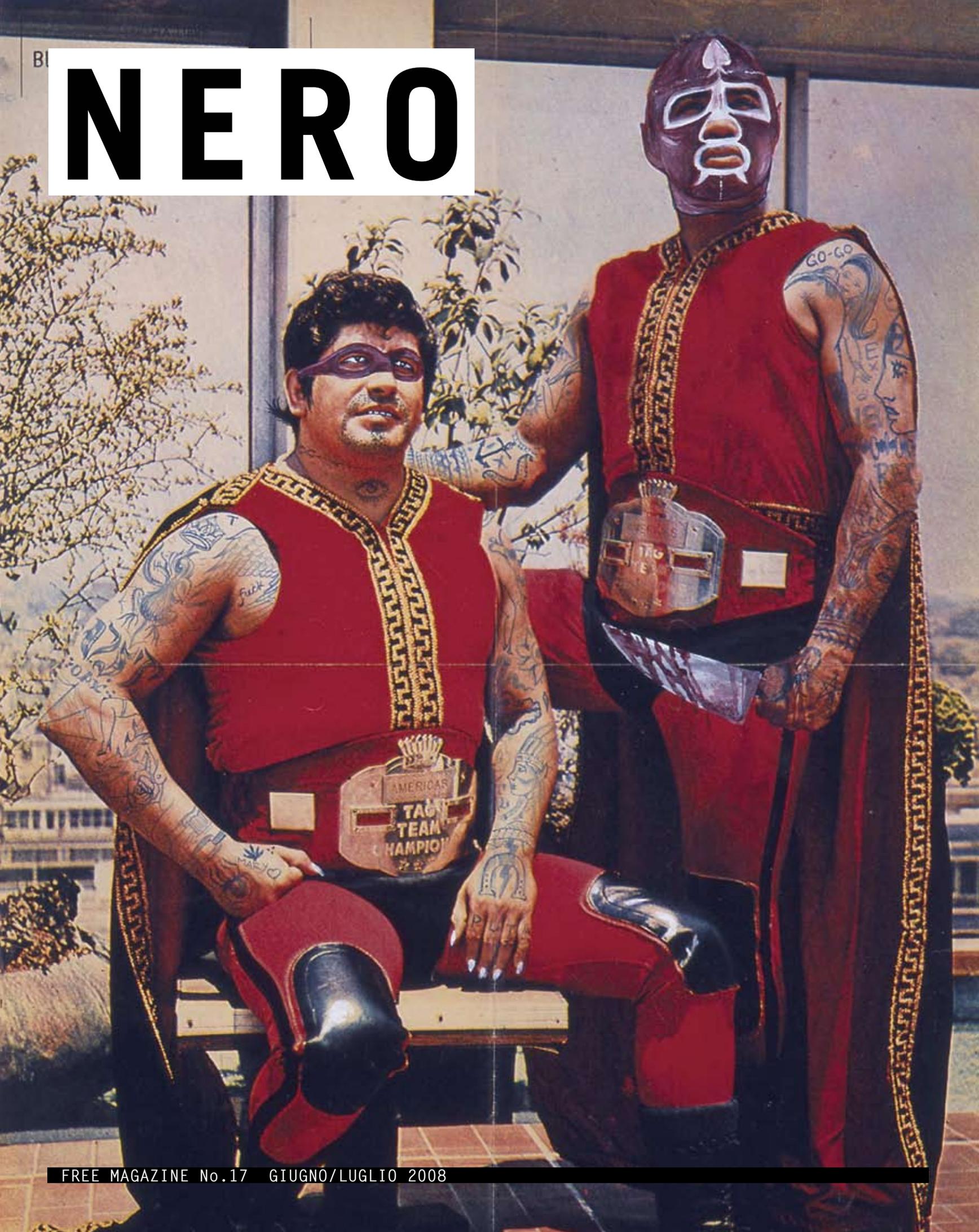


Bl

NERO



YMC



www.youmustcreate.com

GALLERIA EMI FONTANA

Art 39 Basel
4 - 8 June 2008
Halle 2.1 Booth U1

Monica Bonvicini
Mark Dion
Willie Doherty
Sam Durant
Olafur Eliasson
Liam Gillick
Renée Green
Mike Kelley
Ketty La Rocca
Lovett/Codagnone
Liliana Moro
Tony Oursler
Adrian Piper
Sterling Ruby
Michael Smith
Diana Thater
Rirkrit Tiravanija
Luca Vitone
Cosima Von Bonin
John Waters
Gillian Wearing

Public Art Projects
In front of Halle 1 and 2
with Magazzino d'Arte Moderna
Luca Vitone
Gli occhi di Segantini

Art Unlimited
Halle 1 Booth H5
Diana Thater & T. Kelly Mason
relay

Art Basel Projects
E-Halle, Erlenstrasse 15
Monica Bonvicini
BUILT FOR CRIME



Luca Vitone, *Gli occhi di Segantini*, 2007
Technical production: Leggeri SPA
Photo Roberto Marossi

Galleria Emi Fontana
Viale Bligny 42 20136 Milano
t. +39 0258322237
f. +39 02 58306855
emif@micronet.it
www.galleriaemifontana.com

soft core



Art | 39 | Basel | 4-8 | 6 | 08

Artists | A | Antoni Abad | Marina Abramović | Vito Acconci | Franz Ackermann | Bas Jan Ader | Yaacov Agam | Doug Aitken | Ai Weiwei | Josef Albers | Pierre Alechinsky | Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla | Pawel Althamer | Kai Althoff | Francis Alys | Ghada Amer | Carlos Amorales | Carl André | Giovanni Anselmo | Horst Antes | Emmanuelle Antille | Karel Appel | Nobuyoshi Araki | Diane Arbus | Alexander Archipenko | Arman | John M. Armleder | Jean Arp | Art & Language | Richard Artschwager | Frank Auerbach | Atelier van Lieshout | Eugène Atget | Milton Avery | B | Francis Bacon | Donald Baechler | John Baldessari | Stephan Balkenhol | Balthus | Miquel Barceló | Matthew Barney | Robert Barry | Georg Baselitz | Jean-Michel Basquiat | Thomas Bayle | Bernd & Hilla Becher | Max Beckmann | Vanessa Beecroft | Hans Bellmer | Joseph Beuys | Max Bill | Peter Blake | Anna & Bernhard Blume | John Bock | Alighiero Boetti | Christian Boltanski | Monica Bonvicini | Jonathan Borofsky | Louise Bourgeois | Martin Boyce | Constantin Brancusi | Georges Braque | Victor Brauner | Candice Breitz | Marcel Broodthaers | Stanley Brouwn | Günter Brus | Angela Bulloch | Daniel Buren | Balthasar Burkhard | Jean-Marc Bustamante | James Lee Byars | C | Pedro Cabrita Reis | Alexander Calder | Sophie Calle | Janet Cardiff & George Bures Miller | Anthony Caro | Henri Cartier-Bresson | Maurizio Cattelan | Vija Celmins | Paul Cézanne | Marc Chagall | John Chamberlain | Jake & Dinos Chapman | Eduardo Chillida | Christo & Jeanne-Claude | Chuck Close | James Coleman | John Coplans | William N. Copley | Joseph Cornell | Tony Cragg | Martin Creed | D | Hanne Darboven | Giorgio De Chirico | Raoul De Keyser | Willem De Kooning | Robert Delaunay | Wim Delvoye | Walter De Maria | Jeroen De Rijke / Willem De Rooij | Nicolas De Staël | Richard Deacon | Tacita Dean | Thomas Demand | Jan Dibbets | Rineke Dijkstra | Jim Dine | Mark Dion | Mark Di Suvero | Atul Dodiya | Peter Doig | Trisha Donnelly | Stan Douglas | Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov | Jean Dubuffet | Marcel Duchamp | Marlène Dumas | E | William Eggleston | Olafur Eliasson | Michael Elmgreen & Ingar Dragset | Tracey Emin | Max Ernst | Richard Estes | Walker Evans | F | Jan Fabre | Jean Fautrier | Lyonel Feininger | Hans-Peter Feldmann | Mengbo Feng | Ian Hamilton Finlay | Urs Fischer | Peter Fischli & David Weiss | Barry Flanagan | Sylvie Fleury | Ceal Floyer | Lucio Fontana | Günther Förg | Sam Francis | Robert Frank | Helen Frankenthaler | Andrea Fraser | Lucian Freud | Bernard Frize | Lee Friedlander | Adam Fuss | G | Ellen Gallagher | Carlos Garaicoa | Kendall Geers | Alberto Giacometti | Gilbert & George | Liam Gillick | Robert Gober | Nan Goldin | Julio González | Douglas Gordon | Arshile Gorky | Dan Graham | Rodney Graham | Katharina Grosse | George Grosz | Andreas Gursky | Philip Guston | Fabrice Gygi | H | Peter Halley | Mark Handforth | Keith Haring | Mona Hatoum | Eberhard Havekost | Erich Heckel | Jeppe Hein | Michael Heizer | Georg Herold | Arturo Herrera | Eva Hesse | Gary Hill | Thomas Hirschhorn | David Hockney | Candida Höfer | Hans Hofmann | Carsten Höller | Christian Holstad | Jenny Holzer | Rebecca Horn | Roni Horn | Jonathan Horowitz | Huang Yong Ping | Teresa Hubbard | Alexander Birchler | Pierre Huyghe | I | Cristina Iglesias | Leiko Ikemura | Jörg Immendorff | J | Alfredo Jaar | Christian Jankowski | Ann Verónica Janssens | Ji Wenyu | Chris Johanson | Jasper Johns | Donald Judd | Jung Yeondoo | K | Ilya & Emilia Kabakov | Wassily Kandinsky | Anish Kapoor | Alex Katz | On Kawara | Mike Kelley | Ellsworth Kelly | William Kentridge | André Kertész | Anselm Kiefer | Karen Kilimnik | Martin Kippenberger | Ernst Ludwig Kirchner | Per Kirkeby | Paul Klee | Yves Klein | Gustav Klimt | Franz Kline | Imi Knoebel | Oscar Kokoschka | Jeff Koons | Joseph Kosuth | Jannis Kounellis | Guillermo Kuitca | Yayoi Kusama | L | Wolfgang Laib | Wilfredo Lam | Jim Lambie | Luisa Lambri | Sean Landers | Jonathan Lasker | Henri Laurens | Bertrand Lavier | Louise Lawler | Le Corbusier | Ufan Lee | Fernand Léger | Sol LeWitt | Roy Lichtenstein | Glenn Ligon | Sharon Lockhart | Richard Paul Lohse | Richard Long | Robert Longo | Morris Louis | Sarah Lucas | Markus Lüpertz | M | René Magritte | Kazimir Malevich | Ray Man | Robert Mangold | Piero Manzoni | Robert Mapplethorpe | Fabian Marcaccio | Christian Marclay | Brice Marden | Joseph Marioni | Henri Matisse | Roberto Matta | Gordon Matta-Clark | Paul McCarthy | Allan McCollum | John McCracken | Rita McBride | Barry McGee | Jonathan Meese | Cildo Meireles | Ana Mendieta | Mario Merz | Annette Messager | Meuser | Henri Michaux | Boris Mikhailov | Joan Miró | Tatsuo Miyajima | Shintaro Miyake | Amadeo Modigliani | László Moholy-Nagy | Jonathan Monk | Henry Moore | Giorgio Morandi | François Morellet | Sarah Morris | Robert Motherwell | Matt Mullican | Juan Muñoz | Markus Muntean | Adi Rosenblum | N | Yoshitomo Nara | Bruce Nauman | Ernesto Neto | Rivane Neuenschwander | Louise Nevelson | Helmut Newton | Olaf Nicolai | Hermann Nitsch | Kenneth Noland | Emil Nolde | O | Albert Oehlen | Chris Ofili | Claes Oldenburg | Julian Opie | Gabriel Orozco | Tony Oursler | P | Nam June Paik | Mimmo Paladino | Giulio Paolini | Jorge Pardo | Steven Parrino | A. R. Penck | Giuseppe Penone | Manfred Pernice | Raymond Pettibon | Elizabeth Peyton | Francis Picabia | Pablo Picasso | Jack Pierson | Michelangelo Pistoletto | Jaume Plensa | Serge Poliakoff | Sigmar Polke | Jackson Pollock | Richard Prince | Q | Marc Quinn | R | Tal R | Neo Rauch | Arnulf Rainer | Mel Ramos | Tobias Rehberger | Ad Reinhardt | Anselm Reyle | Jason Rhoades | Bridget Riley | Jean-Paul Riopelle | Pipilotti Rist | Alexander Rodchenko | Ugo Rondinone | Dieter Roth | Mark Rothko | Glen Rubsamen | Ulrich Rückriem | Allen Ruppersberg | Ed Ruscha | Robert Ryman | S | Anri Sala | David Salle | Wilhelm Sasnal | Antonio Saura | Egon Schiele | Markus Schinwald | Julian Schnabel | Gregor Schneider | Thomas Schütte | Kurt Schwitters | Sean Scully | Tino Sehgal | Richard Serra | Joel Shapiro | Jim Shaw | Cindy Sherman | David Shrigley | Stephen Shore | Santiago Sierra | Andreas Slominski | David Smith | Pierre Soulages | Simon Starling | Frank Stella | Rudolf Stingel | Jessica Stockholder | Thomas Struth | Sturtevant | Catherine Sullivan | Hiroshi Sugimoto | T | Vibeke Tandberg | Yves Tanguy | Antoni Tàpies | Sam Taylor Wood | Diana Thater | Paul Thek | Frank Thiel | Wolfgang Tillmans | Jean Tinguely | Rirkrit Tiravanija | Mark Tobey | Niele Toroni | Rosemarie Trockel | Tunga | Gavin Turk | James Turrell | Richard Tuttle | Luc Tuymans | Cy Twombly | Keith Tyson | U | Günther Uecker | Günter Umberg | Juan Usú | V | Michel Verjux | Francesco Vezzoli | Not Vital | Alexej Von Jawlensky | W | Jeff Wall | Mark Wallinger | Wang Guangyi | Wang Jianwei | Andy Warhol | Lawrence Weiner | James Welling | Tom Wesselmann | Franz West | Pae White | Rachel Whiteread | TJ Wilcox | Christopher Williams | Wols | Christopher Wool | Erwin Wurm | X | Xhafa Sisley | Y | Yan Pei-Ming | Yang Fudong | Z | Zhang Enli | Zheng Guogu | Andrea Zittel | Heimo Zobernig | Gilberto Zorio | and other 2000 artists | Index March 2008

Art Galleries | Art Edition | Art Statements | Art Premiere | Art Unlimited | Art Institutions | Public Art Projects | Art Film | Art Basel Conversations | Art Lobby | Artists Books | Art Magazines
Ordinazione del catalogo: Tel. +49/711-44 05 204, Fax +49/711-44 05 220, sales@hatjecantz.de

Vernissage | giugno 3, 2008 | unicamente su invito
Professional Day | giugno 6, 2008 | 11 a.m. to 1p.m. | Programma speciale | unicamente su invito
Art Basel Conversations | giugno 4 a giugno 7, 2008 | dalle ore 10 alle 11

The International Art Show – La Mostra Internazionale d'Arte
Art 39 Basel, MCH Fiera Svizzera (Basilea) SA, Messeplatz 10, CH-4058 Basel
Fax +41/58-206 26 86, info@artbasel.com, www.artbasel.com

mch messe schweiz

UBS

bárbara wagner

brasília teimosa

22 maggio - 24 luglio 2008



galleria e x t r a s p a z i o roma

via san francesco di sales 16/a 00165 roma +39 06 68210655 info@extraspazio.it www.extraspazio.it

MUSIC ACROSS

INDEEPANDANCE



75'
MINUTI
DI ESPERIENZA
SENSORIALE
IN ANTEPRIMA
MONDIALE

ARENA CIVICA
MILANO

LIVE ACROSS

3 GIORNI
DI MUSICA IN 4 CLUB

35 BAND
DA 14 PAESI DIVERSI

IL SOUND DELL'EUROPA
ATTRAVERSA
MILANO!

12-14 SETTEMBRE 08
MILANO

www.musicacross.it

NERO
FREE MAGAZINE

www.neromagazine.it
info@neromagazine.it

GIUGNO/LUGLIO 2008 / No. 17

Direttore Responsabile:
Giuseppe Mohrhoff

Direzione Editoriale:
Francesco de Figueiredo
(francescodf@neromagazine.it)
Luca Lo Pinto
(lucalopinto@neromagazine.it)
Valerio Mannucci
(valeriomannucci@neromagazine.it)
Lorenzo Micheli Gigotti
(lorenzogigotti@neromagazine.it)

Art Direction:
Nicola Pecoraro / Maison Du Crac
(nicolapecoraro@neromagazine.it)

Marketing & Pubblicità:
marketing@neromagazine.it
+39 339 7825906

Collaboratori:
Adriano Aymonino, Carola Bonfili, Sarra Brill, Chiara Costa, Rà di Martino, Anthony Eitorre, Francesco Farabegoli, Iaria Gianni, Michele Manfellotto, Valerio Mattioli, Caterina Nelli, Antonio Pezzuto, Dr. Pira, Filipa Ramos, Giordano Simoncini, Carola Spadoni, Federico Tixi, Francesco Ventrella.

Hanno scritto su questo numero:
David Askevold, Martin Creed, Luigi De Angelis, Alex Francis, Alessandro Zuek Simonetti, Mario Garcia Torres

Distribuzione:
Promos s.r.l.

Edito da:
Produzioni Nero s.c.r.l.
Iscrizione albo cooperative n°a116843
Via Dei Giuochi Istmici 28
00194 Roma
Tel/fax +39 06 97271252

Invio materiale:
Nero Magazine, Via Degli Scialoja 19 - 00196 - Roma

Registrazione al Tribunale di Roma n°102/04
del 15-03-2004

Stampato da Arti Grafiche Boccia s.p.a - Via Tiberio
Claudio Felice 7, Salerno (Italia)

In copertina: Dr. Lakra, Black Gordman, 2003.
Courtesy Kate MacGarry, London and kurimanzutto,
Mexico City.

SOMMARIO:

ARTICOLI / INTERVISTE

Fish & Chips	Pag 8
L.A. Gun Club	Pag 12
Alicudi: Martin Creed	Pag 16
Cleveland, California: Allen Ruppersberg	Pag 18
Olduvai cliff: Sam Griffin	Pag 24
Italogrind: Lucio Fulci	Pag 28
Dope, guns n' fuckin' in the streets	Pag 32
Non credo ai miei occhi: Peter Watkins	Pag 36
Presenting curators	Pag 44

SPECIAL PROJECT

Luigi Ontani	Pag 39
(con I Wayan Sukarya di Tangguh, ad eccezione di "Nasino" con Madè Sudarsana Lopeng)	

RUBRICHE

Designed By	Pag 47
The Galveston Chronicles	Pag 48
Two Way Monologue	Pag 50
Days Inside	Pag 54
Cocoon	Pag 56
Il Tempo Ritrovato	Pag 59
La Linea	Pag 61
Overlords	Pag 64
Kindergarten	Pag 66
SalvatorMundi	Pag 70

RECENSIONI

Cd	Pag 73
Dvd	Pag 74
Libri	Pag 78

FISH&CHIPS

INTERVISTA AL DUKA

di Valerio Mattioli

Bardo metropolitano, agitatore, operaista eretico, il Duka è parte della memoria storica dell'underground romano da quasi trent'anni. Sull'avvento degli illegal rave nella Capitale d'inizio anni '90 non potevamo trovarlo impreparato: ripercorriamo assieme a lui una vicenda che, per qualche anno, fece della città eterna la Capitale Chimica italiana.



Sei d'accordo che possiamo suddividere la vicenda dei rave illegali in più fasi, ciascuna di queste corrispondente ad una differente droga?

Assolutamente. Ho sempre sostenuto che le droghe determinano i cicli del capitalismo, figurati se non hanno determinato anche l'evoluzione dei rave...

Perché sai, in tutti i libri, i saggi, le tesi di laurea sul fenomeno-rave, la droga è sempre un tabù, una protagonista che

rimane sullo sfondo, come a non voler inquinare un argomento per certi versi facilmente "sociologizzabile"...

Sì, capisco cosa intendi. Operazioni del genere sono servite più che altro ad assicurare al fenomeno una patina accademicamente accettabile: storie come il neopaganesimo, il neotribalismo, le nuove geografie urbane... Buttarla sulla droga è un po' come corrompere questa visione edulcorata, retorica, di un processo per certi versi puramente edonista. Ma vedi, la realtà è che techno e droghe sono

come fish&chips: insieme sono una cosa, separati un'altra. E nel nostro caso, chiunque sostenga che i rave fossero semplicemente l'occasione per ballare un po' di musica, o al contrario per fare un po' di acquisti chimici, mente sapendo di mentire. Un rave non sarebbe un rave senza techno, e ovviamente non lo sarebbe nemmeno senza droghe.

E allora cominciamo dalla prima fase. In che periodo la situeresti?

Direi nei primi '90. È quella che chiamerei

la fase-plegine (Plegine, appartenente alla famiglia delle anfetamine, ndr).

D'accordo, la fase-plegine (o "plegìn", per dirla alla romana). Vai, racconta.

Dunque, in realtà i primi rave parties a Roma risalgono alla fine degli anni '80. Queste feste, rigorosamente legali, le organizzava Claudio "il Vietnam", un ex di Lotta Continua che si era buttato sui locali, roba tipo La Vetrina o le serate dell'Euritmia, all'Eur. Ogni tanto affittava dei capannoni per suggerire una certa atmosfera borderline, ma in realtà era tutto in regola, tutto affittato. Erano i tempi della house, di esperienze come il Devotion (cfr. NERO n.12, ndr) roba molto glamour, per capirci. Poi arrivarono i cosiddetti "rave commerciali" pieni di "bocchini" (da boccia, ovvero cranio rasato, ndr), sai, i coattelli di periferia più o meno nazistoidi... tutti maschi, ovviamente. Feste come il Bresaola Rave, il Sottantreno Rave, il Virus, ecco, l'ambiente era quello. La prima ondata di rave illegali invece, quelli organizzati in posti abbandonati da occupare per una notte soltanto, arrivò nel 1993.

Chi fu ad aprire le danze?

Furono più che altro gruppi sparsi di raver che, in una maniera o nell'altra, si erano avvicinati al mondo dei centri sociali. Ragazzi di Casal Bertone, di Primavalle, di Garbatella, che erano finiti a fare più o meno politica dentro posti come Zona Rischio, Break Out, Pirateria... E poi ovviamente c'era Ostia, con lo Spaziokamino subito ribattezzato "il tempio della pezza". Tempo dopo arrivò anche il Forte Prenestino, a Centocelle. In mezzo però stavano anche individui sparsi, tra cui il Cikitone (Francesco Macarone Palmieri, oggi noto nell'ambiente queer come Warbear, ndr), Matteo (Swaitz, ora noto regista di film porno tra cui il celebre *Mucchio Selvaggio* con Club Dogo e Violetta Beauregarde, ndr), il Capoccione di Casal Bertone, e altri...

Da quel che mi ricordo la prima reazione dei centri sociali nei confronti di techno e rave non fu propriamente entusiasta...

Beh, ma sai, era anche un periodo piuttosto noioso. La gente si era rotta le palle di ascoltare solo punk, reggae e hip hop, l'onda lunga della Pantera si era esaurita, quindi in parecchi hanno cominciato a spostarsi su altri suoni, tutto qui. Magari qualcuno andava a Londra e quando tornava si portava appresso un po' di dischi, soprattutto roba trance alla Orb, e allora si facevano queste feste coi dj che mischiavano un po' di tutto, anche dischi industrial sparati a manetta... Poi ovviamente c'era la questione droga, certo. Anche se all'epoca di droga non è che ne girasse tantissima...

In effetti hai parlato di fase-plegine...

Sì, plegine, canne, qualche acido... La roba che potevi rimediare in quel periodo, per capirci. Magari qualcuno si portava appresso un po' di cocaina ma se la teneva stretta per sé, mica che c'erano i pusher che te la vendevano a due lire, dico, hai idea di quanto costasse all'epoca? Poi, quando arrivò l'ecstasy, fu una rivelazione.

E qui immagino che inizi un'altra fase...

Certo, la fase-ecstasy o anche "fase dell'amore", con anni di ritardo sulla Summer of Love inglese. Tu non hai idea di quante storie siano nate sotto ecstasy, proprio nel mezzo di qualche party. Io per dirti mi ci sono sposato, grazie all'ecstasy. Qualche pasticca, un paio di sguardi, e poi via, matrimonio al Comune, viaggio di nozze in India... poi è finita, d'accordo, ma insomma, per tornare a noi: all'epoca giravano pasticche ottime, con quel piccolo taglio d'anfetamina che serviva a farti le maratone di ballo, non come l'ndma che trovi oggi, che ti taglia subito le gambe. Tutti si volevano bene, tutti si amavano,

incrociavi gli occhi di una ragazza e pensavi che era la donna della tua vita, e poi via a ballare per ore e ore, fino al mattino...

Che fauna si era venuta a creare durante questa "fase dell'amore"?

Beh, c'eravamo noi, appunto... e poi ovviamente i ragazzini di periferia che erano venuti a sapere delle feste, e si presentavano come si presentavano: teste rasate, croci celtiche, magliette degli Irriducibili... Però voglio dire, non è che fossero fascisti, quelli che vuoi che ne sapessero... ovviamente qualche tensione si creava, ma per fortuna gente come il Cikitone fece un ottimo lavoro: andava da loro e gli spiegava "guarda, magari è meglio se quella celtica la nascondi, è meglio se mentre balli non fai il saluto romano, non ti scandalizzare se vedi due uomini che si baciano..." Così quelli la volta dopo già sapevano come comportarsi, capisci?

Certo che capisco: li indottrinavate!

Ma no, era solo per evitare che si creassero casini, era una dimensione molto amichevole... Le feste all'epoca si organizzavano in questi capannoni in disuso a Torre Maura, a Tor Cervara, a Case Rosse sulla Tiburtina, o nella zona industriale di Castel Romano, sulla Pontina... posti che fino al giorno prima la gente nemmeno sapeva che esistessero, sperduti in qualche terra di nessuno fuori dal Raccordo Anulare: era veramente una specie di geografia parallela, e alcune feste furono veramente epiche, leggendarie. Fu un periodo molto bello, perlomeno fino al 1996.

Nel resto d'Italia cosa succedeva?

Direi quasi niente. Dopo Roma si creò una scena a Bologna, ma a parte questo poco altro. Milano ai rave ci arrivò tardissimo, per dire. Fondamentalmente gli "illegali" erano una faccenda quasi esclusivamente romana, poi quando cominciò la vicenda della Fintech la "scena di Roma" acquistò anche un carattere europeo... ma qui siamo già alla terza fase.



foto di Elena Migozzi.

La Fintech coincide con l'avvento delle tribe, no?

