

OBSOLETE CAPITALISM
SOUND SYSTEM

CHAOS LIVE NATURA

**ELECTRIC TREE AND
ELECTRONIC RHIZOME**

APPENDIX: italian version

book series
THE
strong 11
OF THE FUTURE

SF011 eng

book series
THE
strong 11
OF THE FUTURE

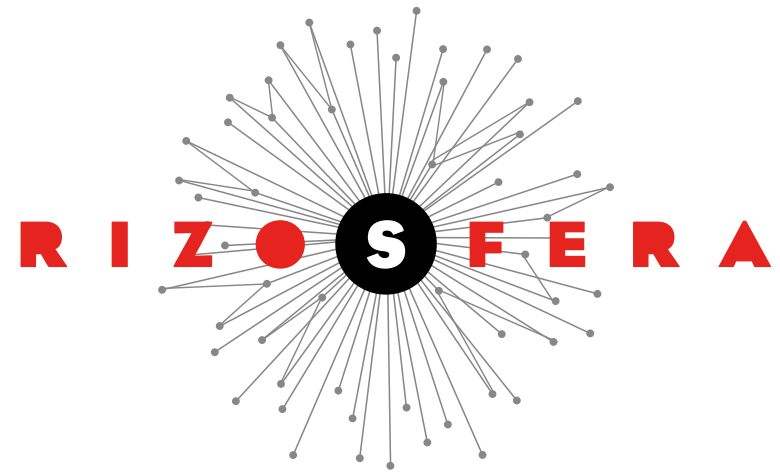
The book series entitled «The Strong of the Future» deals with accelerationist philosophy, in particular with the thought based on Nietzsche, Klossowski and Acéphale magazine, Deleuze and Guattari, Foucault and Lyotard.

Issues:

- SF001 :: OBSOLETE CAPITALISM, **The Strong of the Future** (July 2016)
- SF002 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Acceleration, Revolution and Money in Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus** (August 2016)
- SF003 :: EDMUND BERGER, **Grungy Accelerationism** (September 2016)
- SF004 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Deleuze and the Algorithm of the Revolution** (October 2016)
- SF005 :: SIMON REYNOLDS - KATJA DIEFENBACH, **Technodeleuze and Mille Plateaux. Achim Szepanski's Interviews (1994-1996)** (January 2017)
- SF006 :: SARA BARANZONI - PAOLO VIGNOLA, **Bifurcating at the Root** (February 2017)
- SF007 :: LAPO BERTI, **Accelerated Fantasies** (March 2017)
- SF008 :: EDMUND BERGER, **Underground Streams: A Micro-History of Hyperstition and Esoteric Resistance** (April 2017)
- SF009 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Dromology, Bolidism and Marxist Accelerationism** (May 2017)
- SF010 :: NETWORK ENSEMBLE, **Selected Network Studies** (June 2017)
- SF011 :: OBSOLETE CAPITALISM SOUNDSYSTEM, **Chaos sive Natura: Electric Tree and Electronic Rhizome** (November 2017)

Next issues:

- SF012 :: MCKENZIE WARK, **Black Accelerationism** (November 2017)
- SF013 :: FÉLIX GUATTARI **La machine informatique** (December 2017)



Obsolete Capitalism Sound System

CHAOS SIVE NATURA
Electric Tree *and* Electronic Rhizome

Publishing House: Rizosfera - Series of Books - The Strong of the Future

Anti-copyright, November 2017 Rizosfera



Creative Commons 4.0

The licensor cannot revoke these freedoms as long as you follow the license terms under the following terms:

Attribution

You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. No additional restrictions

<http://obsoletecapitalism.blogspot.it>

Index

Chaos Sive Natura by Obsolete Capitalism Sound System	13
-----------------------------------------------------------------	-----------

Tracklist	34
------------------	-----------

Biography	35
------------------	-----------

Appendix::

Chaos Sive Natura italian version by Obsolete Capitalism Sound System	37
---------------------------------------------------------------------------------	-----------

This text will be presented on 20th, 21st, 22nd November 2017 at the 2nd International Conference on Deleuze and Artistic Research [Aberrant Nuptials] at Orpheus Institute in Ghent (Belgium) and will accompany the album “Chaos Sive Natura” (2017) by Obsolete Capitalism Sound System for the label Rizosfera / Nukfm.

CHAOS SIVE NATURA

Electric Tree *and* Electronic Rhizome

by Obsolete Capitalism Sound System

*“Me thought I saw one of an exceeding great stature,
and an infinite greatness call me by my name,
and say unto me, “What wouldest thou Hear and See? or what
wouldest thou Understand, to Learn, and Know!”¹*

(Poemander; Hermes Trismegistus)

*“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, Transcriptions on Spinoza's concept of affect -24/1/1978)²

1 The Corpus Hermeticum of Hermes Trismegistus, The Second Book called Poemander, p.5, Blackmask Online, 2001, <http://www.hermetics.org>

2 Deleuze, Cours Vincennes - Lecture, Transcriptions on Spinoza's concept of affect 24/1/1978 <https://www.gold.ac.uk> .

The present work does not have a starting point but many starting points, centres of strength and lines of movement that compose it. One of the dynamic points is shown by the title: *Chaos Sive Natura*. It is a Nietzschean paraphrase of an expression by Spinoza, *Deus Sive Natura*, God thus Nature, in his main work *Ethica more geometrico demonstrata*. For Spinoza, Nature is theophanic³: God is immanent to nature. Nietzsche, who considered Spinoza a forerunner⁴ of his philosophy, radicalizes the formula of equality between nature and deity⁵ with a more sinister expression, *Chaos Sive Natura*. Such a variation and removal occurred in 1881 in Sils-Maria in the same period when Nietzsche wrote of himself “*I am one of those machines which can explode*”⁶ and at the same time when, crying and singing of joy, he created the concept of Eternal Recurrence. The development of the concept that lies in *Chaos sive Natura* is unexpectedly not present in books like *The Gay Science* or in *Thus Spoke Zarathustra*, respectively published in 1882 and 1883. We find it instead in an unpublished notebook about the preparatory and narrative development of the concept of Eternal Recurrence. The notebook is known as M-III-1 and it was

3 Baruch Spinoza: *Ethics*.

4 “I have a forerunner, and what a forerunner!” Nietzsche’s letter to Overbeck 30th July 1881. Nietzsche reads Spinoza again in the summer 1881 in Sils-Maria thanks to the work of Kuno Fischer *Geschichte der neuen Philosophie* where the first volume - dated 1854 - is dedicated to Descartes’ philosophy and his «school». It is there that Spinoza is mentioned.

