *motu proprio*, libero da divinità, ordine e scopo: un imperscrutabile «anello» che gira intorno a se stesso, senza un centro, dove tutte le periferie sono dinamiche e linee di energia in perenne metamorfosi. Pura natura offuscata. C'è un incipit *caotico* nel primo movimento su cui conviene soffermarsi: l'intervallo dell'accordo iniziale, suonato in sordina, misterioso e cupo. Si tratta della modalità tecnica che permette ad *Allegro ma non troppo* un *indefinito* sonoro che «mima» il limbo caotico, primordiale e indistinto, della Natura, e che viene reso musicalmente come un tempo sospeso in cui gli strumenti imitano l'accordatura prima dell'esecuzione che metterà l'ente-sonata in forma.

Nietzsche si riferisce, con tutta probabilità, a questa interpretazione di *Allegro ma non troppo*, quando collega l'indeterminazione topologica e ontologica del suo *continuum caotico* al senso di incertezza che Beethoven trasmette attraverso le corrispondenze musicali nebulose, informi, al limite della dissonanza impetuosa, del primo movimento. La «testa» del tema del primo movimento, insomma, non si trova - è sciolta e annullata in una pluralità di piani sonori compresenti. Con pertinenza, Nietzsche avrebbe scritto nell'aforisma 109, direttamente ispirato al concetto di *Chaos sive Natura*, «*il suo motivo [del caos] non potrà mai dirsi una melodia*»<sup>13</sup> antropica, poiché, come afferma

Messiaen, «*la musica non è il privilegio dell'uomo: l'universo, il cosmo è fatto di ritornelli*».<sup>14</sup> Il motivo sonoro del caos, lungi dall'essere «armonioso» e legato a dimensioni umane, attraversa la Natura come una potenza in fuga perpetua dai sistemi puntuali a laccio, o a rete, orchestrati dall'uomo. Il problema sarà allora come allearsi con le potenze sonore del caos, opponendosi al falso «privilegio» dell'uomo e *andare fin là* dove il «grande rumore universale» - la *musica mundana* di Boezio - lotta e si scontra con le singolarità micro-rumoriste delle macchine attuali e future dell'uomo.

Una domanda importante per il connubio di musica e caos è quella che si pone Nietzsche nel frammento 84 della *Gaia Scienza, Dell'origine della poesia*:

«*Ci fu in generale per l'antico e superstizioso genere umano qualcosa di più utile del ritmo?*»<sup>15</sup>

Lungo tutto il frammento 84 Nietzsche annovera i motivi che hanno portato i popoli antichi, e in particolare le genti greche, a inventare e a utilizzare il «ritmo» nell'ambito della poesia, della

<sup>14</sup> G.Deleuze e F. Guattari: *Mille piani*, Orthotes, 2017, p. 430, edizione a cura di Paolo Vignola. Tutta la *coda* del piano 1730. *Divenir-intenso, divenir-animale, divenir-impercettibile* è ispirata al lavoro musicale «cosmico» di Messiaen e alla linea di pendenza sulla quale il divenire musica del suono «caotico» e il divenire suono non musicale dell'uomo si incontrano e si scontrano.

<sup>15</sup> Nietzsche: *La gaia scienza, cit.*, pg. 120 - 123.

musica e della danza, riunendo le varie espressioni artistiche in un agire unico. Nietzsche parla di «utilità superstiziosa» poiché l'introduzione del ritmo nel discorso garantiva *“quel potere che dà un ordine nuovo a tutti gli atomi della proposizione, impone la scelta delle parole e conferisce un nuovo colore al pensiero rendendolo più cupo, più estraneo, più lontano”*.<sup>16</sup> Da qui il paradosso: ciò che massimamente oggi appare «inutile» e superfluo, la poesia, nei tempi antichi era massimamente «utile» in quanto il *discorso ritmato* era più facilmente memorizzabile rispetto al discorso «pratico», quotidiano, lineare; e se lo era per gli uomini, immaginiamoci per gli dei antropomorfizzati delle epoche remote. Il discorso ritmico, in virtù proprio del ritmo, *“doveva imprimere più profondamente negli dèi una richiesta umana”*, da qui il carattere superstizioso che Nietzsche attribuisce alla utilità della poesia all'atto della sua nascita. Ma, elemento ancora più importante, aggiunge Nietzsche, *“si voleva trarre utilità da quel soggiogamento elementare che l'uomo prova dentro di sé ascoltando la musica”*. Con intuizione, Nietzsche prosegue: *“il ritmo è una costrizione; genera un irresistibile desiderio di assecondare, di mettersi in consonanza; non soltanto il movimento dei piedi, ma anche l'anima stessa segue la cadenza - probabilmente, si concludeva, anche l'anima degli dèi! Si tentava così di costringerli mediante il ritmo e di esercitare un potere su di essi; si gettava loro la poesia come un laccio magico”*.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *ivi*, pg. 121.

