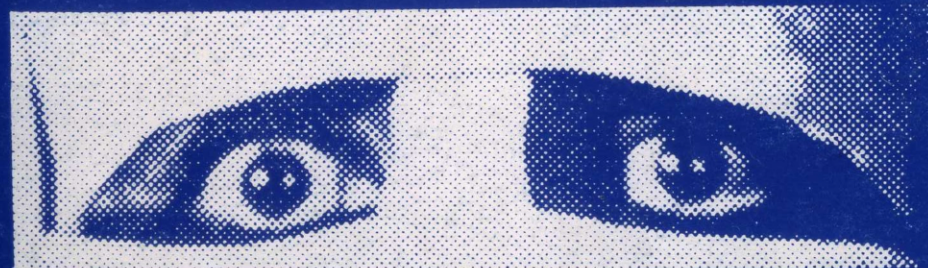
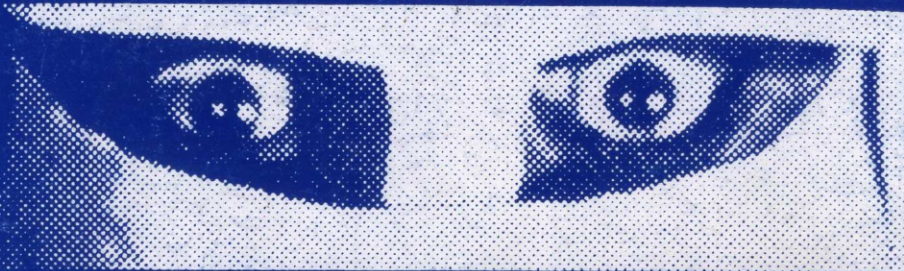


MAGLZEL N°3



NUN
RAMLEH
G. TONIUTTI
GERSTEIN
L.S.D.
REGINA
RADICAL CHANGE
AMOK
T.T.T.F.

Lire

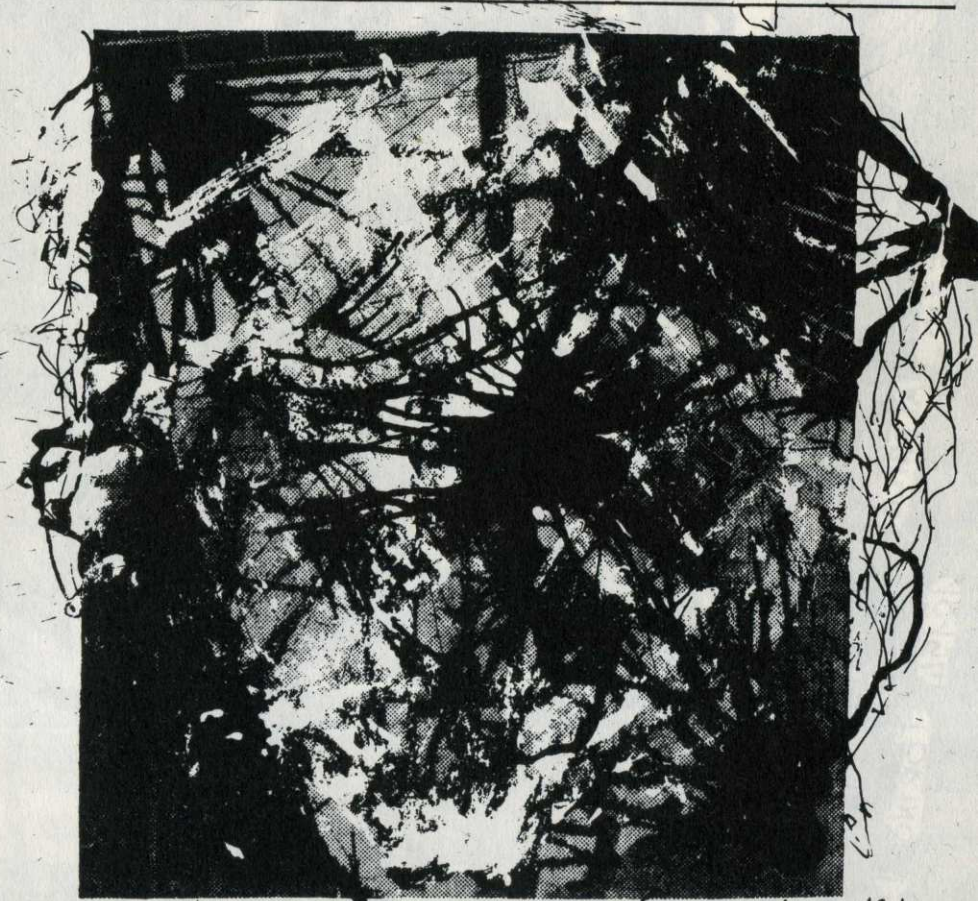
MAELZEL N°3

SUPPLEMENTO A "SOFFIONE BORA (LU) CIFERO",

AUTORIZZAZIONE DEL TRIBUNALE DI REGGIO EMILIA

N° 572 DELL' 11-5-1984.

DIRETTORE RESPONSABILE: VINCENZO RUGGIERO



MAELZEL C/O: PUSTIANAZ MAURIZIO TEL. 011/9452161
VIA DEGLI ALTENI 12 10046 POIRINO (TO) ITALIA

NUN

Qui c'è sotto qualcosa

Al di là di ogni
ragionevole dubbio

TRAPPOLA

IN
ogni giorno.

6

INDIVIDUAZIONE GRAFICA DELLA SEDE DELLA LESIONE
RIFERITA AL NUMERO DEGLI INFORTUNI NEL 1981

EZIO

ALBRILE

10154

TORINO

ITALIA

VIA PAISIELLO 76

RAMLEH



+Questa è il resoconto di un'intervista fatta con Gary Mundy (in questo caso per RAMLEH) per posta, alla luce del ricongiungimento dell'organico. Il nuovo corso vede realizzate una cassetta a metà con gli AIN TOW (gruppo olandese), e una solo con RAMLEH entrambe per la BROKEN FLAG. I corrispettivi titoli sono: "Nerve" e "Hole In The Heart" (BF57 e BF59). Già che ci sono vi consiglio vivamente di acquistare "Hole..." dato che è molto bella (chitarre distorte si infrangono contro urla e synth).

M: Con che motivazioni iniziò RAMLEH?

R: RAMLEH iniziò come un attacco alla musica di quel periodo (1982) che noi pensavamo si stesse mascherando da "sperimentale" o da "avanguardia" perché non era originale e era ossessionata da ritmi disco. Era, inoltre, anche un attacco alla nuova moralità che vedevamo venire fuori (oggi sicuramente questa è peggiorata). Noi deliberatamente analizzavamo e promuovevamo argomenti ritenuti tabù come mezzo per tenere aperte le porte dell'espressione.



M: Questi motivi hanno determinato la scelta del suono, la sua struttura rumoristica, oppure il rapporto tra i due stadi (progetto e realizzazione) era più libero?

R: In quel periodo pensavamo fosse necessario unire la nostra musica e le nostre immagini. La musica è venuta per prima ed era dissonante e violenta. Questa è la musica che volevamo suonare. Anche le immagini erano intenzionali e incidentalmente si associavano bene alla musica.

M: Perché avete interrotto il progetto nell'84? Perché è stato ripreso nell'86?

R: RAMLEH è stato interrotto nell'84 e ci siamo fermati per due anni poiché sentivamo il bisogno di fare altre cose per poter riconsiderare RAMLEH con nuove idee. Queste idee adesso sembrano esserci, e quindi abbiamo ri-iniziato.

M: Quali sono le vostre maggiori influenze non musicali?

R: La musica di RAMLEH non è influenzata da fonti esterne (per lo meno non intenzionalmente). Gli argomenti di cui ci occupiamo sono influenzati dalle cose che vediamo, sentiamo, leggiamo e sperimentiamo.

"Hole In The Heart" era una reazione alla morte di Jean Genet, ma non c'è nessuna influenza diretta in quanto tale.

M: Nell'LP "A Return To Slavery" non c'erano parole. E' un fatto normale o è una conseguenza del titolo (gli schiavi non possono parlare)?

R: Su un lato del suddetto LP c'era "Slaughter At Random" fatta da un

mio caro amico della Libertarian Recordings (conosciuto anche come Philip Best di Consumer Electronics e Whitehouse). Questo lato è totalmente strumentale, perché questa era l'intenzione di Philip. L'altro lato (A Return To Slavery, appunto) è di RAMLEH con quattro pezzi che erano state scritte con le parole, ma nel momento di registrare l'LP, delle frasi chiave vennero prese e ripetute, distorte e registrate in maniera tale da dare un'idea di spazio e movimento. I suoni e le emozioni presenti sono più importanti delle parole. Il titolo si riferisce a un ritorno dei vecchi valori; l'idea che il mondo stia regredendo e non progredendo, e si riferisce anche alla schiavitù nei confronti delle medicine. Le malattie ci attaccano e ci lasciano schiavi della ricerca medica, anche dopo la morte (da qui la fotografia dell'autopsia in copertina).

RAMLEH STATEMENT

Il mondo torna indietro. Perché ritornare alla scena di passati fallimenti. Mancanza di nuove idee. Mancanza di immaginazione. Alla ricerca disperata di una soluzione. Ma il successo può essere raggiunto attraverso la continuazione di un parziale successo interrotti. Non è

sbagliato guardare il passato. E' solo sbagliato male interpretarlo e riprodurre il disastro. Meno cose oggi sono permesse. C'è bisogno di ancora più lavoro per conservare ciò

che ci è rimasto. Celebrare e promuovere ciò che resta per poter progredire verso le altezze una volta raggiunte. Non è necessario che la musica sia sempre violenta.