5 In his *Ethics* Spinoza theorized a distinction referring to nature: *natura naturans* and *natura naturata*.

6 Letter to Gast 14th August 1881, Sils-Maria. Pierre Klossowski p. 55 *Nietzsche and the Vicious Circle*. Translated by Daniel W. Smith The University of Chicago Press.

written in the summer of the year 1881, later collected in Colli & Montinari Italian edition of *Unpublished Notes or Posthumous Fragments* as fragment 11 [195] e 11 [197].⁷

The conceptual and argumentative development of the Eternal Recurrence has an eloquent title: *Outlining of a new way of living* and it is divided into four books by Nietzsche:

“First book in the style of the first movements of the Ninth Symphony. *Chaos sive natura*: “*Of the Dehumanization of Nature*”. Prometheus is chained to the Caucasus. Written with the cruelty of *kratos*, of “power”.

Second book. Volatile-skeptical-mephistophelian. “*Of the Incorporation of Experience*”. Knowledge = error, which becomes organic and organized.

Third book. The most profound and loftiest that will ever be written: “*Of the last Happiness of the Solitary*” - it is he who developed from belonging to something to belonging to himself, the perfect ego: only this ego knows love; in the earlier stages, where the highest solitude and self-glorification have not been reached, something other than love exists.

7 Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe. Band 9. Nachgelassene Fragmente 1880-1882. Edited by Giorgio Colli and Mazzino Montinari. München and Berlin: Deutsche Taschenbücher Verlag and Walter de Gruyter, 1988.

Fourth book. Dithyrambic, all-embracing. “*Annulus aeternitatis*”. Desire to experience everything once again and eternally.”

The incessant *transformation* - in a short time you have to pass through many individuals. The means is the *incessant fight*.⁸

Spinoza deified Natura, *substantia aeterna*, attributing it a «celestial» status where God represents its most secret principle. On the contrary Nietzsche’s will is to *de-deify* and *de-humanize* it, freeing it from our «world» and making it a shapeless, aimless and ever-becoming Nature. He affirms in his *The Gay Science*: “*The total character of the world, by contrast, is for all eternity chaos, not in the sense of a lack of necessity but of a lack of order, organization, form, beauty, wisdom, and whatever else our aesthetic anthropomorphisms are called.*”⁹ Both Spinoza and Nietzsche are «affirmative philosophers» of life as well as deniers of the moral order of the world, of the personality of God and of that «final aim», resulting from a time and divine-paced progressive action.

Speaking of an indifferent and *immoral* God, as a result of his own and Spinoza’s theories (respectively Eternal Recur-

rence and radical pantheism), Nietzsche asks himself:

“Does it make sense to conceive of a God ‘beyond good and evil’? Would a pantheism in this sense be possible? If we remove the idea of purpose from the process do we nevertheless affirm the process? - This would be the case if something within that process were achieved at every moment of it - and always the same thing. Spinoza attained an affirmative stance like this insofar as every moment has a logical necessity: and with his fundamental instinct for logic he felt a sense of triumph about the world’s being constituted thus”. (Fr. 7[71]) (2003: 118)¹⁰

Denying the final aim of the «process» or beheading it, is the first post that associates Spinoza, Nietzsche, Deleuze and Guattari’s *Anti-Oedipus* with the work *Chaos Sive Natura*, metaphorically defined as an «acephalic» project.

What is particularly special and appropriate to our ends, is the recall of Beethoven’s ninth symphony by Nietzsche to better outline the tone in his first book *Outlining of a new way of living*. Here he finds a sonic parallelism with the first movement of the symphony, *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*. Nietzsche, musician himself, with wishful compositional ambitions, fervent supporter and later denigrator of Wagner, often

8 Nietzsche, *Nachlass 1881-1882*, Fragment 11 [197].

9 Nietzsche, aphorism 109, entitled *Let us beware!* *The Gay Science* Book Three, p.109 Cambridge University Press, 2001. We noticed that in the third book of *The Gay Science* some “refrains” refer to the concept of *Chaos sive Natura*, in particular from aphorism 109 to 113. Fragment 113 has been often quoted in *Anti-Oedipus*.

10 Nietzsche, *Writings from the Late Notebooks*. Trans. by Kate Sturge, Cambridge University Press, 2003.

conceives concepts in musical terms. *Chaos Sive Natura* then needs a tempestuous, unbridled and majestic tonality like Beethoven's first movement of the Ninth Symphony. Its structure in fact is a sonic architecture where the variations of the themes, the polyrhythmic solutions, the overtures with clustered themes, the counterpoints and the musical figures chasing one another, all produce an impetuous and heroic lacerating movement. What Nietzsche finds particularly close to his own concept of *Chaos* are the constant opening and closing of the musical thematic groups, where no one dominates the others so that the formal moment of the first movement is represented by the indeterminateness of the sonic plans as they enter the symphony.

The fact that Nietzsche's chaotic spatialization is similar to Beethoven's, clearly shows up when we ask ourselves *What is Chaos for Nietzsche?* It is an abyssal continuum which moves per *motu proprio* and that has been freed from divinity, order and aims: an inscrutable «ring» spinning around without a centre and where all dynamic peripheries represent lines of energy in a never ending metamorphosis. Pure blurry nature. In the first movement there is a chaotic *incipit* represented by the imitation of the tuning of the musical instruments in the interval of the initial chord. This «technique» enables *Allegro ma non troppo* to express a sonic *undetermined* which recalls the chaotic, primordial, indistinct limbo of Nature.