<sup>17</sup> *ibidem*.

Nietzsche, però, non si ferma alla descrizione del ruolo di costrizione attribuito al ritmo; ancor prima che i Pitagorici costruissero la teoria filosofica e gli artifici pedagogici riguardanti la poesia, egli scrive che, con più efficacia, *“si attribuiva alla musica la forza di sgravare gli affetti, di purificare l'animo, di ammansire la «ferocia animi» - e in verità proprio in virtù dell'elemento ritmico della musica. Quando la giusta tensione e armonia dell'anima erano andate perdute, si doveva danzare, seguendo la battuta del cantore”*.

Questa potenza terapeutica della musica *“era possibile spingendo innanzitutto al colmo il delirio e la sfrenatezza dei loro affetti, rendendo furibondo il delirante, ebbro di vendetta il vendicativo - tutti i culti orgiastici vogliono sgravare in una sola volta la ferocia di una divinità e portarla all'orgia perché dopo si senta più libera e più quieta e lasci l'uomo in pace”*.<sup>18</sup>

La musica è una forza di ammansimento e pacificazione, sia in campo culturale che profano; allo stesso tempo la musica esercita anche una forza «magica» su coloro che si affaticano al lavoro. Nietzsche offre gli esempi di coloro che remano - le *trireme* del VI e V secolo a.c. possono già contare sulla figura dell'*auleta*, il flautista che dà il ritmo ai 170 vogatori di ogni nave da guerra attica - o che attingono l'acqua e che dunque incrementano il lavoro grazie al canto ritmato. Egli scrive che per ogni azione compiuta, si ha motivo di cantare, perché

---

<sup>18</sup> *ivi*, pg. 122.

“ogni azione è connessa all’assistenza di spiriti: canto magico ed esorcismo sembra siano stati la forma originaria della poesia”. Se persino l’invenzione dell’esametro è stata attribuita alla tradizione oracolare di Delfi, ragiona Nietzsche, ciò significa che si voleva «conquistare» il Dio, in questo caso Apollo, forzando il futuro: “Non appena la formula viene pronunciata [dall’oracolo di Delfi], letteralmente e ritmicamente esatta, essa vincola il futuro: ma la formula è il ritrovato di Apollo che, come dio dei ritmi, può vincolare anche le dee del destino”.<sup>19</sup>

Per vincolare il futuro e, in ultima analisi, il *dio dei ritmi*, è necessario dare una forma metrica al proprio discorso poetico, musicale e di danza. Senza il verso/ritmo non si è nulla e si è in balia del futuro, con il verso/ritmo si diventa un quasi-dio e si può forzare l’avvenire. Tutto questo con una cadenza, battuta o verso o passo che sia: “anche il più saggio di noi - conclude Nietzsche - diventa all’occasione un invasato del ritmo, non fosse altro che egli sente più vero un pensiero ove abbia una forma metrica e venga incontro con un divino *oplà*”.<sup>20</sup>

*Sentire il vero* attraverso il ritmo, rovesciare il futuro attraverso una «cadenza peculiare, magica» che ne alteri la forma, questa è un altro passaggio che accomuna la variazione continua di Spinoza, la trasformazione incessante di Nietzsche, il dio dei ritmi, e il progetto acefalo dell’opera *Chaos sive Natura*.

---

<sup>19</sup> *ivi*, pg. 123.

<sup>20</sup> *ibidem*.