Sì, tutto nacque con gli Spiral Tribe a Napoli, al centro sociale Tien'a'Ment, in una serata in cui suonavano assieme ai Contropotere, lo storico gruppo hardcore che ormai si era dato pure lui alla techno. Eravamo a fine '95: noi partimmo da Roma con un po' di macchine e dieci casse di bottiglie piene di tè all'LSD. Arrivati lì trovammo il posto vuoto. Oltre a noi romani, c'erano solo quattro coatti napoletani vestiti con la canotta, i pantaloni della tuta e le ciabatte ai piedi: erano incredibili, in perfetto stile Poggioreale! Stavano lì, tutti contenti a ballare, e a cantare "sale sale e non fa male", e a parte loro nessuno se non i Contropotere (ancora vestiti da punx anarchici) e noi (che invece sfoggiavamo le nostre belle felpe da rave stile-Zurigo, i giubbotti stilosi, cose così insomma). Quello fu il primo contatto tra i romani e gli Spiral, che poi chiamarono altre tribe per organizzare il famoso rave di capodanno del '96, lì a Castel Romano, non lontano da dove poi sarebbe nata la Fintech. Ecco, quello fu il rave che aprì veramente un'epoca, e questo senza contare le coltellate all'ingresso...

Perché le coltellate?

Perché, nonostante fosse una festa illegale, l'entrata era a 10.000 lire. Ora, voglio dire: per degli inglesi come gli Spiral Tribe, 10.000 lire erano niente. A quella cifra a Londra non ci potevi entrare nemmeno nel peggio cesso squattato. Però a Roma era una cifra inaudita, quindi capisci che, vista la fauna che popolava i rave, scoppiò l'inferno.

Cosa portò l'avvento delle tribe a Roma?

Prima di tutto tanta droga. E infatti questa è quella che, dopo la fase-pegine e quella ecstasy, chiamerei la fase-ketamina, ma in realtà potrebbe benissimo andare sotto il nome "fase-speed", "fase-oppio", più praticamente tutto quello che ti viene in mente quando pensi all'oggetto-droga.

E dal punto di vista musicale?

I suoni si fecero più duri, più hardcore. Quando poi arrivarono i francesi tipo Oqp, il livello di cafonaggine raggiunse vette assolute. Anche la drum'n'bass agli inizi fu una novità. Spezzare il ritmo in quel modo era qualcosa di rivoluzionario, anche se dopo diventò una noia mortale...

Come nacque la Fintech?

Nacque da un party in ricordo di Sasha, che era questo raver morto per motivi che non sto a spiegare, e che era anche era un ragazzo molto conosciuto nella scena. Il posto era questo fabbricone immenso a Castel Romano, dove già in passato si erano organizzate altre feste. Solo che in quell'occasione, arrivati alla mattina dopo, la gente decise di non andarsene e di rimanere lì con i camper, i furgoni e tutto. Insomma, da un'occupazione temporanea si era passati all'occupazione permanente. Il posto era abitato sette giorni su sette, ogni sabato c'era un party, e in mezzo alla settimana ci andavi perlopiù a comprare droghe, tra storie di tutti i tipi.

Probabilmente qualche parola in più sulla Fintech andrebbe spesa. Si era creata una dimensione molto delicata, il posto durante la settimana era diventato una specie di girone infernale...

Guarda, io alla Fintech ci andavo solo per i party. Mi sono sempre rifiutato di frequentarla per il supermercato delle droghe infrasettimanale, quindi non posso dirti quello che succedeva da quelle parti. Naturalmente

giravano voci, storie, ed erano sempre storie brutte, ma ti ripeto: non posso dirti niente perché di mio non ho mai visto niente. La Fintech era un po' un porto franco, ma era anche un punto di riferimento per le tribe di tutta Europa. Chi, dalla Germania se non dalla Francia, dall'Inghilterra se non dall'Olanda, veniva in Italia, puntava diritto su Roma perché sapeva che, sulla Pontina dopo il Grande Raccordo Anulare, c'era un posto che si chiamava Fintech. Questo ha fatto sì che la scena romana sia cresciuta tantissimo, che sia arrivata nuova musica, che siano mutati gli stili, gli atteggiamenti, persino il modo di vestire. Però ha significato anche un grosso cambiamento all'interno della scena. Il fatto di avere un posto dove tutti i sabati c'era una festa, ha fatto sì che la gente smettesse di sbattersi per organizzarsi le sue feste, il suo evento, per quanto piccolo questo fosse. Battere le aree industriali alla ricerca di un capannone adatto, farsi i giri per Roma, cercare l'impianto, diffondere la voce, insomma, mettere su un rave, era una cosa complicata, che ti portava via un sacco di tempo, ma era anche il bello dell'illegale. Naturalmente l'aspetto positivo di un posto come la Fintech era che, per esempio, non dovevi metterti a cercare un impianto che poi magari veniva sequestrato, impianto che poi era quasi sempre affittato, perché nessuno aveva il suo. Però va detta una cosa: io le feste alla Fintech me le sono fatte quasi tutte, e le prime erano bellissime. Le ultime un po' meno. Anzi, le ultime erano orribili, tristi, spesso deserte. Erano cominciati i morti, prima una ragazza, Selene, fulminata non mi ricordo come, poi un altro che era morto vai a capire perché e che di fatto portò alla chiusura del posto. All'ultima festa che si tenne lì dentro, eravamo una decina di persone in tutto.

Se non ricordo male la Fintech ospitò anche un mega-party con ospite qualche dj del "suono di Roma", vale a dire Lory D, Passarani, Leo Anibaldi, Max Durante, Andrea Benedetti... Che rapporto c'era tra la scena illegale e quella più legata alla techno "da club"?

Guarda, molti provenivano dal fenomeno dei rave commerciali di inizio '90, ma devo dire che, nelle rare occasioni in cui mi è capitato di conoscerli, li ho sempre trovati disponibilissimi e aperti. Va detto che, rave a parte, negli anni '90 Roma è diventata la città della techno soprattutto grazie a loro. Hanno fatto conoscere il suono di questa città in tutto il mondo, hanno creato una scuola, uno stile, e insomma, non posso che dire bene di Lory D, Passarani e gli altri. Max Durante capita spesso di vederlo suonare anche in centri sociali e situazioni di questo tipo. Ho conosciuto Andrea Benedetti al Forte Prenestino in occasione della presentazione del suo libro, *Mondo Techno*, e mi è sembrato una persona corretta.

Mi fai venire in mente che, soprattutto verso la fine dei '90, i rave illegali assunsero dimensioni colossali. Tanta, tantissima gente, che stava lì a ballare questa musica durissima, martellante, ostile, e contemporaneamente raggiungeva uno stadio di sfascio fisico inaudito. A mezzogiorno il fabbricone di turno era una distesa di zombie. Ti veniva da chiederti come avevi fatto a uscirne vivo.

Sì, era l'apoteosi del devasto chimico. Mischiavi un po' di tutto: mdma, cocaina, speed, oppio, lsd, ketamina, sempre in quantità industriali. A un certo punto tornò anche l'eroina, che in alcuni ambienti era scomparsa da tempo.

Credi che sia stato l'avvento della ketamina a sdoganare di nuovo il "buco"?

Sì, può darsi. Probabilmente la ketamina iniettata intramuscolo ha avvicinato parecchi alla siringa, ma non so... devi anche calcolare gli effetti della cocaina, e il fatto che l'eroina serve un po' da paracadute quando non riesci a dormire o cose di questo genere. Gli effetti di quella stagione sono ancora tutti da capire. In giro si vedono parecchi "rimastini" ("rimasti sotto" alle droghe, ndr), e certo il ritorno dell'ero non ha aiutato.

Se non ricordo male la Fintech ospitò anche un mega-party con ospite qualche dj del "suono di Roma", vale a dire Lory D, Passarani, Leo Anibaldi, Max Durante, Andrea Benedetti... Che rapporto c'era tra la scena illegale e quella più legata alla techno "da club"?

Guarda, molti provenivano dal fenomeno dei rave commerciali di inizio '90, ma devo dire che, nelle rare occasioni in cui mi è capitato di conoscerli, li ho sempre trovati disponibilissimi e aperti. Va detto che, rave a parte, negli anni '90 Roma è diventata la città della techno soprattutto grazie a loro. Hanno fatto conoscere il suono di questa città in tutto il mondo, hanno creato una scuola, uno stile, e insomma, non posso che dire bene di Lory D, Passarani e gli altri. Max Durante capita spesso di vederlo suonare anche in centri sociali e situazioni di questo tipo. Ho conosciuto Andrea Benedetti al Forte Prenestino in occasione della presentazione del suo libro, *Mondo Techno*, e mi è sembrato una persona corretta.

Tu sei stato tra le anime di Torazine, che ai tempi è stata interpretata come una specie di rivista semiufficiale della Roma rave...

Ci fu un editore che ci propose proprio questo: diventate la rivista "dei rave" e io vi pubblico, sicuro di poter vendere almeno tremila copie a numero. La cosa non ci interessava, e non se ne fece niente. Torazine non è mai stata la rivista rave ufficiale, anche se non è difficile capire il perché dell'accostamento. Tra i fondatori c'erano, a parte il sottoscritto, Cikitone, Matteo, Rota Masada... tutta gente piuttosto nota nel circuito rave. Alle feste stavamo lì con il nostro banchetto e giocavamo a fare un po' l'élite della scena, una specie di aristocrazia festaiola tutta vizio e droghe. Era una posa e lo facevamo per scherzo, ma alla fine la gente ha finito per crederci. Una volta, durante un party, arrivò un tipo che in cambio

di un vecchio numero della rivista ci mollò un grammo di cocaina, tra l'altro di primissima scelta. Il *Manuale di Cultura Industriale* della Shake infilò Torazine accanto a Fintech e Peti Nudi, la fanzine di Anna Bolena, proprio in un capitolo dedicato alla "scena di Roma". Però voglio dire: non intendevamo in alcun modo "dare l'esempio", non è che stavamo lì a dire che farsi male fa fico. La buttavamo molto sul privato, figurati che la mattina tiravamo fuori le casse dal camper e ci mettevamo da una parte a ballare l'exotica, tanto per schiumare tutte le droghe che ci eravamo fatti durante la notte.

L'epoca d'oro della Roma "illegale" coincide con la chiusura della Fintech alla fine degli anni '90. Cosa è rimasto dopo?

All'inizio ci fu una specie d'esplosione. Perché, chiusa la Fintech, tutte le tribe che lì si erano formate cominciarono ad organizzare feste per conto proprio, quindi capitava che il sabato ti trovavi con tre, quattro party in contemporanea, ciascuno di questi in un posto diverso della città. Però c'era già parecchia gente che cominciava ad allontanarsi dal giro, stanca dei morti, delle tensioni, di una situazione che cominciava a farsi pesante. È intervenuta una nuova generazione, ragazzini formati col mito della Fintech e con quello delle tribe, e fino al 2003/2004 si è andati avanti così. Ma a questo punto non m'interessava già più. Continuo a frequentare i party, ci capito spesso, e conosco un po' di gente che li organizza. Ma per approfondire la situazione attuale devi chiedere a loro, non a me.

Che impressione ti fanno i rave di adesso?

Ci sono meno sorrisi. Sembrano tutti incazzati. Non è più come quando da uno sguardo nascevano i grandi amori di una notte...

Il nuovo romanzo "d'amore droga e lotta di classe" del Duka, scritto assieme a Marco Philopat, si intitola Roma K.O. ed è uscito per Agenzia X.

L.A. GUN CLUB

testo e foto di Alessandro Zuek Simonetti

Quello che segue non è solo un reportage, né un diario di viaggio. Potrebbe anche essere la storia di un viaggio andato storto, almeno in apparenza. Alessandro Simonetti, fotografo italiano residente a New York, si è ritrovato quasi per caso a ritrarre una giornata tipo in un poligono di tiro di Los Angeles. Questo ne è il resoconto su carta, il backstage letterario.



Sono capitato a Los Angeles per caso.

Dovrei essere in Brasile a fotografare una pratica religiosa legata alla magia nera assieme ad un'amica giornalista. Ahimé, anziché acquistare il biglietto per Salvador de Bahia, in Brasile, dove la giornalista mi sta aspettando, ho comprato per errore su Internet un biglietto per Salvador, nello stato del San Salvador... Non sapendo cosa mi aspettava, ho cambiato meta senza uno scopo particolare, e ora mi ritrovo a Venice Beach, Los Angeles, a due passi dal mare, in un residence con la

piscina piena di vecchi a mollo tipo il film Cocoon, a pensare a quanto sia stato distratto e a rimuginare sulle mie lacune in geografia. A New York, dove vivo ora, in questa stagione giro con il piumino, qui perlomeno fa caldo, probabilmente quanto in Brasile. Ma, oltre al clima, un altro aspetto che differenzia Los Angeles da New York è il fatto che non puoi girare a piedi, e io non ho un'auto. Ho provato ingenuamente a camminare per la città, ma le distanze sono mostruosamente dilatate rispetto a Manhattan e solo dopo tre giorni, annoiato, riesco ad affittare un'auto. Non

ho una storia da fotografare, giro a caso, ma ho con me rulli e macchina, come sempre. Alcuni amici italiani che casualmente visitano Los Angeles in questo periodo mi invitano ad andare a sparare con loro in un poligono di tiro al coperto. Io sono molto lontano dall'idea di impugnare un'arma – tant'è che mi sono fatto dieci mesi d'ufficio al WWF piuttosto che indossare la divisa ed “abbracciare” il fucile – perciò declino l'offerta, colto forse da uno stato d'apatia dovuto alla mancanza d'aspettative. Uno di questi miei amici, il giorno seguente, mi mostra dallo schermo di una digital point





shoot camera la foto di una bambina, forse di 5 anni, che tiene stretto il suo pupazzo di fronte ad una vetrina, di quelle basse tipo "alimentari", con allineate in ordine di calibro una trentina di pistole. Scioccato ed esaltato allo stesso tempo, in quel momento capisco che il "L.A. Gun Club", a Downtown, può essere un luogo interessante anche per me, fotografo.

E' venerdì, il parcheggio dello shooting range è praticamente vuoto, ci sono tre auto e la mia PT cruiser in affitto. Il Gun Club è situato in una zona nel mezzo, tra i palazzi della Los Angeles finanziaria ed East L.A., che invece è decisamente più povera. Appare ai miei occhi come la zona industriale di Bassano del Grappa, vale a dire capannoni di cemento. "Can I help you Sir?!" Una vecchia signora che sta alla cassa dietro un bancone ad "L" abbastanza lungo da ospitare migliaia di pistole, mi accoglie appena entro nel Club. Alle sue spalle, sul muro, per la stessa lunghezza che occupa il bancone, sono appesi altrettanti "shot gun". Dal fucile a pompa all' M16, al quale però è stata tolta la funzione di ripetitore – che è una caratteristica esclusiva delle armi da guerra e non da civile.

Le dico che ho sentito parlare del poligono di tiro e che mi piacerebbe poter sparare, anche se non l'ho mai fatto prima d'ora. Quello di cui ho bisogno è solo il passaporto che attesti la mia maggior età. Mi dice però che senza un accompagnatore non posso affittare armi, perché non vogliono prendersi la responsabilità nel caso in cui volessi togliermi la vita nello stabile. Fotografare questa realtà mi intriga sempre più, in maniera proporzionale al mio disprezzo per le armi da fuoco. Diventa una sorta di partita a scacchi con il personale. Voglio fotografare all'interno dei booths, ma in genere la gente è diffidente rispetto all'idea di essere catturata da un occhio estraneo... Mi dimostro entusiasta dello spazio, dell'idea di ritornare l'indomani con una persona che possa farmi da "tutor" e finalmente di sparare. La mia proposta di fare una foto di gruppo al personale rompe il ghiaccio e trasforma le loro facce crude in visi timidi. Atteggiamenti adolescenziali animano il retro del bancone, in un'insolita spallata generale per chi deve mettersi in posa per primo. A questo segue la guerra per chi impugnerà il fucile più fico nella foto ricordo. Dopo due minuti sono dentro ad una delle quindici cabine a fotografare Bob, taglio

di capelli alla marine, pistola sul polpaccio e pantaloni dentro i military boots neri. Impugna una Bull Rider, la pistola più grossa che per ora hanno a disposizione, ha preso solo 5 proiettili perché il calibro così grosso è molto costoso. Ne infila due e gira il tamburo come nei film e mi dice "...are u ready to shoot man?!", sposto l'occhio dal mirino della mia Nikon, lo guardo dal basso e con la testa faccio come per aiutare le mie parole ad uscire dalla bocca e gli dico: "Go ahead man! Go ahead!", rimetto il mio occhio nel view finder e lo vedo ridere attraverso la lente... "...I mean, ARE U READY TO SHOOT WITH THE GUN?! NOT WITH UR CAMERA!" mi fa, e porgendomi la pistola dalla parte del manico continua nella sua grassa risata...

Il servizio fotografico completo sul L.A. Gun Club potete vederlo sul nostro sito www.neromagazine.it o sul sito web di Alessandro Zuek Simonetti www.zuekphotography.com dove troverete anche altri servizi ed info.



ALICUDI

di Martin Creed

A Martin Creed piacciono le cose piccole e semplici, i numeri, le luci ad intermittenza, la gente che vomita, le frasi al neon, i wall-paintings e il tempo dilatato. Forse è anche per questo che, negli ultimi anni, ha passato l'inverno ad Alicudi, la più sperduta e selvaggia delle isole Eolie, in Sicilia. Quello che segue è un tributo che l'artista ha voluto fare all'isola e ai suoi abitanti.

Qualche anno fa guardavo *Caro Diario* – il film di Nanni Moretti – con una persona diversa da me, di nome Paola Pivi, in Italia o in Inghilterra, non ricordo.

Nel film Nanni e i suoi amici cercano pace e silenzio e finalmente li trovano, dopo molti tentativi falliti, nell'isola di Alicudi, poco lontano dalla Sicilia. L'estrema pace e il silenzio, comunque, ad un certo punto diventano troppo forti e ai protagonisti manca la loro soap opera preferita. Scappano via da Alicudi gridando "Televisore! Dateci un televisore!" Anni dopo ho visto molta televisione ad Alicudi, dove ad un prezzo molto ragionevole si riceve una nitida e chiara immagine con SKY.

Guardando il film, Paola ha detto, o io ho detto – visto che eravamo insieme è difficile dire chi lo abbia detto – forse è meglio dire NOI abbiamo detto, abbiamo detto tutti insieme: "Andiamo ad Alicudi! Andiamo in quel posto da cui loro sono appena scappati!"

Come un'isola dei cartoni animati, uno scoglio che spunta dal mare, come un'isola disegnata da un bambino, o come uno dei pianeti su cui atterrano i protagonisti di *Star Trek*, Alicudi proprio non sembra reale, sembra fatta di cartone. Così emozionante, luminosa, splendente e ricca di contrasti, Alicudi sembra finta, fatta con Photoshop: Alicudi è forse il posto più bello in cui sia mai stato in tutta

la mia vita. Alicudi è fatta di roccia, non di cartone. Lo so perché se non ti metti le scarpe per fare il bagno, ti tagli tutti i piedi. E poi, se Alicudi fosse stata di cartone, si sarebbe già dissolta nel mare da molto tempo.

La prima volta che siamo andati ad Alicudi ci siamo fermati per una notte a Palermo – sulla strada per Alicudi ti devi sempre fermare una notte da qualche parte – e siamo andati a vedere le catacombe dei monaci cappuccini. Eravamo molto in ritardo e ci rimanevano soltanto 5 minuti per vederle tutte prima dell'orario di chiusura. Abbiamo dovuto correre. Mi ricordo che abbiamo corso attraverso le catacombe a massima velocità con Paola e i miei amici Martin e Tomma, guardando a destra e a sinistra tutte quelle persone morte che penzolavano dai muri nei loro vestiti migliori, cercando di vedere tutte le catacombe. Eravamo più espressi che cappuccini. Ma era un bel modo di vedere le catacombe. Era una di quelle corse folli che quando ci ripensi ti viene da ridere senza controllo. Penso che sia giusto vedere i musei molto velocemente. Ti lascia il tempo per fare altre cose.

Alicudi la vedi sempre mentre ti si avvicina. Prima di arrivarci la puoi vedere a distanza dalla nave: un punto minuscolo all'orizzonte e poi quel piccolo punto diventa un punto a dimensioni naturali su cui puoi salire sopra. Al contrario, andare via da Alicudi è straordinario

e triste. Non capita spesso di allontanarsi da un posto e di vederlo diventare sempre più piccolo, fino a che non scompare. Quando parto da casa mia a Londra dopo trenta metri giro un angolo e il mio appartamento è già scomparso dalla vista. A lasciare Alicudi ci vogliono ore, e per ore ed ore dopo che sei partito la vedi ancora da lontano.

Alicudi è magnetica. Andarci è molto difficile: le persone e Alicudi sono come due magneti con la stessa polarità che si allontanano – senza neanche contare che il mare e il percorso possono fermarti prima. Se riesci ad arrivarci, allora la tua carica magnetica cambia e resti come incollato, incastrato. È molto difficile lasciarla. Alicudi è un po' come un paradiso e un po' come una prigione: dipende, come molte cose, da come ti senti dentro.

Quando vivevamo lì, io e Paola abbiamo sperimentato molti modi diversi per arrivare ad Alicudi, per capire se per caso ci fosse un modo più semplice di un altro. Treno da Roma fino a Milazzo, taxi, traghetto, a piedi. Nave da crociera da Pesto, Liguria fino a Palermo e poi aliscafo e poi a piedi. Battello da Napoli ad Alicudi. Volo da Londra a Palermo, Catania, Reggio Calabria o Lamezia Terme via Roma o via Milano. Elicottero. Qualunque modo tu scelga di andarci alla fine devi sempre fare delle scale, alla fine ogni percorso è difficile. Da Londra è molto più facile e veloce andare in Australia.

Alicudi è un posto fantastico per guardare la televisione. Avevamo la televisione via satellite con tutti i canali possibili. Ho passato tantissimo tempo a guardare la televisione lì. Forse perché Alicudi è così vicina alla natura, così pacifica e tranquilla. È bellissimo vedere la televisione immersi nella natura: la televisione è una forza della natura. È bellissimo vedere la televisione su una montagna in mezzo al mare. Quando sono in città non guardo mai la televisione, forse perché è troppo come la città, assomiglia troppo alla città per la sua velocità e per i suoni e i movimenti.

Dopo essere stati in vacanza ad Alicudi nel 2000, abbiamo affittato una casa nel 2001, comprato una casa nel 2002, e vissuto lì nel 2003. Nel 2004 io e Paola ci siamo lasciati. Le date non erano programmate.

Gli abitanti di Alicudi ci hanno aiutato in molti modi diversi.

cleveland, california

INTERVISTA AD ALLEN RUPPERSBERG

di Chiara Costa



The New Five Foot Shelf, 2001. 50 libri facsimile e 44 stampe a getto d'inchiostro. Edizione di 10 Dimensioni Variabili Courtesy: Margo Leavin Gallery

L'aggettivo 'concettuale' fa sempre un po' paura, soprattutto quando si parla d'arte. Allen Ruppertsberg è un artista della vecchia scuola, ma a differenza di molti dei suoi compagni è stato sempre un tipo allegro e intimista, forse per il sole e l'aria limpida di Los Angeles, città dove è cresciuto artisticamente. Ama i libri più d'ogni altra cosa e ne realizza sempre di bellissimi.

Allen Ruppertsberg è un signore alto coi capelli grigi, e oggi si è messo le prime cose che ha trovato nell'armadio. Anzi, in valigia: è a Milano per una mostra allo Studio Guenzani, in cui espone con il suo vecchio amico Allan McCollum, altro padre del concettuale U.S.A. Inutile elencare i musei dove ha esposto durante la sua carriera: 40 anni di mostre in tutto il mondo, portati benissimo. È curioso come un bambino, non usa l'ombrello e la prima domanda la fa lui:

Piove sempre così tanto a Milano?

No, solo durante il Salone del Mobile: è una tradizione, lo facciamo apposta.

Ah. Bello questo Nero magazine, e tiene bene l'acqua. C'è bisogno di giornali nuovi, non ne posso più di leggere le solite riviste d'arte.

Bene, allora cerchiamo di fare un buon lavoro. E partiamo dall'inizio: sei nato a

Cleveland, OHIO nel 1944. Sai che pare che Cleveland, insieme a Pittsburgh, sia una delle città più vivibili degli Stati Uniti?

Davvero? E chi lo dice?

L'Economist.

Quindi dobbiamo crederci. Cleveland è una città carina, e lasciami dire che la Rock and Roll Hall of Fame è davvero un bel posto, ci sono un sacco di cose interessanti, insomma è da vedere. Ad essere sincero, per quanto riguarda la mia esperienza, il mio unico desiderio è sempre stato di salire su un autobus e andarmene. Cosa che effettivamente ho fatto appena compiuti i 18 anni, nel 1962. Ero stato accettato al Chouinard Art Institute di Los Angeles (che adesso è diventato il California Institute of the Arts), quindi avevo una buona scusa e i miei genitori non hanno fatto troppa resistenza. In California c'era il sole, il surf, le ragazze più belle... quale posto migliore?

Avevi le idee chiare fin da allora? Sapevi già di voler diventare un artista?

Assolutamente sì. L'ho sempre saputo, fin da quando ero un bambino. Non c'era altro che volessi o potessi fare, nonostante provenga da una famiglia in cui non ci sono artisti; io sono il primo. Per esser preciso, da bambino volevo diventare un cartoonist, volevo essere Walt Disney! Adoravo i fumetti e ne leggevo a palate.

Hai ottenuto il Bachelor in Fine Arts nel 1967: com'era allora la California? Possiamo immaginarci qualcosa in stile *Zabriskie Point*?

Esattamente. Era così. I germi di quel momento storico incredibile c'erano già anche quando sono arrivato nel '62, ma era tutto più sussurrato. Poi presero piede lentamente fino ad esplodere in quella stagione. Avevo la netta sensazione (e ora lo posso confermare) di essere nel posto giusto al momento giusto.



Al's Café, 1969
Los Angeles, Al's Café, 1969
Los Angeles, CA
Courtesy: Margo Leavin Gallery

A quegli anni risale uno dei tuoi progetti più significativi, *Al's Café* (1969): un'installazione temporanea durata tre mesi in cui ricreavi il clima di un qualunque caffè americano e servivi piatti-culture. Qual era lo scopo di quel progetto?

Fondamentalmente volevo portare l'arte fuori dagli spazi ad essa dedicati. Adesso potrà sembrarti scontato, ma allora c'era molta più libertà, più cose da sperimentare. *Al's Café* era pieno zeppo di classici dettagli americani, con autografi di divi del cinema, sportivi e tovaglie a quadretti. Però i piatti erano "toast e foglie", oppure "aghi di pino bruciati alla Johnny Cash, serviti con felci vive". Un'avvenente cameriera prendeva le ordinazioni e io mettevo insieme i piatti in cucina. Credo che questo renda l'idea del clima di allora.