Nietzsche's topological and ontological indetermination of his idea of a *chaotic continuum* may be compared to the feeling of uncertainty that Beethoven conveys through the wild blurry and dissonant musical outcomes of his first movement. The «head» of the musical theme of the first movement has melted in a plurality of combined sonic plans. With relevance Nietzsche will write in his aphorism n°109, inspired to the concept of *Chaos sive Natura*, that the chaos “*must never be called an [anthropic] melody*”¹¹ because as Messiaen says, “*music is not the privilege of human beings: the universe and the cosmos are made by refrains*”¹². The sonic theme of *Chaos*, far from being solely a harmonious link to human realm, passes through Nature as an escaping force from the nets men have arranged for it. The problem will be then how to make an alliance with the powerful chaos forces, disputing men's «false privilege» and reaching the place where the «big universal noise» - in opposition to Boethius' *musica mundana* - clashes with the micro-noise singularities of the contemporary and future machines of men.

An important question for the relationship between music and chaos is the one that Nietzsche poses in his fragment n°84 in *The Gay Science*:

11 Nietzsche, *The Gay Science* Book Three, p.109, Cambridge University Press, 2001.

12 G. Deleuze, F. Guattari: *A Thousand Plateaus* p. 309, University of Minnesota Press, 1987. The «coda» of the chapter entitled *1730: Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible* is inspired to the «cosmic» musical Messiaen's work and to that line where the becoming music of the chaotic sound and the becoming non musical sound of men, meets and clash.

*"In short: was there anything more useful than rhythm to the old superstitious type of human being?"*¹³

In fragment 84 Nietzsche lists the reasons why ancient people, in particular the Greeks, invented and used «rhythm» in poetry, music, dance, assembling the various artistic expressions in only one act. The German philosopher talks of «*superstitious utility*» because the integration of the rhythm in the speech “*reorganizes all the atoms of a sentence, bids one to select one’s words and gives thoughts a new colour and makes them darker, stranger, more distant.*”¹⁴ Hence the paradox: what is today considered «useless», we mean poetry, was at those ancient times of a great importance, because the *verse* was better remembered than ordinary, practical and straightforward speech, especially for anthropomorphic gods of ancient times. “*The rhythmic discourse was supposed to make a human request impress the gods more deeply.*”¹⁵ This suggests the superstitious nature Nietzsche confers to the utility of poetry in its origin. The philosopher adds: “*one wanted to take advantage of that elemental overpowering force that humans experience in themselves when listening to music: rhythm is a compulsion it engenders an unconquerable desire to yield, to join in; not only the stride of the feet but also the soul itself gives in to the beat - probably also, one inferred, the souls of the gods! By means of rhythm one thus*

tried to compel them and to exercise a power over them: one cast poetry around them like a magical snare.”¹⁶

Nietzsche does not simply offer the description of the role of coercion of the rhythm. Even before the Pythagoreans built the philosophical theory about the *educational contrivance* of poetry, the German philosopher writes that “*one acknowledged music to have the power to discharge the emotions, to cleanse the soul, to soothe the «ferocia animi» - and indeed precisely through its rhythmic quality. When one had lost the proper tension and harmony of the soul, one had to dance to the beat of the singer*”¹⁷

Such a therapeutic power of the music was possible when “*one began by driving the giddiness and exuberance of their passions to their peak, that is, one drove the madman wild, made the vindictive person drunk with lust for revenge. All orgiastic cults wanted to discharge the ferocia of some deity all at once and turn it into an orgy so that the deity would feel freer and calmer afterwards and leave man in peace.*”¹⁸

Music is a form of *taming and pacification* both in cult and profane field, exerting a «magic» force on those who are tired from work. Nietzsche brings the examples of the trireme

13 Nietzsche, *The Gay Science* Book Two, p.85, Cambridge University Press, 2001.

14 Ibid.

15 Ibid., 84.

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Ibid., 84-85.

in 6th and 5th b.c. century, rowing people who followed the rhythm given by the figure of the *aulete*, a flute player on the Attic war ships. The philosopher says that for each finished action a good reason to sing is always present because “... *whenever one acts, one has an occasion to sing - every action is tied to the assistance of spirits: incantation and conjuration seem to be the primordial form of poetry.*”¹⁹ When we consider, Nietzsche explains, that the invention of the hexameter has been attributed to the Delphi Oracle tradition, we can easily understand that the intention was to «conquer» the specific God, in this case Apollo: “*The way the formula is pronounced, with literal and rhythmic precision, is how it binds the future; the formula, however, is the invention of Apollo, who as god of rhythm can also bind the goddesses of fate.*”²⁰

To be able to bind the future and therefore the *god of rhythm*, it is necessary to give some metric form to the poetic and musical discourse. Without verse/rhythm we are nothing and are left at the mercy of the future, on the contrary with verse/rhythm we may be quasi-gods and are able to force our future. This can happen with any verse, bar or passage, because as Nietzsche says “*even the wisest of us occasionally becomes a fool for rhythm, if only insofar as he feels a thought to be truer when it has a metric form and presents itself with a divine hop, skip, and jump.*”²¹

19 Ibid., 84.

20 Ibid., 85.

21 *ibid.*

“*Feeling to be truer*” through the rhythm, “*subverting*” the future through a “*peculiar, magic cadence*” able to alter its essence, is another *aspect* that links Spinoza, Nietzsche’s incessant transformation, the god of rhythms, with the acephalous project of *Chaos Sive Natura*.

Another centre of forces that enter our *sonic-ship* leaves from a flourishing electronic laboratory of our times called Electric Tree. It is an abstract jazz unit which includes in its free style composition, electronic *improvisation*. Composed by Franco D’Andrea (piano), Andrea Ayassot (saxophone), Luca Roccatagliati (electronics), the trio is grounded on D’Andrea’s figure, a cultured *sensitive* musician with a huge intellectual curiosity. He has been an icon of European Jazz since his first experimentation with Perigeo in the 70’s, to reach a more personal and intense style in between free jazz, blues motifs and recalls of Monk’s aphoristic phrasing. Ayassot is an imaginative saxophonist led by musical paths which cross European contemporary music, jazz and Indian ragas. Roccatagliati offers *breakbeat* experimentations that open to chaos forces, paving the way to abstract electronics, thanks to his peculiar rhythmic sensitivity, Latin and Jazz traces and a total dedication to Afro-futuristic bass culture. It is from Electric Tree laboratory that Obsolete Capitalism *erratic* lines set sail.²²

22 Obsolete Capitalism Sound System thanks *Electric Tree* for allowing the use of their sounds recorded at the live concert at Teatro Asioli in Correggio (Italy) on 22nd May 2015. Later on *Electric Tree* has recorded a double CD, published by Parco della Musica Records in April 2016, entitled *Trio Music vol. 1*.