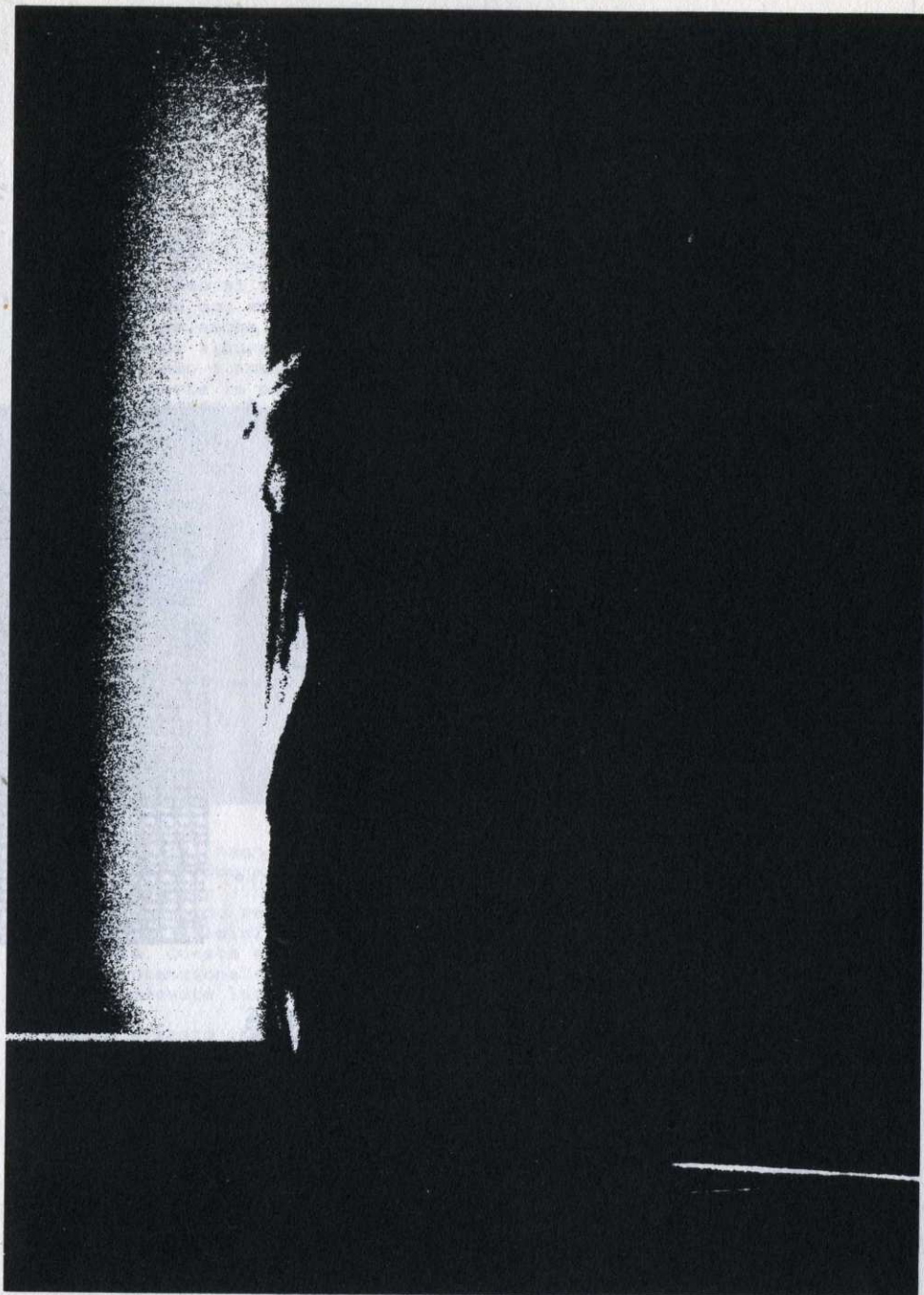
Anche le sfumature hanno la loro funzione, ma dobbiamo essere originali. Si dice che in quest'epoca non c'è più nulla di originale. Stroncate! E' l'opinione di quelli rassegnati al fallimento, il cui cervello è solo capace di riciclare immondizia. Che il mondo progredisca ancora una volta... e presto!



C RAMLEH 1987



RAMLEH
C/O Gary Mundy
59 Chapel View
South Croydon
Surrey. CR2 7LJ
ENGLAND



fotografia

o) II r (part. 28-4-86 h. 11.00 exp. 1/125"

Questa è la trascrizione di un discorso, fatto con Giancarlo Toniutti, che forse va oltre al significato che si può esprimere attraverso la parola. Così non vi resta che leggere e mettervi in contatto con Giancarlo.

M: In un foglietto informativo sull'LP "La Mutazione" dicevi che la registrazione di quei suoni non era né auto-compiacente né casuale; perché? Su quali basi hai creato la struttura di "The Tree" e di "Nekrose"?

G: "La Mutazione" è un lavoro piuttosto complesso dal punto di vista della sua nascita. Come puoi anche leggere sugli allegati fogli, il progetto è iniziato nell'83 ed ha occupato un intero anno di lavoro. In ogni caso, a parte il fatto che ogni mio progetto nasce da diversi focolai di significato, nello specifico "La Mutazione" contiene al suo interno tutta una serie di registrazioni che provengono, a livello concreto come ideale, da numerosi momenti storico-sonori della mia vita. Non però nel senso della collezione o rappresentazione archeologica, bensì ognuno per la capacità semantica che possedeva e che viene a possedere nell'incorporazione compositiva. Dunque risulta palese come il suono contenuto in "La Mutazione" sia assolutamente d'estrazione coerente, in netta e totale adesione alle ragioni del progetto (non parlo comunque di scelta psicologica dei suoni o collocazione emozionale; le strutture dipendono da altri fattori interni - linee di forza, bacini d'attrazione semantica, ecc.). Le due strutture de "La Mutazione", ognuna a modo proprio, si estendono in seguito a processi di rottura interni. Esistono delle linee di tensione a cui singoli processi strutturali si legano e, una volta che tali linee si aprono (per esfoliazione, o corruzione o salto), le strutture collegate collassano in pozzi morfologicamente instabili che a loro volta si collegheranno a nuove linee di tensione nascenti. Ciò vale soprattutto per "The Tree", poiché in "Nekrose" (come è notabile all'ascolto) esiste, o meglio esistono delle superfici di linee di tensione, superficiali regolate da meccanismi-soglia, che, una volta raggiunto un certo livello di tensione della struttura, liberano determinate micro-formazioni sonore e ne inibiscono altre, in modo ciclico. Le basi per questo tipo di lavorazione poggiano su altre basi, intimamente connesse a miei sviluppi, ma meglio direi corpi di crescita, fisiologici, metabolici, ecc.

M: Ascoltando "The Tree" mi viene in mente un'immagine, come un bacillo di un morbo che cresce dentro un corpo, piano piano; un qualcosa di distruttivo ma non di immediato. E' come se stesse avvenendo la lenta putrefazione di un corpo situato davanti ai miei occhi, e le mie orecchie ne ascoltassero la colonna sonora. Ciò che volevi ottenere era un effetto simile, oppure cosa?

G: Devo sinceramente dire che i miei lavori sonori non sono mai colonne sonore, nemmeno per ideali immagini. Sempre più mi accorgo, osservando i miei lavori, di notarli come puri eventi sonori. Voglio dire, gran parte dello sviluppo musicale contemporaneo ha teso ad inglobare la musica ad altre forme d'attività, costruendo così ibridazioni tra ad esempio teatro e musica, cinema e musica, ecc. Il mio personale rapporto è assolutamente equidistante da tutte queste ibridazioni e dalla musica in sé intesa. Ogni mia opera è esattamente un corpo sonoro, come lo può essere qualsivoglia altro evento "naturale". Ovvero le mie opere vivono come ambienti sonori, come fenomeni puri, con determinate caratteristiche semantiche proprie. E per ambiente sonoro intendo proprio la relazione instaurata con esso, ma il livello può essere, chiaramente variabile in dimensione; per alcuni può essere dimensionato microscopicamente, per altri a loro dimensione fisica, ecc. Certo non voglio dire che le mie opere negano ogni connessione con l'immagine. Spesso è capitato che qualche mia realizzazione sonora venisse utilizzata in connessione con eventi visuali. Ciò che voglio

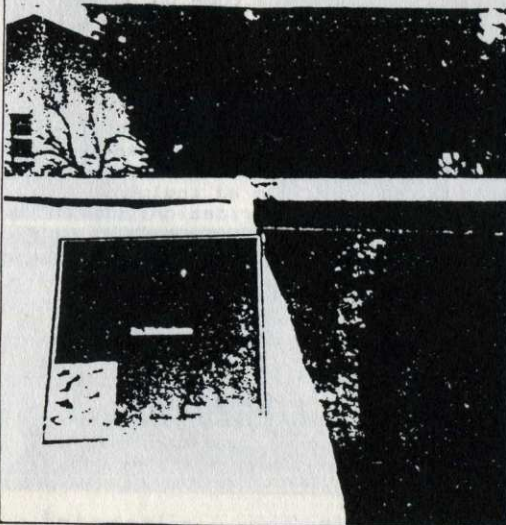
esattamente dire è che io non ho assolutamente inteso destinare ai fruitori un'opera che stimolasse particolari manifestazioni immaginative o che altro so. Solo che risulta dipendente dalle abitudini associative dei fruitori, il legarsi o meno ad eventi di diverso carattere (immagini, ecc). In ogni caso il tuo discorso semplice, a tema fisio-patologico, s'incentra comunque su una direzione di sviluppo d'un processo, cosa dunque molto vicina a "La Mutazione".

Le mie intenzioni dunque erano quelle di produrre una catena di azioni e reazioni, che automaticamente definissero uno sviluppo.

M: Non hai paura che tutto ciò che stai facendo possa essere frainteso? Ormai il rifarsi a certi argomenti è diventato molto tendenzioso; è come se fosse un dovere il rifarsi al Nazismo (con la sempre presente ambiguità), ai criminali maniaci, o altro?