Se dovessi consigliare adesso ad un

ragazzo di 18 anni di Cleveland dove trasferirsi per poter intraprendere la carriera di artista, cosa diresti? East Coast o West Coast?

Penso che nella West Coast ci siano le migliori scuole d'arte del paese, sono almeno cinque quelle che raggiungono un ottimo livello e secondo me dipende dai professori. Poi è ovvio che a New York ci sono ottime gallerie, ma ho davvero l'impressione che la vita nella Grande Mela stia diventando sempre più difficile a causa dei prezzi che salgono in continuazione. Considera che a New York, nonostante la mia vocazione nomade, ho avuto uno studio per 15 anni al 611 di Broadway. Sono stati anni fantastici e a quel posto ero davvero molto legato, ma ho dovuto lasciarlo perché era diventato economicamente insostenibile. E non solo per me: tutti gli spazi più interessanti si sono dovuti spostare dalla zona per sopravvivere. Ho ancora un appartamento a Brooklyn, perché New York rimane una

città straordinaria, e vivo parte dell'anno in California perché da cinque anni insegno: mi piace moltissimo ma è impegnativo, non riuscirei a fare avanti e indietro. Poi ti confesso che ho spostato molte delle mie cose in uno studio a Cleveland, quindi vedi che alla fine sono anche tornato a casa.

I tuoi studi devono avere pochi angoli liberi. Sei un vero appassionato di collezionismo: possiedi 20.000 cartoline, 2.000 film, migliaia di diapositive, libri, pellicole di film, poster, fumetti... perfino TUTTI i numeri di "Life" dal 1938 a buona parte degli anni '60. Come nasce questa "perversione"?
Me lo chiedo sempre anche io.

Io in questi casi do la colpa a mia madre. Funziona sempre.

Lo so, infatti anche a me piace pensare che sia colpa dei geni. E mi piace tenere da parte



Al's Café , 1969
Los Angeles, Al's Café , 1969
Los Angeles, CA
Courtesy: Margo Leavin Gallery



Siste Viator , 1993
20 libri facsimile;
Edizione di 50
Lunghezza della mensola: 56 cm
Courtesy: Margo Leavin Gallery

tutto ciò che cattura la mia attenzione, lo metto via con la segreta speranza che un giorno ne avrò bisogno o semplicemente saprò cosa farmene. In effetti, spesso è stato così, quindi in un certo senso il mio è un archivio vivo.

A proposito, quando ho lasciato lo studio di Broadway, ho fatto una serie di fotografie che poi sono confluite anche in un progetto on-line del DIA Center for the Arts: *The New Five Foot Shelf*. In qualche modo anche lo studio sopravvive pur non esistendo più.

Hai mai letto la tua biografia su Wikipedia?

Oddio, no.

Io sì. Nelle prime tre righe si legge: “i suoi lavori sono dipinti, stampe, disegni, fotografie, sculture, installazioni, libri”.

A mia discolpa vorrei specificare che di dipinti ne ho fatti proprio pochi. Per la maggior parte disegno, creo installazioni e utilizzo e rielaboro libri. La fotografia, che ho iniziato a praticare negli anni '70, mi piace perché la uso in modo amatoriale, mi serve come tutti gli altri mezzi, ma non sono assolutamente un fotografo.

E i libri? In alcuni lavori li esponi come

oggetti; nel 1974 sei persino riuscito a ricopiare interamente *Il ritratto di Dorian Gray*...

Io adoro i libri. Mia madre (ecco vedi...) era una divorziata di libri e la casa ne era piena. I libri raccontano storie, gli artisti anche.

Anche la storia e la memoria hanno un ruolo fondamentale in diversi tuoi lavori. Perché?

Questa è una domanda complicata. In parte l'interesse per la storia è collegato alla narrazione, che come ti dicevo prima è al centro di tutta la mia produzione. In realtà penso anche che gli artisti siano ossessionati dall'idea di memoria: è una questione d'egocentrismo. “Qualcuno si ricorderà del mio lavoro in futuro?” Comunque a pensarci è vero, due dei progetti che amo di più sono delle vere ricerche storiche. Uno è *Siste Viator (Stop Traveller)*, del 1993: l'ho realizzato ad Arnhem, in Olanda, dove nel settembre 1944 in una settimana persero la vita 8.000 soldati. Ho ripubblicato venti libri che all'epoca erano best sellers nei paesi più coinvolti: mi piaceva l'idea di evocare tutti quei morti attraverso i libri che leggevano al tempo, libri che probabilmente erano nel loro zaino insieme alle provviste o alle armi. Volevo fare un memoriale alla memoria individuale.

L'altro è quello ideato per Skulptur Projekte



The Singing Posters, 2003
posters e fotocopie
installazione allo Studio Guenzani
15 novembre - 23 dicembre 2003

Münster del 1997, *The Best of All Possible Worlds*; in questo caso il mio era un omaggio diretto a *Candide* di Voltaire. Immaginavo che Candide avesse aperto una agenzia di viaggi a Münster. Per il progetto ho pubblicato, tanto per cambiare, un libro, *Tourguide*, con testi, mappe e foto di undici siti raccontati dai cittadini: anche in questo caso il mio intento era intraprendere un viaggio nella memoria di una città attraverso la memoria dei singoli abitanti.

Usi moltissimi mezzi espressivi. Uno dei pochi che non utilizzi è la musica.

È vero, non ho mai creato pezzi legati alla musica, ma ho sempre frequentato musicisti e negli anni ruggenti penso di aver visto i migliori concerti della storia... Mi accontento di questo!

Sai come finiscono tutte le interviste a cittadini statunitensi in questo periodo?

Hillary o Obama? Obama! John McCain è pazzo e pericoloso. Non posso pensare che dopo Bush vinca un altro repubblicano, sarebbe la fine. Anche Hillary è in gamba, sarebbe un ottimo presidente

e sa quello che fa, ma i coniugi Clinton sono o amati o detestati: la sua elezione provocherebbe troppi nervosismi. Comunque lascia che ti dica che Uncle Bill in fondo ha la stoffa della rockstar.

La storia dell'ultima domanda era finta. Ne ho ancora una seria, quasi troppo. È cambiato molto il ruolo dell'artista rispetto a quando hai iniziato?

Eccome se è cambiato. Non c'è più l'ingenuità di prima, adesso è un vero business. Ma questa è una considerazione che lascia il tempo che trova. Io faccio quello che ho sempre voluto fare: non mi lamenterò mai.

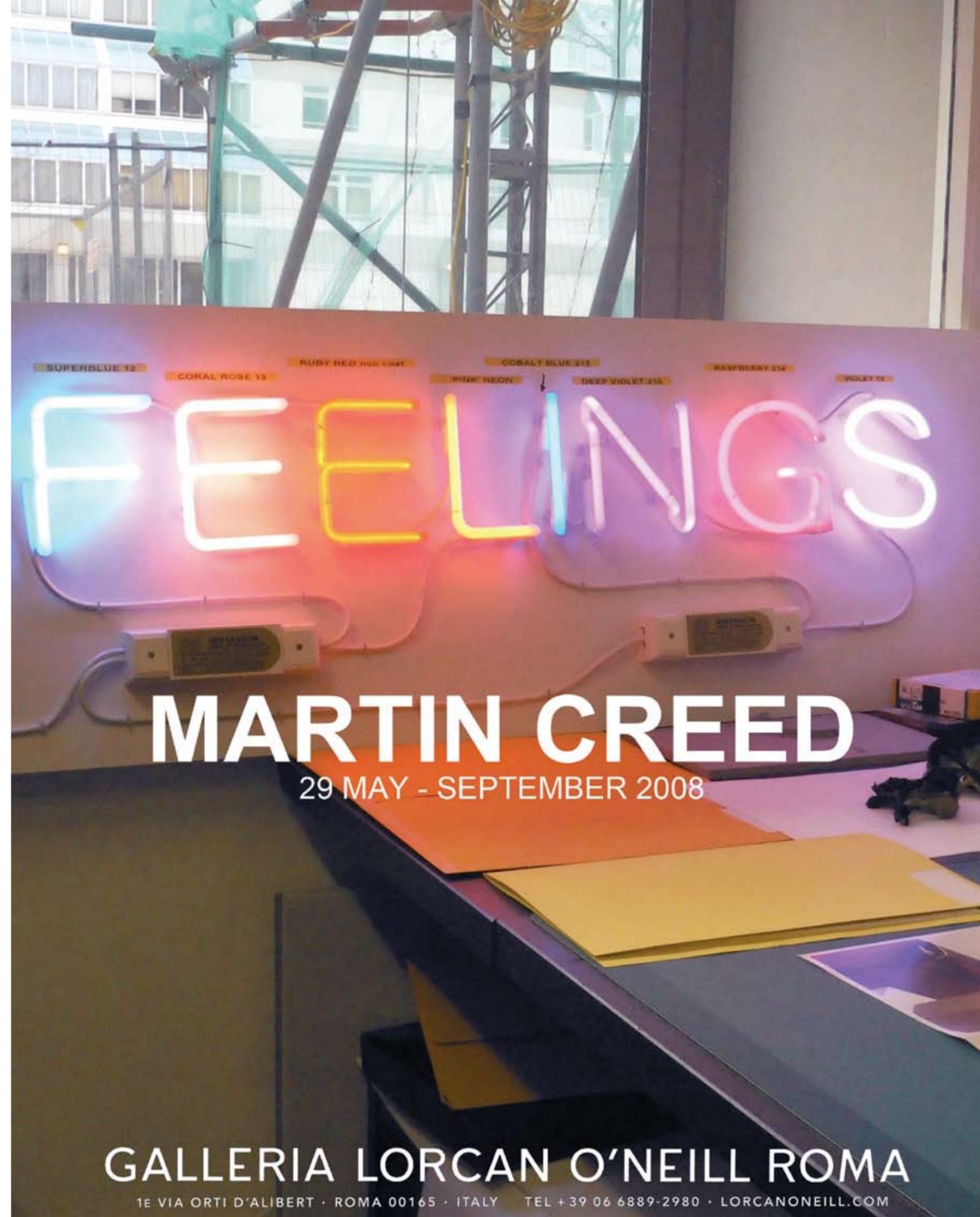
A FAIR EXPERIENCE ARTISSIMA 15
THE INTERNATIONAL FAIR OF
CONTEMPORARY ART IN TURIN
NOVEMBER 7 – 9, 2008 LINGOTTO
FIERE, TURIN

FONDAZIONE TORINO MUSEI

Regione Piemonte
Provincia di Torino
Città di Torino

Camera di commercio di Torino
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT

info@artissima.it
www.artissima.it



MARTIN CREED

29 MAY - SEPTEMBER 2008

GALLERIA LORCAN O'NEILL ROMA

1E VIA ORTI D'ALIBERT · ROMA 00165 · ITALY TEL +39 06 6889-2980 · LORCANONEILL.COM

OLDUVAI CLIFF

Disegni di Sam Griffin
Testo di Alex Francis

Per l'Olduvai Cliff dobbiamo aspettare il 2012. Un'ondata di blackout continui, devastanti, dovuti all'esaurimento delle tradizionali risorse energetiche. Lo vedremo scomparire nel 2030, insieme alla civiltà industriale. Il nome deriva da Olduvai Gorge, uno dei più antichi insediamenti dell'uomo primitivo. I disegni sono di Sam Griffin, ad accompagnarli il testo di Alex Francis.



Valley Forge, 2006, matita su carta

This is the case with mythology... it is a historical science: it studies idea-in-form

[Roland Barthes, 'Mythologies', (1957)]

Dal trattato di Vitruvio sull'architettura, risalente al primo secolo AC, c'è sempre stato un dialogo strutturale tra l'uomo e l'universo: tra il tangibile e l'astratto¹. Secondo l'autore, è per la sua consapevolezza spaziale che l'uomo è arrivato a desiderare una sintesi di questi due aspetti sotto forma di "insediamento". È quest'ultimo che ha perdurato nel corso della storia – immutato nei suoi elementi di base, temporale rispetto all'evoluzione dell'umanità – diventando così un oggetto storico. Di fronte al pensiero contemporaneo, esso mette in luce i riti e i desideri di un dato periodo storico: l'insediamento diventa idea fatta forma, diventa mito².

We participate in an imaginative reconstruction combining the particular of our own lives and accumulated experiences with the ideal state of this universal unchanging tale.

[E.H. Gombrich, 'Meditations on a Hobby Horse', (1963)]

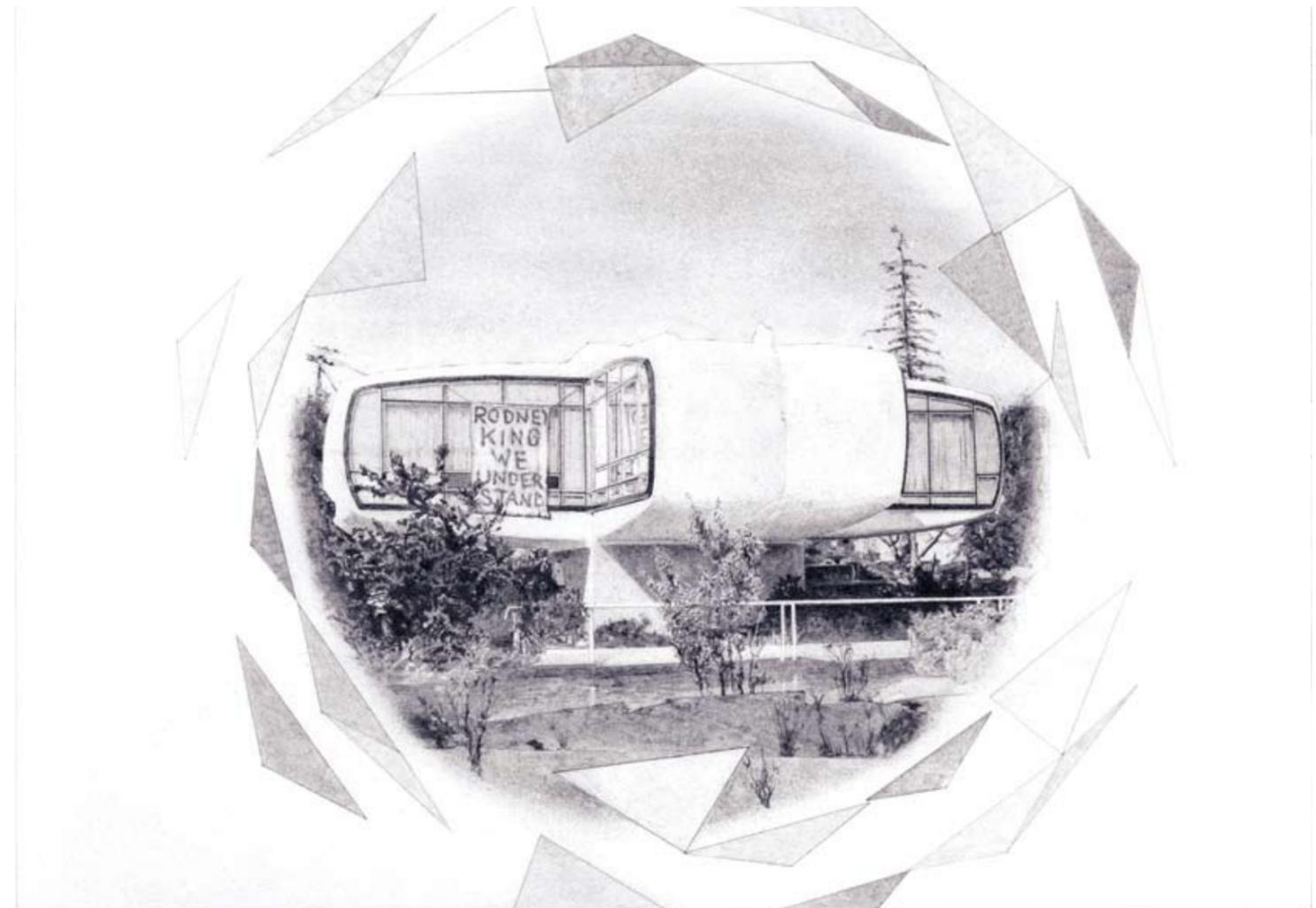
La formazione del mito avviene quando un individuo tenta di ricreare quella forma storica: la forma d'insediamento rimane un emblema delle società passate, la cui interpretazione si evolve man mano che la conoscenza aumenta e l'immaginazione viene stimolata. La ricreazione di un insediamento è un rituale che mette in luce i canoni che esistevano in quella società, condizionando il pensiero contemporaneo su di essa, la sua interpretazione e la proiezione di idee. Perciò l'insediamento come mito non può essere né tangibile, né statico. È un sistema astratto d'idee, 'temporale' nel suo stare a cavallo della storia, presente e futura.

Studied alive, myth... is not an explanation... of a scientific interest, but a narrative resurrection of a primeval reality...

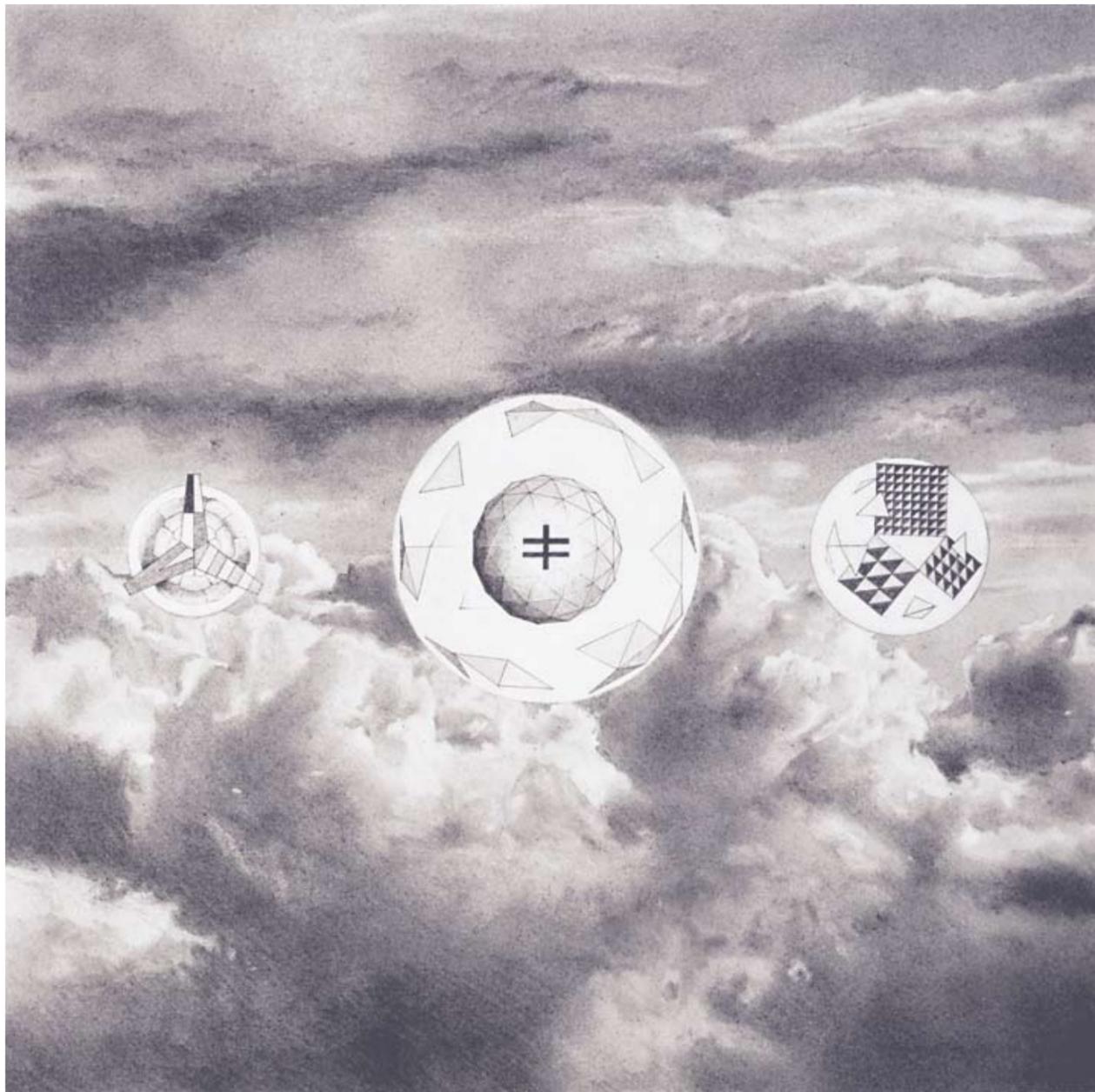
Myth is thus a vital ingredient of human civilisation...

[B. Malinowski, 'Myth in Primitive Psychology' (1926)]

Esplorando la natura del mito³, anziché della semplice scienza, l'insediamento diviene parte del processo di civilizzazione umana, linfa vitale dell'immaginazione sociale⁴. È la struttura che incanala il desiderio umano verso un ideale di civiltà: l'insediamento porta al desiderio di una società ideale; una visione utopica.



The Abbey Of Thelema, 2008, matita su carta



Huey, Dewey and Louie, 2007, matita su carta

... in Utopia, where every man has a right to everything... among them there is no unequal distribution, so that no man is poor, none in necessity, and though no man has anything, yet they are all rich; for what can make a man so rich as to lead a serene and cheerful life, free from anxieties....” [Saint Thomas More, ‘Utopia’ (1516)]

A proposito dell’insediamento, Vitruvio parla dell’*aggregarsi degli uomini* nella creazione di questi ripari⁵. Allo stesso modo, la descrizione dell’utopia fatta da Tommaso Moro nel sedicesimo secolo, faceva riferimento all’idea di un’isola composta di città e di gruppi di insediamenti. Quindi il paesaggio architettonico è la manifestazione fisica della forma ideale di una civiltà che tende all’utopia. E’ la forma nella quale il mito è fissato, ad interpretazione e uso di civiltà future. Dunque se nel presente tale forma rimane concreta, nel futuro si muove nella memoria collettiva come punto di riferimento nella continua ricerca di un’utopia.

A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at... And when Humanity lands there [Utopia], it looks out, and seeing a better country sets sail [Oscar Wilde, ‘The Soul of Man under Socialism’ (1891)]



Ruin Value, 2008, matita su carta

Il successo dell’utopia è indissolubilmente legato alla fede dell’umanità nella sua ‘ricerca continua’: la fede nel fatto che il presente stia creando una *nazione migliore*. Il successo di questo mito è dato dai fallimenti trascorsi dell’utopia e dal desiderio umano di migliorare la propria condizione: “Osservando I rifugi degli altri... con l’andar del tempo costruirono case sempre migliori”. Questa dicotomia tra la fede e il fallimento indica un’escatologia profetica secolare – l’insediamento come simbolo di speranza per le civiltà presenti e future. Speranza nel fatto che gli insediamenti esprimano con successo una sintesi tra l’uomo e l’universo: tra il tangibile e l’astratto. Di nuovo, a causa di questa natura astratta e temporale un’utopia definitiva non sarà mai possibile. L’universo non sarà mai conosciuto nella sua totalità – la sua fisicità, a differenza di quella umana, non è finita. Quindi, l’insediamento non raggiungerà mai un ideale utopico finito. Esso rimane un mito.

...that strange precinct we call ‘art’ is like a hall of mirrors or a whispering gallery. Each form conjures up a thousand memories and after-images [E.H. Gombrich, ‘Meditations on a Hobby Horse’, (1963)].

[1] For a full discussion of Vitruvius’ views upon the origin of the dwelling see Marcus Pollio Vitruvius, ‘Vitruvius, The Ten Books on Architecture’. Trans. Morris Hicky Morgan. (Cambridge, Harvard University Press, 1914).

[2] For a full discussion of Barthes’ views on the semiotics of Myth see Roland Barthes ‘Mythologies’. Trans. Annette Lavers. (London, Vintage, 2000).

[3] Rather than exploring the semiotic systems of Myth, as in Barthes.

[4] For Manheim’s discussion of this see Nathaniel Coleman, ‘Utopias and Architecture’ (2005)

[5] See Marcus Pollio Vitruvius, op. cit.

ITALOGRIND

INTERVISTA A LUCIO FULCI

di Luigi De Angelis

Fulci in vita si è fatto notare. Ha iniziato come portiere di calcio, ha lavorato con Visconti, ha diretto Totò, e ha scritto canzoni per Celentano. E' approdato infine all'horror, firmando alcuni fra i più belli e oscuri thriller mai prodotti in Italia. Oggi è compianto soprattutto da quelli che vorrebbero vedere, nel cinema italiano, qualcuno con le idee altrettanto chiare. Nel '94, due anni prima di morire, si raccontava così...

Strano destino quello di Lucio Fulci. Nel cinema ha fatto praticamente di tutto: dalla sceneggiatura di un classico come *Un Americano a Roma*, ai filmacci sgangherati e fracassoni di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, fino all'incontro fulminante con l'horror più estremo che, nel bene e nel male, lo pose all'attenzione della critica e del pubblico di tutto il mondo. Dichiaratosi sempre un artigiano, Fulci è stato, per usare le sue stesse parole, "l'unico regista dell'horror riscoperto in vita". La stessa critica europea che lo definì "poeta della morte" e che, citando il prestigioso Cahiers du Cinema, scorgeva ben evidente nei suoi deliri splatter una precisa e marcata grammatica capace di delineare un personalissimo linguaggio cinematografico, non era abbastanza pronta a promuoverlo sul piano produttivo, forse considerandolo un già-morto, uno zombie uscito per caso da un suo stesso film. Fulci era un uomo estremamente colto, ma non sbandierava tale cultura, limitandosi ad accennarla nel corso dei suoi numerosi interventi all'insegna della genuinità. Forse sentiva di essere vicino alla fine, e ciò lo rendeva ancora più spontaneo e diretto, e certo non si faceva scrupolo di bacchettare impietosamente chi riteneva meritevole di spregio. Il beffardo destino lo ha privato della vita proprio nel momento in cui, improvvisamente, la fortuna sembrava

sorridergli. Come risvegliatisi da un sogno, produttori e pubblico si accorsero un giorno che Fulci era ancora vivo, e desiderava tanto lavorare, almeno quanto loro desideravano assistere ad un suo nuovo film. La seguente intervista mi fu rilasciata da Fulci nel 1994, durante la XIV edizione del Fantafestival, di cui era assiduo frequentatore.

Per iniziare vorrei chiederle un commento sul problema della censura. Lei è considerato un regista "fastidioso" a causa delle numerose ed esplicite scene di violenza presenti in molti dei suoi film. L'Inghilterra è un caso eclatante: fino a poco tempo fa i suoi film erano addirittura banditi dalle sale cinematografiche e ne era proibita la diffusione su video cassetta. Questo le ha mai creato dei problemi?