Whereas D'Andrea marks New Orleans as original fulcrum of jazz and meeting point of polyrhythmic sounds from central and western Africa with the harmonious Atlantic European experience, Obsolete Capitalism moves the focal point of the sound to an imaginative Jamaica, linking it to north-eastern African hypnotic acoustics, which suggest slow and deconstructed lines derived by dubbing practices of masters like King Tubby and Lee Scratch Perry. To the *Atlantic Electric Tree*, Obsolete Capitalism Sound System offers the *electronic diasporic rhizome*, thus molecularity of perpetual variations, dancing iridescent morphemes in electronic darkness. Deleuze writes: "Meter is dogmatic, but rhythm is critical."²³ O.C.S.S. is a "rhythmic dance" in the Nietzschean way of incessant form, of timbre intensity, but its concept of the "rhythm" is Deleuzian.

In *A Thousand Plateaus* Deleuze and Guattari introduce a concept of Rhythm different from Nietzsche's. In the pages of *Capitalism and Schizophrenia*, the god of rhythms is substituted by the dreadful god of the Rhythm, the god of Chaos²⁴. It is important to start from the idea of *Chaos* as introduced in *A Thousand Plateaus*, in particular in the chapter entitled *1837*:

²³ Deleuze and Guattari *A Thousand Plateaus* p. 313, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

²⁴ This God of the Chaos-Rhythm, or Chaosmos, the vicious and abyssal god of the various orders of the disorder, looks at us smiling. He resembles Klossowski's *Baphomet - Prince of Modifications* or Blanchot's - *The Laughter of Gods* recalling Klossowski when saying "...when a god wanted to be the only God, all of the other gods were seized with uncontrollable laughs". What possible relationship then between Apollo, god of the rhythms and safety and Chaosmos, god of Chaos-Rhythm and of infinite multiplicity?

On the refrain. Deleuze and Guattari describe it as follows: "Sometimes chaos is an immense black hole in which one endeavors to fix a fragile point as a center. Sometimes one organizes around that point a calm and stable "pace" (rather than a form): the black hole has become a home. Sometimes one grafts onto that pace a breakaway from the black hole. Paul Klee presented these three aspects, and their interlinkage, in a most profound way. He calls the black hole a "gray point" for pictorial reasons. The gray point starts out as nonlocalizable, nondimensional chaos, the force of chaos, a tangled bundle of aberrant lines."²⁵

The «gray spatiality» is then indistinguishable, untraceable, a point-form cacophony and chaos a clot of forces crossing colossal abstractions. More radically, Deleuze and Guattari say: "Chaos is not the opposite of rhythm, but the milieu of all milieus" and "What chaos and rhythm have in common is the in-between—between two milieus, rhythm-chaos or the chaosmos"²⁶

Hereby we witness an overturning in the concept of Rhythm as it has been acknowledged since ancient times. From a genealogical, anthropological and ontological point of view, Nietzsche identifies in the rhythm the poetic «compulsion» needed to open the sacred to the profane so to reach the cosmic forces of the future. Deleuze, on the other side, operates a ce-

²⁵ Deleuze and Guattari *A Thousand Plateaus*, p. 312, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987

²⁶ Ibid., 313 - Deleuze and Guattari consider each milieu as vibratory, a space-time block formed by the periodic repetition of the component.

sura between the «rhythm» seen as the cadence of measure, and the «Rhythm». The *Meter* of the rhythm is a measure-rule imposed by men to decode any territory, while the *pace* of the Rhythm is a critic intrusion, an anomaly, a rhythmic singularity, a pure *meeting-event among different milieus*. Deleuze and Guattari write as follows: “*It is well known that rhythm is not meter or cadence, even irregular meter or cadence: there is nothing less rhythmic than a military march (...) Meter, whether regular or not, assumes a coded form whose unit of measure may vary, but in a noncommunicating milieu, whereas rhythm is the Unequal or the Incommensurable that is always undergoing transcoding.*”²⁷ Through the above lines runs the echo of experiences marked by the «aleatory music» which strongly influenced XX century contemporary music of artists like Xenakis and Boulez. With an appreciation of Breakbeat science, originally derived from the afrodelic and diasporic tradition, and through the use of its pulsed rhythmic unit - the single beat, Obsolete Capitalism Sound System offers a possibility to overturn the codified rhythm. Dub and breakbeat techniques, sampling and turntablism variate the rhythm dissolving and reworking the metric code, distributing always renewed space-time blocks. “*Every milieu is coded, a code being defined by periodic repetition; but each code is in a perpetual state of transcoding or transduction (...) [the rhythm] produce[s] a difference by which the milieu passes into another milieu.*”²⁸

27 Ibid - On the transcoding of the rhythm, the musical expression “Afropean” by Electric Tree already represents a pure vibratory milieu.

