



FONDEMENTS BRUITISTES D'ACTION

La ristampa del trittico 'Matérialité Du Bruit', neanche più anelata a quasi trent'anni dalla genesi, è un invito a proporre a **JEAN-MARC VIVENZA** una, per lui rara, intervista, su cui il concetto di 'rumore' onnipresente domina.

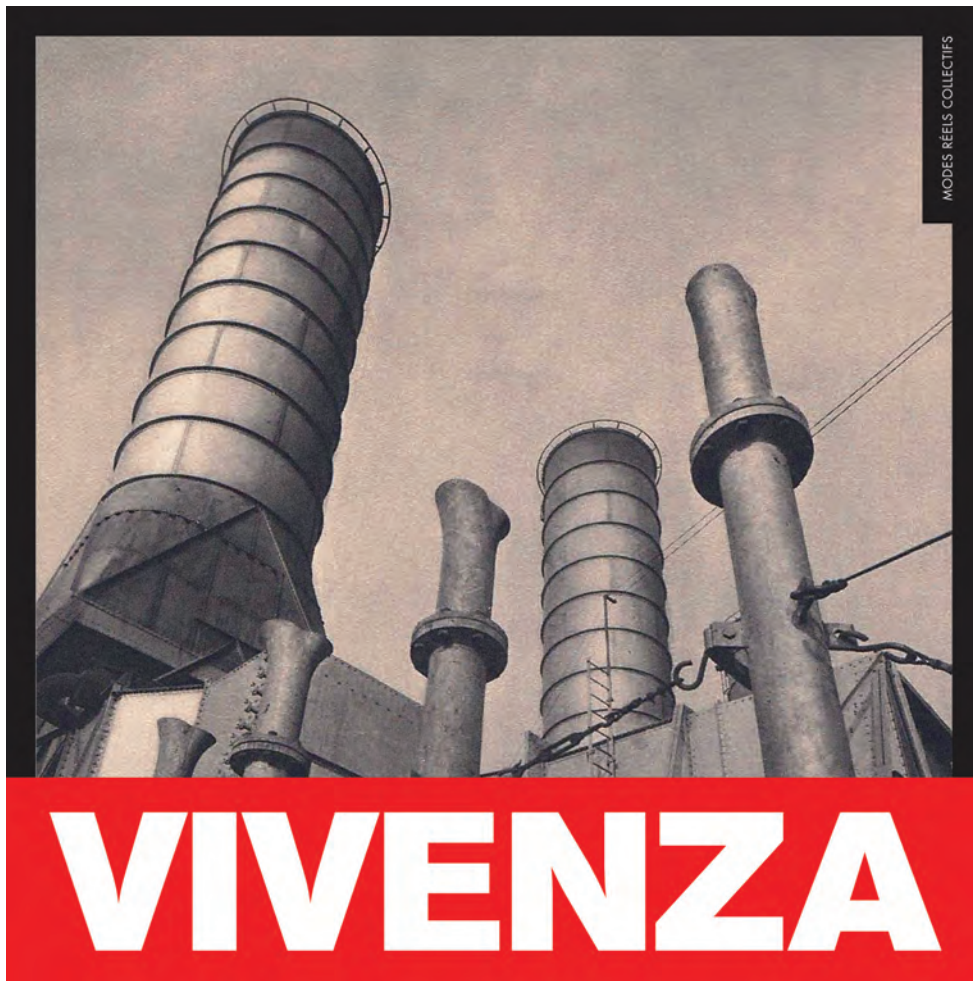
di Paolo Bertoni

Nella mente di coloro che aspiravano a sostenere con colti puntelli il loro rumoroso operare nell'ambito (post) industrial, s'affollavano spesso ostentati riferimenti più o meno sentiti e talvolta confusi. Vivenza rappresentava un'eccezione senza paragone che ne rendeva quasi impropria la pur apparentemente naturale collocazione in quell'area, in quanto la dichiarata influenza di futurismo e costruttivismo si fondava in lui su basi conoscitive che travalicavano la traduzione di esse in suoni, tanto che le estenderà in una ben nota attività di filosofo, scrittore e musicologo: *'Il mio impegno musicale ed artistico, in primo luogo, ha in effetti radici nella rivendicazione di una sorta di eredità dei concetti espressi da Luigi Russolo ne 'L'arte dei rumori', pubblicato nel 1913, testo in cui, sia pur a grandi linee, l'idea di bruitisme era chiaramente esposta. Da lì ho preso i principi che hanno rappresentato il primario riferimento della mia attività creativa, principi che possono essere riassunti in tre punti, la volontà di estendere il campo della riflessione musicale ai rumori della civiltà industriale, l'apertura al reale come preclusione al lato soggettivo ed egocentrico dell'artista, l'organizzazione del caos sonoro delle industrie, siderurgiche, idrauliche, metallurgiche, aerospaziali, considerando che le forze della tecnica sono le forme oggettive del divenire. La scoperta delle tesi di Russolo è avvenuta mentre mi addentravo nello studio del movimento futurista italiano e russo. Era il '75 - Jean-Marc era allora diciottenne, ndr - e ho avvertito subito la pertinenza teorica del pensiero futurista, paradossalmente*

del tutto oscurato nella creazione musicale cosiddetta contemporanea, prediletta dai canali ufficiali della cultura. A seguito di questa situazione ho deciso di ricostruire, non senza una certa dose di temerarietà, il ponte storico, distrutto nel dopoguerra, che permette di collegare organicamente le avanguardie di inizio secolo. Ma sarebbe un errore identificare Russolo come unica influenza, devo aggiungere l'approccio di alcune formazioni della scena musicale tedesca dell'epoca, e penso a Faust, Neu, Can, Kraftwerk, così come elementi teorici di natura puramente filosofica, inscindibili nel mio lavoro, di matrice hegeliana, in particolare i suoi