Non te lo saprei dire. In Inghilterra hanno fatto molti festival dedicati all'horror, e alcuni erano dedicati a me. Quindi vuol dire che qualcosa ha circolato, non credo che gli organizzatori spendano i propri soldi per cose di cui nessuno ha mai sentito parlare. Recentemente un certo Trevor Barley mi ha contattato: stava organizzando una rassegna dedicata ai miei film horror, ed aveva molte difficoltà nel reperire copie integrali (la censura ha tagliato chilometri di metraggio

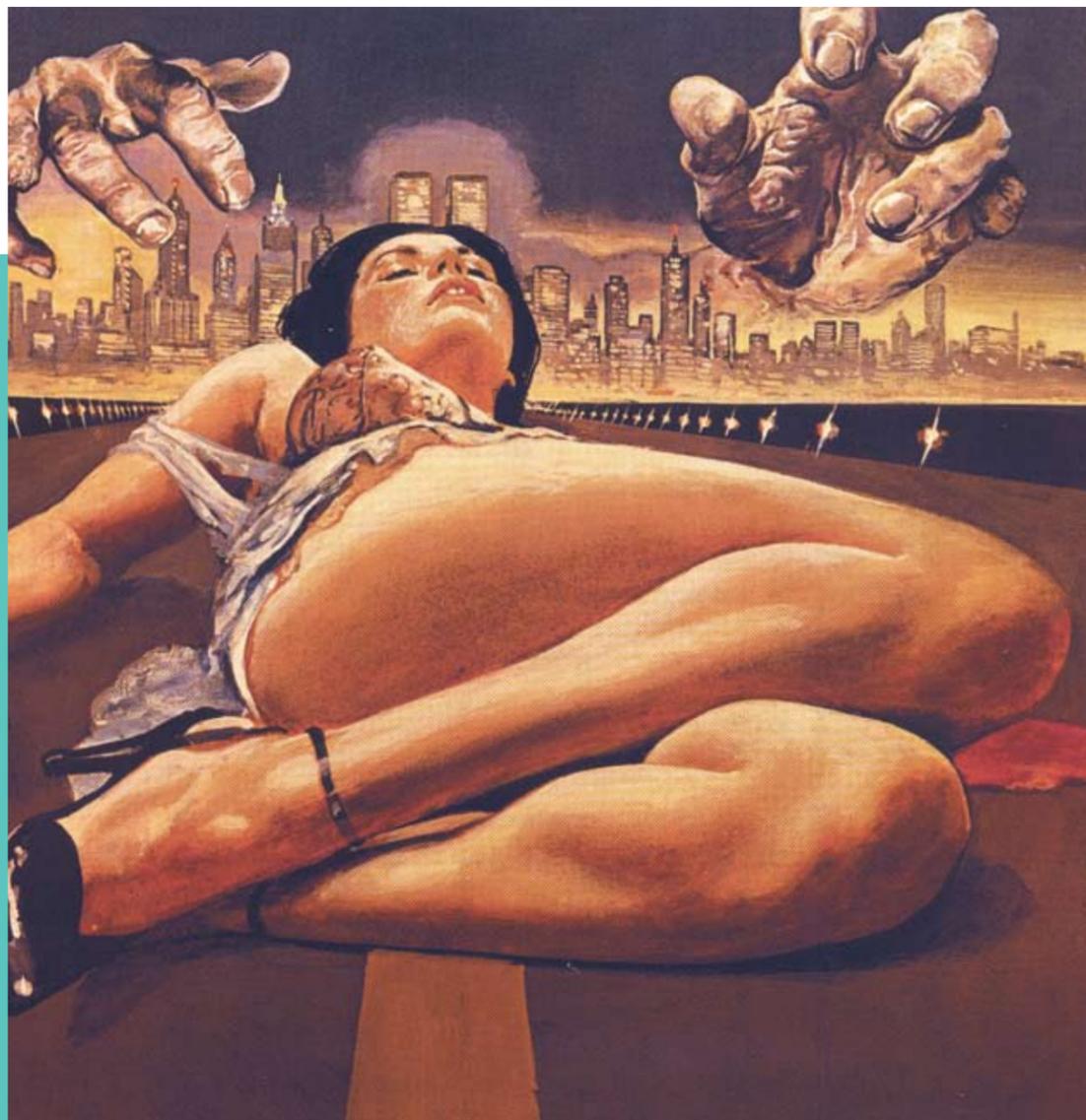
dai miei film, senza neanche consultarmi). Credo che alla fine si sia rivolto al mercato clandestino del porno, dell'hard-core. Lì ha trovato qualcosa, anche se mi fa tristezza doverlo raccontare.

Eppure in Inghilterra c'è un vero e proprio culto attorno ai suoi film.

E' un culto "Valdese", nel senso che è fuori dalla chiesa del cinema inglese. Questa cosa mi addolora molto. Io vorrei dire a questi signori: scusate tanto, non volete vedere i miei film, ma, con tutto il rispetto per un bel film come "La moglie del soldato", quando quello si spoglia e si vedono 'stù du' cojoni così, vorrei sapere cosa dicono gli inglesi "Bene, Oh Wonderful!". E che è, mica ho capito!

E' vero che in Giappone c'è un teatro sul cui schermo viene proiettata la sua immagine durante gli intervalli?

Non proprio. Mentre proiettavano i miei film, nella "dinsa" (all'esterno della sala) proiettavano anche la mia faccia, che è una cosa orripilante. Comunque la proiettarono solo in un'occasione particolare. I Giapponesi hanno una specie di culto per me, soprattutto per i miei film più violenti. E' chiaro che se gli mando *Le porte del silenzio* (1991) mi prendono a calci, perché è diverso dalla mia precedente produzione.



Ha mai fatto qualche film prodotto dai giapponesi o dagli americani?

No, magari, magari! Niente. Forse sono io che non ci ho saputo fare, perché è venuto un giapponese per propormi un film tratto da un romanzo, anche famoso ma di cui non ricordo il nome. Poi l'autore non ha ceduto i diritti e non si è più fatto nulla.

Se lei dovesse presentarsi ad un ipotetico spettatore che non la conosce e non ha mai visto un suo film, che titoli sceglierebbe dal suo vasto carnet, non solo di film fantastici o horror?

Non si sevizia un paperino (1972) e *Beatrice Cenci* (1969). Poi *Sette note in nero* (1976) e tutti quelli dell'orrore che sono ottimi. Comunque sono particolarmente legato a *Beatrice Cenci*, uno dei miei film meno conosciuti ma, a mio parere, il più bello.

Il film ebbe molto successo?

Niente affatto! Ricordo una proiezione cui assistetti in Spagna, mischiato al pubblico insieme al direttore della fotografia. Alla fine siamo scappati, perché tutti gridavano "Amazzate il regista!" ed io avevo paura che qualcuno mi riconoscesse (Fulci ride con gusto, ndr).

La critica la accusa di aver copiato Romero con *Zombi 2*, uno dei suoi film più riusciti e famosi. Cosa mi dice in proposito?

Zombi 2 è naturalmente nato sulla scia del film di Romero, che solo in Italia si chiamava *Zombi* (il titolo originale è *Dawn of the Dead*, ndr). In Italia si producono film con questo sistema, il regista non può farci nulla. Il mio *Zombi* è completamente diverso da quello di Romero, che considero un regista bravo ma sopravvalutato. Romero ha fatto un film sociale, la rivolta dei morti viventi rappresenta il grido di disperazione degli emarginati e

degli oppressi, dei reietti dalla società. Io ho fatto un film più avventuroso e, soprattutto, ho ricondotto la figura del morto vivente alla Jamaica e ai riti voodoo cui naturalmente appartiene. Non credo di averlo copiato, se i critici visionassero entrambi i film si renderebbero conto da soli dell'assurdità di tali affermazioni.

Cinema americano e cinema italiano. Lei spesso afferma che grandi nomi del cinema USA si sono apertamente ispirati ad opere minori italiane, senza mai dichiararlo...

I miei film sono poveri, fatti con pochi soldi, ma pieni d'idee. Non lo dico io: anche il nuovo astro nascente Quentin Tarantino ha dichiarato di aver tratto ispirazione dal mio lavoro, soprattutto dal film *Lo Squartatore di New York* (1982), che lo impressionò molto perché lo considerava un film estremo e senza compromessi. Tarantino è un cinefilo, attenzione, sa cosa dice quando parla di cinema. Purtroppo in Italia dobbiamo spesso lavorare con delle produzioni in cui è alto il grado di cialtronnaggine. Ricordo un episodio a proposito de *L'Aldilà* (1981). Cercavamo ulteriori finanziamenti e i tedeschi ci dissero che avrebbero comprato il film solo se ci fossero state scene con degli zombies. Noi le inserimmo (anche se c'entravano poco o nulla) e, a prodotto finito, si rifiutarono di acquistare il film perché le scene con gli Zombies erano troppo violente! E questo è solo un esempio. Recentemente hanno tagliato il finale di *Un Gatto nel Cervello* (1990): doveva essere ironico e invece hanno fatto in modo che risultasse "spaventoso". Risultato: un film rovinato! (Il film era interpretato dallo stesso Fulci nei panni di se stesso. Nel finale originale portava una ragazza nella cabina di una nave, si udiva il rumore di una sega elettrica, delle urla, e poi una voce fuori campo urlava: "Stop!", Fulci e la ragazza uscivano dalla cabina, salutavano la troupe e se ne andavano con la barca. I produttori hanno tagliato quest'ultima parte, sminuendo il già presente contenuto meta-filmico dell'opera, ndr).

C'è un progetto che non è mai riuscito a realizzare e che desidererebbe riprendere in futuro?

Tanti, troppi! Ogni regista nel cassetto ha molti scheletri. Solo che questo è un momento in cui mi pare non si possa esumare nessuno zombie, perché ora come ora, il cinema italiano non esiste più. Che ci siano delle colpe, non ne parliamo per favore; la politica, i registi con la tessera di partito, la



RAI che finanziava solo certa roba. Io però spero in un ritorno, ma non perché ho fiducia in Berlusconi, che comunque è un uomo intelligente, questo bisogna ammetterlo. Però ho fiducia che qualcosa stia cambiando! Ecco, questo Fantafestival di Roma: oggi c'erano 350 persone che volevano vedere un mio vecchio film (*L'Aldilà*), che probabilmente avevano già visto altre volte. Questo significa che vogliono rivedere del cinema, non solo delle novità dettate dalla moda del momento. Tarantino, e lo cito ancora perché mi piacciono molto i suoi film, ne è un esempio.

Anche lei è un cinefilo?
Cinefago! Figlio di cinefagi; mi vedrò 200

film al giorno! Tutti noi cinefili siamo degli "stupidoni", perché in fondo amiamo molto il cinema, alla fine ti rendi conto che è l'unica cosa che hai nella vita.

Quindi avrà anche dei cult-movies personali. Quali sono?

Freaks di Tod Browning, *Detour* di Edgar Ulmer, *Reservoir Dogs* di Quentin Tarantino, i film di Hawks e tutto Don Siegel, un regista spesso sottovalutato ma grandissimo.

Molti dei suoi film erano realizzati da una "factory" sul modello di quella di Roger Corman o della famosa casa di produzione inglese Hammer, composta

da elementi fissi come Dardano Sacchetti alla sceneggiatura, Salvati alla fotografia, Giannetto De Rossi e Rosario Prestopino agli effetti speciali e di make-up. Conta di ricostruire in seguito questa squadra vincente?

Mi piacerebbe molto, spero di poterlo fare, in futuro. Però ritengo che anche l'orrore cominci ad essere datato; la luce è cinema, cinema chiaramente più violento. Ritengo, fra l'altro, che il cinema deve essere cattivo e la televisione buona. Questo non l'ho detto in altre occasioni e me ne dispiace, perché ritengo sia molto importante. Perciò io sono per il cinema CATTIVO: Il cinema di Tarantino è cattivo e va bene. Cito molto

Tarantino perché ritengo che sia l'ultima grande scoperta del cinema americano.

Secondo lei è sbagliato tagliare i film trasmessi in TV per tutelare il pubblico più sensibile, o è un compromesso accettabile pur di far circolare l'opera e raggiungere un pubblico più vasto?

Sono assolutamente contrario ai tagli televisivi! Perché devono passare i film con i tagli, non lo capisco proprio. O non li trasmettono affatto, oppure li lasciano integrali. Presto arriveremo ad una separazione fra il cinema, che è scelta, e la televisione, che è imposizione. Se la televisione tornerà ad essere il Giro d'Italia, il Campionato di Calcio, cioè solo i fatti di importanza "collettiva", lo sport in genere e, naturalmente, i film televisivi, allora sarà una vera televisione. In Italia abbiamo continuato a fare degli sceneggiati inutili con Barbara De Rossi che perde i figli e abbiamo 'educato' il gusto dello spettatore a godere del fatto che questa disgraziata li perda continuamente. E ne ha persi a quintali, poveraccia. Se continua a perderli siamo rovinati (sghignazza ammiccante, ndr).

Se dovesse incaricare un famoso scrittore, non necessariamente di narrativa fantastica, di scrivere il soggetto e la sceneggiatura di un suo film, chi sceglierebbe?

Il mio scrittore preferito, da lettore, è Lovecraft, il più grande. Adoro le atmosfere dei suoi racconti. Mai Stephen King! In questo sono in contraddizione con mia figlia e con il mio amico e sceneggiatore Dardano Sacchetti, che sono suoi grandi ammiratori. Un'altra cosa che abbiamo in comune con Tarantino, è l'essere contro King.

Contro King sceneggiatore cinematografico, o contro King scrittore di fiction?

Non lo so, è bravissimo, straordinario, ha un grande intuito, però, non c'entra con me, è una cosa strana che non so spiegare. Comunque come sceneggiatore prenderei Richard Matheson, quello dei film di Corman tratti da Poe. E' straordinario. Mi piacerebbe rifare un racconto chiamato Il Terrore in cui gli animali riacquistano il peccato originale, perdono la loro innocenza e perciò diventano cattivi. Un racconto straordinario (è scritto da Arthur Machen, ndr). Mi sarebbe piaciuto rifare *La Mummia*, però ho visto che lo doveva fare il mio amico Joe Dante, poi ora sembra

che non lo faccia più. Ecco, il film della mummia lo avrei pure combinato, perché i francesi sembravano interessati a produrlo, però, niente. Sembra non ci sia niente da fare.

Esiste, nel vasto panorama del cinema di genere, un film che l'ha veramente terrorizzato?

Absolutamente no! Mi terrorizzano i telegiornali, con le loro notizie e l'evidente compiacimento che hanno nel fare il resoconto delle disgrazie umane. E i film brutti, anche. Al cinema non mi ha mai impressionato nulla. Ci sono alcuni registi che mi spaventano per la bruttezza dei loro film: ad esempio, Ermanno Olmi, che io ritengo fra i peggiori registi del cinema mondiale. Non è una novità, l'ho già affermato altre volte.

Mi sembra che oggi, nel cinema horror, ci sia una tendenza al grottesco e alla commedia, che si discosta molto dal 'vecchio' modo di fare cinema a lei caro, basato sulla tensione, sulla suspense. Pensa che ci sarà un'inversione di tendenza o i registi continueranno su questa linea?

La risposta è scontata, banale. La commedia è sempre stata la colonna portante del cinema, specialmente di quello italiano, e continuerà ad esserlo. La morte di Massimo Troisi, che era un grandissimo attore e un grandissimo regista, ha privato il cinema italiano di una grandissima fonte. Fa solo quello, il cinema italiano. Non creda agli art.28, non creda alle Pompadour di regime che, se gli prude qualcosa s'improvvisano registi, quello non conta niente. Uno degli ultimi film italiani che mi sono veramente piaciuti è quello di Massimo D'Alatri, Senza Pelle, perché è un vero film.

Quali sono i registi italiani, vecchi e nuovi, da lei amati?

Valerio Zurlini, Sergio Leone, grandissimo, gli americani gli devono molto, Elio Petri, Bernardo Bertolucci. Mi piace Fellini, alcuni film di Risi e di Monicelli, ma non molti e, soprattutto, Steno, che io considero il mio grande maestro e penso sia giusto rivalutare. Detesto invece Pupi Avati e Nichetti. Salvatore è bravo, il suo film Mediterraneo è gradevole, ma nulla più. Anche Tornatore è bravo, ma io penso che molti giovani siano bravi in un solo film, poi... Dario Argento non è male: lui mi odia ma io penso sia bravino. L'unico suo difetto è che si crede un grande artista mentre

è solo un artigiano (Fulci si riferisce a vecchie polemiche con Argento, poi estinte, tanto che il suo ultimo film doveva essere prodotto proprio da Argento, che spendeva numerose parole di elogio per Fulci, ndr).

Attualmente sta lavorando a qualche nuovo progetto?

Ho due film a cui sto lavorando. Uno si chiama Inferno personale e l'altro La morte di Figaro che spero di combinare (purtroppo, non lo farà, ndr). Prima devo uscire da questa situazione (indica il piede ingessato, ndr): mi sono rovinato facendo un film, ma fra due mesi, quando il mio piede sarà a posto, spero di ritornare a lavorare. In questo momento di crisi, in cui nessuno lavora, io sono l'unico regista italiano con 'alibi', perché di lavoro ce ne sta veramente poco.

Fulci, la ringrazio molto per la sua cortesia e disponibilità e le faccio un 'in bocca al lupo' per il suo lavoro.

Ti ringrazio... senti mi spediresti una copia di questa cosa, quando esce? Ora ti do il mio indirizzo, a patto che non lo comunichi ai creditori... (ride di gusto, ndr).

DOPE, GUNS N' FUCKIN' IN THE STREETS

di Francesco Farabegoli

Quella della Amphetamine Reptile è quasi un'epopea. Intervista al fondatore Tom Hazelmyer sull'ascesa, la caduta e le possibili eredità di un'etichetta che ha scritto una pagina a sé nella storia del rock.

In parziale ottemperanza alla politica di sobrietà che ne ha definito l'operato per un decennio, Amphetamine Reptile ha di recente ricominciato a pubblicare materiale inedito con il proprio marchio. L'etichetta che aveva chiuso i battenti nel '98, nell'indifferenza generale, riapre timidamente al pubblico e pubblica una serie di 7", più un LP di Heroine Sheiks, distribuiti solo attraverso il sito ufficiale.

"La ragione per ricominciare? Non c'è proprio una ragione". Dopo aver finito con il progetto A Purge Of Dissidents avevo ancora voglia di fare musica, e per ora le cose che ho fatto uscire sono state fatte solo per divertimento, o per avere l'opportunità di lavorare con amici tipo Lydia Lunch o Billy Childish. Non ho assolutamente in programma di rimettere AmRep nella posizione in cui era. I dischi sono una sorta di documento di vari progetti, più che lavori messi sul mercato con l'intenzione di cambiar il mondo o cose così. Di base si tratta solo di tirature minuscole, vendute attraverso il sito web. Mai dire mai, mi conosco abbastanza bene per poterlo dire, ma per ora questo è l'unico piano."

Chi parla è Tom Hazelmyer, leggendario fondatore ed unico tenentario dell'etichetta oltre che chitarrista di Halo Of Flies. Se ve lo state

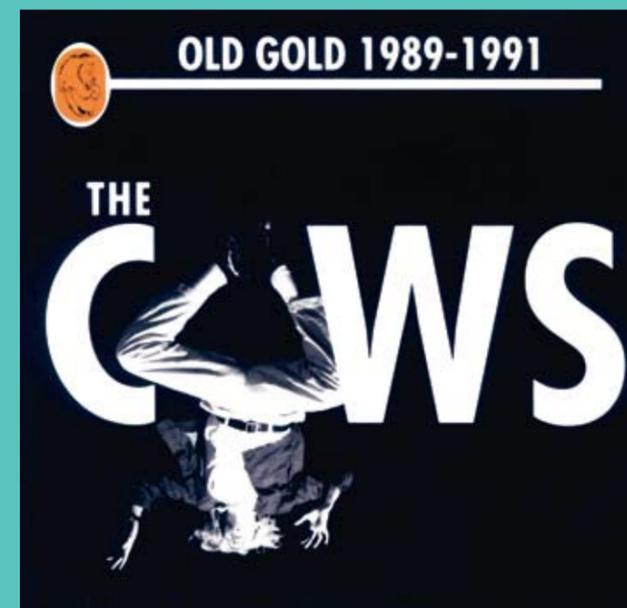
chiedendo, il progetto A Purge Of Dissidents è una cosa messa insieme in combutta con Dalek, in cui il rapper cura le immagini e Tom la musica. Ne vien fuori un disco, uscito per Ipecac nel 2007, a testimonianza di quello che si pensava un fugace ritorno di Haze alla musica, in quella freak scene che è la corte di Mike Patton. *"Buzz (Osbourne, chitarrista dei Melvins, ndr) raccomandava Ipecac dicendo che era un'etichetta che avrebbe potuto sostenere un progetto così bizzarro, ed aveva ragione. Comunque è stato una cosa estemporanea: posso prendermi cura di un progetto singolo, ma la dimensione di questo progetto era troppo grande da sopportare per una sola persona."*

La storia di Amphetamine Reptile è quella di un'etichetta che prova a mettere in fila un catalogo di dischi fatti da amici, e finisce per disegnare i confini di un mondo nuovo. Le ragioni della fine di AmRep, al termine degli anni '90, sono le più ovvie e giustificate: non necessariamente i soldi, più che altro la fine di un ciclo ed il cambio d'aria all'interno del giro della musica indie tutta. Qualcosa che dopo un po' di tempo s'incrina e ti fa pensare che sia il momento di togliere le tende e di mettersi a fare

altro. *"Ho smesso di stare dietro ad AmRep come lavoro a tempo pieno nel '98, perché era ovvio che l'intero mondo delle indie label stava per cambiare, e non per il meglio. Guardando a questi dieci anni, direi che è stata una buona scelta."* Negli anni di silenzio Haze non è rimasto fermo. Ha continuato ad occuparsi di grafica e a vendere i dischi del catalogo via web.

Erano altri tempi ed altri modi di stare dentro al rock. Amphetamine Reptile nasce nel 1986, nella Minneapolis sfavillante del successo indie di Hüsker Dü e Replacements, senza un piano preciso alle spalle. Nel giro di pochissimo incontra un pubblico di fanatici devoti e decide di rilanciare. AmRep era sinonimo di un rock americano slabbrato e distorto, brutto, inflessibile, sferragliante. In AmRep funzionavano cose che, né prima né dopo, lo faranno più: la normalità, l'informale, l'incomunicabilità, la radicalità. Il roster dell'etichetta si componeva di gente tipo Cows, Hammerhead, Unsane, Melvins, Janitor Joe, Love 666, Guzzard, Tar e decine di altri artisti: gente che aveva una propria visione del mondo, o che in attesa di una visione continuava a macinar dischi e chilometri in furgoncino. Lo spietato approccio degli artwork ridisegnava un mondo anche oltre quel che riusciva a fare la musica in sé. Estetica del brutto, talmente ostentata e dozzinale da diventare cifra stilistica: foto di pezzi di ricambio di motori scattate alla bell'e meglio, copertine di dischi jazz rivedute e corrette, layout presi di peso dal punk rock. Se ne occupava lo stesso Tom, sotto qualche pseudonimo. *"Sono sempre stato un grosso fan del design, principalmente per quello che si rivolgeva alla musica punk/rock. In realtà ho iniziato a fare gli artwork delle mie uscite semplicemente perché non conoscevo nessun altro che li potesse fare. Poiché il mio gruppo stava rallentando l'attività ed AmRep era in crescita costante, cercai di incanalare la mia creatività nella grafica piuttosto che nella musica. Andando avanti nel tempo mi divertivo molto di più a realizzare copertine che a suonare."* Come se Peter Saville fosse vissuto a Minneapolis e lontano dalle scuole d'arte: un bagno di sobrietà, e forse un acido di troppo ogni tanto. *"Il mio approccio nel progettare l'aspetto grafico è quello di cercare di rimanere il più attaccato possibile al progetto stesso, di concepirlo su misura. Siccome non ho mai frequentato scuole d'arte e non ho mai avuto l'ardire di perseguire un mio "stile" personale, è sempre stato facile trovare roba che si sposasse bene con il disco, piuttosto che avere uno stile unico e forte da sposare ad ogni progetto. Le mie influenze vengono da ogni parte, dalla grafica porno alla pessima pubblicità, fino ai grandi designers come Jaime Reid o CSA Design."*

Quel che rese vincente AmRep, guardando le cose dall'oggi, fu la chiara impressione che chi ci stesse dentro, a qualunque livello, facesse parte di un club. Che i dischi siano belli è certo importante (e lo erano), ma l'attitudine esclusivista che animava il baraccone era il salto di qualità. Da questo punto di vista l'etichetta di Tom Hazelmyer è stata davvero l'ultimo depositario della tradizione di

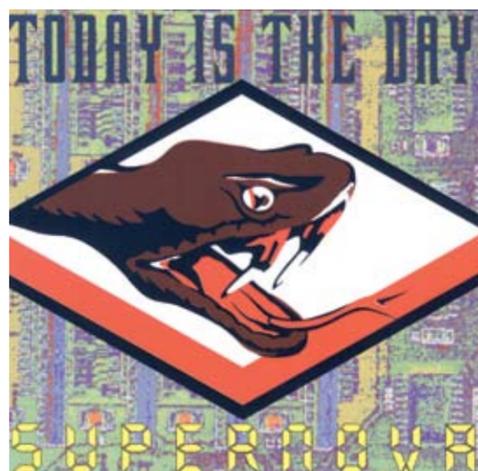
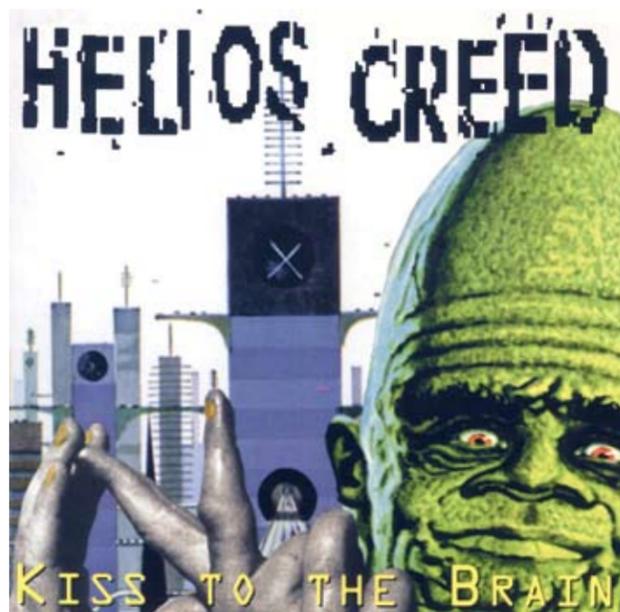


etichette come Sub Pop (cui agli inizi era legata a doppio filo) ed SST, un suono ed un'attitudine, gente talmente simile che l'avresti scambiata, nessun disco brutto. La label aveva una politica serratissima per quello che riguardava le release: singoli a pioggia per gruppi che gravitavano attorno ad essa a qualsiasi orbita, ed album per una schiera di eletti. Ed album-raccolta di singoli ogni tanto, la gloriosa serie *Dope, Guns n' Fucking in the Streets*. Sembra quasi, visto il tutto in prospettiva, che AmRep esprimesse apprezzamento dei singoli gruppi con gli LP/CD e si riservasse di formare una visione del mondo attraverso i singoli. Ma Haze non è d'accordo, per lui le cose sono sempre più semplici di così. *"Non saprei, penso che viste in prospettiva e da altre persone le cose possano acquistare molti più significati di quello che potevo attribuire ad esse mentre le facevo. Insomma, dieci anni fa c'era più libertà di fare cose meno commerciali in 7", fare CD o LP era semplicemente una spesa troppo grande da mettere a budget per tutti. Mi mettevo a pensare ad un CD o ad un LP solo se si trattava di gruppi molto attivi, che avessero intenzione di andare in tour e continuare a registrare nel futuro."*