28 Ibid., 314 and 315.

In the wake of writers like Erik Davis, Kodwo Eshun, Steve Goodman, McKenzie Wark, Louis Chude-Sokei e Achim Szepanski²⁹, Jamaican bass culture has become the great catalyzer of the music experimentation since ‘70s, through beats and remixes practices jammed with western urban black electronic experimentation. The polyrhythmic and polymetric *vibratory* of the afro-digital psychedelia subverts the reproducing measure: from King Tubby to Kool Herc, from Dillinja to Burial, the scheme of repetition with no variation is no longer present: milieus and rhythms re-appropriate their centrifugal force and take off to an imaginary Atlantic, creating an analogical and digital diaspora full of imaginative, utopian lines, fugues, back and forth returns³⁰. In fact “*rhythm is never on the same plane as that which has rhythm*” being it New Orleans with its primordial jazz or Monk’s New York recalled by D’Andrea, Dillinja’s London or Russolo’s Milan. Deleuze will say: “*...chang[ing] milieus, taking them as you find them: such is rhythm.*”³¹ Landing, bifur-

29 Erik Davis, *Roots and Wires*, published in the volume edited by Dj Spooky *Sound Unbound*, MIT, 2008; Kodwo Eshun, *More Brilliant Than the Sun*, Quartet, 1998 (about to be republished by Verso Books, London in 2018); Steve Goodman (a.k.a. Kode 9), *Sonic Warfare*, MIT Press, 2009; McKenzie Wark, *Black Accelerationism*, Rizosfera, 2017; Louis Chude-Sokei, *The Sound of Culture*, W.U.P., 2016; Simon Reynolds and Katja Diefenbach: *Mille Plateaux and Technodeleuze. Achim Szepanski’s Interviews (1994-1996)*, Rizosfera, 2017. We definitely agree with McKenzie Wark’s declaration in his *Black Accelerationism*: “But in many ways the original and best text on accelerationism was about Blackness – Kodwo Eshun’s More Brilliant Than the Sun” <http://www.publicseminar.org>

30 Such a diasporic counter-culture has been described by Paul Gilroy in his *The Black Atlantic* (Harvard University Press, March 1995) - See first chapter.

31 Deleuze and Guattari *A Thousand Plateaus* p. 313, 314 University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987. In terms of «Rhythm and Chaos», Milan in the first years of XX century was very close to the big capitals of the Afro-American diaspora. Russolo’s manifesto *The Art of Noises* influenced European XX century music as well as jazz. The rhythmic encounter/clash between Russolo’s first noise sound period and Russian composer Stravinskij’s fury, is one of the main centre of forces that has influenced *Chaos Sive Natura*. Francesco

cating, jumping as it happens with Underground Resistance's afro-germanic sound of Detroit, Zulu Nation's suburban Autobahn from New York, Kool Herc's phantasmatic Jamaican vibes, Burial and Valve Sound System's London, as well as D'Andrea's rhythmic echoes of Monk's New Yorker aphorisms. Everything vibrates "*and all three at once: forces of chaos, terrestrial forces, cosmic forces: all of these confront each other and converge in the territorial refrain.*" It is from the Chaos that Milieus emerge because "*It is the difference that is rhythmic, not the repetition*".³²

If the spatialization of the milieu as theorized in Deleuze is no longer uniform because it postulates the non existence of an absolute space, than we can subvert the Cartesian philosophical coordinates that have been ruling our western world since XVII century. Starting from *1837: Of the Refrain* the project *Chaos Sive Natura* tries to elaborate a path of musical transcoding because "*a code is not content to take or receive components that are coded differently, and instead takes or receives fragments of a different code as such.*"³³ This happens for example in the

Cangiullo (Futurist writer and painter) described an evening in Milan in Marinetti's house (1914) when the Ballets Russes met the Italian noise music with Russolo and Pratella. "*An acoustic resonator crackled with thousands of sparks as a fire creek. Stravinskij bolted emanating a hiss of joy and he stood up like a spring. A rastler rastled like silk skirts in winter or like young leaves in April.... The frantic composer pounced on the piano looking for an onomatopoeic extraordinary sound...while the dancer [Massine] moved his experienced legs... Diaghilev went like: Ah-ah-ah-ah, as a quail. That was his highest form of appreciation. By moving his legs the dancer wanted to show that the weird symphony was danceable*" (from F. Cangiullo, *Serate futuriste*, Ceschina, 1961).

32 Ibid., 314.

33 Deleuze and Guattari *A Thousand Plateaus* p. 314 University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

first track entitled *Bass Slight Swinging* where the two bass-lines, reworked in Adrian Sherwood's "rough" *On U Sound* style, mix with Klee's slight swinging sails³⁴ which lead the secret movement of the track, offering an oscillation between the sails and the bass in a precarious balance between Abstract and Figurative. The same «tres/passing» is present in D'Andrea *Dancing Colors*' desert dub version, where the dancing colors of the desert turn into rhythms and spaces which intertwine with visual compositions of the most famous Italian colorist director, Michelangelo Antonioni in *Zabriskie Point* (1970). Particularly in the scene where the two protagonists, in a post-coitum suspension, are surrounded by the bright color of the improbable red cabins and by a shade of white-grey-pink colour of the alien mountains of the Death Valley, we discover Paul Klee's indefinite gray point of his chaotic materic lines. To conclude the analysis of the rhythmic sequence-plane, we may consider the narrative development of *La Machine Informatique dub* where the fragment on the «computer machine» stated by Guattari in Vincennes (1975) about the impending algorithmic and computational reductionism of the data-economy, becomes a «sonic writing» thanks to a Jah Wobble-style bass-line which engages with Electric Tree's abstractions and the soundtrack horns of *Enemy* (Villeneuve, 2013), a movie focused on the fascist pattern of a «world order» in today societies of control. A composition inside a chaosmos is in other words the fragile

34 Paul Klee, *Sailing boats, gently moving*, 1927.

sum of forms in a continuous transformation, of rhythmic paces and of «timbres», impossible to be written in traditional music notation, being the *unresolved*, the challenge thrown by Roccagagliati's electronic improvisation to Electric Tree's abstract jazz.

If, according to Deleuze, the «territory» “*is not a milieu, not even an additional milieu*”, but “*an act that affects milieus and rhythms, that «territorializes» them*”³⁵ what OCSS experiments with *Chaos sive Natura* is the mobile creation of a sonic surface, a chaotic plane where the space of the sound-to-come is changeable, deformable in *n*-dimensions until the creation of a *n*-sphere, a *rhizosphere*. Nature, thus Chaos, as music³⁶. Among the possible *thousand* virtual ways of making a Refrain of a diverse thought work *different*, OCSS has chosen the *Rhythm non-science*, namely the *non-orientable accelerationism*, where the non-oriented acceleration of a sound no longer represents the rhythm that makes its velocity change - the derivative of velocity with regard to time - but the *Rhythm* which changes its *milieu* every time the sound «marks» the passage between a milieu and another, becoming in such a way the derivative of the milieu with regard to time.³⁷

35 Deleuze and Guattari *A Thousand Plateaus* p. 314 University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

36 Chaos and Rhythm do not necessarily deal with the radical contemporary *bruitisme* but they both refer to the *noise* as a necessary heterogeneous compositional element.