Un altro centro di forze che s’irradia nella navicella sonora di questi solchi salpa, in realtà, da un laboratorio elettrico arborescente contemporaneo. Electric Tree è una formazione di jazz astratto che incorpora, tra le proprie aree di intervento «free», l’improvvisazione elettronica. E’ composta da Franco D’Andrea (piano), Andrea Ayassot (sassofono), Luca Roccatagliati (electronics). Il trio si impernia sulla figura di D’Andrea: egli è un musicista colto, sensibile, con una grande curiosità intellettuale. E’ un’icona del jazz europeo con un excursus personale che lo vede sperimentare già negli anni ‘70 con il Perigeo; negli anni D’Andrea ha sviluppato un suono sempre più personale, intenso, tra be-bop, «motivi» blues e richiami ai fraseggi aforistici di Monk. Ayassot è un fantasioso sassofonista dall’andatura «orientale», circolare, anch’egli con percorsi sonori che incrociano musica contemporanea europea, jazz, raga indiani. Roccatagliati propone invece sperimentazioni *breakbeat* che si aprono sulle forze del caos di una elettronica astratta, con una forte sensibilità ritmica, venature latine e jazz e una dedizione totale alla cultura dei bassi della tradizione afro-futurista. E’ dal laboratorio jazztronico di Electric Tree che salpano le linee d’erranza di Obsolete Capitalism Sound System.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Obsolete Capitalism Sound System desidera qui ringraziare il gruppo di Electric Tree per la gentile concessione ad utilizzare i loro suoni. Il laboratorio sonico di Electric Tree utilizzato da Obsolete Capitalism Sound System per il territorio espressivo di *Chaos sive Natura* è limitato alle sole registrazioni *live* del concerto del trio tenutosi al Teatro Asioli di Correggio, il 22 maggio 2015. Successivamente, Electric Tree ha prodotto un doppio album, uscito nell’aprile del 2016 per la Parco della Musica Records, dal titolo *Trio Music vol. 1*.

Se D'Andrea richiama giustamente New Orleans come fulcro originario del jazz, e punto di incontro, o di catalisi, del suono poliritmico dell'Africa centrale e occidentale con l'esperienza armonica europea atlantica, *Obsolete Capitalism Sound System* sposta invece il baricentro del suono, legandolo maggiormente a una Giamaica immaginaria, futuribile, che permette rapporti mobili con le intensità ipnotiche, questa volta provenienti dall'Africa nord-orientale, di andature lente e destrutturate, grazie alle pratiche di doppiaggio sonoro di maestri dello «strumento» mixer quali King Tubby o Lee Scratch Perry. All'*albero elettrico atlantico* O.C.S.S. offre il *rizoma diasporico elettronico*, ovvero la molecolarità delle forme in perpetua variazione, morfemi danzanti e cangianti nell'oscurità elettronica. Scrive Deleuze: *“La misura è dogmatica, ma il ritmo è critico”*. Cosa significa? O.C.S.S. è *necessariamente* «danza ritmata» nell'accezione nietzscheana prima richiamata - il divenire incessante della forma, l'intensità come timbro, la cadenza come laccio magico - ma ha una concezione del «Ritmo» che è di derivazione deleuziana.

In *Mille piani* Deleuze e Guattari introducono infatti una concezione di Ritmo che muove da una impostazione molto diversa da quella di Nietzsche. Infatti il *dio dei ritmi* non abita più le pagine di *Capitalismo e schizofrenia* ma, viceversa, vi si affaccia il temibile *dio del Ritmo*, il dio-Caos.<sup>22</sup>

---

22 Questo dio del Caos-Ritmo, Caosmo, o del differente ordine dei disor-

Bisogna dunque partire dalla concezione di *Caos*, così come presentata in *Mille Piani* e in particolare nel «piano» intitolato *1837. Del ritornello*. Deleuze e Guattari così lo descrivono: *“A volte, il caos è un immenso buco nero, e si cerca di fissarvi un punto fragile come centro. Altre volte si organizza attorno al punto un'«andatura» (più che una forma) stabile e calma: il buco nero è divenuto una dimora. Altre volte ancora, su questa andatura, si innesta una fuga, fuori dal buco nero. Paul Klee ha illustrato profondamente questi tre aspetti ed il loro legame. Parla di «punto grigio», e non di buco nero, per ragioni pittoriche. Ma il punto grigio è proprio il caos non dimensionale, non localizzabile, la forza del caos, fascio inestricabile di linee aberranti.”*<sup>23</sup> La spazializzazione «grigia» è quindi indistinguibile, introvabile, una cacofonia puntiforme, e il caos è un coagulo di forze che attraversa astrazioni colossali. Ma più radicalmente *“il caos non è il contrario del ritmo, è piuttosto l'ambiente di tutti gli ambienti”* e con logica conseguenza, *“quel che è comune al ritmo e al caos è l'intervallo, intermezzo fra due ambienti,*