concetti fondamentali riguardanti la realtà percepita nella sua componente dialettica e il suo nocciolo razionale di determinazione, per usare una formula tipica di Hegel, espressa secondo una terminologia che sarà in tutti i titoli delle mie composizioni, basandosi su un principio fondamentale della fenomenologia, ovvero prendere lo sviluppo delle forze produttive per lo sviluppo reale del mondo, e lo sviluppo reale del mondo per lo sviluppo delle forze produttive'.

Tre cassette, con tirature limitate a 50 esemplari, pubblicate nell'83 ma con registrazioni che iniziano nell'81, costituiscono la trilogia citata nel sommario riportata alla luce da Rotorelief, "Modes Réels Collectifs" (BU#158/159), "Réalité De L'Automation Directe" (BU#162), e "Veriti Plastici", nello spazio 'Rewind' del presente numero, recensioni cui rimando a integrazione di quanto qui si scrive nel tentativo di limitare inutili ripetizioni. I tipi sono quelli della personale

Electro-Institut, non una semplice sigla che adorni con un logo le uscite di Vivenza: *'Electro-Institut è stato fondato nel 1983 a Grenoble al fine di costruire una struttura consacrata all'idea del bruitisme futurista, una struttura libera dai concetti astratti che coltivavano, e ancora coltivano, i gruppi di ricerca legati alle tesi elettroacustiche sostenute dai discepoli di Pierre Schaeffer, soprattutto in Francia. Il preambolo della fondazione di Electro-Institut è già così teorizzato, essendoci una grande contraddizione tra la tentazione di Schaeffer di tendere alla ricerca di una credibilità per le 'musiques sur support' e l'attitudine bruitiste futurista volta a far rivivere l'origine dell'atto creatore della fondatrice fonte russoliana. Siamo al cospetto di una divergenza di fondo sul piano dell'analisi della materia e degli obiettivi, che sono inconciliabili. I post-schaefferiani fanno ogni possibile sforzo per negare la validità dei concetti sul rumore di Russolo, in modo da dichiararsi esenti da qualunque debito nei suoi riguardi, e così negare l'innovazione e l'originalità delle favolose prospettive contenute nel suo 'L'arte dei rumori'. Ma è importante confutare la teoria che sottende all'apparato argomentativo dell'artificio astratto su cui si sorregge la musica falsamente chiamata concreta, in modo tale da decostruire le pretese dogmatiche di certe scuole ed evitare così all'impulso creativo un impasse tragico e senza speranza. Se si può dire, sono state così posate le fondamenta delle profonde differenze che mettono in opposizione assoluta la musica definita concreta, accademica e sovvenzionata, che era e rimane una pura astrazione*