37 *Non-orientable accelerationism* is a new branch of «topology applied to the sound». Under this aspect we define that the velocity of a sound is the rhythm with which it changes its position in the space, and that the acceleration of a sound is the rhythm with which it changes its velocity, while the *non-orientable acceleration* of a sound is the *Rhythm* with which

A topological rhythm, a new topology of sound which accompanies in a randomly «chaotic» way the raise of the mutation between analogical and digital, between sonic and timbric planes, between the «becoming sound» of the Rhythm and the «becoming rhythm» of the sound, among sonic objects, between melodic landscapes and rhythmic characters. In short a chaos-interval which “*becomes rhythm, not inexorably, but [...which] has [always] a chance to*”.³⁸

Similarly, even Nietzsche's fragment *The Strong of the Future*³⁹, known as the “accelerationist fragment” so dear to accelerationists today, is «Rhythm», a rapid deafening change of milieu, or a *fast scream*⁴⁰ to the *homogenizing of the dwarfed species* in industrial societies of any time. On such a *Rhythmic* edge, outlines a deep echo between the anti-mechanistic «process» of the revolutionary path, as expressed in Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus* and the *acephaly* of Spinoza' and Nietzsche's anti-deterministic «process».⁴¹

it changes its milieu. Its sonologic law could affirm that a sonic mass times its *non-orientable acceleration* equals the *chaotic force* the mass is subjected to. It is probable that no differential equation may calculate the variable (a.k.a Rhythm). The continuous variation of all sonic components (plan of consistency) is then the direction *non-orientable accelerationism* tends to.

38 Deleuze and Guattari *A Thousand Plateaus* p. 313 University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

39 Nietzsche *The Will of Power*, Fragment n.898 - (9 [153] Colli-Montinari: Nietzsche's Unpublished Writings from 1885 to 1888).

40 About “...*strange configurations will arise instead in the widening cracks and blind spots of the megamachine as it proceeds deeper into its meltdown stage*” read the enlightening essay by Edmund Berger published on Deterritorial Investigation Unit blog <https://deteritorialinvestigations.wordpress.com>

41 We refer to the famous passage about «which revolutionary path» to take to subvert capitalism, expressed in Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus*. This passage is defined as the

Chaos sive Natura's last definitive conceptual post is the *Chaosmos* event opposing the Cadence-Dogma, the eternal sacred «constraint» of the *god of the rhythms*.

A *sonic passage* - hopefully not worse than those preceding it - implying obscurity of sounds, abysmal intensity, sonic intermittences taken to the limit of the *rhizosphere*.

non-orientable accelerationism.

Chaos Sive Natura: “Dance” to Chaos Rhythm! “Is that what you want?”⁴²

Coda: Barrel-organ song and little Recurrence⁴³

“We can’t stand it anymore’, they shout, ‘stop, stop this raven-black music! Are we not surrounded by bright mid-morning? And by soft ground and green grass, the kingdom of the dance? Was there ever a better hour for gaiety? Who will sing us a song, a morning song, so sunny, so light, so full-fledged that it does not chase away the crickets but instead invites them to join in the singing and dancing? And even plain, rustic bagpipes would be better than the mysterious sounds, such bog-cries, voices from the crypt, and marmot whistles with which you have so far regaled us in your wilderness, my Mr. Hermit and Musician of the Future! No! Not such sounds! Let us rather strike up more pleasant, more joyous tones!”⁴⁴

«rhythmic moment» of the accelerationist philosophical movement today.

42 Nietzsche, *The Gay Science*, Epilogue, Aphorism 383 p. 248 Cambridge University Press, 2001.

43 Nietzsche, Friedrich, *Thus Spoke Zarathustra*. Trans. by Adrian Del Caro, Cambridge University Press, 2006.

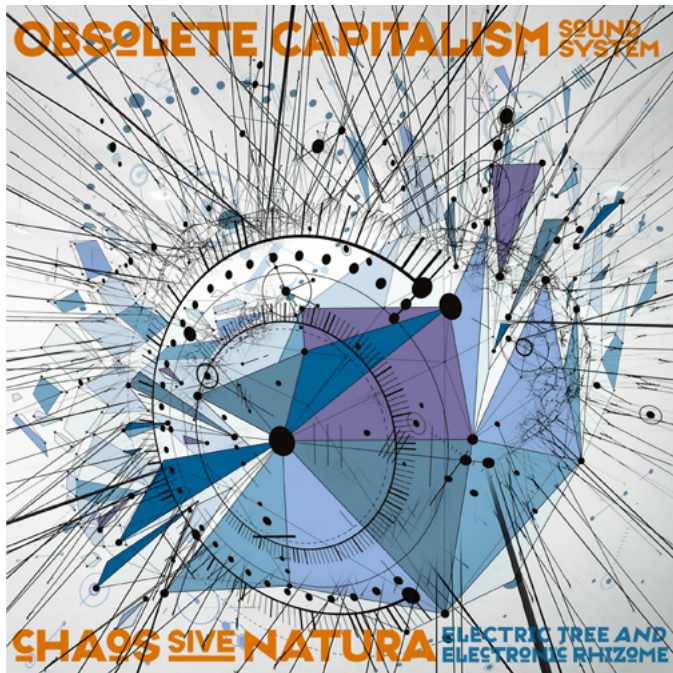
44 Nietzsche, *The Gay Science*, Epilogue, Fragment 383 p. 247-8, Cambridge University Press, 2001 - In the last two verses Nietzsche parodies the Fourth Movement in Beethoven's Ninth Symphony. Beethoven in this movement will write “Oh friends, not such sounds! Let us rather strike up more pleasant, more joyous tones”. Wagner, who loved Ninth Symphony, directed it many times, and one time in Bayreuth in 1872 where Nietzsche was present. Beethoven's incipit to Schiller's “Ode to Joy” - a metron refusing Chaos in favour to a stellar future welcomed by a benevolent «lovely father» - could only be mocked by Nietzsche of *The Gay Science*. Nietzsche's final passage of *The Gay Science*, entitled Epilogue, marks the Chaos philosopher's definitive valediction from “Beethoven's signature tune” used in any political horizon, which Deleuze rightly defined “potential fascism of music” (*A Thousand Plateaus*, Minnesota University Press, 1987 p. 348).