---

dini, così abissale e vizioso, così violento e fragile, ci guarda sorridendo, ineffabile, o almeno così ci appare dalla lettura del libro di Pierre Klossowski *Il bafometto* (ES, 2014) - *“dio come Principe di tutte le Modificazioni”* - e del testo di Blanchot *Il riso degli dei* ( *A che scopo, perché questo riso? Perché “che cos'è il divino se non il fatto che vi siano molti dei e non un solo dio?”* Ma, in questo riso, gli dei muoiono, confermando così la ridicola pretesa del Dio Uno (che non ride); frattanto, morendo dal ridere, essi fanno ridere la divinità stessa, *“la suprema manifestazione del divino”, nella quale se essi spariscono, è per riassorbirsi, aspettando di rinascere*”. (M. Blanchot, *Il riso degli dei*, L NRF, 1965). Quale rapporto possibile, allora, tra Apollo, dio dei ritmi e divinità salvatrice, e Caosmo, dio del Caos-Ritmo e della molteplicità infinita senza scopo?

23 Deleuze e Guattari: *Mille piani. Del ritornello*, cit., pg. 433.

*ritmo-caos o caosmo*".<sup>24</sup>

Siamo dunque in presenza di un rovesciamento del concetto di Ritmo, così come recepito sin dai tempi remoti. Se Nietzsche, da un punto di vista genealogico, antropologico e ontologico individua nel ritmo quella «costrizione» poetica necessaria per aprire il sacro al profano, e dunque per raggiungere le forze cosmiche e le forze dell'avvenire, Deleuze al contrario opera una brusca cesura tra il «ritmo» - la cadenza della misura - e il «Ritmo». Il *metron* del ritmato è una regola-misura imposta dall'uomo per codificare qualsiasi territorio, mentre il *passo* del Ritmo è un'intrusione critica, una irregolarità, cioè una singolarità ritmica: un *puro evento-incontro tra gli ambienti*. Deleuze e Guattari scrivono infatti: "E' ben noto che il Ritmo non è misura o cadenza, foss'anche irregolare: nulla è meno ritmico di una marcia militare. (...) Perché una misura, regolare o no, suppone una forma codificata la cui unità di misura può variare, ma in un ambiente non comunicante, mentre il Ritmo è l'Ineguale o l'Incommensurabile, sempre in transcodificazione".<sup>25</sup> In queste righe si coglie certamente l'eco di esperienze musicali segnate dalla «aleatorietà», la quale ebbe un profondo impatto sulla musica contemporanea del '900. Tre nomi su tutti: Varèse, Xenakis,

<sup>24</sup> *ivi*, pg. 434-5. Per Deleuze e Guattari ogni ambiente è vibratorio, ossia è un blocco di spazio - tempo costituito dalla ripetizione periodica della componente.

<sup>25</sup> *ivi*, pg. 435: traduzione da noi leggermente rivisitata. Su questa linea di transcodificazione del Ritmo, già l'espressione musicale "afropea" di Electric Tree, è puro ambiente vibratorio.

Boulez. Ma O.C.S.S. propone che il Ritmo spezzato - lo specifico *beat* inteso come unità ritmica di un tempo pulsato - e la «scienza del breakbeat» che ne deriva, elaborati *in primis* dalla grande tradizione afrodolica e diasporica atlantica, siano uno dei possibili varchi attraverso cui poter rovesciare il cadenzato codificato. La variazione corre dentro al Ritmo - grazie alla cultura del campionamento e del *turntablism*, del *dub* e del *breakbeat* - agendo sulla dissoluzione e sulla rielaborazione del codice metrico, e distribuendo blocchi di spazio-tempo costituiti dalla ripetizione periodica di un elemento di volta in volta deformato. "Ogni ambiente è codificato, ma ogni codice è perpetuamente in stato di transcodificazione... il Ritmo si tesse al passaggio di un ambiente in un altro".<sup>26</sup>

Sulla scia degli scritti di Erik Davis, Kodwo Eshun, Steve Godman, McKenzie Wark, Louis Chude-Sokei e Achim Szepanski,<sup>27</sup> la cultura dei bassi di provenienza giamaicana, stratificata negli anni con le varie culture meticce sviluppatasi sui *beat* e

<sup>26</sup> *ivi*, pg. 434.