razione di *Mécanisme Du Bruit* e dell'eccellente *Unité Des Machine*, con martelli che furiosi percuotono acciai, scudisciate elettroniche che percorrono *Automatismes Concretes*, gli affannati cigolii di *Matérialité Objective*, si eleva a disco esemplare nel contesto della cultura post-industrial, omessi i pur inderogabili distinguì del caso che Vivenza tiene a sottolineare, considerando quella scena generalmente succube di esibizionistici, inquinanti, retaggi ereditati dalla cultura pop: 'Il mio atteggiamento era in netto contrasto con i vari gruppi dell'area industrial, anche se sono stato assimilato ad essa in quanto portatore di temi che potrebbero essere correlati allo stesso immaginario simbolico. L'esigenza che sorse per me in quel periodo era incentrata sul desiderio di essere libero da qualsiasi discorso narrativo per esprimere forze telluriche immediate e dirette, e per questo rimuovere ogni traccia strumentale che si avvicinasse alla componente armonica della tradizione musicale ereditata, inadatta a tradurre l'oggettiva materialità del rumore. L'obiettivo non era rappresentare il volume sonoro delle forze dinamiche, come avevano fatto alcuni compositori dell'inizio del ventesimo secolo o i gruppi di musica industriale, ma suggerire le forze stesse, lavorando direttamente sulle materie prime, concrete, per astrarsi dalle suggestioni ed entrare veramente e senza timori nello svolgimento de 'l'oeuvre bruitiste'. La necessità dell'uso del rumore puro divenne ben presto evidente e si impose praticamente da sola, anche se la tecnologia che avevo a disposizione era ancora estremamente rudimentale e non facilitava certo la gestione di decine di magnetofoni a bande e pesanti mixer, di praticità estremamente limitata e di una versatilità casuale, con la creazione di molti effetti difficilmente riproducibili. In ogni caso tra e il '78 e l'80 il mio obiettivo fu raggiunto, sradicarsi dalle convenzioni compositive confrontandosi in territori dal potenziale acustico fantastico, e devo riconoscere che quelle esperienze, nel corso di un periodo così breve, furono veramente memorabili. La negazione intensa, il rifiuto frontale delle vecchie consuetudini della scena rock s'esprimevano attraverso la rigorosa organizzazione del caos sonoro finalmente appresa e compresa, mentre nello stesso tempo sviluppavo un discorso ed un metodo che si imponevano come attitudine artistica coerente con una posizione di rottura totale e definitiva nei confronti dei metodi musicali conosciuti. Il punto di contatto con le teorie futuriste apparve improvvisamente in piena luce, certamente nell'ambito del discorso teorico che accompagnava le creazioni acustiche, ma soprattutto per la natura stessa dei pezzi diffusi frontalmente verso un pubblico spesso tutt'altro che preparato

soggettiva, e i principi di Russolo che difendono il realismo bruitiste radicale'.

Il primo vinile è dell'84, il 7", dalla copertina di inquietante, epica, bellezza, con un uomo minuscolo sovrastato dall'imponenza di un mastodontico macchinario, con *Servomecanismes* che in sostanza ridimensiona in minutaggi convenzionali i blocchi rumorosi delle prime due K7, mentre nella a-side, nell'ottima *Fondements Bruitiste*, dedicata, come si legge sul vinile, a Vladimir Tatlin, a spalleggiare il consueto turgore di macchine in movimento è un ossessivo loop in cui sembra di poter reperire le suddette attrazioni cosmiche di Vivenza, in un brano che si segnala anche per essere praticamente l'unico mai registrato dallo sperimentatore francese con pur distante voce umana, non campionata, che cerca di reperire, con scarso successo, pertugi in cui rivendicare la propria esistenziale essenza, schiacciata da trituranti ingranaggi. Il singolo è premessa per il vero manifesto sonoro della sua attività, l'unico album degli anni '80, intitolato "Réalités Servomécaniques" ('85), che tra l'inaudita, percuotente potenza di *Proletariat & Industrie* e *Réalités Servomécaniques*, che non ci fosse il rigoroso e lucido assunto concettuale apparirebbero infernali, la glaciale ite-