Chaos Sive Natura: Electric Tree and Electronic Rhizome

(Rizosfera/Nukfm, 2017)

Tracklist

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*



Available on

<https://obsoletecapitalismsoundsystem.bandcamp.com/releases>

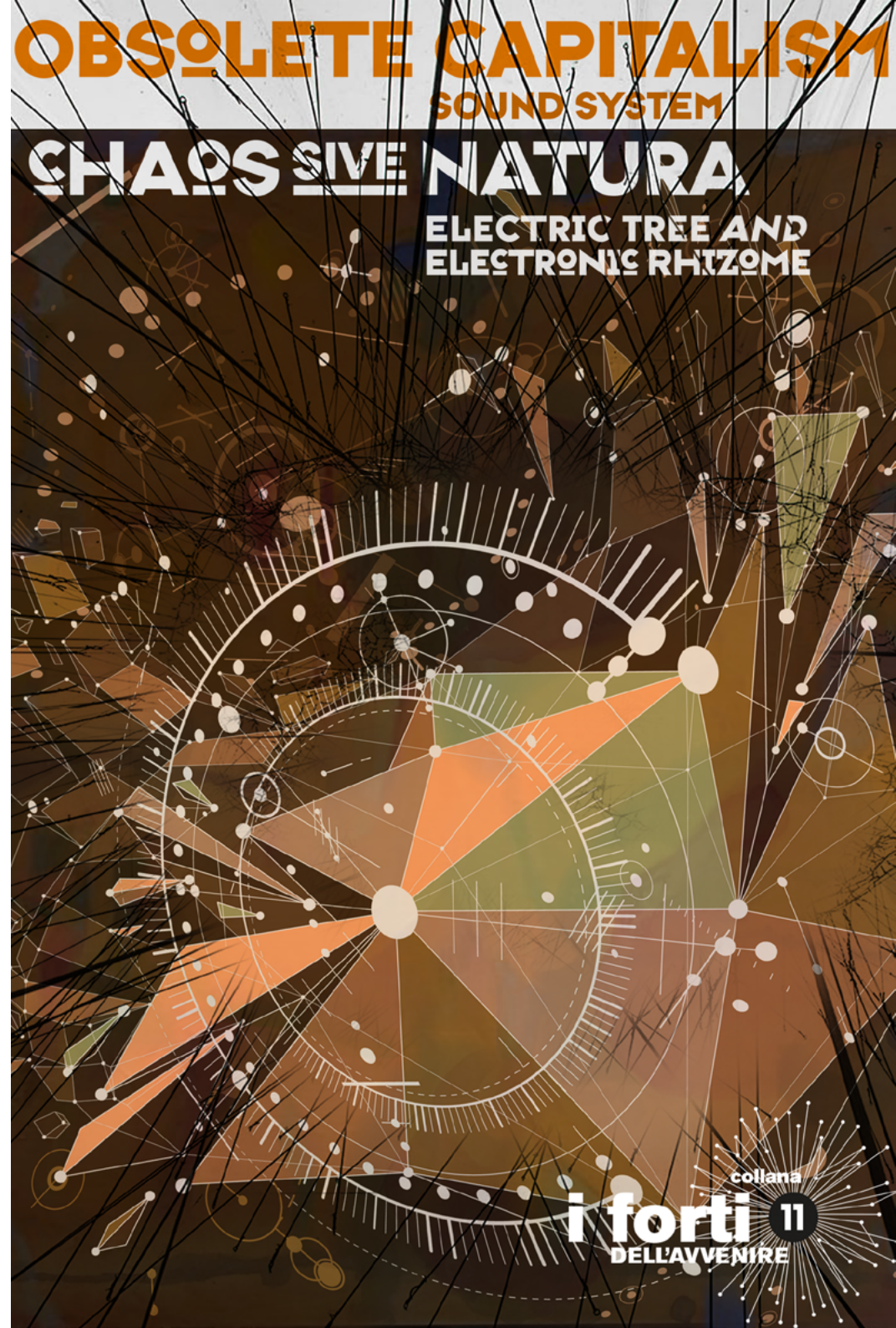
Biography

Obsolete Capitalism is a collective for pure independent research. Self-defined as “gypsy scholars”, the collective deals with philosophy, art and politics. Obsolete Capitalism edited and published «Moneta, rivoluzione e filosofia dell’avvenire. Deleuze, Foucault, Guattari, Klossowski e la politica accelerazionista di Nietzsche» (OCFP, 2016), «Archeologia delle minoranze» (OCFP, 2015) and «Birth of Digital Populism» (OCFP, 2014). With Rizosfera publishing house, Obsolete Capitalism released «The Strong of the Future. Nietzsche’s Accelerationist Fragment in Deleuze and Guattari’s Anti-Oedipus» (Rizosfera/SF001), «Acceleration, Revolution and Money in Deleuze and Guattari’s Anti-Oedipus» (Rizosfera/SF002), «Deleuze and the Algorithm of the Revolution» (Rizosfera/SF004) and «Dromology, Bolidism and Marxist Accelerationism» (Rizosfera/SF009). It is also editor of the online blogs Obsolete Capitalism, Rizomatika and Variazioni foucaultiane. The collective has a sonic sub-unit under **Obsolete Capitalism Sound System** moniker: it has released «La machine informatique dub» (first 12 EP, Rizosfera/NUKFM, 2016) and «Chaos Sive Natura» (first album, Rizosfera/NUKFM, 2017).