Sia quel che sia, la gigantesca scritta NOISE che campeggiava nel logo dell'etichetta sembrava per

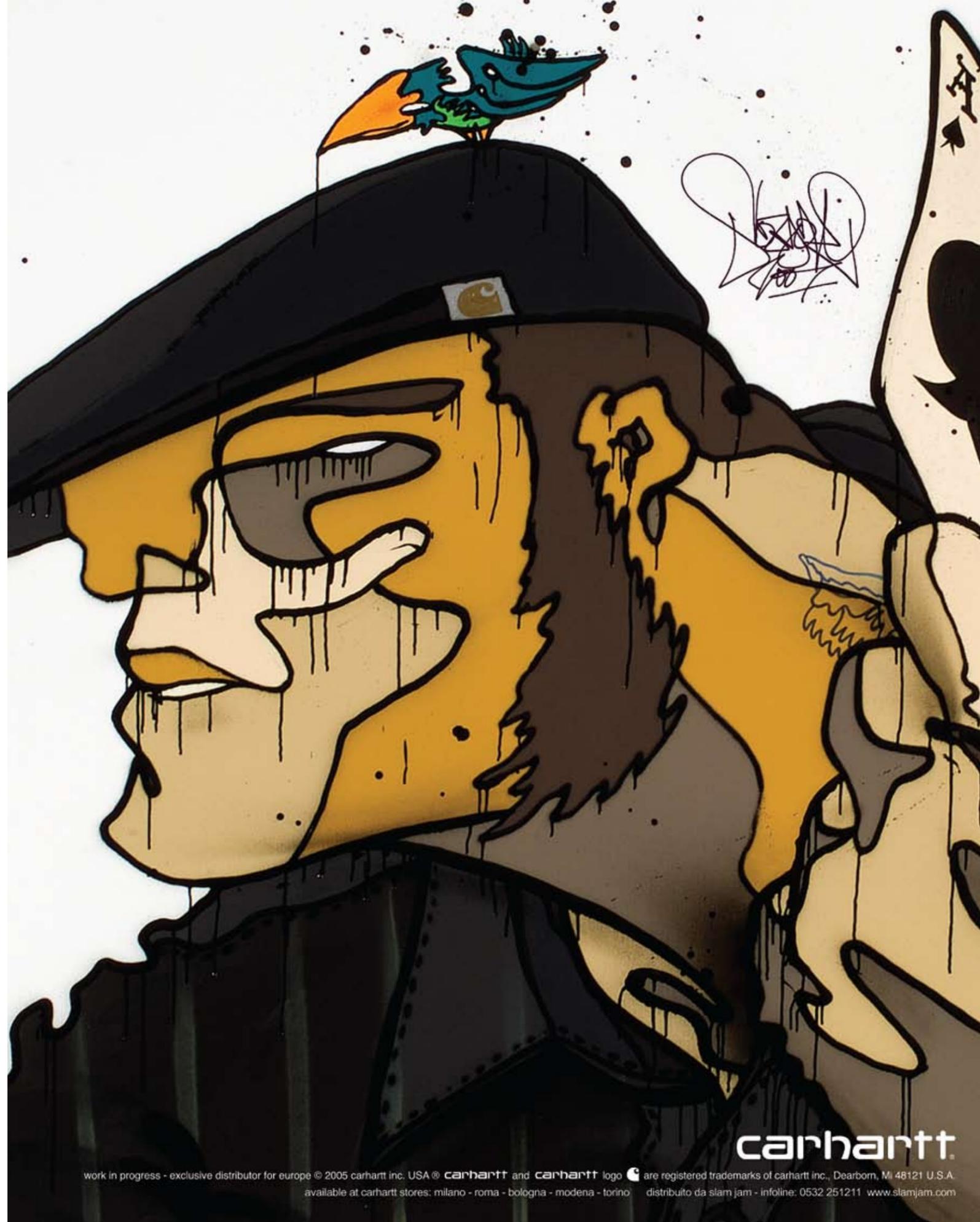
un breve periodo di tempo aver contagiato il mondo. Dire *noise* è come dire niente: Thurston Moore e gli anni '90 hanno permesso di porre la parola in calce a quasi tutto. Alle infinite teorie del rumore che il mondo andava snocciolando, in ogni caso, Tom decise di apporre una chiosa fatta di dietrologie blues con la schiuma alla bocca, come le armoniche a tradimento che entravano nei dischi degli Unsane (o i fiati dei Cows) per far quadrare il cerchio. Ed oggi tutto questo è semplicemente andato perduto, soffocato da ipotesi più arty e gratuite. A sentire oggi i dischi, e a vedere le foto di copertina, pare di avere avuto a che fare con degli alieni. Haze ha una sua idea su quello che è capitato: "...succede semplicemente che la spinta creativa, nelle correnti musicali, si esaurisca dopo un po' di tempo. Manca il ricambio generazionale ed ai vecchi non interessa più fare cose nuove. Alla fine degli anni '90 è successo anche al noise." Chiaro e semplice: le cose sono finite perché non c'era più niente da portare avanti. Tom, forse saggiamente, decise di non incaponirsi. "Ero totalmente cotto, e non sentivo molti nuovi gruppi che mi attizzassero abbastanza per continuare. Oltretutto, nel '98, la maggior parte delle mie band si sciolsero o cessarono l'attività. Per certi versi fu positivo: avevo l'opportunità di chiudere senza lasciare i gruppi nelle pezze, così colsi la palla al balzo e mi tirai fuori. Non fu mai una questione di soldi, avevamo anzi appena avuto un bel successo con Nashville Pussy."

In ogni caso il mondo ha fatto in fretta a dimenticare quella stagione. Il successo di vendite di Helmet e derivati è stato inglobato all'interno del crossover e poi del nu-metal, il postrock ha preso una direzione più melodica e popolare, gli estremismi si sono chiusi in se stessi e hanno generato compartimenti stagni. L'ala oltranzista di AmRep si accasa su Relapse, gli altri gruppi si sciolgono per dissidi interni o finiscono semplicemente la benzina. Di lì a un paio d'anni la musica cambia volto: qualcuno infila l'ennesima dietrologia post-punk ed ogni indierocker sulla terra decide che Gang Of Four è il miglior gruppo mai esistito. Non è solo l'eredità AmRep a lasciarci le penne: il math-rock smette di rilanciare sullo stesso canovaccio, Chicago smette di esistere nelle cartine del *post* e Dischord punta tutto su Black Eyes ed El Guapo. "Non ho visto o sentito molto negli ultimi dieci anni da farmi pensare di essermi perso un sacco di gruppi interessanti: è davvero piuttosto evidente che i gruppi d'oggi si accontentano di scavare nel passato e non di curarsi del futuro. Quello che cerco in un gruppo, personalmente, è invece ciò che fa di nuovo e di differente dal passato, quelle caratteristiche di 'sfida'." Cosa che i gruppi da lui sfornati avevano scritta in faccia. "Chi copia i Joy Division non lo fa certamente per soddisfare me. Le cose che mi hanno maggiormente colpito negli ultimi anni vengono da gruppi tipo A-Frames di Seattle, i



giapponesi Polysics, i texani White Drugs, Clockcleaner da Philadelphia e The Horrors, dalla Gran Bretagna." Un po' una versione aggiornata del suo catalogo, a pensarci: visioni pop allucinate, noise cattivissimo, revisioni wave per nulla calligrafiche, psichedelia strafatta Y2K e rock'n'roll degli anni '50 riveduto e corretto per le nuove generazioni. Cambiano gli attori, cambiano le musiche, rimangono le attitudini. E qualcuno che ascolta c'è, anche al di là di Tom Hazelmyer. Dal 1998 ad oggi si sono riformati Helmet ed Unsane, Shannon Selberg fa dischi con Heroine Sheiks, Steve Austin assume pose da dio dell'estremismo sonoro, Hammerhead si è diviso tra Todd e Vaz. Successi se vogliamo marginali, ma abbastanza clamorosi se messi nella prospettiva di un mercato della musica

indie che tira da tutt'altra parte. E se Amphetamine Reptile non pare avere (ahimè) avuto molta influenza nella storia del rock, sembra paradossale che molta della musica che più ci piace, ancor oggi, giri attorno alle sue scorie. E per Tom Hazelmyer questo non è affatto positivo. "La musica dei gruppi ex-AmRep dà il giro alla maggior parte della roba "nuova" che esce. Due grandi esempi: Vaz (ex Hammerhead) ed Heroine Sheiks (ex Cows). Anche le cose di Troy (von Balthazar, leader di Chokebore ed ora titolare di un bizzarro solo-project di matrice indiepop, ndr) sono molto diverse dal suo ex-gruppo, ma comunque bellissime. Ed è davvero deprimente il fatto che non ci siano gruppi più giovani, là fuori, pronti ad insegnare un nuovo trucchetto o due ai vecchi." Ipse dixit.



carhartt

NON CREDO AI MIEI OCCHI

IL TRAUMA DEL CINEMA SECONDO PETER WATKINS

di Francesco Ventrella

In riferimento a Watkins, Wikipedia dice: "...l'opposizione alla guerra è un tema centrale del suo lavoro, ma i messaggi politici dei suoi film sono quasi sempre ambigui." Visto che Wikipedia spesso è un po' vaga nelle sue affermazioni, se volete saperne di più, leggetevi questo articolo.

Peter Watkins (UK, 1935) è un regista indipendente che ora vive a Vilnius, Lituania. Dopo aver diretto per la BBC tre film, lo scandalo creato da *The War Game* (1965) lo ha portato a trasferirsi negli Stati Uniti, dove nel 1970, un'altra difficile pellicola (*Punishment Park*) lo avrebbe bandito ancora una volta. Spostandosi tra Francia, Svezia e Lituania, Watkins ha prodotto un cinema bandito, criticando il rapporto tra genere e forma cinematografica attraverso due concetti chiave: la "monofora" (la struttura unica dell'audiovisivo di massa) e lo "universal clock" (la categoria di tempo imposta al cinema dalla produzione globalizzata). La sua strategia è fare film che non rispondono assolutamente alle aspettative del pubblico televisivo addomesticato, e che hanno tempi che non funzionano nei palinsesti dei festival.

Inquadratura: L'inconscio giuridico del cinema.

Non riesco a credere ai miei occhi quando una sera, navigando tra gli infiniti thumbnail dei miei siti porno, mi sono ritrovato di fronte ad un'esatta rimessa in scena (come un tableau-vivant) delle immagini di Abu Grahib in versione gay sado-maso. Non erano infatti gli occhi ciò a cui avrei dovuto credere. Certe storie non hanno a che vedere col guardare, perché, al contrario, la visione sembra partecipare di quella forma di trasmissione a canale unico che supporta il progetto catodico del pensiero unico. Abu Grahib è passato. Non è più visibile nella superficie, ma ritorna, perché ciò che resta del trauma riguarda la struttura della sua trasmissione e non più l'immagine in sé.

All'indomani della liberazione della Germania

dai nazisti, i soldati alleati, trovandosi di fronte all'orrore dei campi di concentramento, pensano immediatamente di filmare tutto prima che l'evidenza del reato venga compromessa. Il cinema, il medium colpevole dell'esteticizzazione della politica elevata a toni epici da registi come Leni Riefenstahl e Fritz Hippler, diventa la stessa arma con cui provare a dare evidenza del genocidio. Nel 1945 Alfred Hitchcock lasciava Hollywood, chiamato a rendere servizio all'esercito britannico come advisor per le prime riprese dei campi di concentramento. (La pellicola, forse utilizzata nei processi di Norimberga, non sarebbe stata visibile fino al 1985, col titolo *Memories of the Camps*). Le fondamentali direttive estetiche di questo documentario dovevano essere due: riprendere il paesaggio circostante ed evitare i tagli delle riprese,



riducendo al minimo il montaggio, per inquadrare e riprendere ("framing and shooting") i colpevoli sul luogo del reato. Dunque, il cinema noir della perizia legale e quello western della conquista del paesaggio sembrano fondersi al fine di dichiarare visivamente la scena del reato e includere ("impeachment") nell'immagine i possibili diretti esecutori. Ma la conseguenza di questo processo è che il vero corpo del reato diventa la visione cinematografica stessa.

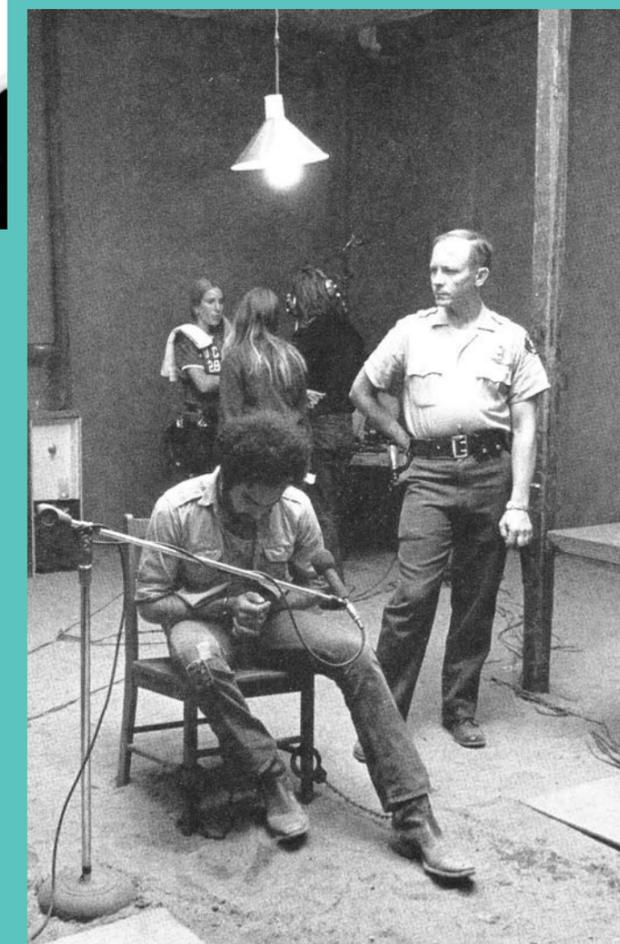
Il processo di Norimberga ha dimostrato che un trauma collettivo non ha davvero più a che fare con l'evidenza del reato. La questione non è ottica, ma giuridica e riguarda ciò che si può o non si può vedere e che, di conseguenza, prende la forma di ciò che si può o non si può dire – e addirittura immaginare. Dopo Auschwitz, Hiroshima e Nagasaki il cinema non poteva essere più lo stesso.

Ripresa: L'archivio traumatico.

Peter Watkins ha capito negli anni Sessanta che per intervenire sullo statuto legale delle immagini bisognava lavorare sul canale della

loro trasmissione, che influenza la forma in cui verranno archiviate. È un problema di broadcasting e conflitto di interessi: per Watkins il televisivo, come eterno presente e sorveglianza perenne, era diventato il vero problema etico del cinema dopo Auschwitz. *Culloden* (1964) è un re-enactment della battaglia che nel 1746 vide la definitiva sconfitta degli scozzesi contro gli inglesi. In questo film Watkins cerca di imitare nelle riprese e nel montaggio la forma dei documentari sul Vietnam che venivano trasmessi dalla televisione americana, sollecitando un senso di familiarità su due guerre lontane nel tempo, ma non nella funzione simbolica collettiva. Abbandonando l'ipocrisia dell' "effetto di realtà" nel cinema, Watkins si chiede se il presente del cinema possa produrre storia.

The War Game (1965) enfatizza proprio questo lavoro sulla struttura e viene censurato, nonostante la BBC stessa avesse prodotto il film. Per un anno Watkins si dedica alle ricerche sulla possibilità di un attacco atomico contro la Gran Bretagna: la sua idea per il film è, dunque, documentaristica, ma in piena guerra fredda non era davvero possibile distinguere reale e possibile. *The War Game* racconta dell'attacco nucleare che sarebbe avvenuto in Kent e che avrebbe portato i cittadini britannici ad ospitare nelle proprie case i rifugiati, dividendo spazi striminziti, cibo e nevrosi. La Gran Bretagna è un'isola e non si può scappare che fino alla costa. Ma questa bomba atomica "sarebbe stata lanciata" nel condizionale passato o futuro anteriore? Watkins pratica un'azione differita della memoria di Hiroshima e Nagasaki, che a

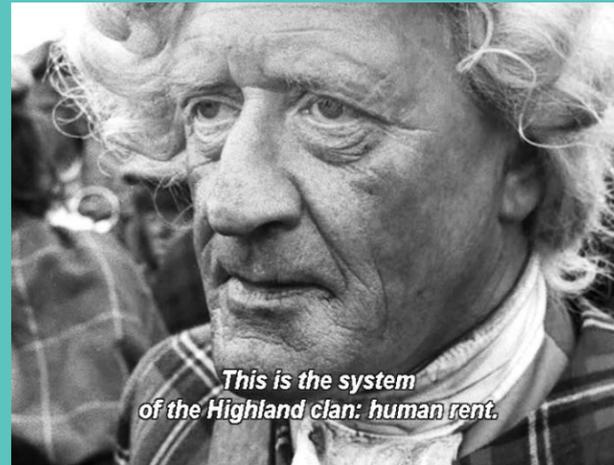


vent'anni dal loro lancio, non sono citate come fonte iconografica in *The War Game*, ma ritornano nella pressione della pellicola – in ciò che di quel trauma resta dentro il visibile.

In un saggio del 1967 Pasolini, lavorando sul 16mm dell'assassinio di Kennedy a Dallas, analizzava come il piano-sequenza, in quanto elemento "primordiale" del cinema – dice lui – fosse coniugato sempre al presente. Era il montaggio che, invece, realizzava il passaggio dal cinema al film, facendo diventare il presente passato. In questo senso il cinema partecipa del presente televisivo, ma una differenza radicale dovrebbe stare nelle funzioni di credibilità e immaginazione, che non sono necessariamente "realtà": perciò Watkins non c'entra niente con i reality show, perché i reality non hanno memoria, il cinema, invece, per Watkins è un modo della trasmissione della memoria, laddove il film è dunque una sua archiviazione.

Come un racconto epico, *Punishment Park* (1971) inizia nel mezzo della storia, *in medias res*. Dietro alla pellicola si trova un'iscrizione dell'Internal Security Act del 1950 che in USA permetteva di mettere in carcere persone solamente sospettate di cospirazione. Il film, invece, venne presentato come una risposta al massacro di Kent State (Ohio): quattro studenti uccisi a tradimento dalla polizia, che irruppe nel campus solo perché nei giorni precedenti c'erano state manifestazioni contro la guerra in Vietnam. Stato d'eccezione. "Chi viene ucciso dalle pistole che sento sparare fuori?" si chiede una delle giovani dissidenti imputate nel processo che si svolge in una tenda d'accampamento, mentre nel deserto del parco alcuni dissidenti seguono il programma, cercando di sfuggire alla polizia armata. Il gioco della guerra è diventato un progetto di riabilitazione. Il film si struttura su due poli (sovrapposti dialetticamente

a livello di montaggio, su quattro tracce sonore): dentro la tenda, il tribunale fa un discorso sulla violenza, mentre fuori la violenza viene visualizzata. Nella storia non viene mai chiarito perché una troupe anglo-americana sia stata invitata a filmare il programma di Punishment Park. Sono loro l'occhio e la voce fuori campo. "Lo abbiamo visto! Stai uccidendo, bastardo!!" urla il "cameraman" al poliziotto che ha appena freddato un internato, verso la fine del film. "Non volevo uccidere nessuno. È stato un incidente" ripete il militare alla "telecamera" (biondino brufoloso, 18 anni). Non serve dilungarsi troppo per comprendere come lo spaventoso immaginario destato da *Punishment Park* venga trasmesso sullo stesso canale in cui possiamo vedere oggi Abu Grahib. Questo canale di trasmissione negli anni Ottanta sarebbe stato teorizzato da Watkins e definito MAVM (Mass Audio Visual Media), ovvero la struttura che mantiene in atto la monofonia televisiva,



vero organo legislativo della produzione, distribuzione e archiviazione della memoria (cinematica).

Montaggio: Il progetto catodico del pensiero unico.

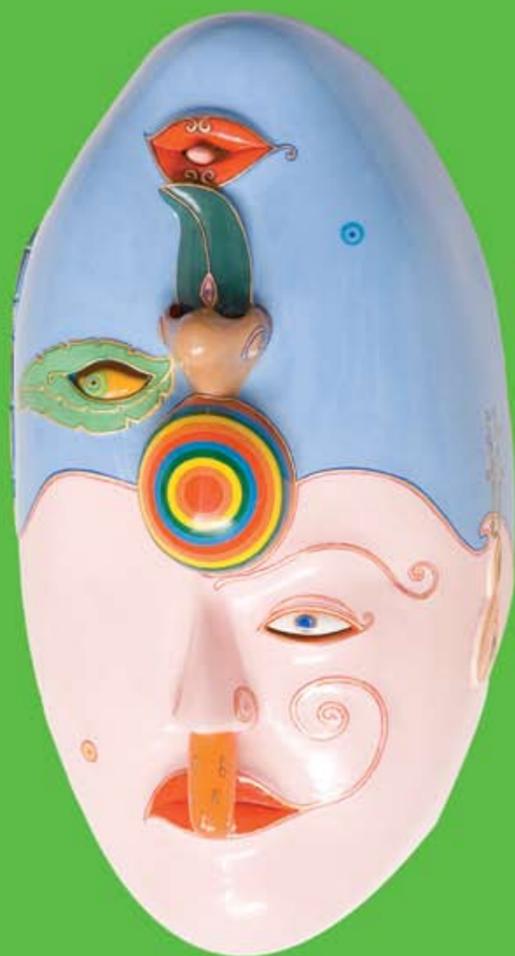
Nel 1971 Philip Zimbardo, professore del dipartimento di psicologia a Stanford, organizza con gli studenti uno studio comportamentale sulla prigione che durò solo 6 giorni. Lo studio venne interrotto a causa dello stato di depravazione che gli studenti-poliziotti avevano raggiunto nei confronti degli studenti-prigionieri: insultati, privati di cibo e sonno, bendati, denudati e seviziati... Tutto questo, svolto senza copione, è il risultato del carattere individuale degli studenti di Zimbardo o è piuttosto l'effetto dei rapporti di potere che hanno a che fare con la visione come sorveglianza? Uno non crede

ai propri occhi quando confronta le immagini di Stanford con quelle di Abu Grahib... un gruppo di uomini, messi in fila e incappucciati, viene seviziato da militari. La versione porno sembra, dunque, meno "eccezionale". La feticizzazione dell'immagine è solo una mutazione del suo temporaneo valore d'uso. La tele-visione su cui si trasmette Abu Grahib non è l'effetto, ma un sintomo dell'inconscio giuridico del cinema, come sorveglianza dei corpi. Continuiamo a dare la responsabilità alle immagini di produrre la guerra, quando invece è proprio questo atteggiamento che ci porta ad essere complici del loro impeachment. Credo che nel senso di Watkins, discutere su come il cinema possa fare storia, significa ritrovare la memoria inconscia di quel corpo che preme dietro il film, ridotto dalla monofonia a pura geometria dei rapporti di potere.



↳ N. Asino ↳

« punto di Vista »



« invero SIMILE »



» Suici  I O »



Epipisteme

GALLERIA S.A.L.E.S.

MARCEL VAN EEDEN

TEMPO

FLAVIO FAVELLI

TERRAZZO CON DECORI

FINO AL 25 LUGLIO 2008

MARIO AIRO'
STEFANO ARIENTI
CHARLES AVERY
BOTTO & BRUNO
MATTI BRAUN
MONICA CAROCCI
SARAH CIRACI'
HANSJÖRG DOBLIAR
FLAVIO FAVELLI
LAURENCE FIGGIS
AVISH KHEBREHZADEH
KERSTIN KARTSCHER
EUAN MACDONALD
EVA MARISALDI
GITTE SCHAEFER
WOLFGANG TILLMANS
GRAZIA TODERI
DONALD URQUHART
MARCEL VAN EEDEN
ERIK VAN LIESHOUT
RICHARD WOODS

VIA DEI QUERCETI 4/5
00184 ROME
ITALY

T: +39 06 7759 1122

F: +39 06 7725 4794

E: INFO@GALLERIASALES.IT

W: WWW.GALLERIASALES.IT

PRESENTING CURATORS...(part 2)

ANGELA VETTESE, NICOLAS DE OLIVEIRA E ANDREA VILIANI

di Ilaria Gianni e Filipa Ramos

Due numeri fa avevamo cominciato una raccolta di testimonianze in relazione a cinque date chiave. Le date sono sempre le stesse: 1967-1977-1987-1997-2007. Sono cambiati invece i curatori a cui si è chiesto di indicare, per ognuno degli anni in questione, un'opera d'arte che fosse importante o significativa. Nella precedente puntata c'erano Jens Hoffmann, Chus Martinez e Patrick Charpenel, in questa Angela Vettese, Nicolas de Oliveira e Andrea Viliani.

Angela Vettese è Direttore del Corso di Laurea in Arti Visive presso l'Università IUAV di Venezia; Direttore della Galleria Civica di Modena e Presidente della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia.

1967

L'opera fondamentale, a mio avviso, non è un'opera ma una serie di dichiarazioni. È il momento in cui gli artisti avvertono una forte necessità di produrre teoria, un poco come al tempo dei manifesti del primo Novecento, senza tuttavia l'enfasi sul futuro, l'autostima provocata dal pensiero di aver capito le leggi della storia e l'afflato provocatorio delle prime avanguardie. Direi quindi i *Paragraphs on Conceptual art* di Sol Le Witt.