ad accoglierli, mediante una raffica impressionante di rumore prodotto dalle macchine, a volte non del tutto da me controllato e diretto, in una sorta di arte totale, d'immenso teatro magnetico ed elettrico fatto di suoni enormi e intensi movimenti di luce, coreografie apocalittiche di una cinetica assordante, un gigantesco balletto sulla fine dei tempi antichi e sulla nascita dei nuovi. Ciò che è chiaro è che la natura radicale del mio lavoro bruitiste testimonia, in gran parte, un netto rifiuto di ogni compromesso e procurò spesso confronti non privi di tensioni e opinioni piuttosto fredde in alcune parti della critica'. Il discorso si estende segnatamente all'unico altro vinile prodotto da Vivenza, il 12" 'Machines', pubblicato nel medesimo anno in coincidenza con un'esposizione al Musée Saint Pierre di Lione, con due brani, l'inflessibile title track e la notevole, più frastagliata nel suo dipanarsi, *Elements Mécaniques*. Ingannevole è l'impressione che, nel solco del mito futurista della macchina, Jean-Marc rimuova le negatività figliate dalla inarrestabile meccanizzazione del mondo civilizzato: 'Il futurismo è un'idea lanciata nella storia non limitata ad un determinato periodo, ma è un'energia legata alla vita stessa, una partecipazione creativa alla realtà. E' ascolto, apertura offerta al disvelamento dell'esistenza, a questo titolo l'origine dell'approccio dell'arte rivoluzionaria è il mondo in movimento, la materia e l'energia, la terra e il suo futuro dialettico e trasformatore. Nel cuore del bruitisme futurista trova posto l'invito ad una fusione interna con gli elementi primordiali della materia, una volontà di ritrovare l'essenzialità del mondo, l'essenza della sua provenienza, la sua primigenia energia fondatrice, e anche l'aspetto tecnomorfo della modernità. L'arte futurista è esperienza del reale, come affermava Marinetti in 'Lo splendore geometrico...', la poesia delle forze cosmiche, un appello a partecipare alla dinamicità dell'oggettiva materialità, al vitalismo trasfiguratore dell'eterno presente. Tuttavia l'aspetto notturno e mortifero di un mondo dominato dalla produttività in termini di quantità, da una devastante techno-industria, da una planetaria alienazione, è l'esatta incarnazione del dispiegarsi notturno del logos, vale a dire il vuoto, l'assenza e il ritiro. E' in questa profonda oscurità che si rivela la presenza distruttrice del logos. Così il vero e unico pericolo che abbiamo di fronte, con le parole di Heidegger, è rimanere sordi all'appello dell'essere che parla nell'essenza della tecnica. E' a questa chiamata, a questa sola, sulla quale dobbiamo lavorare perché sia rivelata. In quest'ottica non si tratta di intraprendere un rifiuto del mondo, né di imbastire una critica antiutilitaristica emotiva e letteraria, né di imporgli un intento moralizzatore, ma



di esercitare una riflessione più ambiziosa e fondamentale per far venire alla luce l'idea espressa in un progetto di modernità, ciò che lo sostiene e lo rende possibile. La questione essenziale è pensare la scienza e la tecnica nella loro essenza, nel loro significato esistenziale ed ontologico. Il futurismo ha svelato, nella nostra modernità tecnologica, la presenza di un 'logos spermatikos', segnalando il suo essere assenza e vuoto. Con l'inversione dei valori, la confusione generale, il trionfo della tecnica, s'esprime in realtà il destino di un pensiero che sempre fu tragico nella sua assenza. Ciò supporta l'ontologia negativa della fine del sogno idealistico di una tradizione perfetta e irenica che si ritiene fu delle origini, quando in realtà in origine c'erano abisso e caos. In questo senso, paradossalmente, la modernità è solo una possibilità perché è in questa assenza, in questo abbandono, che si può pensare al nichilismo come fondamento costitutivo della nostra storia, della nostra tradizione, del nostro pensiero, quello che in altri termini Nietzsche chiama la morte di Dio. La nostra storia, la nostra tradizione è un errare sin dall'inizio, e, in riferimento al Manifesto Futurista del 1909, la nostra notte è il nostro sole. Il modo in cui si caratterizza lo spirito del futurismo è iscritto nella capacità di far brillare la luce nel cuore della

notte. Sin dalle origini siamo nel buio di una provenienza e di un destino, e dunque la tragedia della nostra presenza nel mondo è iscritta nella stessa fonte della nostra vita, cosa di cui il futurismo è particolarmente consapevole. Questo spiega come, a confronto con la durezza di una nera realtà e delle irrisolvibili contraddizioni che ne sorgono, dobbiamo cogliere l'invito a entrare nella effettiva pratica di un nichilismo attivo'.