<sup>27</sup> Erik Davis, *Roots and Wires*, pubblicato nel volume collettivo a cura di Dj Spooky, in *Sound Unbound*, MIT, 2008; Kodwo Eshun, *More Brilliant Than the Sun*, Quartet, 1998 (in procinto di essere ripubblicato su Verso Books, Londra, nel corso del 2018); Steve Goodman (a.k.a. Kode 9), *Sonic Warfare*, MIT Press, 2009; McKenzie Wark, *Black Accelerationism*, Rizzosfera, 2017, Louis Chude-Sokei, *The Sound of Culture* W.U.P. 2016; Reynolds e Diefenbach: *Mille Plateaux and Technodeleuze. Achim Szepanski's Interviews (1994-1996)*, Rizzosfera, 2017. Concordiamo assolutamente con l'affermazione di McKenzie Wark in *Black Accelerationism*: "Per molti versi il miglior testo originale sull'accelerazionismo, il libro di Kodwo Eshun «More Brilliant Than the Sun», riguardava la cultura nera". <http://www.publicseminar.org>

sulle pratiche dei *remix*, unita alla sperimentazione dell'elettronica nera e urbana, occidentale e orientale, è diventata la zona privilegiata della catalisi sonora dagli anni '70 ad oggi. E' qui che il *vibratorio* della psichedelia afro-digitale poliritmica e polimetrica sovverte la misura riproduttrice: da King Tubby a Kool Herc, da Dillinja a Burial, lo schema della ripetizione senza variazione salta, e gli ambienti e i ritmi si riprendono la forza centrifuga che gli compete e decollano verso l'Atlantico immaginario: una diaspora analogica e digitale farcita di linee fantasiose, utopiche, un ordito di fughe, ritorni e rimandi.<sup>28a</sup> Infatti, "il Ritmo non ha mai lo stesso piano del ritmato": che siano la New Orleans del jazz primordiale o la New York di Monk richiamate da D'Andrea, la Londra di Dillinja, o la Milano di Russolo, "cambiare d'ambiente, preso sul vivo, è il Ritmo".<sup>28b</sup>

<sup>28a</sup> Questa controcultura diasporica è stata delineata da Paul Gilroy. In particolare nel classico *The Black Atlantic* (Meltemi, 2003): si veda il primo capitolo *L'Atlantico nero come controcultura della modernità* (pg. 47 - 104).

<sup>28b</sup> La Milano di Russolo dei primi del '900 non ha nulla da invidiare, come «Ritmo-Caos», alle capitali della diaspora afro-americana. L'*arte del rumore* ha influenzato, come è noto, sia la musica contemporanea europea che il jazz.

Tra i molteplici centri di forze che hanno influenzato *Chaos sive Natura* va sicuramente annoverato il momento crepitante dell'incontro/scontro «ritmico» tra il primo rumorismo di Russolo e la furia sperimentatrice del compositore russo Stravinskij. Francesco Cangiullo (poeta e scrittore futurista) descrisse la serata milanese *chez Marinetti* (1914) in cui i *Ballets Russes* incontrarono il rumorismo italiano rappresentato dai futuristi Russolo e Pratella. "Un crepitatore crepitò con mille scintille, come focoso torrente. Stravinskij schizzò emettendo un sibilo di pazza gioia, scattò dal divano da cui sembrò scattasse una molla. In quella un frusciatore fruscì come gonne di seta d'inverno, come foglie novelle d'aprile ... Il compositore frenetico si avventò sul piano per cercare di trovare quell'onomatopeico suono prodigioso, ma invano provò tutti i semitoni con le sue dita avidi, mentre il ballerino [Massi-

Atterrare, ammarare, biforcare, saltare: l'*afro-germanic* della Detroit degli Underground Resistance, l'*Autobahn* suburbana di N.Y. ricostruita dalla Zulu Nation, il «motivo» di Giamaica fantasmatica nella N.Y. di Kool Herc e nella Londra di Burial e Valve Sound System, l'eco degli «aforismi» newyorchesi di Monk nello stile ritmico di D'Andrea. Tutto vibra, e "le tre cose insieme, forze del caos, forze terrestri, forze cosmiche: tutto questo si affronta e confluisce nel ritornello".<sup>29</sup> E' dunque dal caos che emergono gli Ambienti e i Ritmi, perché "ritmica è la differenza e non la ripetizione che, tuttavia, la produce; ma a un tratto, questa ripetizione che produce non aveva più niente a che vedere con una misura riproduttrice".<sup>30</sup>

Se la spazializzazione dell'ambiente risultante dal Ritmo differenziale deleuziano non è più uniforme poiché postula l'inesistenza di uno spazio assoluto, e in particolare di uno stato di riposo assoluto dello spazio, allora si possono rovesciare le coordinate filosofiche cartesiane che dominano il sapere occidentale dal XVII secolo, con la loro ratio di spazi codificati, ambienti in equilibrio, e punti ben individuati. In *Chaos sive Natura* si è cercato di elaborare, sulla scia del «piano» 1837. *Del*

---

ne] muoveva le gambe del mestiere... Diaghilev faceva: Ah-ah-ah-ah, come una quaglia. Era quella l'espressione più alta della sua approvazione. Il ballerino muovendo le gambe voleva significare che la strana sinfonia era ballabile ...". (tratto dal libro di F. Cangiullo, *Serate futuriste*, Ceschina, 1961).