1977

Nel 1977 parlerei di alcuni elementi del ritorno alla manualità, e in particolare – non è un'opera ma un rapporto – il legame che si rompeva tra Francesco Clemente e Alighiero Boetti. Le date che avete scelto mi costringono ad acrobazie di questo tipo, ma è chiaro che opere come *One Hotel* di Boetti – eminentemente concettuale ed eminentemente imprenditoriale – che in quell'anno si perde con l'invasione dell'Afghanistan da parte dei Sovietici, idealmente passano il testimone all'India un po' sdolcinata e sensuale di Clemente. In generale si va verso la riscoperta dell'universo multiculturale mescolato alla sensibilità soggettiva che arriva con il postmoderno.

1987

Nel 1987 il panorama slitta verso la critica istituzionale, sia impegnata – Barbara Kruger – sia volutamente piaciona nei confronti del pubblico – Jeff Koons. Ma ricorderei i

Tombeaux di Jan Vercruyssc, un autore oggi quasi dimenticato, perché quei volumi puri e inutili di mogano, mezze tombe e mezzi armadi, parlano, con qualche anno di anticipo – almeno due – della fine della nostra certezza di borghesi occidentali, chiusi tra una cortina a Est e un oceano Pacifico a Ovest.

1997

Del 1997 ricorderei la progettazione dell'auditorium della Documenta X da parte di Heimo Zobernig. Anche qui pochi ricordano con precisione, ma le cento giornate di animazione della mostra nascevano con la complicità di quel progetto d'artista, forse vampirizzato dalla bellezza delle sedie di Franz West (chieste da Zobernig, peraltro) e anche della libreria di Vito Acconci. Il vero ingresso – forse anche la rappresentazione più degna – della cosiddetta estetica relazionale, ma anche dell'inclusione di molti linguaggi in una sola opera: architettonico, di design, di poetica personale e anche di performance continua nonostante delegata ad altri.

2007

Del 2007 ricordo l'opera, non a caso messa in copertina da Frieze e da Artforum contemporaneamente: la vasca bianca in cui, a Münster, Bruce Nauman ha trasformato una piazza. Un luogo di accesso facile per tutti, senza barriere d'ingresso, ma con una forte capacità di farci sentire in una comunità protettiva, uterina e chiusa. Un po' come la comunità dell'arte, ma soprattutto come ciò che dovrebbe essere l'umanità civile e ogni sorta di comunità in cui non per forza ci si conosce tutti, ma ci si riconosce in un'identità di luogo e forse anche di ideali. Non è un caso

che la conca sia stata costruita con materiali adatti a tutti e fuori da ogni altra religione se non quella della natura e della logica: il bianco e una geometria semplicissima ma religiosa in senso laico come quella di Pitagora.

Nicolas de Oliveira è curatore indipendente e direttore e fondatore della Notice Gallery, un project-space dell'ex Museum of Installation, Londra. Insegna al London Metropolitan University e al momento sta sviluppando un Masters Degree in Contemporary Curating alla Whitechapel Gallery, Londra.

Scegliere l'opera d'arte, a mio avviso più fondamentale del settimo anno di ogni decade, dal 1967 al 2007, è un compito da compiere rapidamente, visto che potenzialmente corre il rischio di essere un infinito e fantastico esercizio meditativo, che potrebbe non giungere ad alcuna conclusione. Sicuramente rivela una certa gerarchia nella scelta delle opere, tuttavia è soprattutto un modo per afferrare la storia dell'arte e capire il gusto della persona che si cimenta in questo compito.

1967

Marcel Duchamp, *Étant donnés*. Realizzato nel 1966 ed esposto dopo la sua morte nel 1969, è cruciale nel suo obiettivo di identificare la relazione tra oggetto e spettatore, ricolmandosi così di deliziose contraddizioni.

1977

Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. L'installazione critica (e molto divertente) di Broodthaers, stabilisce il tono per quell'istituzional critique che sarà soggetto fondamentale del lavoro di molti artisti.



Joseph Beuys, *Honighumpe am Arbeitsplatz*. 'Honeypump at the Workplace' crea un'incredibile disordine a Documenta a causa di una serie di tubi che mettono in collegamento gli spazi. Tipico di Beuys: iconoclastico, politico, senza senso.

1987

Richard Wilson, *20:50*. Conosciuto anche come 'the Oilpiece' ha avuto un ruolo primario per l'Installation Art in Gran Bretagna e oltre.

1997

Carsten Höller e Rosemarie Trockel, *A House for Pigs and People*. Un'importante relazione lavorativa che ha messo in discussione il rapporto tra chi guarda e chi viene guardato (con qualche maiale tirato in ballo come punto di confronto).



2007
Hans Op de Beeck, *Location (5)* (2004) Installazione permanente per Towada Museum, Giappone (2007). È la più grande "miniatura" di Op de Beeck realizzata fino a questo momento: un autogrill a misura reale con paesaggio in trompe l'oeil, che riporta l'installazione alla contemplazione e al sublime.

Stefan Brüggemann, *Black Box* (2008). Concepita nel 2007, la mostra riunisce opere più classiche e nuove installazioni facendo contemporaneamente uso di carta da parati e suono. L'arte concettuale non è mai apparsa così bella!

Dall'alto, in senso orario:

Heimo Zobernig *untitled*, 1997 (100 Days – 100 Guests) installation view Documentahalle documenta X, Kassel (including Docu Chairs from Franz West). Foto Archiv HZ.

Marcel Broodthaers *Musée d'Art Moderne Museum of Modern Art Kunstmuseum Section Financière Département des Aigles*, 1971. Courtesy Broodthaers Estate.

Hans Op de Beeck *Location (5)*, 2004, sculptural installation, mixed media, sound, 9,6 x 14 meters, 6,2 meters ceiling height. Courtesy Towada Art Center, Towada (JP) and Xavier Hufkens, Brussels.

Carsten Höller und Rosemarie Trockel *Ein Haus für Schweine und Menschen*, 1997. Installation view Dokumenta X, Kassel, 1997. © VG Bild Kunst, Bonn.

Richard Wilson *20:50*, 1987. Courtesy of the artist and Matt's Gallery, London.

Andrea Viliani (*Casale Monferrato, 1973*), è curatore al MAMbo, Bologna.

Da: Andrea Viliani
Data: Fri, 18 Jun 2004 13:24:44 +0200
A: Elio Grazioli
Cc: Associazione Arte Continua
Oggetto: implacabile, Prini

Gentile Elio, Gentile Barbara,

Vi scrivo a seguito della mia richiesta di pubblicare un'immagine dell'opera di Emilio Prini presentata in occasione dell'ottava edizione di Arte all'Arte e intitolata *2003 variazione da Fermacarte 1968*.

Ho incontrato Emilio Prini il giorno dell'inaugurazione, per un paio d'ore. Ora, a distanza di mesi, ricordo soprattutto una sua affermazione per la quale l'arte dovrebbe essere "vistosa"... e, forse per farmi capire che cosa intendesse, mi parlò del sorriso della Gioconda, delle ragioni (linguistiche) del suo "stupefacente" successo (linguistico). Fu una conversazione mobile e divagante, socratica, di cui solo lui sembrava avere chiare le coordinate (eloquio a tratti scioltissimo e ammirevole, un'implacabile articolazione del linguaggio), che difficilmente riesco, infatti, a dipanare nuovamente.

Come ho scritto nella mia prima email, vorrei pubblicare quest'immagine sulla rivista italiana in lingua inglese Boiler, che in settembre realizzerà un numero monografico sull'ultima generazione di artisti italiani. Considerando il suddetto criterio generazionale, che sarà appunto adottato dal prossimo numero della rivista, *2003 variazione da Fermacarte 1968* lo sorvola brillantemente ma – posta la dimensione temporale indefinita alias non definitiva dell'espressione artistica, che Prini affronta dagli anni Settanta, o forse fin dall'inizio, in modo radicale – rappresenta una digressione volontaria e un voluto gioco, o scherzo, di date, dati.

Dopo aver osservato nel foyer del teatro di Montalcino quest'opera, certi suoi dettagli, anche minimi (le due pieghe laterali, come quelle di un foglio di carta in procinto di ri-arrotolarsi, o i graffi e gli strappi evidentemente prodottisi nel tempo sulla superficie dell'immagine originale – un'immagine di documentazione dell'opera *Fermacarte*, scattata nel 1968 – assunti tali e quali nella grana fotografica della stampa digitale contemporanea, dati "oggettivi" dell'immagine stessa come è ora, ovvero dati "sostanziali" dell'immagine *nel corso* del suo tempo di conservazione/deperimento); e dopo aver assistito alle reazioni degli spettatori – assortite o persino imbarazzate – di fronte ad un intervento che sembrava, nel contesto espositivo



In questa pagina: **Stefan Bruggemann** – *Black Box*
Courtesy the artist and Pablo Leon de la Barra, 2008

di Arte all'Arte, alieno alle logiche di questa manifestazione, concentrato, centrifugo fino a rinchiudersi letteralmente su sé stesso... mi chiedo se e come Prini abbia poi deciso di documentare tutto questo.

Se la foto documentaria che riproduceva l'opera *Fermacarte* e persino le modalità espositive secondo cui essa fu presentata negli anni Sessanta – con i pesi di piombo che trattenevano a terra i fogli impilati sul pavimento, ecc. – è diventata a Montalcino il punto di partenza di un'opera del tutto nuova, anche se realizzata quarant'anni dopo, mi chiedo se è possibile realizzare di quest'opera, di un'opera come questa, una documentazione. Cioè: esiste davvero (e se sì, a che condizioni) una documentazione fotografica o di altro genere di *2003 variazione da Fermacarte 1968*?

Lì a Montalcino non c'erano più quei pesi o, piuttosto, erano diventati una macchia di colore scuro, digitale e tipografico che, se continuava a trattenere il foglio a terra, lo faceva con un equilibrio delicatissimo fra *quella* massa e *questo* colore, cioè fra la documentazione della passata funzione e la sua attuale presenza documentaria, che dava l'impressione che il grande foglio arrotolato – con la nuova foggia a pergamena e la nuova superficie plastificata – potesse da un momento all'altro chiudersi davanti ai nostri occhi e auto-obliterarsi, come "scivolando" su una forma impermalente, in transito fra quella passata e documentata e un'ulteriore ipotesi futura. Una possibilità (questa dell'opera *ora*,

che si aggiunge e convive a quella dell'opera *allora*) che non fa che esaltare, sottraendolo al *mero* presente, il valore squisitamente linguistico del gesto del saltare riprodotto in entrambe le opere, con quel personaggio dalla postura interrogativa (Prini stesso) che (negli anni Sessanta) compiva un atto normale, ma *già* consapevolmente artistico, teatrale, quindi linguistico, saltando da un punto ad un altro della strada in qualche città, in qualche posto in qualche città, mentre veniva registrato dalla macchina fotografica. Una possibilità, questa, dell'immagine di documentazione di diventare, se si potesse declinare la "vistosità" primiana... "vistosissima", ovvero di diventare *opera*, di essere (ri)percepita, (re)interpretata, (ri)proposta come *arte*.

L'artista avrà naturalmente il controllo del testo e dell'immagine. In ogni modo so che Prini diffida del brusio, dell'imprecisione, della malafede (da intendere in senso tecnico, credo) della stampa. Per questo sia io che la redazione della rivista ci mettiamo a vostra e a sua disposizione per ogni dettaglio a questo riguardo.

Vi pregherei di far avere a Emilio Prini, anche in parte, questa mia lettera, o il suo senso. E i miei saluti.

Cordialmente,

Andrea Viliani

Designed by

DOT DOT DOT

Li intervistiamo e poi li copiamo, impaginando l'intervista come avrebbero fatto loro. Colori, font impaginazione, elementi grafici, ecc.

Stuart Bailey è uno dei fondatori di DotDotDot, una delle riviste più interessanti degli ultimi anni. DDD non è una rivista di design, il design è solo uno spunto. Un po' come il gioco del telefono senza fili. Si parte dal vino e si finisce a Stephen Willats.

In DDD il design, il lavoro editoriale e i contenuti in qualche modo si sovrappongono, ci spieghi meglio come funziona?

Quando abbiamo cominciato, nel 2000, l'idea era di essere del tutto aperti, permettendo ai collaboratori di impaginare i propri articoli. Poi abbiamo visto i risultati e abbiamo cambiato politica – dalla democrazia al fascismo nel giro di un numero. In seguito abbiamo provato a pensare ogni pezzo secondo la sua specifica natura, in dialogo con gli autori. Fino al decimo numero abbiamo provato a re-inventare ogni volta gli aspetti generali del magazine – il layout, i font e la formattazione – ma da quel momento in poi li abbiamo standardizzati, secondo uno stile più rigido. Alcuni testi arrivano già con una forma, di solito proveniente da precedenti pubblicazioni che spesso conosciamo. Semplicemente il magazine non ha bisogno di essere ripensato ad ogni numero; era una perdita di tempo che poteva essere investito per migliorare i contenuti. Tutto ciò significa che apparentemente DDD è diventato meno aperto e sciolto nella forma, ma in realtà se lo leggi attentamente lo è molto più di prima – ed essere leggibili è il nostro obbiettivo primario, più che apparire. DDD riguarda il design del linguaggio, più che la forma grafica in se stessa.

Ad uno sguardo puramente estetico, e anche se i contenuti hanno tutt'altro orientamento, il look grafico di DDD sembra richiamarsi a quello degli anni '70, in particolare alla critica militante di sinistra. E' vero o è solo un'impressione?

Lo stile grafico non allude deliberatamente a nulla. In fondo siamo sempre stati alla ricerca di qualità più astratte che referenziali: scuro, acuto, spigoloso, bucolico. Ma per quanto possa suggerire che questi elementi rispecchiano i contenuti, alla fine sono anche delle semplici preferenze estetiche, e sicuramente mi piace l'aspetto grafico delle pubblicazioni di sinistra a cui vi riferite. Ci piace il semplice e il disadorno,

e credo sia giusto dire che abbiamo una sorta di militanza leggera, o giocosa. Sicuramente amiamo le contraddizioni. Un critico di recente ci ha descritto come arroganti e, allo stesso tempo, diffidenti; e un altro come 'trasparenti e obliqui'.

Le copertine delle riviste di solito sono un mezzo di auto-promozione e sono sempre molto riconoscibili, voi invece giocate con la riconoscibilità indiretta...

Come per molte cose che ci riguardano, non era programmato. E' semplicemente successo, e poi abbiamo continuato a farlo visto che ci sembrava una buona idea. E non starei troppo a preoccuparmi se questa cosa ci indebolisca o meno. Un amico recentemente mi ha suggerito che l'inconsistenza è una qualità sottovalutata – specialmente tra i designer – e sono completamente d'accordo. Fino ad ora per noi continua ad essere interessante vedere come questi tre 'punti' (che sono appunto il simbolo di DDD, ndr) arrivino a prendere forma. Sulla copertina del prossimo numero, per esempio, i punti sono i bulbi oculari di alcuni personaggi di profilo in un dipinto ad olio, e il fatto che debbano funzionare anche da titolo ha dettato il taglio dell'immagine. Ma il punto principale è che la copertina funziona semplicemente secondo la sua natura – il che significa che non ha sempre bisogno di un grande titolo o di riferimenti editoriali. Non è mai stata una pubblicazione da scaffale di negozio, semmai da sottoscrizione o passaparola. Idealmente le copertine, come il magazine nel suo insieme, comunicano un certo carattere, una certa stranezza. Diviene quello che è. Questo non significa che non può cambiare.

Ci sembra che la copertina sia lo spazio in cui giocate maggiormente con le immagini e gli elementi non testuali, a differenza dell'interno che ha un format uniforme.

Sì, ma solo nel senso che le pagine interne – i testi – generalmente non richiedono d'essere diversi gli uni dagli altri, al contrario delle copertine. Come spazio, è più giocoso e aperto.

Per chiudere, non avete un logo vero e proprio. Questo rientra in qualche modo nella vostra idea di design. Pensi però che potrebbe funzionare in un'economia "reale" come, per esempio, quella di un magazine sportivo?

Non ho un'idea di design chiara, ma sostengo sempre che "design" è più un verbo che un sostantivo e questo spiega meglio le cose. Se parliamo di "economia reale", cosa rende un magazine sportivo più reale del nostro? Un target di lettori più ampio e un maggior profitto è forse quello che intendete – ma queste cose non sono più reali, sono solo "più". Non consideriamo la rivista come una specie di latitante. Non è consapevolmente antitetica o alternativa a niente, forse parallela...

THE GALVESTON CHRONICLES

di Carola Spadoni



Wenn Sie für den NO BUDGET Wettbewerb antreten, begründen Sie bitte kurz, warum Sie meinen, daß der Film/das Video ein NO BUDGET Film ist.
If you submit your film/video to the NO BUDGET Competition, please list the reasons why you think your work is a NO BUDGET film.

'MAKE BELIEVE ACONIN' IS A FANTASY FILM MADE WHEN I WAS STILL
IN SCHOOL WITH MONEY SAVED FROM WORK, WHICH WENT FOR FILM STOCK
DEVELOP, CREW MEALS, TRANSPORTATION, VIDEO TRANSFER AND WRAP PARTY

Cut-up di immagini e testi da fanzine, libri, riviste, still da film, copertine di dischi e foto che Carola Spadoni, artista e filmmaker, ha raccolto negli anni newyorkesi, romani e durante qualche viaggio. Materiale che si è accumulato in un archivio di fissazioni, percorsi, studi ed esperienze personali che hanno intrecciato musica, moda, cinema, sesso e club improvvisati. Nonché scrivere, ballare, mettere i dischi, discutere di politica, passeggiare, disegnare, entrare gratis dappertutto.

Storiella #1

Con Chloe Sevigny ci siamo conosciute nel '92 quando lei lavorava da Liquid Sky, un negozio di vestiti e dischi ad impronta raver su Lafayette St., dietro l'angolo di casa. Messo su da Carlos (Soul) Slinger, tipo brasiliano benestante a go-go che conobbi intorno al '90 al Choice (un after hours di deep house nell'East Village). Da Liquid Sky (nome del mitico film anni '80 che si vide per la prima volta a Roma a Massenzio al Circo Massimo, alle 9 del mattino, in pellegrinaggio una platea di più o meno pischelli punk, new wave, psycho billy e darkoni) lavoravano già dal '91 anche Gabriel Hunter, Carisa Glucksmann, On-E. In quel periodo si fecero anche delle seratine il lunedì sera dove erano fissi Dj Spooky, che cominciò allora a mettere l'illbient, e un tipo giapponese che ci mandava tutti in fissa con il suo theremin. Ci bazzicavano ravers, skaters, djs, altri che arrivavano da Washington Sq. Park e il Lower East Side e qualche wannabe anguilloso. Erano assidui Mark Gonzales, Harmony Korine che abitava lì vicino, Harold Hunter dal LES, Justin Pierce, Leo Fitzpatrick, DB, Moby, Scotto, Jason Jinx, Rita Ackermann, che aveva appena decorato l'entrata del New Museum su Broadway. Spuntavano Spike Jonze, Aaron Rose, e il tipo che poi aprì Stussy due blocchi più su, qualche anno dopo. Con Giovanna Cellini e Paolo Di Nola facemmo una mini linea di magliette che lì era in vendita, Parental Advisory Explicit Images. La prima guerra del Golfo era appena finita ma qualche yellow ribbon rimaneva

ancora sparso sui cruscotti e all'entrata di qualche casa fuori Manhattan. Come a Greenpoint, Brooklyn, dove ci fu uno dei primi rave assurdi perché anche un po' grunge, sfatto, messo su da Carlos e da qualcuno del giro Liquid Sky. Pareti di plastica retro-illuminate su cui correva acqua a palate, che dopo un po' inondò la metà del posto, tutti contenti a ballare mentre si rischiava di essere electricuted. La guerra, le immagini pixelate del fuoco americano e inglese nella notte araba che si vedevano in tv, assomigliavano molto ai visuals usati nei club. Che però avevano tutt'altro effetto, si mirava infatti al gathering of the tribes! Con Paolo dal '92 eravamo assidui frequentatori di NASA, un rave settimanale che si teneva allo Shelter, e ci beccavamo spesso con Kier e Dmitri dei Dee Lite, anche loro del giro e in quel periodo in mega successo planetario con il pezzo *Groove is in the Heart*. Per i visuals dei loro live-act usavano un artista ex dead head sulla cinquantina, fissato con le proiezioni di found footage. Si era costruito il suo marchingegno per far ruotare gelatine di varie forme e colori di fronte alla lente del proiettore. Psichedelia pura. Kier è stata la protagonista del mio primo corto girato nel '92 durante il college, di cui Paolo curò l'art direction e la consulenza musicale e Billy (Beyond) Erb gli effetti sonori. *Make Believe Aconin*, 12 minuti in 16mm, su una raver solitaria e alcolica che cerca di comunicare con gli alieni.

L'idea mi venne dalle documentazioni sulle apparizioni di alieni che ci passavamo. Durante la pre-produzione ne spuntò anche uno della NASA, del periodo Carter, appena reso pubblico. Intorno al '94 feci delle riprese a Williamsburg con Chloe, in 16mm, per un corto mai finito. Poi capitò di girare ancora a Londra, in video Hi 8, qualche anno dopo con lei e Garreth Welch,

fidanzato con Connie Prantera. Coppia tra le più old timers, vivono a Londra con Tegan e Nye dove si conobbero nel giro degli squatters e dell'hard core all'inizio dei '90. I due, anni più tardi, scoprii essere anche super amici con Andrea Lissoni e Carlo Antonelli. Nel '96 girai *Neighbors*, 10 minuti in 35mm tra gli altri con Carisa, che aveva appena finito di lavorare su *Kids*, Gabriel e Paolo. Le loro parti erano ispirate alla prima scena raver appena disciolta nella diffusione di crack e special k, della jungle e della techno commerciale da mila persone. Paolo e Dmitri ne composero la colonna sonora. Ed eravamo già nella New York di Giuliani, cominciava la tolleranza zero. Il materiale con Chloe è ancora inedito, prima o poi verrà montato in qualche percorso narrativo.

Nella pagina accanto: Foto di Chloe Sevigny, sedia di Liquid Sky, Gabriel Hunter e Guru, fotogrammi da Neighbors e Make Believe Aconin (Carola Spadoni), Flyers di Wonderland's e NASA, No Budget FF application.

TWO WAY MONOLOGUE

DIALOGHI FRA ARTISTI, MUSICISTI, REGISTI, DESIGNERS...

MARIO GARCIA TORRES e DAVID ASKEVOLD

Mario Garcia Torres è uno dei capifila della nuova generazione di artisti concettuali, ma ha anche un lato pop. David Askevold lo si può considerare uno dei suoi più diretti precursori. Ha fatto parte, a modo proprio, del giro storico dei concettuali anni '60. Poco prima della scomparsa di Askevold, avvenuta il gennaio scorso, avevamo chiesto a Mario di incontrarlo per una conversazione. La prima parte è qui di seguito, la seconda sul nostro sito (www.neromagazine.it).

Mario Garcia Torres: Allora, cosa pensi di tutto questo hype intorno agli anni '70? Pensi veramente che ora ci sia maggior interesse rispetto a prima?

David Askevold: Credo che *Reconsidering the Object of Art*, la mostra realizzata al MOCA di Los Angeles a metà degli anni '90, sia stata una delle prime incursioni negli anni '70. Da allora l'interesse per questo periodo è aumentato, specialmente in Europa dove sono stati fatti studi, ricerche e sono state organizzate mostre sugli sviluppi dell'arte dalla fine degli anni '60 alla metà degli anni '70.

Recentemente ho ricevuto lettere da alcuni ricercatori che mi ponevano domande sulla Narrative Art e sulla Story Art; la galleria Konrad Fisher ha poi organizzato una mostra a Colonia dal titolo *Stories*, che includeva una serie di stampe che avevo prodotto intorno al 1974. Recentemente sono stato contattato per informazioni e testimonianze su altri artisti legati in qualche modo all'Arte Concettuale. E' stato un periodo effimero, molti lavori sono andati perduti o scomparsi.

I nuovi espressionisti che stavano in Italia, Germania, Svizzera, Belgio e in qualche modo in Inghilterra, si sono imposti sulla scena degli anni '70 e dei primi '80. Altri pittori dagli Stati Uniti come David Salle, Robert Longo, Eric Fischl, etc. stavano sempre in giro. Sono sicuro che conosci bene questo periodo. (Mercanti e collezionisti richiedevano oggetti che appartenessero alla tradizione della pittura).

MGT: E' interessante che hai menzionato l'espressionismo astratto tedesco e i pittori americani dell'epoca. L'altro giorno stavo discutendo dell'influenza dei primi artisti concettuali, attraverso le scuole, su questa generazione. Ci sono persone che ritengono degli artisti concettuali. Le persone che per esempio hanno studiato a CalArts nei primi anni '70, con John Baldessari, Douglas Huebler e Allan Kaprow, si sono interessate ai problemi della pittura e non necessariamente a sviluppare l'approccio concettuale dei loro insegnanti. Sto parlando di Davide Salle e Jack Goldstein, che successivamente si dedicò alla pittura. Cosa ne pensi?

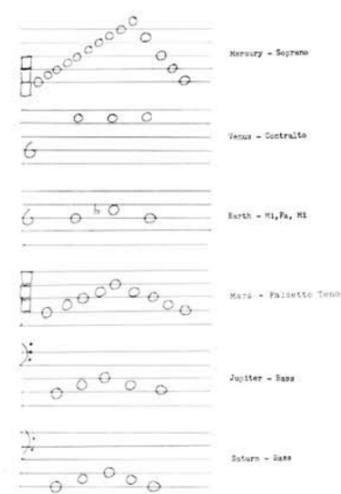
DA: Credo che l'Arte Concettuale sia diventata di maniera, accademica e stilizzata così come accade per ogni tipo di arte praticata da una generazione che arriva alle stesse idee in una fase successiva. Le idee dovrebbero prendere forma creando uno stile che sia il risultato dell'idea stessa; sto parlando del processo verso lo sviluppo di un risultato finale. Prendi per esempio l'uso della documentazione in bianco e nero con testo esplicativo. Non mi sembra che si sia arrivati a nulla in questo modo. Non ho mai pensato all'arte concettuale come ad uno stile, semmai come ad un relazionarsi con dei soggetti senza idee preconcepite sul risultato, anche se un approccio più accademico richiederebbe di avere tutto già in testa, come dice Sol LeWitt in *Notes on Conceptual Art*. Il video in cui John Baldessari canta le parole di Sol Lewitt discredita in modo ironico alcune nozioni dell'Arte Alta. Conosco

alcuni artisti che ritenevano sacrilego questo video, visto che le note di LeWitt erano di fatto una specie di bibbia che definiva ciò che l'Arte Concettuale poteva o non poteva essere. (Un po' come gli scritti di Kandinsky che da alcuni artisti di fine degli anni '40 e primi '50 erano considerati come la bibbia dell'espressionismo astratto).