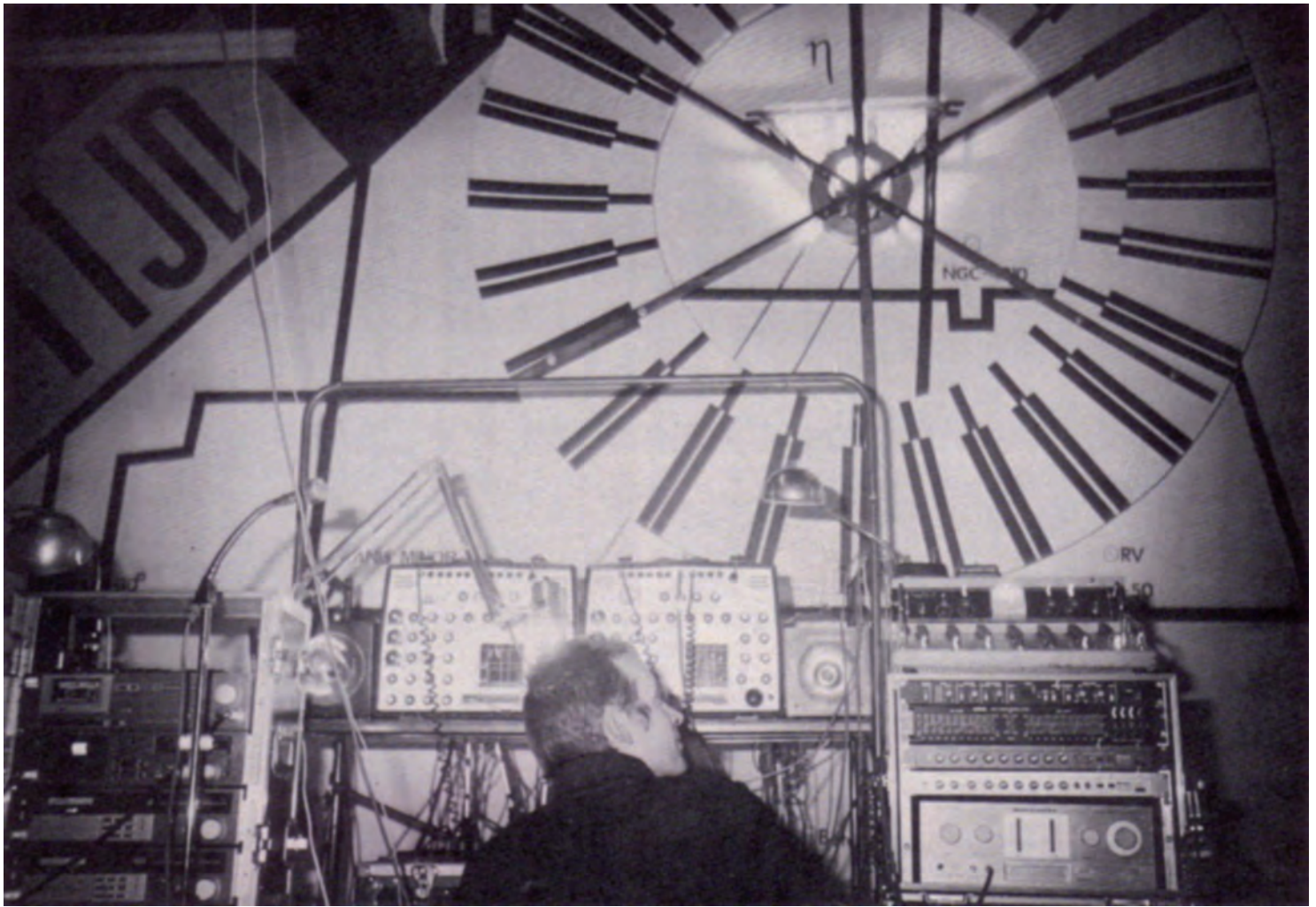
Riaffermando il filo delle produzioni di Vivenza, ai due vinili seguiranno una serie di cassette, "Essentialité Métallique" (Bande Blanche, '85), con il pezzo omonimo di straripante intensità e la seconda delle due *Structures Magnetiques*, ipnotica, che si stagliano sul resto, "Beweging Tijd Ruimte" (V2, '86), in cui risalta il quarto d'ora cupamente ambientale di *Metallurgy*, bissato sul retro da *Principe De L'Orde* - così è scritto sul tape - che pure ripropone ostinate monotonie percussive e *Impero* con buon impiego di sampler, "Unité Objective" (Ladd-Frith, '86), mezz'ora di incessante tormento ritmico-meccanico, con crudezze power electronics massicciamente emergenti soprattutto in *Introduction Métallurgique*, "Europe-Force-Unité-Métal" (Metamkine, '87), con estratti da performance in cinque città europee, con abbondante utilizzo di campionamenti operistici e di canti di propaganda sovietica, con la magnetica tempesta di *La Forge*, la metallica cascata, con declamazioni, di *Force Unité Metal*, e le due parti di *Métallurgie* che sembrerebbero riversate - dati i riferimenti delle registrazioni identici a quelli di "Europe..." - ma l'ascolto incrociato delle cassette, e la stessa durata di *I*, lo smentisce - anche sul tape "Métallurgie" (Freedom In A Vacuum, '87), che a domanda diretta Jean-Marc mi conferma che nacque come bootleg ma lo equipara ora alle sue produzioni ufficiali. "Music For Metaal" (De Fabriek, '88), con lametta acclusa, è invece spartita con De Fabriek, con trenta minuti di alto pregio, non battezzati, divisi in tre tranches di parimenti rovinoso impatto, registrati live da Vivenza a Groningen nello stesso anno. L'intransigente integralismo adottato nella scelta della materia sonora trattata e il frequente requisito delle registrazioni, l'essere testimonianza di performance, sono elementi tipici: 'Spesso mi hanno chiesto in quale modo realizzavo le mie composizioni sonore e ho sempre risposto così, ovvero non rimanendo confinato in casa, accettando effettivamente di uscire e di mettermi in relazione con le fonti di rumore esistenti nel mio circostante, fabbriche, dighe, aeroporti. Non esiste una ricetta per quanto riguarda il bruitisme, se non essere informato sul rumore reale delle cose reali. Qualsiasi altro approccio è una sterile trappola che dimostra una mancanza di autentico inte-