G: Non comprendo come le mie opere possano avere qualche relazione con argomenti sociali come il Nazismo, o i genocidi o i crimini e così via. Non credo d'averne mai fatto riferimento. Immagino comunque sia sempre molto facile, per un fruitore, inventarsi dei legami, appellandosi ad un suo incosciente diritto di interpretazione. Sinceramente non ho mai utilizzato tali immaginari sociali. Così come ogni altro tipo d'argomentazione collegata ad essi. Se l'uso di termini quale catastrofe ecc stimola tali connessioni, ciò risiede nella suddetta interpretazione del fruitore, che non conoscendo i significati se li adatta a piacere (cazzi suoi). Il termine catastrofe, ad esempio, è in tutt'altro immaginario, per quel che mi riguarda, e proviene dal suo senso etimologico di ribaltamento e dalla strutturazione semantica definita da René Thom e connessa appunto a fenomeni di discontinuità morfologica. Il problema dei fraintendimenti è invece ben più complesso. Credo sinceramente che, purtroppo, molto di ciò che io intendo dire (e dunque dico), si perda nella inattitudine alla comprensione totale che generalmente si incontra. Come ho già detto, è usuale una metodica basata sull'acquisizione, la più semplice possibile e la più immediata (che è in realtà parecchio mediata), dei significati dai significanti. Credo sia davvero molto poco frequente scoprire che esistono persone che sanno pienamente valutare gli interi campi semantici che un termine può sottendere, e queste persone comprendono appieno ciò che io dico. Dunque il risultato è chiaro: necessita decisamente una crescita popolare nei riguardi del linguaggio. I fraintendimenti derivano dall'incapacità di comprendere tutto il carico semantico che viene detto, oppure che si sta

dicendo. E' chiaro che posso essere così considerato d'una presunzione senza limite, ma non è che questo mi procuri timori, perché so cosa sto facendo e dunque non ho la possibilità di presumere. Nonostante ciò è chiaro che esiste una certa preoccupazione di venire frainteso, ma, e faccio un esempio, se io dico: «Vorrei ringraziare Maurizio Pustianaz per la camicia che m'ha dato», tu non hai alcun problema a comprendere le ragioni della sentenza precedente; invece qualcuno, che non sa dei nostri rapporti e a che livello essi siano, può pensare che ciò sia falso (e dunque farsesco), o vero (e dunque emotivo). E come vedete signora, cari lettori, neppure voi lo



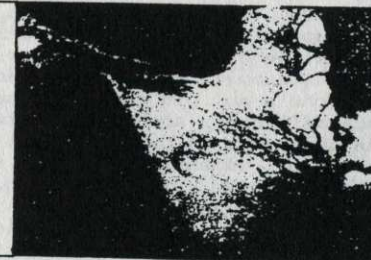
sapete. Il risultato è perciò portatore di ambiguità. La questione è dunque duplice:

- a) mi interessa spiegare in assoluto?
- b) o mi interessa definire la possibilità dell'assurdità come campo di referenza naturale?

Nel primo caso la mia risposta è negativa, poiché non è mio compito spiegare, e oltretutto non mi frega un cazzo, perché il problema non è mio (nella suddetta frase a me bastava che capisse chi poteva). Nel secondo caso il problema è mio e la risposta è sì, e mi spiego: l'assurdità è sempre stata intesa come aspetto incomprensibile e per ciò definita; mentre io voglio dimostrare come l'assurdo sia esclusivamente il campo in cui i significati collidono per non continuità semantica, ma questa non continuità è portatrice di significato. Dunque è nella formulazione che nasce il significato. E' però del fruitore il lavoro di percezione di tale senso. Chiudo qui altrimenti andrei sempre più altrove.

M: Il tuo nuovo LP si intitola "Epigenesi", quindi è di nuovo presente l'immagine di un qualcosa che è in formazione, in mutazione. Perché c'è di nuovo questo riferimento? Che cosa muta?

G: I temi, che poi sono degli anatemi, delle mie opere hanno netta comunione con il mio attante vitale (me stesso). Il problema della mutazione era un problema da me sentito e così è stato. Dunque era naturale seguisse "Epigenesi", con tutte le possibilità d'intendimento



note. In ogni caso esiste anche un processo a me esterno che veniva coinvolto da tali scelte, ed era quello proprio della definizione del semantismo a me connesso, il semantismo ambientale. In questo la mia tensione è stata diretta verso tale necessaria crescita. Attualmente sono più che a posto e tali titolazioni vanno pienamente dispiegandosi in una varietà multi-focale. Non è però che tutto ciò sia speculazione letteraria, bensì è davvero fisiologica.

M: Anche la struttura de "La Mutazione" cambia lentamente; alla fine di questo processo cosa si ha?

G: Il processo de "La Mutazione" è, come ho detto più sopra, un processo di continuità, senza un termine inteso come conclusione; possiede però il termine inteso come estrema. Ciò che si avrà in fine sarà ciò che il processo è stato in grado di produrre e questo dipenderà dalle interazioni tra il processo e l'osservatore mai indifferente. Posso comunque portare il discorso in termini più specifici, dicendo che "La Mutazione", pur non finendo, termina (nel senso di va a finire, a cadere) dentro "Epigenesi" e dentro le superfici semantiche che l'hanno seguita.

M: Secondo te con questo tipo di musica si porta fuori il proprio io o è prevalentemente una questione di gusti (tipo: è lo stesso che fare Rock'n'Roll)?

G: Innanzitutto rendo noto che il mio modo d'operare è diretto verso, l'evento sonoro come più sopra definito, quindi già mi distacco dalla opera musicale tradizionalmente intesa. In ogni caso è chiaro il mio assoluto non contatto con il Rock'n'Roll. Ma andiamo con calma



ai vari punti. Ogni forma, dunque anche ogni forma sonora, è portatrice di significati, che la dipendono morfogeneticamente e che contemporaneamente la conformano. Il Rock'n'Roll perciò comporta, tramite la propria forma, l'esposizione di una ben nota gerarchia di valori che è molto simile alla musica classica tradizionale, seppure il respiro sonoro (l'agogica) sia nettamente più rapido, tale gerarchia è quella socialmente riscontrabile in qualunque collegio, esercito, famiglia etc., ovvero una gerarchia graduale ove le parti inferiori siano il solo supporto per le parti superiori. Questa è una forma che si dispone su di un piano unico d'interpretazione e definisce il preciso rapporto che essa impone: il consumo. Questa base formale è la base formale tradizionale che va reiterandosi in diverse conformazioni sonore ove esista una piena diversificazione di valenza tra il primo piano e lo sfondo (le azioni importanti stanno in primo piano), ed è riscontrabile grandemente anche nelle musiche a noi più contemporanee.

L'evoluzione moderna invece dell'opera sonora si è sempre più posta verso la compattificazione dei piani, in cui le azioni andavano svolgendosi, portando verso i loro valori semanticamente più rilevanti, dunque aumentando lo spazio sonoro d'ascolto / azione. A ciò va ad aggiungersi il naturale destino delle fonti sonore, le quali significano a priori, e in seguito si contestualizzano pur mantenendo una loro individualità semantica. Tutto ciò definisce i significati di un'opera. Per ciò che riguarda il proprio io, questi è facilmente assimilabile ad un concetto psicanalitico di ego che chiaramente solo una sega come Freud poteva concepire. La realtà delle cose è che le mie opere, ad esempio, non servono come espressione d'un indefinito ego profondo o come analisi del mio ego represso e tutte 'ste psicologie sfigate. Nel mio lavoro sonoro (come negli altri miei lavori) viene a strutturarsi in forma semantica il mio vero io, comesso al mio io esterno, in quel rapporto di predazione che fa da base alle azioni umane etc. Questo coppia della predazione svolge il ruolo di regolazione globale, sottoposto (interrelazionato) comunque alla conduzione semantica che si sta svolgendo, per mio volere, nell'opera. Si tratta dunque di una relazione all'interno dei campi d'incoscienza semantica il cui scopo sarà quello del puro ambiente sonoro, ovvero testimoniare per suoni significati puri (delle fonti sonore contestualizzate, e del contesto sonoro semantizzato).

M: Avevamo detto che gli ambienti sonori creati erano sempre rappresentati nel loro stadio di tensione ultimo, ovvero ossia al loro punto di rottura. Ma allora mi viene spontaneo chiedermi: se questi hanno raggiunto la loro fine, qual'è stato il loro inizio? Come si sono formati?

G: Per essere più precisi, tali stadi ultimi di tensione, per i quali "La Mutazione" rappresenta una sorta di epigrafe, non si trovano esternamente al loro punto di rottura (oltre il quale vi sarebbe forse solo il silenzio, od un impreciso assoluto), ma posseggono punti interni di rottura. E' comunque vero che tali ambienti sonori (se vogliamo continuare a chiamarli così) si trovano alla loro fine, ovvero al punto in cui tendono alla formalizzazione totale, al punto che precede lo stadio



di maltrattamenti, trattati, di oggetti, e questi ultimi sono solo un tramite tra l'azione gestuale (il maltrattamento) e il significato semantico voluto e ricercato. Quali sono state le varie fasi di questa predazione sonora (avvenuta ai danni dell'oggetto-forma) per ottenere ciò che ti eri prefissato? Perché?

G: Dunque, andiamo specificando pian piano. Gli oggetti non sono il tramite tra l'azione gestuale ed il significato semantico, poiché il tramite è un terzo "elemento-forma" che si pone appunto tra l'azione e l'oggetto e che abilita tale azione a concludersi sull'oggetto. Perciò l'oggetto stesso è il primo portatore semantico. Inoltre l'azione gestuale in sé non è il maltrattamento; esso è invece è l'intera costituzione/rapporto. Il maltrattamento è l'intero processo dell'azione sull'oggetto, e così via. In ogni caso, non sono esistite delle vere e proprie fasi, in senso gerarchico o sequenziale, a parte il salto tra maltrattamenti e "composizione-assemblaggio". Posso però dire che ci furono dei netti differenti momenti in cui tali maltrattamenti ebbero svolgimento. Ognuno di questi singoli momenti (costituito pure da micro-maltrattamenti) ha avuto una peculiare vita, senza relazioni terminali con gli altri maltrattamenti, per evitare qualsiasi interdipendenza che potesse dar vita ad intensive esposizioni di significati trattati, estranei agli oggetti-forma. Tutti questi singoli momenti hanno poi avuto naturale assemblaggio, nei sensi detti più sopra. Non sono dunque esistite fasi processuali, e la predazione è stata dunque totale-globale e locale (globale nei confronti dell'intera opera, così come di ogni brano nella sua totalità; locale nei confronti di ogni singolo oggetto-forma). Data l'iperfocalità di tale predazione, è ovvio che sono esistiti stadi differenti, ma nessuno subordinato agli altri. Il perché è, ad essere gentili, complicato. Non si può riassumere razionalmente il perché di predazioni di tale genere; posso solo dire due cose:

- a) un paragone -> il senso dell'atto predatorio che esiste in ogni forma animale;
- b) un'esposizione semantica -> la predazione consente di regolare la stabilità di una forma complessa, eseguendone le catastrofi di conflitto (basilari al sostentamento della forma).