<sup>29</sup> Deleuze e Guattari, *Mille piani, 1837. Del Ritornello*, cit., pg. 434.

<sup>30</sup> *ivi*, pg. 436.

*Ritornello*, un percorso di transcodificazione musicale in quanto “*un codice non si limita a prendere o ricevere componenti codificati in modo diverso, ma prende o riceve frammenti di un altro codice in quanto tale*”.<sup>31</sup> Come accade, ad esempio, nel brano iniziale *Bass slight swinging* dove a integrarsi al doppio basso trattato secondo la scuola del suono «sporco» *On U Sound* di Adrian Sherwood, è il misterioso dondolio delle vele di Klee<sup>32</sup> a tracciare l'andatura segreta del brano, laddove la linea di oscillazione delle vele e dei bassi dub è sempre in bilico tra l'Astratto e il Figurativo senza mai passare il confine che li costituisce. Stesso «s/confinamento» nella versione *desert dub* di *Dancing Colors*, storica traccia del repertorio di Franco D'Andrea, dove i colori che danzano *nel deserto* divengono suoni, ritmi e spazi che s'intrecciano con le composizioni visive del colorista per eccellenza del cinema italiano, Michelangelo Antonioni, in *Zabriskie Point* (1970) - e precisamente nella lunga scena in cui i due protagonisti sono come «sospesi», *post-coitum*, tra il rosso acceso delle improbabili cabine nel deserto e il profondissimo bianco-grigio-rosa delle montagne aliene della Death Valley, richiamando in ciò il punto grigio indistinto delle linee materiche caotiche di Paul Klee. E ancora, per terminare il piano-sequenza ritmico, ecco lo svolgimento narrativo di *La Machine informatique dub*, quando il frammento sulla «macchina informatica» di Guattari a Vincennes (1975) - che profetizza

<sup>31</sup> *ivi*, pg. 436.

<sup>32</sup> Riferimento al disegno di Paul Klee, *Leggero dondolio di velieri*, 1927.

l'incombente riduzionismo algoritmico e computazionale della data-economy - diventa «sonic writing» grazie ad una *baseline* in stile Jah Wobble che duella con le astrazioni di Electric Tree e i fiati della soundtrack di *Enemy* (Villeneuve, 2013), film incentrato sul pattern fascista del funzionamento di «un ordine del mondo» nelle odierne società di controllo. Una composizione, in altre parole, è la somma fragile, all'interno di un *caosmo*, di forme in trasformazione incessante, di andature più o meno ritmate e del colore, cioè il «timbro», irrepresentabile nelle notazioni musicali tradizionali, come più volte richiamato da Ayassot e D'Andrea - che è l'irrisolto, come sfida, posto dall'improvvisazione elettronica di Roccatagliati al jazz astratto di Electric Tree.

E, per concludere, se il «territorio» per Deleuze non è un ambiente, e nemmeno un ambiente in più, bensì “*un atto che modifica gli ambienti e i ritmi, che li «territorializza»*», l'atto che in *Chaos sive Natura* O.C.S.S. sperimenta è la creazione mobile di una superficie sonora, un piano caotico dove lo spazio del suono a-venire è a  $n$  dimensioni e fenditure, trans-finito e deformabile, fino alla creazione di una  $n$ -sfera, cioè una *rizosfera*. La Natura, cioè il Caos, come musica.<sup>33</sup> Ci pare, il nostro, uno dei *mille* modi possibili - tra quelli virtualmente a disposizione - per

<sup>33</sup> Va da sé che il Caos come *Ritmo* ha paradossalmente poco a che vedere con il *bruitisme* radicale contemporaneo, pur rinvio al *rumore* come elemento compositivo, eterogeneo e necessario, del *Caosmo*.