resse per la ricerca bruitiste. E' dalla realtà che dobbiamo partire, per questo mi piace ricordare l'affermazione di Hegel che il vero e unico maestro è la realtà. Il bruitisme è l'esperienza concreta di ciò che è, della realtà del mondo, non può essere utilizzato come fosse musica da camera, che invece si distingue come manifestazione di soggettività. Frequentemente coloro che sono definiti, a torto, industriali o rumoristi, usano come pretesto una struttura sonora satura e inascoltabile, in modo da trasmettere nevrosi e malessere. Il bruitisme, al contrario, è un'apertura al mondo, una disposizione accogliente verso le forze della vita, non un atteggiamento malsano di rigetto. Il bruitisme non utilizza il rumore perché è violento e fa male all'udito. No. Il bruitisme utilizza il rumore delle macchine e dell'industria perché esiste, perché è l'espressione formale del divenire tecnologico della storia, si apre a lui perché è la vera essenza materiale della meccanizzazione del mondo, ne cattura le sue proprietà, al di là delle tonalità emotive che lo compongono. La poesia del bruitisme è la poesia obiettiva del reale. I miei concerti o performance sono stati progettati come messa in scena di luci e rumori al più alto livello d'espressione. C'era la volontà di incarnare l'arte totale futurista, la simultaneità dello spazio, la potenza fisica del rumore, la dinamica dei materiali, l'uomo moltiplicato dalla macchina. All'epoca era tutto molto artigianale, a pensarci oggi veramente primitivo ed archeologico. Poi, ogni cosa passava per i servizi postali, senza internet, i media non erano molto mobili, solo vinili e cassette. Le edizioni limitate e un pubblico ristretto, in una scena che era comunque molto attiva, avevano una dimensione importante per un movimento che appariva innovativo e radicale, con concerti e festival allestiti in condizioni a dir poco originali, dove non si poteva andare molto più in là di una provocatrice audacia, soprattutto espressa sul piano della potenza dei decibel. Purtroppo per le mie orecchie...'