Questi i perché-base. Su ciò va considerato il senso dell'agire, ma non sono qui per questo, signori miei, e poi mi attende la minestra! Posso però tracciare una breve esposizione morfologica di "Epigènesi". L'opera è costituita da piani semantici di tensione, ed ogni piano è connesso ai propri focolai-fuochi. In entrambe le composizioni la continuità formale è uno degli elementi precipui, seppure in "Ethmòs-crivello" valori di discontinuità siano stati inseriti con maggiore potenza. L'iperfocalità che si crea, forza un ascolto strabico, l'unico possibile per la comprensione dei vari fuochi presenti. Le linee di forza dei singoli maltrattamenti, creodicamente ben definite, operano per progressive e costanti (macroscopicamente parlando) onde di crescita, ogni onda per sé stessa; ed ogni attrattore-forma tende la continuità globale dall'esterno. Localmente invece esiste una granularità morfologica (una preconizzazione, senza dubbio), che comporta lo sviluppo massivo dell'opera. Mentre "Tendine lividissima césòia" procede per ipersuperfici dense, a concentrazioni puntuali ed eterogenee, e continue, per materiali incoerenti, i cui campi morfologici reggono l'onda di tensione in modo lamellare (per discontinua esfoliazione); "Ethmòs-crivello" procede su piani di ipersuperfici granulari, morfologicamente catastrofiche per campi incoerenti, in cui la discontinuità globale, per tensioni degli attrattori-forma. Mi fermo, altrimenti vò troppo in là.

M: Le tue scabrografie in che modo fanno parte degli ambienti (prima citati e definiti)? Ne sono la rispettiva parte visuale oppure fanno parte di un mondo a loro parallelo, pregnante di un significato a se stante, e definito?

G: La relazione esistente tra le scabrografie ed i brani è praticante

di invecchiamento, e dunque ne preserva la dinamica. Questo vale molto più per "La Mutazione" che per "Epigènesi", poiché, il primo è consapevolmente posto ad un margine strutturale, linearmente stabile, mentre per il secondo le forme, essendo internamente e relazionalmente multifocali o iperfocali, posseggono una sorta di instabilità dinamica. Che in ogni caso è l'ultimo loro stadio possibile. Il discorso relativo alla loro formazione meriterebbe approfondite escursioni specifiche, ma per ora, il che comporterebbe un uso esagerato di spazio. In breve potrei dire, pur generalizzando un po', che ogni forma globale avviene per naturali selezioni, automatiche e processuali. Insomma la loro costituzione dipende per buona parte da essi stessi (in termini di possibilità di relazioni, di tensioni laterali e verticali tra masse, etc.). La loro formazione ruota dunque attorno a dei meccanismi autoriproduttori indotti. Ovviamente esiste una sorta di nodo o centro organizzatore, da cui escono i creodi di regolazione globale e locale; ma tale modo è ben difficilmente esplicabile in termini razionalmente accettabili, poiché oltrepassa pure il senso del paradosso spazio-temporale. Se ne può, comunque, accennare: ogni mia opera, ed "Epigènesi" ne è un cardine fondamentale per molti versi, sorge per motivazioni profondamente fisiologiche. Ma non si tratta di una fisiologia scientificamente semplice, bensì d'una morfologia fisiologica, che per mezzo d'intrusioni emozionali, semantiche, anematiche, ed ambientali, assume un carattere morfogenetico, da cui cresce un centro organizzatore (assolutamente irrazionale-incoscienza, in quanto tale). Subito tale centro esplode, disseminando focolai morfogenetici in vari campi semantici e morfologici. Ogni singolo campo verrà poi investigato ed esposto (definito). Tutte queste definizioni, a contatto, si determineranno nella forma globale. Questo, in termini un po' assiomatici e rudimentali, è stato il percorso-nascita di "Epigènesi" (durato più di due anni).

M: Che influenza hanno questi ambienti sulla tua persona? In che modo fanno parte di essa, e come sono riconosciuti?

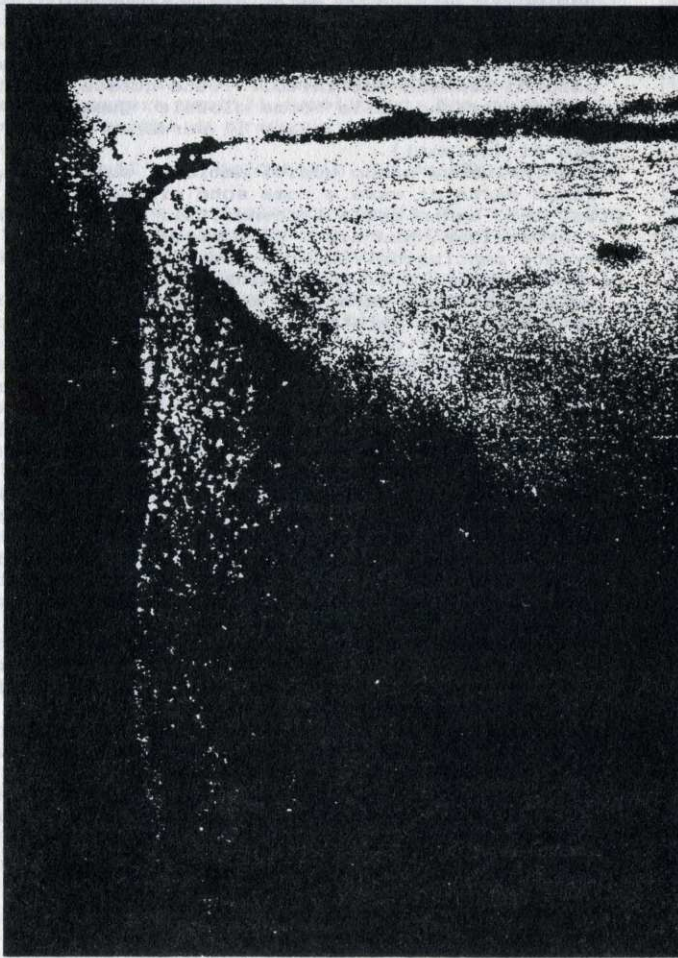
G: Dal lato umano della faccenda, tali forme sono me stesso in termini di riproduzione. Una sorta di pura genesi (ma non si tirino facili quanto errate conclusioni intorno a questo senso e quello del titolo del mio ultimo lavoro). E di conseguenza io una sorta di puro genitore. E come tali possiedono caratteri miei, caratteri dipendenti dall'ambiente in cui esistono e caratteri propri sorti per ibridazioni e trascrizioni. L'influenza di cui parli in un certo senso non esiste; voglio dire che tali "ambienti" non posseggono una loro capacità d'influenza verso di me, in senso psicotico o generativo, ma, come ogni "ambiente", hanno una loro capacità semantica in grado di costruire cardini di significati. E rispetto agli "ambienti naturali", tali "ambienti sono-ri" possiedono una loro iperfocalità semantica che proviene da me stesso. La loro funzione, nei miei confronti, in parte si esaurisce al momento in cui si formalizzano in strutture; anche se bisogna ammettere una capacità ulteriore a me estranea, che proviene dagli automecanismi di organizzazione semantica.

Ma ci sono tre punti molto importanti da notificare:

- a) è nella fase di crescita che tali forme sonore producono il massimo della loro influenza-funzione nei miei confronti;
- b) una volta forme definite, esse ribaltano su di me il cappio della predazione; difatti necessito sempre di un certo periodo "d'attesa" prima di potere valutare/ascoltare le mie opere. Una volta che tale periodo è trascorso, la predazione ritorna virtuale ed io posso fruirne appieno;
- c) esse, forme, svolgono la loro funzione testimoniale pura, nei confronti dei fruitori, nel cappio predatorio. E' per ciò che vengono divulgate.

M: Nel libretto accluso ad "Epigènesi" dici che le due rispettive facciate ("Tendine lividissima césòia" ed "Ethmòs-crivello"), sono il frutto

nulla,poichè ognuno ha vita propria. Il fatto della loro presenza-esistenza è dovuto alla naturale ragione di essere dotato d'orecchi così come d'occhi. Dunque è più che ovvio che mi occupi anche di un aspetto-approccio visuale. Se vogliamo (lo vogliamo?) l'unica relazione è data dal fatto che entrambi vivono sotto lo stesso tetto ("Epigènesi" è un'opera completa e per ciò chiusa) assieme agli scritti, alla poesia, alle pitture ed al "resto". Ma non ci sono partecolari legami di carattere consequenziale od espansivo. Risulta più che evidente, però, che i miei lavori visuali (scabrografici, etc.) posseggano linee comuni a quelli sonori, di significato e lavoro. Le scabrografie sono perciò a sè stanti e pregnanti di loro gravidanza. Semanticamente esse possiedono ovviamente caratteri comuni ai semantismi sonori (un lavoro granulare di forme locali catastrofiche, ad irraggiamento iperfocale, con linee di tensione culminanti in singolarità opache. Si tratta di semantismi raso-terra, o raso-erba o raso-muro. Anzi, già che ci sono ti accludo una sorta di manifesto (che ovviamente non è) sulla scabrografia. Così da rendere il più chiaro possibile il senso scabrografico. Aggiungo solo, che in tali scabrografie è stata anche usata una tecnica scotografica, la scoperta della quale è dovuta ad Enrico Piva, che ne è a pieno diritto "inventore-scopritore". Seppure tra i nostri due modi di usare tale tecnica esistano peculiarità differenze (spesso funzionali), siamo comunemente convinti della sua portata semantica. In seguito a tutto ciò, la complessità delle scabrografie aumenta.