MGT: Quando mi sono iscritto al CalArts, non mi sono iscritto per andare in un posto qualsiasi. Sono andato lì perché volevo lavorare con Michael Asher, e l'ho fatto. Anche se non ha direttamente influenzato il mio lavoro, credo di aver imparato molto dal suo modo di operare e di essere sempre consapevole delle implicazioni sociali e politiche che la pratica artistica include. Forse ora c'è più attenzione agli insegnanti e a quale approccio hanno le varie facoltà. Questa è probabilmente una delle scoperte che ho fatto, durante le ricerche sul tuo progetto *1969 Project Class*, parlando con i tuoi ex-studenti e vedendo cosa fanno oggi.

DA: Ho insegnato con Michael Asher per un periodo a CalArts e lui ha visitato il NSCAD ad Halifax per una mostra e per alcune conferenze nei primi anni '70. In seguito sono stato coinvolto in una mostra con lui, insieme a Richard Long. Anche se non dividevamo la stessa estetica e gli stessi processi intellettuali ed emotivi, penso che avevamo in comune la voglia di giocare con l'oggetto e il contesto.

Quando insegnavo al NSCAD, provavo ad incoraggiare la lettura e non necessariamente



The snake is allowed to take an upright position



Prototype -

Indigo snake (Dipsosaurus dorsalis). The indigo is the largest North American snake. The record so far is 14 feet, but the average is 4 feet. Indigo snakes range from South Carolina to Florida and westward to eastern Texas.



Regler's MUSIC OF THE SPOKES played by six snakes and twenty four Mexican jumping beans

1971 - film incomplete

ad occupare tutto il proprio tempo a produrre cose. Secondo me era più importante per gli studenti capire cosa volevano fare, e questo non consisteva necessariamente nel procurarsi una carriera artistica. Ho sempre pensato, e continuo a farlo, che solo circa il 2% degli studenti d'arte finisce con l'avere una carriera nell'arte che abbia una certa rilevanza. Penso che gran parte delle scuole d'oggi preparano gli studenti ad una carriera nel mondo dell'arte o all'insegnamento. Si potrebbe dire molto altro su quest'argomento, ma forse esulerebbe dal centro di questa conversazione.

MGT: Mi puoi parlare di come hai cominciato il *Project Class* al NSCAD?

DA: Dopo aver insegnato un anno al neonato Foundation Dept. al NSCAD (Nova Scotia Art and Design), ho proposto un corso chiamato

Projects. Ho avuto l'idea di invitare artisti professionisti in classe per lavorare direttamente con gli studenti. Dalle passate esperienze all'università e ancora di più nelle scuole d'arte, gli insegnanti sembravano essere piuttosto limitati e con la sola volontà di spingere le proprie idee e le proprie estetiche agli studenti, piuttosto che mettere in questione gli assunti della pratica artistica. Interrogarsi sulla pratica artistica sembrava però essere nell'aria, almeno nel caso di New York, L.A. e in Europa.

Dan Graham è stato il mio primo ospite/ relatore, lo invitai nel 1979. Nello stesso periodo James Lee Byars e Rex Lau vennero ad Halifax per fare dei lavori nella Anna Leonowens Gallery del NSCAD.

Quando ho concepito *Project Class*, la mia idea era che durante l'anno scolastico un artista

prendesse parte alla mia classe per sei settimane, con un intervallo breve tra una visita e l'altra per discutere l'esperienza ed approfondire le idee individuali. Questo piano però era troppo costoso per l'amministrazione, così cominciai ad invitare diversi artisti a tenere conferenze e piccoli seminari.

Il primo talk di Dan Graham si focalizzò sulle fotografie di Muybridge e su altri argomenti, sistemi e idee riguardo alla fotografia seriale. E' stato un visitatore assiduo nel corso degli anni. Successivamente ho invitato James Lee Byars e Rex Lau che, all'epoca, stavano entrambi lavorando su progetti urbani. Incontraì Rex a Kansas City durante una mostra sul rapporto tra Arte e Tecnologia. Più tardi a New York l'ho cercato e gli ho detto che ero interessato a sviluppare un programma d'incontri e mi ha dato l'indirizzo di James Lee Byars etc. Ho invitato entrambi per una settimana a pensare degli eventi e a interagire con gli studenti nella mia classe e con chi fosse interessato.

L'estetica di Byars pensavo fosse molto teatrale, romantica, mistica e decisamente al di fuori della mafia artistica di New York, al tempo in cui includeva Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Doug Huebler e, a volte, Mel Bochner. (Questa è una lista breve) In qualche modo Carl Andre era incluso in alcune mostre concettuali insieme a Robert Morris e a Robert Smithson, ma penso che nessuno di loro avesse piacere ad essere etichettato come artista concettuale. Ovviamente fu Sol Le Witt con le sue *Notes on Conceptual Art* a dargli questo nome. Joseph Kosuth al tempo era uno dei più diretti del gruppo (con il suo articolo su Studio International in cui dichiarava a suo parere chi era e chi non era concettuale). Mi ricordo che questo saggio scatenò forti reazioni fra gli artisti, con il suo tentativo di tracciare la genesi del movimento - stesso vecchio discorso che si faceva per Picasso e Braque - e c'era un continuo gioco di posizioni, specialmente fra lui e Lawrence Weiner. Joseph sosteneva di essere l'estensione dell'astrazione, prendendo Ad Reinhardt come modello, mentre Lawrence era un materialista. Weiner sosteneva di fare cose in modo da porre il linguaggio come risultato finale. Il suo libro *Statements* portava sulle spalle l'intera estetica minimale degli anni '60.

Questo piccolo libro ha rappresentato un punto critico ed è stato molto importante nella diffusione del minimalismo. Ci ha fatto capire come parlare della realtà fisica sia esattamente come rendere la sua fisicità – “a very good thing” come dice Martha Stewart.

Ero in contatto con entrambi gli artisti e chiesi a Lawrence Weiner una lista di artisti che riteneva adatti ad essere invitati nel mio corso. A quel punto, per ristrettezze economiche, venni ad un compromesso e mandai una lettera agli artisti che lui propose, in cui chiedevo di indicarmi dei progetti che la classe avrebbe dovuto portare a termine. La risposta fu molto buona, e andammo avanti con i progetti.

MGT: Pensi che il lavoro di insegnante sia parte della tua pratica artistica?

DA: Sì, quando ebbi l'idea del *Project Class* sicuramente. Pensai a me stesso come ad un direttore d'orchestra o ad un moderatore. Mi ero reso conto che gli studenti avevano bisogno d'esempi pratici di artisti e non di un insegnante o uno staff di artisti/insegnanti designati istituzionalmente a dirigerli; questo era quello che non approvavo della mia esperienza universitaria e della scuola d'arte. La maggior parte degli artisti/insegnanti lascia che il loro ego abbia il sopravvento e desidera creare dei cloni da incubare piuttosto che fornire loro un po' d'informazioni sulla pratica artistica in sé. Per fare questo pensai che non ci fosse modo migliore dell'invitare gli artisti stessi a presentare le proprie idee i propri pensieri e i propri lavori direttamente lì, di fronte a loro. Pensavo fosse meglio che leggere sempre i soliti magazine specializzati scritti per gran parte da critici di una certa età o da studenti freschi di laurea che scrivono per Art Forum, Art in America, Art News, etc. riviste ancora oggi basate sulle mode del momento. Non ho nulla contro la moda, sebbene spesso sia vacua e superficiale, perché di per sé è poco attrattiva ma presa un po' più a monte può essere perversa e “disobbediente”. Mi riferisco ai magazine di moda tradizionali di cui gli artisti, me incluso, si sono appropriati almeno una volta. Ho sempre pensato a questi magazine come ad un elemento del paesaggio urbano, caratterizzati dalla luce riflessa sulla pagina.

Altre riviste come Studio International e Flash Art durante gli anni '70 davano maggiore spazio al contatto diretto

con gli artisti, lasciandogli delle pagine attraverso cui presentare il proprio lavoro.

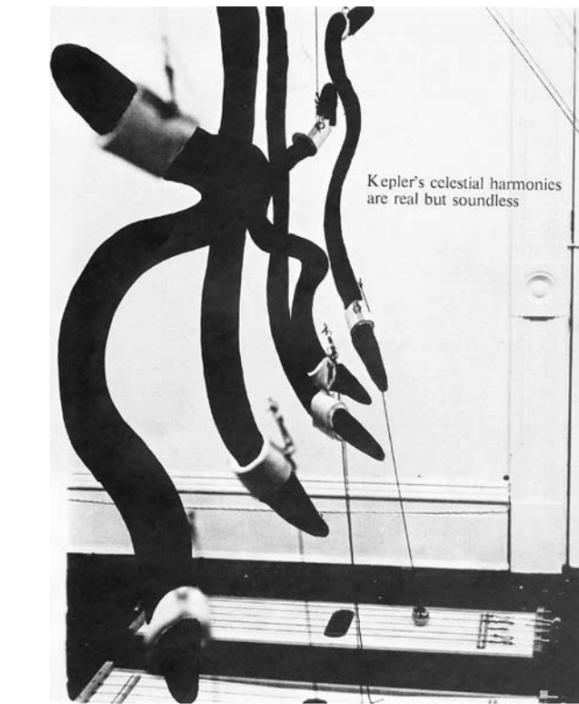
MGT: Sapresti descrivere gli inizi della tua carriera?

DA: A metà degli anni '60 facevo sculture minimali con oggetti prefabbricati, fatte per il suolo o per il pavimento. All'epoca, tra il 1967 e il 1968, stavo leggendo Levy Strauss e altri scrittori e mi immerse un po' nello strutturalismo. Poi scoprii Wittgenstein e mi appassionai alle sue idee sui giochi, le regole e l'uso del linguaggio. Una delle sue proposizioni che mi ha veramente colpito è una cosa del tipo: “si può avere un pensiero senza la sua formulazione linguistica?”. Oggi in qualche modo credo si possa fare, ma così facendo ci si inoltra in un altro genere di territorio, al di fuori del linguaggio scritto o parlato. Ma ancora una volta il linguaggio visuale necessita sempre del linguaggio verbale per guadagnare nuovi significati, e così, alla fine, il pensiero si traduce due volte.

Ero alla ricerca di strutture che dessero forma al lavoro, piuttosto che di sistemi arbitrari quali la composizione, la simmetria, l'asimmetria, etc – i normali canoni estetici del tempo. Prima, quando ero a New York nei primi anni '60 (1963-66), rimasi affascinato da alcuni lavori di Donald Judd e di Sol LeWitt – entrambi usavano strutture logiche – e dai primi quadri di Frank Stella. A seguito della terza generazione del post-espressionismo astratto risultavano come una ventata di freschezza, e sebbene ci fosse anche la Pop Art, essa non mi interessò mai del tutto, fatta eccezione per alcuni lavori di Roy Liechtenstein e dei quadri-collage di Rosenquist.

Esistevano altre influenze, ma il minimalismo – le sensazioni che mi suscitava e le logiche che lo sostenevano – mi attirò più del resto. Il primo lavoro sull'idea del gioco era basato su un rompicapo dello Scientific American Magazine chiamato *Three Spot Game* – un gioco matematico che soddisfaceva in pieno la mia voglia di fare un lavoro che avesse confini chiari e regole ben definite. In quel periodo facevo sculture d'alluminio, usai quindi delle sbarre di alluminio 2” x 24” sulle quali stampai il testo con le regole del gioco. Erano un po' come la ricetta per la costruzione della forma.

Realizzai questo lavoro quando stavo



concludendo la mia laurea al Kansas City Art Institute. Non lo feci vedere a nessuno in quel momento, e successivamente andai ad insegnare al NSCAD, nel 1968. Più tardi fabbricai il pezzo con dei quadrati di Plexiglass e dei cavi d'acciaio. Il risultato finale non seguiva più le regole e aveva in sé delle contraddizioni. Mi sembrò essere una rottura nel modo di usare il linguaggio per fare gli oggetti.

Quando stavo a New York, durante i primi anni '60, ricordo di aver visto la mostra *Artist's Using Words* in una galleria il cui nome ora mi sfugge (forse Pace Gallery). Anche se gli artisti nella mostra usavano le parole, gran parte dell'estetica era ancora basata sulla pittura, sul disegno, sulla composizione, etc. e in realtà aveva poco a che fare con il linguaggio, con la semantica e con la linguistica. La maggior parte dei lavori aveva un carattere piuttosto decorativo. In seguito iniziai una ricerca sulle radici

Tutte le immagini:

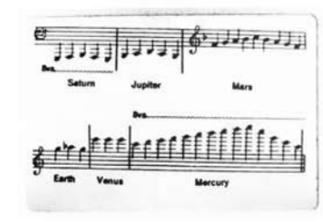
David Askevold – *Kepler's Music of the Sphere Played by Six Snakes*
Snakes
1971/73
Courtesy Canada, New York



Kepler's Music of the Spheres Played by Six Snakes



View of instruments and suspension apparatus



Kepler's Musical Score from which the instruments were constructed



Instruments left to right: Earth, Venus, Mars, Mercury

dei giochi e m'imbattei nella Game Theory, basata sull'uso dell'antropologia/sociologia e della matematica. Divenne popolare negli anni '50 e poi ebbe una breve ripresa negli anni '70. La trovai molto bizzarra, gran parte delle sue applicazioni a quei tempi erano a scopo militare. La trovavo ironica e ridicola. In seguito ho cominciato a pensare i miei lavori sotto forma di docu-fiction, in cui lavoravo sotto forma di immagini e documentazioni – sebbene il lavoro era già stato fatto – o semplicemente documentavo situazioni banali, come una stanza d'albergo o un set domestico, o raccoglievo delle foto di una sequenza di viaggio a cui aggiungevo dei testi o ancora scrivevo prima i testi e poi pensavo a delle foto che li accompagnassero.

MGT: Per quale motivo t'interessava legare le narrazioni reali alla Game Theory? In qualche modo la parte narrativa è stata poi una costante nei tuoi lavori successivi?

DA: Quando cominciai a fare lavori più narrativi, come *Taming Expansion*, c'è stato un po' un ritorno ad alcuni aspetti del gioco, ma avendo avuto già parecchio a che fare con la Game Theory, in questo lavoro ho spinto in direzione della fiction, nel senso che ho realizzato un'opera che non non è accaduta realmente. Le condizioni erano giuste, chiesi ad uno studente del NSCAD che faceva da apprendista al Tamerin Print Workshop – il suo nome era Wally Brannen – di trovare una città fantasma vicino al punto in cui s'incontrano i quattro angoli dei 4 stati confinanti e di mandarmi una fotografia. Ho costruito uno scenario come se fosse realmente documentato; il mio lavoro di tipo narrativo da questo punto in poi iniziò ad essere costruito su esperienze personali, di cui alcune erano pianificate e altre casuali. Mi capitava di scattare foto durante i viaggi o scrivere alcune cose in un diario e poi corredare i testi con alcune foto. *Doranato* è un esempio di pezzo composto, ci sono sia foto che testi. *Muse*

Extracts nasce da brevi scritti su eventi personali, raccolti nell'arco di sei mesi, e di foto che sono state aggiunte a posteriori prendendo spunto da quegli scritti. Quest'ultimo in particolare è un lavoro su alcuni viaggi nel sud della Francia, a Montecarlo, in Italia, Inghilterra, Germania e poi ancora in Nuova Scozia dove ho realizzato le foto in uno stagno vicino Chrystal Crescent Beach a circa venti chilometri a sud di Halifax. Per *The Ambit* i testi e le immagini sono stati pensati per diversi mesi in maniera congiunta, ma il testo e le foto sono state fatte separatamente e poi messe insieme. Sono lavori realizzati fra il 1972 e il 1975 in un piccolo cottage, tipo una casa a Boutilliers Point, una piccola comunità a circa quindici chilometri a sud di Halifax.

DAYS INSIDE

SOGNI ED INCUBI IN UPLOAD

di Rã Di Martino

I video li trovi cercando le parole chiave su www.youtube.com e www.neromagazine.it

Rã di Martino fa video e secondo noi è una delle artiste più interessanti che lavorano con questo mezzo. Per NERO sceglie e racconta un po' di video pescati dalla rete di youtube.



1. Studente scozzese fa remix di *Nude* dei Radiohead...
Parole chiave: Ideas Get Nude

I Radiohead hanno organizzato un contest online per il remix della canzone *Nude* dall'ultimo album *In Rainbows*. Uno studente della Glasgow School of Art, James Houston, ha preparato la sua versione, in risposta alle versioni che ha visto online e che trovava banali, senza però fare in tempo a partecipare di fatto alla competizione. Ha ri-suonato la canzone ad 8 bit, con vecchi computer, scanner, dischi. Anche visivamente è bellissimo.



2. Kubrick Audition Tape
Parole chiave: Mr. Kubrick

Nel 1983 Kubrick ha pubblicato degli annunci in giro per l'America per il casting del film *Full Metal Jacket*, in scuole e università, chiedendo di mandare cassette amatoriali con i provini, in modo da poterli visionare. Un ventenne di nome Brian Atene, che studiava alla Juilliard, la famosa accademia drammatica di New York, mandò questo provino incredibile, in cui, a parte il fatto di essere arrogantisimo, regala poi una scena recitata malissimo da un film che si vede alla fine della clip.



3. ...e vent'anni dopo
Parole chiave: Mr. Kubrick 2006

Qualcuno nel 2006 risponde a Brian Atene in relazione al suo provino fatto più di vent'anni prima, o meglio risponde a Kubrick sempre con la stessa follia e poi recita, a modo suo, le battute della puttana vietnamita che ad un certo punto si offre a due dei soldati. A parte la strana scelta di recitare la parte di una comparsa, donna, che dice solo "I am very horny I am very horny", spicca la sua recitazione.



4. I Cramps suonano live in un ospedale psichiatrico in California
Parole chiave: mental cramps

Il 3 Giugno del 1978, cantando in un video in bianco e nero sporco, è difficile non confondere i Cramps con i pazienti che ballano. Questo video è poi stato l'oggetto di una re-enactment sotto forma di video-performance fatta dagli artisti inglesi Jane Pollard e Iain Forsyth. I due hanno comprato il video tape originale su ebay e poi hanno girato a Londra il 3 Marzo del 2003, all'ICA, un remake che hanno chiamato *Files Under Sacred Music*. (4b. Estratto dal video *Files Under Sacred Music*, parole chiave: Sacred Pollard)



5. Dalì e il cioccolato
Parole chiave: Dalì Chocolate

Questa è una pubblicità vera! Con Dalì che pubblicizza un cioccolato francese.



6. Hai Karate
Parole chiave: Hai Vintage Tv

Hai Karate era un aftershave economico e popolare tra i teenagers inglesi e americani durante gli anni '60 e '70. Questa è la pubblicità del prodotto. Veniva venduto con un libretto di autodifesa contro le donne che ti avrebbero assalito.



7. Dean Martin & Orson Welles
Parole chiave: Martin Welles Variety

Credevo che insieme siano apparsi più volte in televisione, ma io non li ho mai visti; in questo sketch c'è Orson Welles che racconta una storia e

Dean Martin che fa i suoni dal vivo, a mo' di rumorista. Non che faccia particolarmente ridere, ma è strano vedere loro due che scherzano così in un set televisivo.



8. Bollywood in the seventies...
Parole chiave: Asha Rdb Mumtaz

Cerco di resistere alla tentazione di mettere clip tratte dai film di Bollywood, ma forse non c'è n'è motivo. Questo è tratto dal film di bollywood *Apna Desh* della fine anni '60 e inizio '70, uno dei sei o sette film a cui i due cantanti hanno collaborato, è bellissimo.



9. Super Disco Chino
Parole chiave: Super Disco Chino

Enrique Y Ana erano un duo spagnolo popolarissimo in Spagna a fine anni '70. Dopo aver fatto numerosi dischi e grazie anche ad una costante presenza televisiva, fecero un film, da cui è tratta questa clip in cui incontrano la banda dei coconuts e cantano *Disco Chino*.

ALEXANDRE SINGH

FINO AL 21 LUGLIO

Francesco Arena
Adam Avikainen
Rã di Martino
Graham Hudson
Ursula Mayer
Robert Orchardson
Antonio Rovaldi
Alexandre Singh
Nico Vascellari
Kostis Velonis
Guido van der Werve
ZimmerFrei

MONITOR
video&contemporary art

Viale delle Mura Aurelie 19 00165 Roma
Tel/Fax (+0039) 06 39378024
monitor@monitoronline.org

C O C O O N

HEAVEN IS KNOWING WHO YOU ARE

di Michele Manfellotto

Il mandolino, il ragtime, le basette di Elvis e la folgorazione ‘billy. Le occupazioni, il Dams, il punk come inclinazione naturale, culto filologico, modo definitivo per leggere l’hip hop, il movimento skinhead, la vita di tutti i giorni. È la storia di Anto, lavoratore, compositore, guitar hero, punk rocker nel senso più autentico del termine.

Il mio simbolo sono la pinza e la chitarra.

La pinza è il lavoro.

Cioè ventiquattro ore bastano per lavorare e per suonare.

La musica si studia.

Voglio sottolineare che se poi ti devi mantenere da solo la rotta in culo è al quadrato.

Il talento, la selezione naturale e tutti i pompini che volete: ma devi far capire alla gente quello che suoni.

Quindi l’esecuzione deve essere esatta.

Ora mi beccate in pieno studio rockabilly.

Studio Gene Vincent.

C O C O O N Skit

Featuring Anto of Ufo Dictators, Bier Kampf, Diodi, Digital Junkie & G’.

Era un film, Cocoon?

Io sono della provincia di Foggia, e ora comincio a stare più fattino.

Mi vengono battute che possono fare i vaccari: Cocoon, “co’conn”, quando passa una col culo grosso.

Ah, certo.

Il film con la piscina: ci stanno i baccelli dentro, e alla fine si ringalluzziscono tutti i vecchietti.

Beh, mi piacerebbe farci un tuffo con G’.

Sono nato a Milano, nel 1967, da genitori emigrantissimi.

Dopo un anno di asilo sono tornato al paese dei miei, nel Gargano.

Cagnano Varano, bellissimo paesello.

Ho conosciuto subito la strada. Da bambino di cortile a bambino di strada.

Famiglia non ricca: ma sono contento, quanto meno mangiavo da paura.

Non voglio fare il ragazzo di strada, è un’immagine sfruttata.

Ho vissuto un periodo con gli skinhead, tutta l’esperienza Bier Kampf.

Tanti soggetti purissimi, tantissimi purissimi, proprio persone di serie A.

Tanti invece dovevano fare per forza i ragazzi di strada.

Mi imbarazza un po’ la definizione.

Chi la strada la conosce, con tutta la sofferenza, magari non gradirebbe che io me ne appropri con

tanta facilità, perché c’è chi muore di fame e deve rubare per forza.

Cagnano Varano.

Gente rude, molto ruvida.

C’eravamo noi e le anguille.

La chitarra l’ho presa in mano a undici anni, ma ero già sposo promesso al pianoforte.

Mio padre è un tenore, mio nonno suonava il mandolino, e in famiglia c’abbiamo un po’ l’Accademia e cazzi vari.

I maschi, tutti musicisti. Mio nipote se i giocattoli non suonano non li vuole.

Da pischello mi divertiva un botto la musica delle comiche.

I vari ragtime, Scott Joplin, *Maple Leaf*.

Il far west, i tipi che suonavano il piano nei saloon, i bicchieri che andavano in mille pezzi. Mi arrapavano le donne.

Ma non sapevo cos’era un ragtime, né in che punto fosse esattamente la fregna. Era sotto l’ombelico, con un’ubicazione da stabilire.

Il piano, e dal primo superiore il conservatorio, contemporaneamente a ragioneria. Bocciato una volta, e sempre, sempre rimandato.

Le superiori, un periodo stupendo.

E mi dispiace per chi se le è vissute male, perché significa che i compagni ti pigliavano a calci in culo o chissà che sevizie gli facevano.

Io ero un seviziatore. E qui senza modestia.

Ho fatto il modesto come ragazzo di strada, mi vanto come seviziatore di scuola.

Al bagno chiedevo le tangenti. Sono sempre stato alto un metro e un cazzo: ma se non mi davi le sigarette, almeno una a testa quando si entrava in bagno, questo metro e un cazzo te lo infilavo tutto nel culo.

E gli spinelli, le gnocchette, le varie precocità.

Il conservatorio mi ipnotizzava.

Influenze musicali spettacolari, perché quando un pezzo te lo ricordi ti infetta.

La musica è altamente infettiva, perciò si parla di contaminazione e tutta quella roba là.

Mi piaceva Elvis. Mi piaceva come gli luccicavano i capelli, e le basette, le mosse che faceva.

Sarà stata la forma dei capelli, ma Elvis mi piaceva da morire.

Da piccolissimo mi colpì Rondò Veneziano.

Studiavo, e per un ragazzino è troppo impegnativo

capire la roba sinfonica. Non sa discernere, gli sembra che quella è musica e il resto è come la suoneria del telefonino.

Rondò Veneziano era più o meno sinfonico, ma aveva una batteria che avevo già sentito in musiche altre, un altro ritmo.

Al che comincio a capire pure i Sex Pistols.

L’Accademia si era infettata. Le note esatte si erano infettate.

Me ne sono andato appena ho potuto. A Bologna, a fare il DAMS. Era il 1987.

Sapevo cos’era il punk, ma al mio paese non c’erano negozi di dischi: le informazioni erano una specie di riciclaggio turistico.

Ti vivevi l’istinto musicale, ma eri ignorante. E forse quello è il vero punk.

Tanti il punk lo recitavano.

I pischelli del sud, rozzi, ignoranti, non è che ci facevano. Il punk gli veniva facilissimo.

Ero meravigliatissimo, vedevo tutti questi tipi più strani di me.

Al paese tutti mi guardavano, perché ero proprio punk, tipo Stray Cats, quella roba là. Punk, rockabilly, psychobilly.

Certo, non c’era problema. Mi conoscevano un sacco di criminalotti, per cui mai nessuno si sarebbe sognato di venire a rompermi i coglioni.

Insomma, all’università mi sono detto, *No, è troppo da paura questa storia.*

Ma dovevo ancora adattarmi alla città.

Non avevo capito che di autobus ce n’è uno che va da una parte e uno che rifà il giro dall’altra.

Come cazzo mai che per arrivare all’università ci metto un attimo e per tornare a casa ci metto tutto questo tempo.

È che prendevo l’autobus sempre nella stessa direzione.

Un giorno, tra una canna e l’altra, ho visto la fermata e ho detto, *Cazzo*, e l’indomani ho capito come andavano presi questi cazzo di autobus.

Da lì in poi è stato tutto in discesa: voleva dire che la città non era stupida come mi sembrava a me.

Ho cercato di levarmi un po’ di dialetto. Ma quello è un vero tatuaggio. È inutile che ti fai il laser, un accento forte ti resta.