OBSOLETE CAPITALISM
SOUND SYSTEM

CHAOS SIVE NATURA

ELECTRIC TREE AND
ELECTRONIC RHIZOME



collana
i forti 11
DELL'AVVENIRE

SE011.it

collana
i forti 11
DELL'AVVENIRE

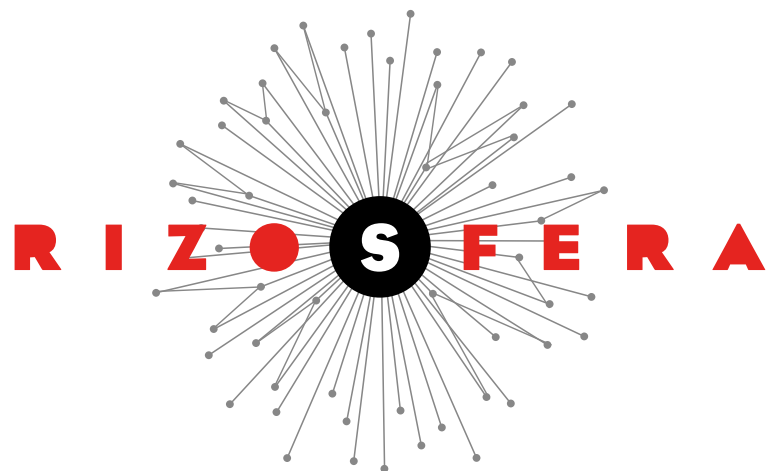
La collana editoriale «I forti dell'avvenire» si occupa di filosofie accelerazioniste e, in particolar modo, del pensiero che si fonda sull'asse Nietzsche, Klossowski e il gruppo di Acèphale, Deleuze, Guattari, Foucault, Lyotard.

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)¹

*“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)²

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

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.³ Nietzsche, che riteneva Spinoza un suo grande «precursore»,⁴ radicalizza la formula della sostanziale uguaglianza tra natura e divinità⁵ 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»⁶ 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].⁷

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.

⁷ 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])⁸

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”.⁹

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

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

⁹ 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”.¹⁰

Negare il fine ultimo del «processo», ovvero decollare il processo:¹¹ 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»),¹² 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 *Caos* 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»¹³ antropica, poiché, come afferma

Messiaen, «*la musica non è il privilegio dell'uomo: l'universo, il cosmo è fatto di ritornelli*».¹⁴ 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?*”¹⁵

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

¹⁴ 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.

¹⁵ Nietzsche: *La gaia scienza, cit.*, pg. 120 - 123.

¹³ Nietzsche: *La gaia scienza, cit.*, pg.149.

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”*.¹⁶ 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”*.¹⁷

¹⁶ *ivi*, pg. 121.

¹⁷ *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”*.¹⁸

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

¹⁸ *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”.¹⁹

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*”.²⁰

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*.

¹⁹ *ivi*, pg. 123.

²⁰ *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.²¹

²¹ 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.²²

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.*"²³ 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 bafometro* (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.

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*".²⁵ 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,

²⁴ *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.

²⁵ *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 afrodelfica 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*".²⁶

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

²⁶ *ivi*, pg. 434.

²⁷ 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.^{28a} 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".^{28b}

^{28a} 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).

^{28b} 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".²⁹ 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".³⁰

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).

²⁹ Deleuze e Guattari, *Mille piani, 1837. Del Ritornello*, cit., pg. 434.

³⁰ *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*”.³¹ 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 Klee³² 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

³¹ *ivi*, pg. 436.

³² 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», irrapresentabile 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.³³ Ci pare, il nostro, uno dei mille modi possibili - tra quelli virtualmente a disposizione - per

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

far funzionare *altrimenti* il Ritornello³⁴ 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.³⁵ 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.³⁶ 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*³⁷ - persino il bolidismo esistenzialista dei *Forti dell'avvenire* del frammento accelerazionista nietzscheano³⁸ 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.³⁹ 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? ...*”.⁴⁰

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

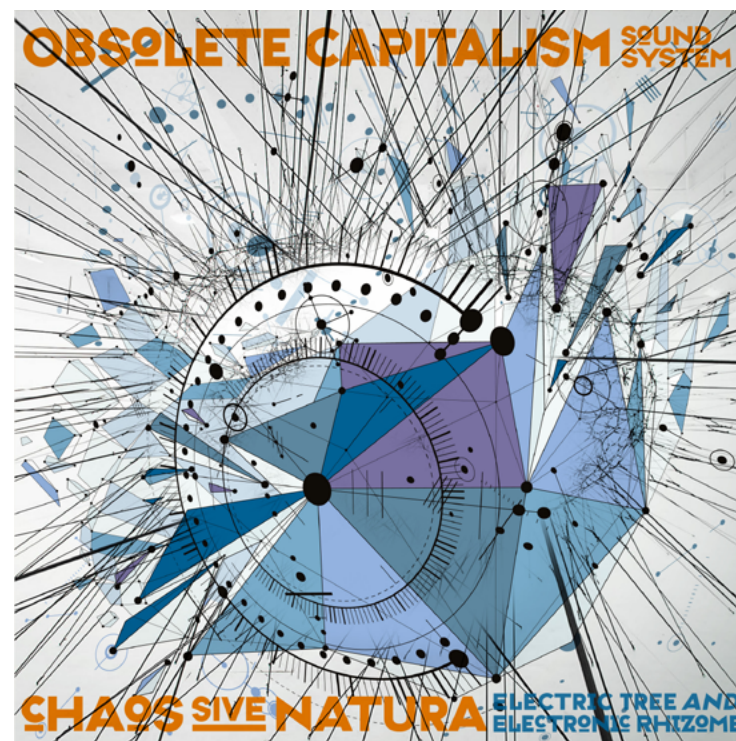
“«Non ne possiamo più,» mi gridano «basta, finiscila con questa musica nera come i corvi. Non è chiaro mattino intorno a noi? E verdi, morbide valli e prati, il regno della danza? Ci fu mai un'ora migliore per essere lieti? Chi ci canterà una canzone, una canzone mattutina così assoluta, così lieve, 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!»⁴¹

⁴¹ 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>