GIANCARLO TONIUTTI
Scabrografia
25)-> v)II r < part.
Exp. 1/125

SCABROGRAFIA

La scabrografia è l'accezione della dinamica di una superficie. E' la realizzazione di una morfologia iconica per mezzo di una investigazione per tensione delle dinamiche superficiali di un definito campo visuale, in cui ogni micro-germinazione è fuoco (tendine iconico). Essa investe perciò un'intensa attività di photo-scanning, in cui lo scandaglio procede per deformazioni dell'ir/regolarità della superficie stessa. Di essa è sintagma, poichè ne nutre sintatticamente la concrezione. L'attività scabrografica opera sia su superfici pure (quelle comunemente considerate tali), che su superfici spurie (quelle superfici virtuali che sorgono in un campo ottico), le une e le altre essendo investigate nel loro crudo significare, tramite una totale esclusione di ogni carattere trascrittivo. E' investigazione pura raso-terra, raso-erba, raso-muro. La scabrografia oppone quindi la dinamica delle superfici, l'irregolarità focale connessa e la catastroficità morfologica, alla comune etica ipotonica dell'immagine.

Giancarlo Toniutti

30.6.86

Giancarlo Toniutti

(Autobiografia)

Nato a Udine il 21-3-1963

- 1977- Primi approcci sonori da improvvisazioni acustico-ambientali assieme a Tiziano Dominighini.
- 1978- Elettificazione degli esperimenti ambientali.
- 1979- Fondazione di "Airthrob In" assieme a Tiziano Dominighini, inizio progetto.
- 1980- Edizione di "Since Angle End" (vitrified trajectory) nastro C60 di "Airthrob In".
- 1981- Progettazioni e teorizzazioni sonico-ambientali di "Airthrob In".
- 1982- Edizione di "Sound-Placing" nastro C60 di "Airthrob In" ed ulteriori sperimentazioni ambientali.
Fondazione dell'attività solistica ed edizione di "Wechselwirkung" nastro C46. Prime contribuzioni a progetti di compilazioni inter/nazionali.
Inizio corso triennale di Musica Elettronica al Conservatorio di Venezia; maestro Alvise Vidolin.
- 1983- "Airthrob In" contribuisce a compilazioni inter/nazionali ed inizia lo stadio di latenza.
Sviluppo dell'attività solistica ed edizione di "Metanarkosis" nastro C60 e successivamente di "Das Todesantlitz" nastro C60.
Progettazioni e stesure introduttive a "La Mutazione".
- 1984- Ulteriori contribuzioni a compilazioni inter/nazionali.
Sviluppi e stesure definitive per "La Mutazione".
Inizio azioni sonore dal vivo:
-Udine (Teatro S.Giorgio)- "La Mutazione"
-S.Giorgio di Nogaro (Festaperta)- "Un piccolo organismo" (coadiuvato da Massimo Toniutti).
Prime contribuzioni a carattere saggistico e/o grafico-letterario.
Realizzazione di: L'Hiroshima!, audio-dramma-azione, radiotrasmesso a Perugia.
Approccio teorico a "Epigenesi".
- 1985- Edizione de "La Mutazione" LP in co-produzione con Broken Flag.
Nuova azione sonora dal vivo:
-Udine (sala ex-AGU)- "Nekotoryx Struktury".
Compimento del corso di Musica Elettronica al Conservatorio di VE.
Ulteriori contribuzioni a compilazioni inter/nazionali e riviste.
Fondazione di "Paroksi-Eksta" assieme a Massimo Toniutti, Giuliana Sterani e Daniele Pantaleoni, e contribuzioni a Compilazioni inter/nazionali.
Studi morfologico-sonori ed inizio registrazioni e lavorazione per "Epigenesi".
Inizio collaborazione sonora assieme a Conrad Schnitzler, ed inizio registrazioni.
- 1986- Ulteriori contribuzioni a compilazioni inter/nazionali e riviste
Nuova azione sonora dal vivo:
-Roma (Università-Aula Magna)- "Septikös spinale".
Contribuzioni a progetti sonori specifici.
Sviluppo della collaborazione sonora con Conrad Schnitzler.
Approccio teorico e prime stesure per collaborazione insieme a Andrew Chalk.
Teorizzazioni assieme ad Enrico Piva per collaborazione sonora e visuale.
Registrazioni, lavorazione, montaggio e stesura definitiva di "Epigenesi".
Contribuzione a mostra fotografica a Berlino-Art Core Gallery, con quattro scabrografie.

- 1987- Contribuzioni a progetti sonori specifici.
Ulteriori contribuzioni a compilazioni inter/nazionali e riviste
Ulteriore sviluppo della collaborazione assieme a Conrad Schnitzler.
Sviluppo ed inizio registrazioni per collaborazione insieme a Andrew Chalk.
Sviluppi della collaborazione insieme a Enrico Piva.
Stampa e pubblicazione di "Epigenesi" LP+libretto.
Collaborazione assieme a Massimo Toniutti e Mauro Teardo per contribuzione a compilazione inter/nazionale.

AGGIORNATO AD APRILE 1987

OPERE

Since Angle End (vitrified trajectory)	C60 in "Airthrob In"
Sound-Placing	C60 in "Airthrob In"
Wechselwirkung	C46
Metanarkosis	C60
Das Todesantlitz	C60
La Mutazione	LP
Epigenesi	LP+libretto

CONTRIBUZIONI A COMPILAZIONI INTER/NAZIONALI

International Friendship LP (Syncord 1983)- "Dammerig"
Trax Of Poland C60 (Trax 1983)- "Im Atembauch" (Airthrob in)
The Extinction C60 (The Scream 1983)- "Endoplasia" (Airthrob In)
Trial By Ordeal C60 (Broken Flag 1984)- "Some Fibers"; "Neocortex"
Macchinazione C60 (DOPOshot 1985)- "In Ossa Nere"
Transatlantic OverDub LP (De Fabriek 1985)- "...Dalla Bocca Della Bestia Selvaggia..."
Morality C90 (Broken Flag 1985)- "Icona O La Lue" (Paroksi-Eksta)
New Babel C46 (A.Chalk 1986)- "Clitoride-Caule"
Aritmia C60 (DOPOshot 1986)- "Dell'atrocità sui calcagni"
Molteplice Enarmonico C60 (T.Feeling 1986)- "ênkhyma sia"
De Arte Moriendi C60 (M.Circles 1986)- "Mikro-organon Rudimentale Erettile"
Caustic Showers C46 (Caustic Tapes 1986)- "Per Lo Sterno Afazija"
The Storm Of The Passion C90 (Sicktone 1986)- "L'occhio avviene (allo occhio) dalla nuca"
Le Petit Mort C65 (Cthulhu Rec 1987)- "Reseca Litolalia"
Osculum Infame C60 (M.T.T.Rec 1987)- "Stanza, 57 Scritture"
Osculum Infame C60 (M.T.T.Rec 1987)- "è un animale, come un filobus"
(Assieme a Massimo Toniutti & M.Teardo)

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

Wolfsangel 2xC90 (Bloedvlag)- "Clavicola inchiostro"
Never Say When LP (Broken Flag)- "Covar peste in cagna"
Italia 3 C40 (ADN tapes)- "Torace a sviluppo verticale"
F-Ear comp. LP (Catfood Press)- "Pneuma ha iato" (Paroksi-Eksta)
Journey Into Pain 4xC60 (Beast 666 tapes)- "Erodique per piccole labbra"
.....C60 (IEP cintas)- "(trakheia) a-phône"

CONTRIBUZIONI A PROGETTI SONORI SPECIFICI

Mixed Band Philantropist - The Impossible Humane LP (Selektion 1986)-
materia sonora base
Enrico Piva - Late November Dream C60 (Piva 1987)- materiale vocale
involontario/fonti sonore
Ramleh/Ain Tow Nerve C46 (Broken Flag 1987)- materia sonora base per
Ramleh

DI FUTURA REALIZZAZIONE ED EDIZIONE

Mortification To The Flesh LP (Bog-Art)- materiale sonoro collaborativo
1000 cassette-recorder CONcert (Conrad Schnitzler)- alcuni nastri C60
con materia sonora base

CONTRIBUZIONI A RIVISTE

The Scream 4 (The Scream 1983)-"Offuscare ambienti" (Airthrob In)
The End Of Noise (Zona Industriale 1984)-"La fine del rumore"; "L'ap-
pendino 1849"

DOPOshot 4 (DOPOshot 1985)-"Io, un martire?"
No. (Zona Industriale 1985)-"E nei sarcofaghi"
Even When It Makes... 1 (Broken Flag 1986)-"I invoke my own terror"
Force Mental 12 (Club Moral 1986)-"I, the embodied"
Material 1 (Bloedvåg 1986)-"Once I was God"; "Milieu: trachea"
DOPOshot 5 (DOPOshot 1986)-"Dell'atrocità sui calcagni"
Pianeti Di Lana 3 (TF 1986)-"ênkhyma sia"
Even When 2 (Broken Flag 1986)-"As carving nitor"
Smile Vol.63 (Artcore Ed. 1986)-"Scabrografia"; 4 scabrografie
Force Mental 14 (Club Moral 1987)-"Sarkoleksis"

AZIONI SONORE DAL VIVO

15-6-1984 Udine- La Mutazione (30') per nastro magnetico ed azione
visuale.
9-9-1984 S. Giorgio Di N. - UN PICCOLO ORGANISMO (30') per 2 voci ed eco
24-3-1985 Udine- 0 nekotoryx struktury (35') per nastro magnetico e 2
pietre.
25-3-1986 Roma- Séptikōs spinale (30') per fonti sonore e nastri ad
anello.