La partecipazione al programmatico manifesto "Bruitiste" (RRRRecords, '88), in compagnia di Esplendor Geometrico, Etant Donnes e P16.D4, apre di fatto ad un lungo periodo di silenzio, interrotto da "Aérobruitisme Dynamique" (Electro Institut) nel '94, lavoro che resta senza seguito, se si escludono "Fondements Bruitistes" (Drag & Drop Industrial, '95) che è però soltanto la raccolta dell'omonimo 7", dei quattro pezzi di "Essentialité Métallique" e dei sedici minuti inediti datati '86, meritevoli, di *Détermination Concrète Du Bruit*, ed il 7" per Syntactic, 100 copie, del '97, *Mécanismes & Industries*. Il ritorno di Vivenza non deluse le aspettative, mostrando altresì un'evoluzione in cui la componente elettronica assume nettamente



il primo singolo



l'attrezzatura di Vivenza per una esibizione al V2 di Den Bosch [di spalle Alex Adriaansens, uno dei fondatori di V2]

più visibile ruolo. Se *Simultanéité Aérienne* si ricollega per metodica fermezza al decennio precedente e *Aérobruitisme Dynamique* è un montante, velenoso magma industrial che in parte rimanda ai contenuti di “Veriti Plastici”, *Unité De La Matière* e *Energie+Mouvement+Abime* scorrono tra oscure nebulose non distanti da umori dark ambient e *Objectivité De La Terre* e *Transfiguration Aérofuturiste* seminano strisciante pathos non più indotto da razionali elucubrazioni ma, istantaneamente, catastrofico, palesato. Nonostante l'elevata validità del cemento, Vivenza perde evidentemente interesse nell'aggiungere altre documentazioni sonore della sua ricerca e si rifugia, dalla seconda metà dei '90, nel puro pensiero, dedicandosi esclusivamente alla scrittura, con da registrare appena la partecipazione, con la invero splendida, magistralmente in tema, *Dans son etre propre absolu*, alla compilazione “Coilectif” (Rotorelief, '06), tributo a Balance e omaggio a Coil, con un suo testo, ‘Méditation sur la mort’, accluso al doppio vinile: ‘Questa decisione si è imposta dopo “Aérobruitisme Dynamique” quando mi è sembrato necessario intraprendere

un approfondimento delle tesi filosofiche sull'ontologia negativa su un piano più prettamente teorico. Per quanto mi riguarda è stato un processo logico e senza una brutale interruzione, perché anche se l'ondata di entusiasmo verso il bruitisme e la musica industriale era all'apice negli anni '80, e ciò mi aveva permesso di fare concerti in diverse parti d'Europa e oltre, ho sempre perseguito con attenzione, dietro l'immagine, diciamo, pubblica, un processo più segreto che piano piano mi ha preso completamente e ha occupato tutto lo spazio riguardante la mia attività dalla metà degli anni '90, pur senza negare nulla poiché era una continuazione di quanto fatto in precedenza, un proseguimento con modalità più teoriche. Per completezza ti preciso che tutti i riferimenti che hanno presieduto alla mia creazione iniziale si riassumono in un'adesione al pensiero della rivelazione dialettica della realtà che continua anche oggi nello stesso modo, trenta anni più tardi, nell'avventura filosofico-metafisica, in cui costante preoccupazione è quella non solo di percepire la traccia emergente nelle forme attuali della modernità attraverso la comprensione dell'essenza della tecnica come forma reale

del divenire della natura, ma anche coglierne l'origine e il principio per aprire le porte del mistero ontologico, dato che, secondo la celebre frase di Hegel, la nottola di Minerva inizia il suo volo al crepuscolo’.

Il desiderio di conoscere se e quanto il programma di ristampe in futuro si dilaterà, sia per la deperibilità delle citate cassette, sia tenuto conto del materiale non autorizzato da Vivenza in cui è capitato negli anni d'imbattearsi, non trova l'auspicato conforto di dettagliate risposte: ‘Ci sono in effetti molti progetti di riedizioni e probabilmente assisterai ad alcune sorprese molto interessanti nei prossimi mesi, sulle quali mantengo riserbo perché ancora oggetto di riflessione. Ciò che è certa è l'intenzione di mettere a disposizione tutto ciò che venne registrato all'epoca, e posso anche immaginare, perché no, di assemblare una suite contemporanea con materiale d'archivio. Non c'è nulla di strano nel rimettere a disposizione produzioni di trent'anni fa, credo che il mio materiale d'allora conservi intatta la sua intensità, la sua modernità e il suo radicalismo. Il fatto che sia trascorso tanto tempo non incide sul valore di quel lavoro’.