far funzionare *altrimenti* il Ritornello<sup>34</sup> di un pensiero o di un sapere differenziale, la *scienza del Ritmo*, ovvero l'*accelerazionismo non orientabile* in cui l'accelerazione *non orientata* di un suono, non è più il ritmo a cui cambia la sua velocità - la derivata della velocità rispetto al tempo - bensì è il *Ritmo* a cui cambia il proprio *ambiente*, cioè quando un suono «marca» ripetutamente il passaggio o l'intervallo tra un ambiente e l'altro - dunque la derivata dell'*ambiente* rispetto al tempo.<sup>35</sup> Un ritmo topologico - ossia una nuova topologia del suono - che accompagna in modo del tutto «caotico» il crescere della mutazione tra analogico e digitale, tra piani sonori e timbrici, tra il «divenir-suono» del Ritmo e il «divenir-Ritmo» del suono, tra oggetti sonori, paesaggi melodici e personaggi ritmici, insomma un intervallo-caos che “*non necessariamente diviene ritmo, ma ha la possibilità di divenirlo*” ad ogni istante.<sup>36</sup> E per certi versi, è certamente

34 Per funzionamenti o disfunzionamenti strategici della filosofia di Deleuze e Guattari, si veda l'importante postfazione di Paolo Vignola, *Questo non è un piano*, nell'edizione pubblicata da Orthotes di *Mille piani* (pg. 701 - 717).

35 Ci pare utile designare con chiarezza il discorso della «scienza dei Ritmi», ovvero l'*accelerazionismo non orientabile*, per evitare possibili fraintendimenti in questa nuova branca di «topologia applicata ai suoni». La velocità di un suono, dal punto di vista topologico, è il ritmo a cui cambia la sua posizione nello spazio; l'accelerazione di un suono è il ritmo a cui cambia la sua velocità; ma l'accelerazione *non orientabile* di un suono è il *Ritmo* a cui cambia il suo *ambiente*. La sua legge sonologica potrebbe affermare che la massa di un corpo sonoro per la sua *accelerazione non orientabile* è uguale alla *forza caotica* a cui è sottoposto. E' probabile che nessuna equazione differenziale ne riesca a calcolare l'incognita (a.k.a. il *Ritmo*). La messa in variazione continua di tutte le componenti sonore (piano di consistenza) è dunque la direzione verso cui tende l'*accelerazionismo non orientabile*.

36 Deleuze e Guattari, *op. cit.*, pg. 435.

«Ritmo» - un cambio d'ambiente roboante, *un urlo rapido e rauco*<sup>37</sup> - persino il bolidismo esistenzialista dei *Forti dell'avvenire* del frammento accelerazionista nietzscheano<sup>38</sup> rispetto alla conformità gregaria dei «livellati» delle società industriali di ogni epoca. E su questo crinale *Ritmico* si palesa una eco profondissima e plurisecolare tra il «processo» anti-meccanicistico della via rivoluzionaria dell'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari e la *acefalia* del «processo» anti-deterministico di Spinoza e Nietzsche.<sup>39</sup> Il Ritmo-Caos - il *Caosmo* - è dunque l'evento da opporre al Dogma-Cadenza, la sempiterna «costrizione» sacra del *dio dei ritmi*, ultima e definitiva stazione concettuale di *Chaos sive Natura*; un *paesaggio sonoro* che, si spera, non sia peggiore dei paesaggi sonori che lo hanno preceduto. Oscurità dei suoni. Abissalità intensive. Intermittenze sonore al limite della *rizosfera*. Accelerazionismo non orientabile. *Chaos sive Natura*: “*danzare*” al Ritmo del Caos, “*volete voi questo? ...*”.<sup>40</sup>

37 Si veda a proposito delle “*strane configurazioni artistiche che sorgeranno nelle fenditure crescenti e nei punti ciechi della megamacchina*” l'illuminante saggio di Edmund Berger, *Killing Art*, pubblicato sul blog Deterritorial Investigation Unit: <https://deterritorialinvestigations.wordpress.com>

38 F. Nietzsche, *I forti dell'avvenire*, frammento 9 [ 153 ] presente in *Opere, Frammenti postumi 1887-1888*, Vol VIII, tomo 2, Adelphi, 1971, pg. 78-79. Come è noto, è a questo frammento «accelerazionista» cui si riferiscono Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo*, nel famoso passaggio su «quale processo accelerare».

39 Ci riferiamo, ancora una volta, al celebre passaggio su «quale via rivoluzionaria» si debba intraprendere per rovesciare il capitalismo contemporaneo, presente nell'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari (Einaudi, 1975, pg. 272), ritenuto giustamente il momento *ritmico* del movimento filosofico accelerazionista contemporaneo.