PROGETTI IN ATTO E FUTURI

LP insieme a Conrad Schitzler
LP assieme ad Andrew Chalk
Installazione e LP+libretto-documentazione assieme ad Enrico Piva.
3° LP solista (con libretto allegato)

Giancarlo Toniutti: Via Sistiana 29 33100 UDINE -ITALIA

Dalla Sicktone Rec. ci è arrivato il catalogo di produzioni con i vari
prezzi. Se volete acquistare qualcosa bisogna aggiungere al prezzo
segnalato £1000 per la prima copia e £500 per ogni altra aggiuntiva.
For the Europe add (for p&p) £1000 for each item. Overseas add £2000.
STP 01: L.S.D./Shadow Of A Doubt "Sentence To Death". C45 K7. On the
first side (LSD) cut-ups, hc electronics and other originals combi=
nations. The second side is composed by electronic and "darkest" remix
of the first TSOAD tape.

Lire 5000

STP 02: TSOAD "Orchidee Spontanee" K7 C60. Second tape by this original
band.

Lire 5000

STP 03: VVAA "The Storm Of Passion" K7 C90. Compilation of Italian
bands, with: G. Toniutti, FAR, Ain Soph, Like Wake, MTT, LSD, ecc.

Lire 6000

STP 04: TSOAD "Thisting For Revenge" K7 C50. More radical and interes=
ting of the TSOAD tapes.

Lire 6000

STP 05: Negativ Person "This Irrational Pain" K7 C30. Original, radical,
extreme, ... what else to say?

Lire 5000

STP 06: VVAA "Heroes To Extasy" K7 C92. International compilation
(electronic, industrial, hc electronics, concrete sounds) with:

Smerish, Like Wake, l'Akstremaunção, Algebra Suicide, Appi, Merzbow, A. Basso,
Trigger B, and many others.

Lire 7000

Write for orders and for more informations about the distribution
catalogue (over 60 tapes, fanzines, etc.): Vicentini Roberto Via Chiamue

21 - 33028 TOLMEZZO (UD) ITALIA

GERSTEIN



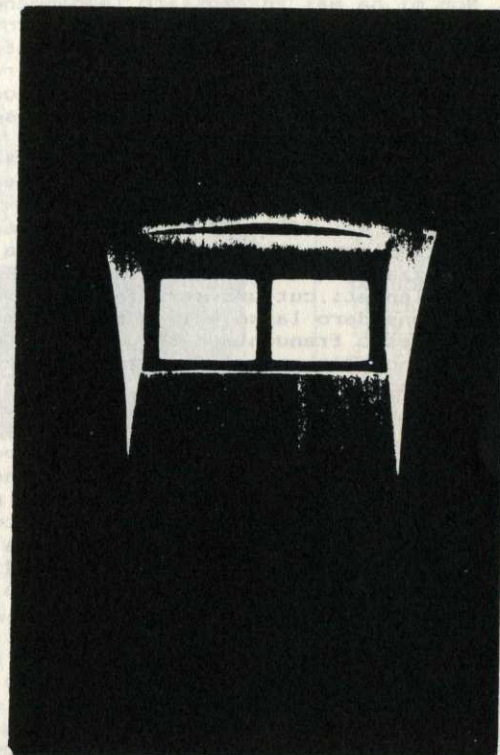
Il bianco colasse sino ad
essere nero, la putrefazione
ultima sino alla vita;
nulla è vero in queste
notture.

Tutto è negato, l'io è tutto
ciò che vorremmo essere
e siamo, per questo bisogna
ucciderlo.

PUSTIANAZ MAURIZIO
VIA DEGLI ALTENI 12

10046 POIRINO (TO) ITALIA

L.S.D.



Riportata qui in calce potete trovare ciò che è risultato da una
"intervista" con Gianfranco Santoro, già curatore della fanzina "Disci-
pline" (ne sono usciti due numeri che contenevano interviste a: F.A.R.,
Tasaday, Negativ Person, Recloose Org., e molti altri) e della tape label
omonima (per cui sono uscite tre cassette: Whitehouse Live Whisky A Go
Go, "Risvegli Notturmi" compilation con: Dernier Du Culte, Pacific 231,
Alain Basso, Lyke Wake, ecc., ed infine una C46 di Ulrich Blume.), presto
sarà pronto il nuovo numero di "Rattle snake Arena" (ex-Discipline), in
ogni caso potete scrivere a: GIANFRANCO SANTORO Via Adige 8, 33010
COLUGNA (UD). ITALIA

M: Che corrispondenza c'è tra i titoli, i pezzi stessi e l'effetto che
dovrebbero provocare nell'ascoltatore?
G: Per quanto riguarda i titoli dei vari pezzi bisogna dire che nascono
da motivazioni e circostanze diverse; talvolta cerco di dare un'idea
(seppur sommaria) della musica proprio con dei titoli specifici, come
nel caso dei brani del nastro "Sentence To Death", oppure come è
capitato per "Extension", partecipazione alla compilation allegata al

secondo numero del magazine "Nemesis" (in esso in particolare il suono nasce pian piano per poi svilupparsi, "estendersi" appunto, e tornare allo stadio principale). Altri titoli possiedono una venatura ben più ironica del contenuto sonoro, come nel caso di "In A Funeral", oppure sono suggeriti essenzialmente da alcune sensazioni avvertite durante l'ascolto della composizione ("La Piovra", "Tour De Force For A Masochist"). Non mi ha mai interessato (e nemmeno mi interesserà mai) invece l'effetto che la mia musica possa provocare ai suoi fruitori; ogni ascoltatore gode di una sensibilità intuitiva, e diciamo, di un giudizio critico differente l'uno dall'altro; quindi, visto che non si tratta in questo caso di lanciare un messaggio o qualcosa di simile, ogni individuo raccoglierà dalla propria coscienza ciò che essa accetterà o meno dalle mie composizioni.

M: Nei pezzi non vi è mai la voce (intesa sia nel significato dialettico sia in quello strumentale) ma la sua parte è sempre svolta da rumori o da suoni distorti. Come mai hai preferito quest'uso?

G: Nei pezzi la voce non vi è mai (fino ad ora) per il semplice motivo che non la ritengo particolarmente espressiva e adatta al mio attuale tipo di suono; ho utilizzato rumori e appunto suoni distorti (registrazioni di nastri rallentati, cut-ups, sovraincisioni e via dicendo) perché attualmente la considero la soluzione più sincera per comunicare, anche se pure in questo frangente è alquanto arduo mantenere uno "stile personale" e non diventare il solito doppiatore (o meno) dei soliti nomi più che noti.

M: I pezzi sembrano più che altro colonne sonore. Sono nati come tali o cos'altro?

G: La maggior parte dei pezzi sono nati da intuizioni impulsive e improvvise; considerarli come colonne sonore o "musiche da sottofondo" può essere una delle soluzioni. Per altre persone potranno sembrare solo degli agglomerati di rumore; a mio avviso tutto ciò dipende dal rapporto ascoltatore-musica, ricollegandomi alla prima domanda. Comunque sono d'accordo sostanzialmente con il tuo giudizio; alcune composizioni mi suggeriscono delle immagini, ad esempio, quindi la tua definizione credo sia adeguata.

M: Nel N°1 di "Discipline" davi la definizione «Capricci sonori stravolgendo il consueto per renderlo anticonvenzionale e per moltiplicare l'ormai anonima personalità». Credi che portare gli avvenimenti all'estremo possa dargli una nuova vitalità? Se sì, con che scopo? E, in che modo vengono utilizzati?

G: Questa frase si riferiva sostanzialmente al modo con cui alcuni pezzi sono stati registrati. Si trattava di registrare a velocità alterata dei brevi interventi per lo più estrapolati da vecchi dischi pop da classifica, per poi applicare delle sovraincisioni con altre registrazioni provenienti dalle stesse "fonti"; il risultato è in molti casi interessante e totalmente differente dai suoni originali, nonché divertente. Quello appena descritto è comunque un metodo alquanto vecchio e largamente utilizzato; far uso di espressioni "consuete" per crearne delle nuove non è certo una novità, anch'esse la composizione finale, difficilmente simile ad un'altra, può farlo sembrare tale.

M: Hai mai fatto concerti? In che modo sarebbero strutturati, e perché?

G: Non ho mai fatto concerti, anche perché sarebbe assai difficile riprodurre in una dimensione dal vivo il suono LSD. Se ne dovessi organizzare uno penso si tratterebbe di una performance più che di un concerto faccia a faccia con un ipotetico pubblico; attualmente si tratta di una cosa molto lontana dalla realtà, quindi non avrei sinceramente le idee molto chiare in proposito.

M: In che modo "utilizzi" la musica che produci? Perché utilizzi proprio la musica come mezzo?

G: Diciamo che la mia musica o ciò che possa sembrare tale credo debba servire come mezzo per esprimere le mie idee, le mie sensazioni. Sono della convinzione che essa abbia solo questa funzione. La musica non è l'unico mezzo che impiego per divulgare tutto ciò, anche la



stessa fanzina (seppur incensurata sempre su argomenti musicali) può essere un'ottima maniera di farlo, come fra l'altro la creazione di grafiche o di disegni. Devo ammettere però che la musica è la forma espressiva che prediligo e che più seguo, e per la quale spero di ottenere sempre dei risultati che mi possano interessare.

Inoltre Gianfranco ricorda che:

- 1) Tutti gruppi interessati a un certo discorso musicale possono inviare materiale (anche non sonoro) per la fanzina.
- 2) Tutti i suddetti gruppi possono inviare contributi per le prossime produzioni.
- 3) Vorrei inoltre distribuire o scambiare materiale di qualsiasi tipo per la mia piccola distribuzione. Contattatemi per le modalità.

MUSICA MAXIMA MAGNETICA

Da Luciano Dari mi è arrivato l'annuncio dell'uscita di questo disco diviso tra lui e gli Hafler Trio a cui è accluso un libretto di 12 pag. Sul lato A troviamo: Materiale inedito di The Hafler Trio relativo a particolari aree di ricerca sonora in cui il gruppo è seriamente impegnato da anni. Per questo disco sono state realizzate registrazioni con lo sviluppo di nuove tecniche e l'ausilio di diversi laboratori, fra cui Robol, Orgone Institute (USA), Alatek International, ecc. Il risultato, molto interessante e particolarissimo, conferma la validità di questo gruppo (seguitissimo ovunque) e crediamo meriti la specifica attenzione del pubblico italiano, come è fra gli intenti del nostro progetto.

Sul lato B troviamo: Materiale inedito di Luciano Dari ed esordio discografico. Sotto il titolo "Idrogeni Superiori" sono raccolti tre brani, diversi per ispirazione e ricerca, basati su esperienze personali condotte dall'autore in questi ultimi anni. Il tutto è richiedibile a: LUCIANO DARI C.P. 54 80100 NAPOLI CENTRO al prezzo di £10000+2500 affrettatevi ne rimangono poche copie! Inoltre allo stesso indirizzo potete richiedere il catalogo del materiale che Luciano distribuisce (tra cui materiale della Touch, Nekrophile, e molti altri).

Regina

Giulia Roncati
V. De Nobili 19
00154 ROMA

~~~~~

Tu sudavi  
Sotto il peso  
Della mia rivelazione  
La mia santità  
Differenti qualità di ombra  
Attraversando il giardino  
Camminavi sui sassi  
Scalzo  
I tuoi piedi sanguinavano  
Ma sopportavi  
Aspettando  
La gioia del conoscere  
Nulla si ottiene senza dolore  
La mia nudità  
Che ti è stata rivelata  
Sia con un sussurro  
Che con un grido  
L'ho venduta a caro prezzo  
Tu sudavi  
Differenti qualità di ombra  
Attraversavano i giardini  
Dove tutto era composto  
Morto  
Le piante pietrificate  
Le fontane mute  
Le panchine divelte  
Ho avuto paura  
Durante il breve tratto  
Dal giardino alla porta  
Paura delle ombre  
Paura degli assassini  
E di cani feroci  
Che potessero  
All'improvviso spuntare  
Lava il tuo corpo  
Nella fontana delle mie lacrime  
Cura le tue ferite  
Nella corrente gioiosa  
Del mio cuore  
Calma la tua sete  
Afferra il mio corpo  
Tienilo stretto  
Cattura la mia anima  
Tienila stretta

REGINA 16-5-1987

ROSETO

Non siamo troppo lontani  
Nel roseto  
Attento a cogliere le rose  
Ci sono spine  
Molte spine  
Un bambino  
Ha scavalcato il muro  
E' passato dall'altra parte  
Dall'altra parte  
C'era il cielo  
Solo un cuore innocente  
Può scavalcare il muro  
E passare dall'altra parte  
Là dove c'è solo cielo  
E niente rose  
Né spine  
Attento a cogliere le rose  
Ti sei punto  
Una stilla di sangue  
Testimonia la tua umanità  
Non sei ancora  
Fuori del tempo  
Sei ancora in tempo  
Ancora  
Nel tempo  
Il tempo della carne  
Pregherò per te nel roseto  
Evocherò la circonferenza  
Le mie ginocchia sanguinanti  
Testimonieranno  
La mia fede  
Nel roseto  
C'era la ghiaia e c'era l'a  
La madonna di gesso  
Apriva le braccia  
Rittra sulla colonnina  
E io giravo in cerchio  
Intorno alla statua  
In mezzo ai fiori  
Se le mie silenziose preghiere  
Sono state ascoltate  
Se il tempo che ho passato  
A venerare  
E' stato ben impiegato  
Allora posso  
Saltare il muro  
Passare dall'altra parte  
Dove c'è solo cielo  
Se ho conservato un cuore  
Innocente  
Se sono disposta  
A credere ai miracoli  
Allora posso  
Cogliere le rose  
Senza farmi male  
Attento a cogliere le rose

Potresti pungerti  
Sei ancora in tempo  
Nel tempo  
Io amo la circonferenza  
Giravo in tondo  
Intorno alla statua  
Nel mio cuore ascoltavo  
Solenni, dolcissime grida  
Se il roseto è stato potato  
Se la terra è stata bagnata  
Allora posso anch'io  
Saltare il muro  
Dove non ci sono rose  
Né spine  
Dall'altra parte  
Dove c'è solo cielo

REGINA 15-5-1987

~~~~~

PRIMA DELLA PIOGGIA

Solo il tempo di ricordare...
Qualcosa mi sfugge
Passare il varco
Dell'orizzonte azzurrino
L'arca celeste
Viene la pioggia
E io non sono ancora pronta
Lasciatemi giocare
O dormire
Se solo potessi ricordare
Cosa c'era prima
Prima del peccato
Dopo la tentazione
Ma mi afferro al vuoto
Non sono ancora pronta
Il mio volto struccato
E' una troppa chiara verità
Nessuno potrebbe sopportarla
Quante bugie
Hanno avvelenato
L'aria che respiro
Solo il tempo di ricordare
Un solo ricordo
Ma tutto mi sfugge
Quel che c'era prima
Quel che è venuto
Prima della pioggia
Molto tempo
Prima della pioggia