40 Nietzsche, *La gaia scienza, cit.*, pg. 322, (Aforisma 383, *Epilogo*).



## Coda: la canzone d'organetto del piccolo Ritorno

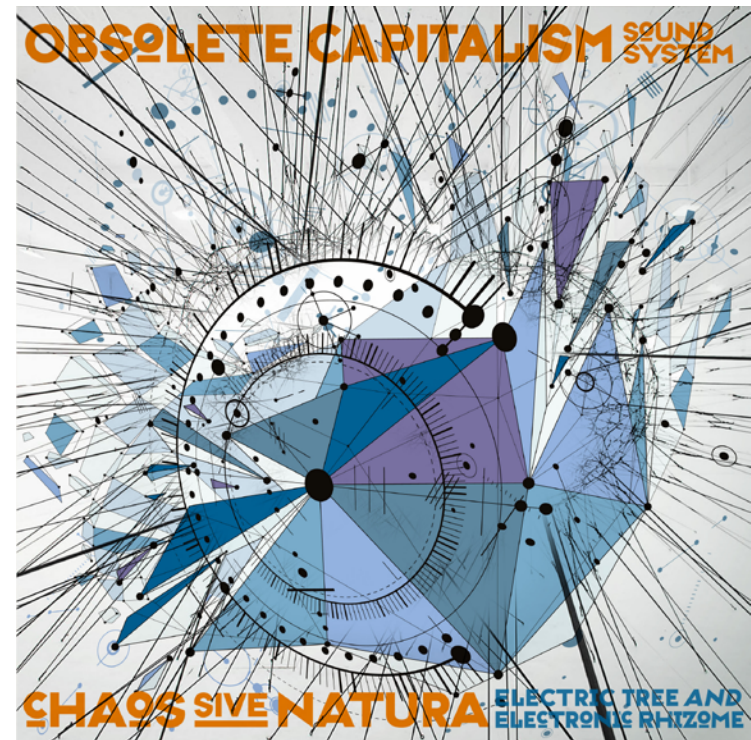
“«Non ne possiamo più,» mi gridano «basta, finiscila con questa musica nera come i corvi. Non è chiaro mattino intorno a noi? E verdi, morbide valli e prati, il regno della danza? Ci fu mai un'ora migliore per essere lieti? Chi ci canterà una canzone, una canzone mattutina così assoluta, così lieve, così aerea, che non impaura i grilli - che i grilli anzi invita a cantare e ballare insieme? Meglio una rozza e villica cornamusa che questo liuto misterioso, queste grida di malaugurio, voci sepolcrali e sibili di marmotta, di cui ci ha fatto dono fino a oggi, nelle sue selvagge contrade, lei signor eremita e musicante dell'avvenire! No, basta con questi suoni! Intoniamo piuttosto musiche più amabili e gioiose!»<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Ibidem. Qui Nietzsche fa la parodia, nelle ultime due frasi, al Beethoven della Nona Sinfonia, questa volta dal quarto movimento. Al celebre *Inno alla gioia* di Friedrich Schiller, Beethoven aggiunge un incipit scritto di proprio pugno che recita: « O amici, non questi suoni! ma intoniamone altri più piacevoli, e più gioiosi». Wagner, che amava particolarmente la Nona Sinfonia, la diresse più volte - in particolare, a Bayreuth nel 1872, Nietzsche presente (v. Ramin Bahrami, *Il suono dell'Occidente*, Mondadori, 2014). L'incipit beethoveniano, cioè il Codice della Gioia, il *metron* che rifiuta il Caos per ambire a un futuro stellare di fratellanza sotto lo sguardo benevolo di un dio «padre affettuoso», non poteva che essere oggetto di scherno per il Nietzsche della *Gaia Scienza*. Lo scritto nietzscheano posto al termine della *Gaia Scienza*, il cui titolo è “Epilogo”, segna il congedo definitivo del pensatore del Caos dal Beethoven “sigla musicale” - ritornello organico a qualsiasi orizzonte politico - che Deleuze definisce giustamente il “fascismo potenziale della musica” (MP, cit. p. 481).

## Chaos sive Natura: Electric Tree and Electronic Rhizome

### Tracklist album

1. Bass slight swinging (Hommage à Paul Klee)
2. Afro Abstraction (Xamaycan Funeral March remix)
3. Notes for a quasi-living theory
4. Rattling self-propeller
5. Monodic (Dubmodic remix)
6. Dancing colors (Zabriskie Point remix)
7. Afecsana blues
8. Irenica (Private Collection, R.E.)
9. La machine informatique dub



L'album è presente per ascolti e download a questo indirizzo web:  
<https://obsoletecapitalismsoundsystem.bandcamp.com/releases>