REGINA 15-5-1987

~~~~~



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
INFERNO

I fiori che mi hai offerto  
Ieri mattina  
Sono appassiti di colpo  
Come fossero passati anni  
I fiori di campo  
Sono diventati cenere  
Che ho sparso sui miei capelli  
Nel dolente ricordo di te  
E' cominciato l'inferno  
La festa dell'assenza  
La fiera dell'ossessione  
Le lenzuola che ho steso  
Sono volate via  
Bianche bandiere della resa  
Ho deciso di non lottare più  
Con i venti, col tempo  
I fiori che mi hai regalato  
Si sono fatti cenere  
Ho gettato loro un'occhiata,  
Una sola  
Ma così carica di sofferenza  
Che avrei potuto  
Uccidere qualcuno  
Sì, uccidere  
Togliere la vita  
L'inferno si arroga  
Questo diritto  
Su di me  
La bambola che mi hai regalato  
Ha chiuso gli occhi di vetro  
E non vuole più aprirli  
Le mie grida la notte scorsa  
Ancora riempiono l'aria  
Queste stanze vuote  
Sono piene di echi  
Ho costruito col fango  
Con le nubi  
Colonne dorate di sogni  
Ma così fragili  
Che ad un tuo respiro  
Sono crollate giù  
E' cominciato l'inferno  
Come fossero passati anni  
Scordata l'allegria  
Il rumore della festa  
Ora la tua voce  
E' un lungo tunnel di velluto  
In fondo al quale  
Non vedo la luce  
E' cominciato l'inferno  
La festa dell'assenza  
La fiera dell'ossessione  
Questa landa desolata  
Questo campo di battaglia  
Questo circo senza pagliacci  
Come un occhio senza ciglia  
Come un corpo senza respiro

E' il mio cuore che va alla deriva  
Coperto di ruggine, dolente  
Il silenzioso tuo arrivo  
Nei miei giorni  
La tua partenza  
Che urla ancora forte  
Nelle mie orecchie

REGINA 15-5-1987

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

La sensazione che la testa esplode, la sensazione  
che di fatto il cranio stà per rompersi, esplodere.  
La sensazione che ti fanno rientrare il midollo  
spinale nel cervello. La sensazione che il cervel-  
lo si raggrinzi come una prugna secca. La sensazio-  
ne che sei costantemente sottoppressione, senza che  
ciò si veda, che sei teleguidato. La sensazione che  
le tue associazioni di idee vengano demolite. La  
sensazione di pisciare la tua anima quando non ci  
si può trattenere. La sensazione di diventare muto.  
La sensazione che il tempo e lo spazio siano imbri-  
gliati l'uno nell'altro. La sensazione di trovarsi  
in mezzo a specchi deformati, di essere titubanti.  
La sensazione che il tempo scorre, che il cervello  
si ridilata, che il midollo spinale ridiscende, e  
tutto ciò in un attimo. La sensazione che ti abbia-  
no strappato la pelle.

Radical

Change

Vicentini Roberto  
v. Chiamue 21  
33028 Tolmezzo UD  
ITALY



# AMOK



ENRICO PIVA  
Via Petrarca 15  
25086 REZZATO (BRESCIA)  
ITALIA

SCOTOGRAFIA N° 3558

Enrico Piva, alias Amok (o viceversa), attivo da moltissimi anni con altrettante "cassette" alle spalle, non sono qui per fare un resoconto di questo tempo passato, ma mi interessano solo le motivazioni di tutto ciò per questo.....  
Ora lascio la parola ad Enrico in cui si "spiega" od auto decodifica.

-Cosa ascolti abitualmente?

\*Ascolto molto, e diciamo che ascolto un pò di tutto. Credo che chiunque si fossilizza su una qualsivoglia linea, è da considerarsi alle prime armi nell'ambito d'ascolto, inoltre penso che ci siano talmente tante cose d'ascoltare con più attenzione già nell'ambito urbano, che le concatenazioni di suoni più o meno artificiali che vanno a finire su dischi o altro, sarebbe meglio lasciarli in secondo piano.

-Allora meglio una draga che non un disco di musica industriale o di qualsiasi altro genere?

\*Indubbiamente! Forse, sarebbe inutile spiegarne i motivi, ma vorrei vedere più gente (soprattutto quella che si vede ai concerti in prima fila con il registratore) sulla riva di qualche fiume ad impadronirsi legalmente di suoni altrettanto nobili.

-I tuoi lavori si basano su questa teoria?

\*Sì, basilarmente è così. Anche se prediligo catturare sonorità e voci emozionali, piuttosto che raccogliere suoni a caso. E per emozionali intendo tutti i suoni limite; tanto per fare un esempio, di un discorso io conservo unicamente i punti in cui colui che parla è preso da una emozione (collera, vergogna, paura o qualsiasi altra emozione), ma oltre a ciò presto molta attenzione al luogo e al periodo in cui una determinata conversazione è stata effettuata, e se amo avviso il luogo è da considerarsi "emozionale" pur non trasparendo dal discorso, utilizzo ugualmente la registrazione.

-Un tuo lavoro che iter segue?

\*Di base scelgo un tema, poi mi metto a raccogliere suoni attinenti un pò ovunque, non tralasciando il mio archivio che ormai annovera parecchio materiale e nemmeno l'aiuto di qualcuno che possa procurarmi materiale interessante. Giunto al punto di avere sufficiente materiale, mi metto ad assemblarlo ed ad elaborarlo. A volte necessito di moltissimo tempo, infatti uno dei miei lavori è fermo da circa tre anni per la difficoltà di reperire materiale (il tema è imperniato sulle afasie), ma non, dispero, infatti un medico napoletano mi ha promesso parecchio materiale.

-Non ti sembra poco serio utilizzare suoni raccolti da altri?

\*Perché? Di base, a rendere "emozionali" i miei suoni, sono le altre persone con le loro parole, azioni, con la loro vita in genere. E poi a me interessano le emozioni, non chi le raccoglie. Ovvero, sia chiaro che reputo "emozionalmente" interessante anche colui che ha raccolto la testimonianza in questione, ma solo se rientra a mio giudizio in una situazione limite.

-Ti rifai a qualcuno in questo tuo operare?

\*Probabilmente qualcuno prima di me, o contemporaneamente sta sviluppando un discorso simile, ma la mia nascita ed evoluzione è totalmente autonoma. Ma ciò non credo sia molto importante, in quanto la cosa veramente importante è il progredire.

-Qual'è il lavoro che consideri migliore?

\*Quello in progetto. Ma non chiedermi di parlarne.

-I motivi?

\*Credo che parlare in anticipo delle cose su cui si sta lavorando, scarichi parecchio le tensioni necessarie a portarlo a termine. A meno di non essere monomaniaci...

-Finora hai lavorato esclusivamente su suoni concreti ovvero naturali, elaborandoli. Pensi di cambiare?

\*Non penso di cambiare, ma nulla è duraturo, diciamo che si tratta di



entropia momentanea.

-Vuoi dire qualcosa prima di concludere ?

\*Si, acquistate l'ultimo lavoro di Massimo Toniutti, ne vale la pena!!!

enrico piva

POPLARS CLATTERING

enrico piva

Poplars Clattering



#### AMOK Tapes:

- |                                      |              |
|--------------------------------------|--------------|
| -Viaggio A Nybrio/Hegel-Kant Asylum  | Sweden 1984  |
| -Warm Leeches Dance /ADN             | Italy 1985   |
| -Mouches Volantes /Cause & Effect    | USA 1986     |
| -Late November Dream /Esplendor Geo. | Spain 1987   |
| -Four Months Later /Cthulhu Rec.     | Germany 1987 |

## TITO TURBINA TASTIERISTA FUTURISTA

M: Che corrispondenze ci sono tra il tuo lavoro e le idee del movimento futurista (dato che nella copertina della cassetta c'è anche uno studio grafico di Balla). ?

T: "Tito Turbina Tastierista Futurista" è nato, molto prima dell'inizio del mio progetto sonoro, come scherzo fra amici. Il fatto di averlo usato come nome d'arte trova due giustificazioni: l'ironia, che io ritengo parte indispensabile di ogni mia opera ed un effettivo amore per il Futurismo. Penso che ci sia del futurismo nei miei lavori, anche se della originale musica futurista nulla ricordano, c'è in essi una ricerca di movimento che diventa avvolgimento e, dentro me, una determinazione per l'utilizzo delle "macchine", della materia contemporanea.

M: Visto che lo studio grafico è sul movimento, hai voluto strutturare i pezzi (soprattutto in "Sospensione") in modo che dessero una sensazione di moto? Perché?

T: Come ho anticipato, il movimento, la dinamica, per meglio dire, è e vuole essere alla base delle mie composizioni che, in un certo senso, nascono sempre dal sequencer. E' un valore profondamente radicato in me; più che aver voluto, ho dovuto seguire questa strada.

M: La musica fa parte del tuo lavoro in modo secondario, oppure la musica è il luogo ove convogliano tutti gli elementi trattati e studiati?

T: Purtroppo, come capita ai più, la musica non fa parte del mio lavoro né dei miei studi. E' un momento di evasione e di riflessione: il primo e, forse, miglior fruitore della mia musica sono io stesso. Cerco di fare in modo che il rapporto fra progettualità ed istintività sia sempre molto equilibrato, nelle mie composizioni cerco di mettere sia ciò che penso che ciò che sento.

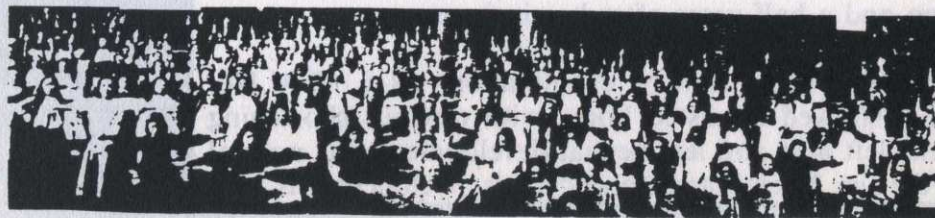
M: Sviluppi del progetto nel prossimo futuro?

T: Le mie nuove composizioni presentano enormi differenze rispetto a quelle del primo nastro. Se il progetto musicale resta il medesimo, cambiano invece le sonorità: i suoni e i ritmi sono molto più duri, si sono, in parte, sopite le tentazioni "ambient", cerco un contatto più immediato con l'ascoltatore. Il mio rapporto con "La Misère Provoque Le Génie" (la tape label per cui è uscito il mio nastro) è estremamente soddisfacente e stimolante: ho trovato in essa i più validi collaboratori. Qualche mio pezzo dovrebbe uscire su fanzine e continuerò a fare concerti.

M: Questi sviluppi futuri, riguardano solo la musica? Perché?

T: Sto collaborando con alcuni amici pittori che mi hanno chiesto ambientazioni sonore per le loro esposizioni, è un'attività a cui tengo moltissimo, mi piace comporre "a soggetto". Inoltre sto cercando situazioni in cui la mia musica diventi colonna sonora: video o, ancor meglio, spettacoli teatrali. Collaboro con l'artazine "Artecrazia italiana" edita, ancora una volta dalla "Misère...".

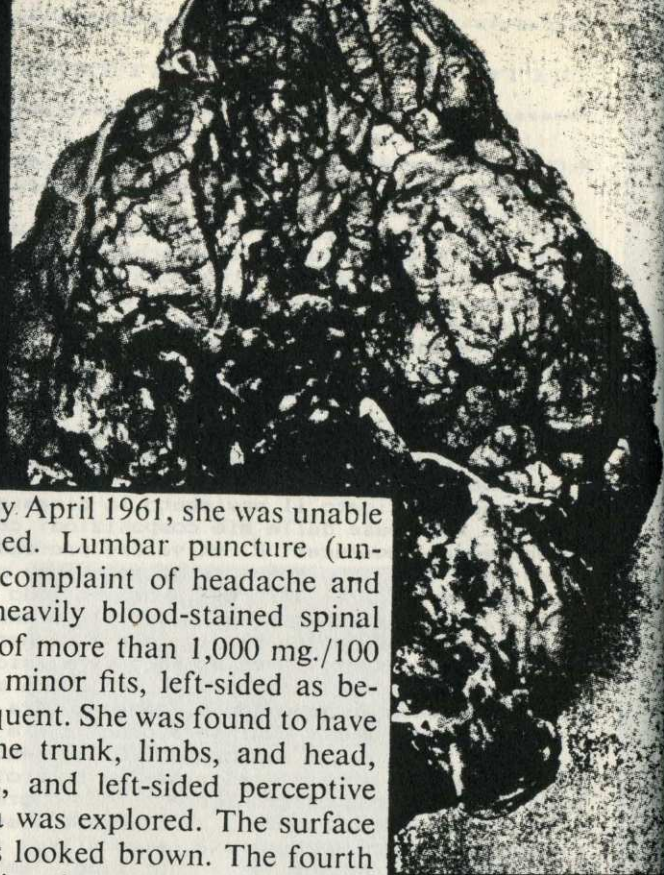
Chi volesse Tito... (O meglio Luca Faraci) può scrivere a:  
"La Misère Provoque Le Génie" / Via Papa Giovanni XXIII 5/  
20068 Peschiera Borromeo (MI) ITALIA  
O telefonare a LUCA: 0331/669082





**infektion**

**prod.**



ria, and bouts of vomiting. By April 1961, she was unable to walk and was re-admitted. Lumbar puncture (unexpectedly, for she had no complaint of headache and no meningism) revealed a heavily blood-stained spinal fluid with a protein content of more than 1,000 mg./100 ml. By November 1961, the minor fits, left-sided as before, became rather more frequent. She was found to have gross cerebellar ataxia of the trunk, limbs, and head, bilateral sixth nerve paresis, and left-sided perceptive deafness. The posterior fossa was explored. The surface of the cerebellar hemispheres looked brown. The fourth ventricle was opened by dividing the vermis, and through it an enormously dilated aqueduct was seen. There was some improvement after operation, but the deterioration then re-established itself. On 11 December 1961, the posterior fossa was again explored. By this time, the pupils had become fixed and dilated, and the ocular movements were grossly disorganized. A left ventriculocisternostomy, using a polythene tube, was done, after a ventriculogram had shown an enormously dilated left ventricle. The opening into the fourth ventricle made two months previously had closed again. She never rallied after this operation and died four weeks afterwards, seven and a half years after hemispherectomy.

NECROPSY Post-mortem examination (R.I. P.M.No. 52/62) showed a wasted body, with obvious shortening of the left arm and leg. Sexual development was normal for the age. There was chronic cystitis, pyelonephritis, and