E soprattutto ho cominciato a suonare. Come un pazzo, non so manco io più con chi.

Uno tosto era Aldo Vignocchi dei Kavalla Kavalla. Facevamo esperimenti.

Aveva comprato uno dei primissimi campionatori. Era uno scatolone enorme, campionava un minuto. Un aggeggione cervellotico, difficilissimo tagliare i campioni, non mi ricordo di che marca era.

Facemmo un concerto, purtroppo non documentato, per armadio, sassofono, e Aldo Vignocchi che strillava e si faceva vedere il cazzo. Era grasso, e c’aveva il cazzo piccolissimo.

Un vero concerto-danno.

Il sassofonista era uno che faceva la respirazione circolare, riusciva a suonare il sassofono senza fermarsi mai.

Io suonavo l’armadio, Aldo Vignocchi pisciava addosso alla gente.

Era impazzito, gli era partito il cervello per Pea Brain, quella che disegnava i pulcini sui muri.

Una bella fica, mi sa. Ma allora mi drogavo già abbastanza, e non ho ricordi molto precisi.

Avevamo il motto, *A che droga ci diamo*, dopo la mensa.

C’era l’occupazione della Pantera, che io non dividevo.

Manco un’esplosione, un incendio: s’era occupato per fare festa.

C’erano vari gruppi di origine improbabile. Troppa droga, e per me un po’ di finzione, un po’ di fiction.

Nei centri sociali vedevo già quella trasformazione che si compie oggi. A partire dalla mia prima occupazione, l’Isola nel cantiere.

All’inizio era il non profit, dopo invece una scuola completamente diversa: *Perché non ci devo guadagnare se ci lavoro dentro.*

Giusto, ma ha segnato la rovina di quella mentalità, perché è sbagliato trasformare i centri sociali in locali.

Bologna era piccola, controllabile.

Tante guardie, e dispute storiche sempre citate con la scusa di non voler fare succedere ancora cose, brutte, già successe in passato all’università.

Ma pure queste erano tutte stronzate, le usavano per mantenere il controllo sui pischelli.

I centri sociali, e i vari spacchi di droga, la polizia li teneva d’occhio.

Chi vendeva la roba e dove, chi vendeva i trip e chi se li pigliava. Non venivano presi perché serviva che ci fossero, perché creassero dei ghetti.

I ghetti c’erano, e questa cosa non mi piaceva.

Parlo di certe regole. C’è chi riesce a viverci dentro e chi no.

Sono scappato a Roma, l’esperienza più bella della vita mia.

La prima cosa che ho notato è il cielo, enorme.

Più grande, più luminoso.

Chissà perché. Il cielo è lo stesso.

E quanto è diversa la gente. A Roma ho ritrovato l’odore del sud.

Ho trovato da lavorare, da arrangiarmi. E ho cominciato subito a suonare.

Era il 1993, avevo ventisei anni.

Il primo che ho conosciuto, Pier Paolo De Juliis. In piena infezione punk: rifiutava qualunque forma, un essere tanto improbabile quanto irripetibile.

Faceva un po’ da magnete, da catalizzatore, se ho azzecato il termine. Nel senso che a Pier Paolo si



attaccavano un sacco di soggetti improbabili.

È così che è nata l’esperienza Ufo Dictators, favolosa, bellissima.

All’inizio ero un po’ frustrato.

Non avevo un giro ‘billy, per questo mi sono adattato al punk.

Al punk come esecuzione, come stile: come suona.

Punk non è solo provocazione, è un genere di musica: chiaro, preciso, ben distinto.

Pier Paolo pensava che un gruppo punk doveva suonare il peggio possibile.

Tentavamo di riprendere sonorità veramente ruvide, carta vetrata nelle trombe di eustachio.

A Bologna avevo capito l’hip hop, l’atteggiamento dei negri, e la cosa mi piaceva.

Afrika Bambaataa diceva, *Io il punk ce l’ho dentro ma sono negro e allora faccio il rap.*

C’era un’equivalenza. La strada, la sfida, e pure se mi spacchi la faccia io ti vengo sotto uguale: allora ci capiamo.

Pier Paolo faceva girare un sacco di dischi, tutto il punk del ’77.

È sempre stato un pedofilo musicale. Pigliava i ragazzini e gli metteva i dischi in mano. Non

droghe e siringhe e sigarette. Dischi.

Si metteva in mostra mettendo gli altri avanti. Era il primo della scena anche solo per il merito di trovare tante primedonne.

C’erano altri gruppetti, tipo i Punk al muro, sempre parte dell’atollo di Pier Paolo.

Avevamo sposato la posizione politica destra/sinistra.

Nel senso che volevamo essere di destra, di sinistra e anarchici: tutte e tre le cose insieme, e a seconda della situazione sceglievamo quella che rompeva più il cazzo.

Eravamo sempre tutti ubriachi. Troppo alcol. Veramente troppo alcol.

Io lo facevo un po’ anche per presa di posizione: tentavo di non fregarmene un cazzo, e il punk quando fai così ti viene veramente bene.

Abbiamo cominciato a picchiarci, a darci un sacco di botte l’uno con l’altro.

Io ho rotto il naso a Pier Paolo, Pier Paolo mi ha rotto un dente, il chitarrista voleva farsi la mia donna.

L’autodistruzione più totale. Alla fine abbiamo sciolto il gruppo.



Continua sul prossimo numero e sul blog cocoononline.blogspot.com

SCOPRI LA FICTION CHE È IN TE.



La grande festa della grande fiction.

MULTISALA CINEMA ADRIANO
piazza Cavour, 16

AUDITORIUM DELLA CONCILIAZIONE
via della Conciliazione, 4

7-12
LUGLIO
INGRESSO GRATUITO

ROMA Fiction
f e s t
www.romafictionfest.it
info 06-6841131

PROMOSSO DA



IN COLLABORAZIONE CON



MAIN SPONSOR

UniCredit Banca di Roma

IL TEMPO RITROVATO

ALMANACCO RAGIONATO DELLE SERIE TELEVISIVE

a cura del Dr. Pira

Nei salotti mondani ci si intrattiene sempre più spesso parlando di serial televisivi. Se giustamente desiderate lesinare il vostro prezioso tempo per qualche altro progetto di vita (la raddomanzia per esempio), questa rubrica vi fornirà ogni mese spunti e argomenti di discussione, armati dei quali potrete annoiare per ore e ore i vostri sventurati interlocutori senza aver visto nemmeno una puntata.

NOME SERIE: DR. HOUSE

Sembra che esista qualche meccanismo interno alla società in base al quale, prima o poi, tutti i ruoli istituzionalizzati diventano telefilm. Oggi possiamo seguire in televisione le avventure dei carabinieri e della polizia, studiare le vicende professionali degli avvocati, scoprire i dissidi e gli intrighi della classe dirigente. In mancanza di una serie interamente dedicata ai vigili urbani (quanto, quanto ancora dovremo aspettare?), ho trovato un buon ripiego nei medici chirurghi. Dopotutto, come i vigili s'incontrano spesso dove una strada incrocia l'altra, così i chirurghi si trovano il più delle volte in quei punti dove la vita incrocia la morte.

Come nell'analisi matematica si studiano le funzioni in base ai limiti e alle tangenti, allo stesso modo si dovrebbero imparare un sacco di cose sulla vita osservandola ogni giorno nei suoi punti limite, a contatto con la morte. Quanta esperienza umana si accumula, assistendo ogni giorno in prima fila ai colpi di scena del teatro della vita! Un chirurgo è infatti un ottimo punto di riferimento per ogni genere di questione filosofica esistenziale. Un tempo per questo genere di cose ci si riferiva ai preti o ad altre figure religiose; d'altronde allora erano loro ad assistere più spesso ai momenti più particolari della vita, al suo inizio e alla sua fine. Oggi non esiste un punto di riferimento ufficiale per le questioni della vita: la nostra società brancola nel buio per colpa della sua ipocrisia, che le impedisce di dare il suo ruolo a chi gli spetta. Confessionali per parlare con i chirurghi! Questo servirebbe, o almeno delle cerimonie ufficiali con un altare occupato da loro. E non servono tuniche, né chiese, l'asettica estetica medica e i camici verdi sono già più che adatti; la clinica nel suo estremo ordine è un rifugio ideale dalla città sporca e caotica, un esperto con due lauree è il conforto ideale per un mondo che non sa più a chi rivolgersi.

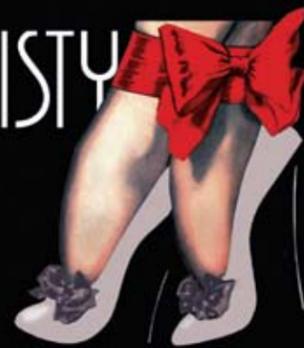
Per quanto ancora dovremo inventarci malattie al solo scopo di conferire con questi scientifici diaconi della vita? Non potendoci ammalare così spesso, vediamo tra noi crescere schiere di adepti in forma di ipocondriaci. E la loro fede non è certo meno ardente di

quella che dovrebbe animare un fervente religioso. Se poi un prete cura l'anima con la preghiera, mentre un chirurgo cura il corpo con il bisturi, non fa poi una gran differenza. Le discipline olistiche non fanno che ripeterci che corpo e anima sono interdipendenti – si tratta solo di scegliere se dare un colpo al cerchio o uno alla botte. D'altronde anche la pratica ci dimostra che tanti malesseri esistenziali si risolvono brillantemente con il gesto di sacrificare una buona somma di denaro sull'altare della medicina, per consentirci di passare un buon periodo a riflettere nel silenzio liturgico di una clinica, dove si possono subire riti di passaggio sacrificali e assumere droghe pesanti.

Se poi i santi e i profeti della chiesa chirurgica risultano essere antipatici, è solo colpa delle pratiche di questa particolare liturgia. Come Gesù e Gandhi erano portatori sani di buonismo, dovuto ad una grande pratica dell'empatia, così i grandi medici risultano spesso portatori sani di nichilismo, contratto in anni di applicazione del protocollo di distacco professionale. Ma il fatto di essere antipatici, come nel caso del Dr. House, non fa che aumentare la nostra fede. Non si dedica forse anche lui, come Cristo, alla salvezza del prossimo? Non soffre forse anche lui, in silenzio e solitudine? Ha anche un gruppetto di apostoli, come se non bastasse.

Rimane solo da chiedersi per quanto tempo la partecipazione a questa chiesa sarà cosa per pochi eletti. Sappiamo tutti che i veri templi sono costosi, e che gli ospedali comuni sono poco più che catapecchie di eretici. Come possiamo camminare sicuri su questa terra senza poter avere una diagnosi corretta nei momenti di perdizione? Fino a quando non avremo modo di andare in clinica ogni domenica, almeno per un rituale di prelievo del sangue, saremo costretti a dedicarci all'eresia, l'unico modo per tirare avanti decentemente: cibi sani, passeggiate all'aria aperta, e la birra come diversivo farmacologico.

MISTY BEETHOVEN
emporio dei sensi



orario: 11:00 - 20:00 - Si riceve fuori orario su appuntamento

12, via degli zingari - roma +39 06 4881878 www.mistybeethoven.it info@mistybeethoven.it

LUCCA - Welfare State / Ex Chiesa di San Matteo / Piazza San Matteo, 3 / 55100 Lucca - Italy
 LUCCA - Charity / Via degli asili, 14 / 55100 Lucca - Italy
 t/f +39 0583 495552 / t/f +39 02 2692 4450 / Tues-Sat. 11.00am-02.00pm/03.00pm-07.00pm

PROMETEOGALLERY di IDA PISANI / opening Lucca 21 June h. 7.00 pm

welfare state - charity

DEMOCRACIA

CIPRIAN MUREȘAN

compulsory rules

curated by MARCO SCOTINI / PROMETEOGALLERY di IDA PISANI / opening Milan 1 July h. 7.00 pm

MILAN / Via G. Ventura 3 / 20134 Milan - Italy
 t/f +39 02 2692 4450 / Tues-Sat. 11.00am-02.00pm/03.00pm-07.00pm

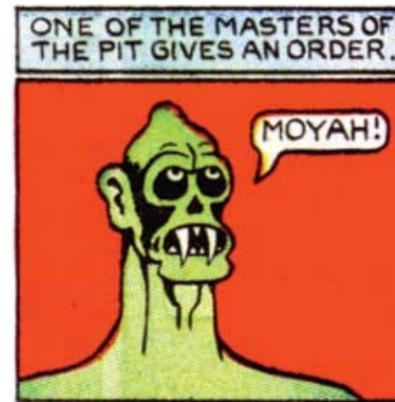
prometeogallery@gmail.com / info@prometeogallery / www.prometeogallery.com

LA LINEA

THAT IS THE END OF THE FIEND: FLETCHER HANKS E I BASSIFONDI DELL'AMERICAN COMICS INDUSTRY

di Adriano Aymonino

Personaggi sconosciuti, illustratori dimenticati, geni incompresi, o semplicemente fatti poco noti nella storia dell'arte.

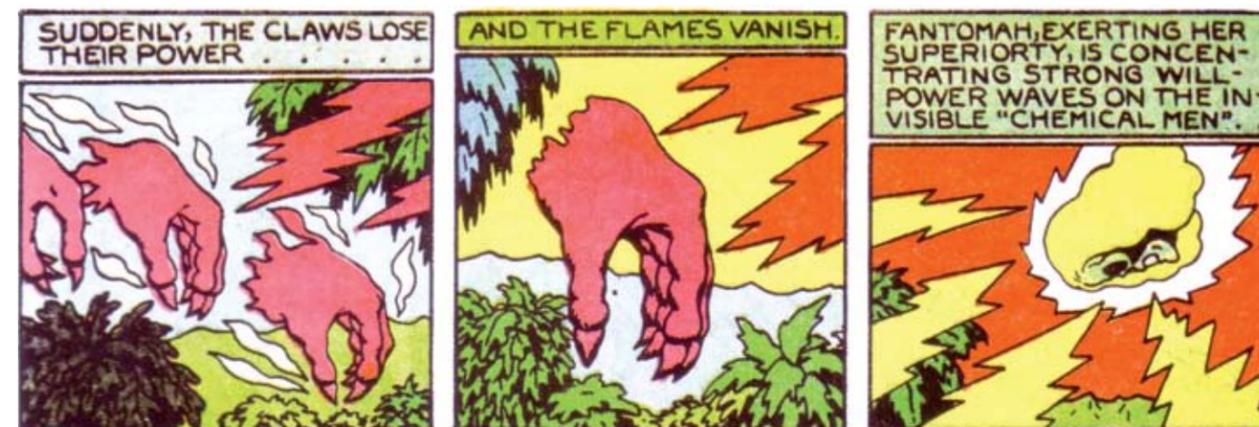
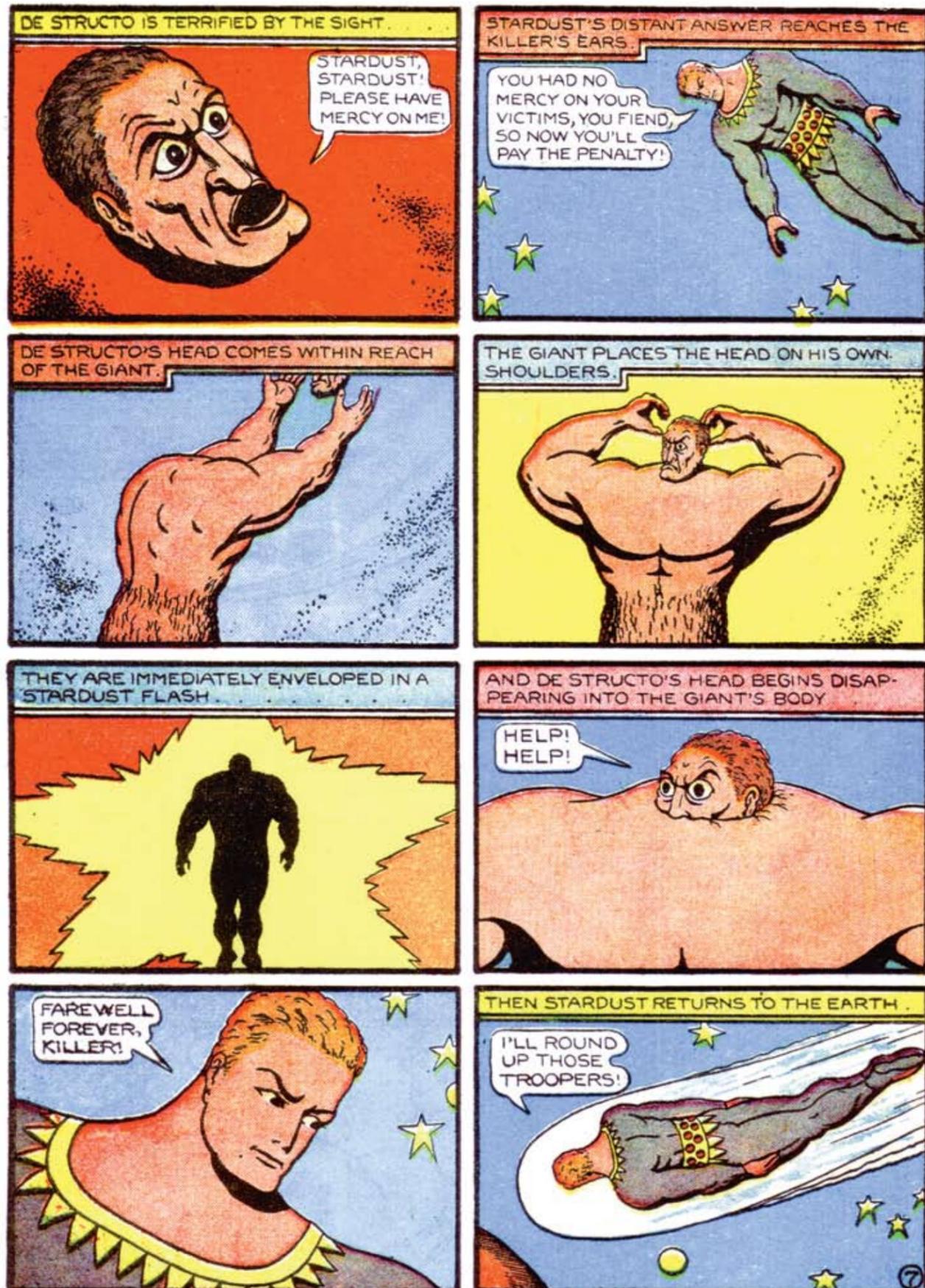


Nel corso dell'ultimo anno sono stati pubblicati due libri dedicati a due tra i personaggi più agli antipodi nel mondo del fumetto americano. Il primo è una lunga monografia piuttosto noiosa e pedante su Jack Kirby, il gigante della Marvel che più d'ogni altro ha contribuito a formare il linguaggio del fumetto moderno, creando o co-creando tra gli altri Hulk, gli X-Men, i Fantastici Quattro e Silver Surfer. Il secondo

raccolge alcune delle opere di Fletcher Hanks, un oscuro personaggio che lavorò dal 1939 al 1941 su infime testate come Jungle Comics e Fantastic Comics. I due non hanno praticamente nulla in comune. Kirby, "the King", è il rappresentante per eccellenza del metodo di produzione industriale del fumetto americano, costretto a lavorare per quattordici ore al giorno in un seminterrato senza finestre che lui aveva ribattezzato "the Dungeon", per produrre i disegni a matita che altri avevano il compito di inchiostrare, colorare e completare con il lettering. Hanks fu un completo outsider, un artista alcolizzato che picchiava regolarmente moglie e figli e di cui non si sa praticamente nulla, a parte il fatto che nel 1930 abbandonò casa e famiglia e che a metà degli anni settanta fu trovato morto assiderato su una panchina in un parco al centro di New York. Tutto ciò che è rimasto di lui è questo piccolo gruppo di fumetti prodotti per brevissimo tempo durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale: grezza, lisergica e personalissima

visione di un universo parallelo popolato di improbabili eroi e assurdi criminali. Hanks ebbe chiaramente totale libertà d'azione e la possibilità di gestire autonomamente l'intera catena produttiva, dall'invenzione dei personaggi al lettering. Le sue storie sono crude, elementari, semplificazione radicale del mondo in bianco e nero del fumetto americano di quegli anni. I suoi villains, i cattivi, ricordano scimmie o perfidi felini e spesso tramano per portare alla distruzione totale la razza umana o la civiltà, pagando alla fine i loro crimini con punizioni terribili, dantesche, a volte di una violenza estrema. I suoi due personaggi principali sono Stardust, "the Super Wizard" e Fantomah, "Mystery Woman of the Jungle". Stardust è un eroe più tradizionale che interviene dallo spazio per risolvere e punire ogni volta che la civiltà americana è in pericolo. Fantomah è invece un'incredibile eroina, una bionda alla Veronica Lake in gonnella trasparente che si trasforma in una sorta di morte vendicativa





per difendere l'integrità e la purezza della giungla minacciata da speculatori e criminali. Ciò che li accomuna è solamente un'effervescenza e complicatissima raffinatezza nelle punizioni inflitte ai criminali e alcune virate psichedeliche nelle ambientazioni e nell'intreccio delle loro storie in cui viene fuori la completa libertà creativa di Hanks: mani rosa che assaltano e distruggono tutto ciò che trovano, polipi d'oro, giganti senza testa che fluttuano nello spazio e donne tigri che vogliono annientare la restante popolazione femminile mondiale. Tutto ciò ha chiaramente ben poco a che vedere con le logiche del fumetto di massa. Ancora più anomalo è il suo tratto, così grezzo da ricordare più le illustrazioni popolari che il fumetto. Basate quasi tutte su tre o quattro colori, sono immagini eccezionalmente potenti, alcune abominevoli, ma altre di

estrema bellezza, più visioni d'artista che prodotti di un uomo del mestiere. Anni prima Hanks aveva disegnato per lungo tempo un'enorme quantità di strisce che riguardavano la sua vita privata e quella della sua famiglia. Dovevano essere qualcosa di straordinario, visto che erano prodotti intimi, neanche lontanamente destinati alla pubblicazione. Purtroppo quando decise di fuggire per sempre da quella vita che aveva registrato per anni sulla carta, sua moglie, per cancellare ogni memoria del suo incubo personale, decise giustamente di buttare tutto nella spazzatura, destinando questa sorta di diario familiare alla distruzione. Unica traccia sopravvissuta di Hanks sono così queste poche storie surreali e primitive di eroi ed eroine, che certamente non dovettero fruttargli più di qualche decina di dollari. Se avesse continuato a lavorare

dopo il 1941 o se qualcuno si fosse accorto della sua fantasia visionaria, probabilmente il suo destino sarebbe stato completamente diverso. Cosa sia stato di lui nei trent'anni successivi, fino alla morte straziante e solitaria in un parco di New York, è un assoluto mistero.

Mark Evanier, Kirby: King of Comics, Abrams, New York, 2008.

Paul Karasik, Fletcher Hanks. I shall destroy all the civilised planets!, Fantagraphics Books, Seattle, 2007.

Il sito ufficiale del libro su Fletcher Hanks, con interviste e riproduzioni di ulteriori episodi non ristampati, è: www.fletcherhanks.com





KINDERGARTEN

di Carola Bonfili







Oooooorientati nel mercato del corto internazionale

Cortometraggi, videoclip, formati brevi incontrano i buyer dei principali broadcaster internazionali: tv, satellite, web e tutti i canali per diffondere i tuoi contenuti. Vieni a scoprire come puoi vendere i tuoi lavori: meeting, stand, screening, dibattiti. Cinque giorni per entrare nel business dell'audiovisivo.

X. CIRCUITO OFF

3^a Venice International Short Film Market

1 - 5 Settembre 2008
Isola di S.Servolo, Venezia
www.circuitooff.com



25 Luglio
Blonde Redhead
Micah P. Hinson
Girls in Hawaii...

26 Luglio
MOGWAI
offlagadiscopax
LIGHTSPEED CHAMPION
ROSETO DEGLI ABRUZZI
PORT-ROYAL

SOUNDLABS Festival 2008

2 days Tickets a Prezzo speciale. **FLUORISOL**
CAMPING GRATUITO (SU PRENOTAZIONE)

ORGANIZZA: sound society
OFFICIAL PARTNERS: FIB, Heineken, brand new, sky, +2, Pig, lost.fm
TICKETS: www.TICKETONE.it
MEDIA PARTNERS: RUMORE, BLOW UP, Rockerilla, MUCCHINI, ROCKSTAR, KULT, NERO, 2night, ROCKIT, INDIE-ROCK.it, KALPORZ, MUSTA

www.soundlabs.it
www.myspace.com/soundlabfestival
www.lastfm.com/user/soundlabs

RECENSIONI



CD

A.V.
Highlife Time
(CD, Vampisoul, 2008) [01]

L'Highlife è un genere nato nell'Africa occidentale intorno al 1920, per ballare e celebrare un'indipendenza culturale tanto agognata. Come da tradizione la musica africana diventa parte integrante delle esperienze civili perché rituale e profondamente legata allo spirito degli uomini. Questa raccolta della preziosa Vampisoul Records raccoglie alcune chicche del periodo, classici ed inediti trovati fra i master delle etichette in Ghana e Nigeria. La convinzione che ci sia stasi nella musica africana è uno dei cliché più inverosimili che esistano, e si sente proprio dalle varietà di timbri, dalle composizioni e dagli strumenti presenti in questo doppio Lp. C'è l'anima tribale, ma anche il funk, il soul, i canti gospel, il blues, tutto combinato con una leggerezza e una cadenza capace di far ancheggiare gravemente già dal primo ascolto. Musica da non perdere, accompagnata da un utilissimo booklet introduttivo al genere e ai suoi protagonisti principali.

(francesco de figueiredo)

Four Tet
Ringer
(CD, Domino, 2008) [02]

Un disco molto bello, quasi un ritorno al futuro nel campo della disco e della techno più scarna. Quattro tracce minimali, un po' acide, reiterative e prolungate. Il concetto di addizione fa da collante, loop su loop, e sembra che ci sia di tutto: synth cosmic, basic channel, 303, cassa para, digital music e piattini. Mi fa pensare ad una stanza vuota dove però se cerchi bene

trovi tanti piccoli dettagli preziosi ed imprevisti. Una specie di saggio classico sull'idea di musica a quattro quarti rarefatta. Sicuramente è più da ascoltare che da ballare, però incalza bene fino alla catarsi, che non arriva mai perché comunque è un vicolo cieco.

(valerio mannucci)

Melvins
Nude With Boots
(CD, Ipecac, 2008) [03]

25 anni in attivo, oltre 25 dischi, e ti ritrovi fra le mani l'ennesimo album dei Melvins. Ora, i presupposti per un fallimento ci sono, eppure sono traditi come sempre. Perché? Semplice in fondo, i Melvins – malgrado i tanti cambi di line up – sono un gruppo autentico con un sound autentico e un'identità corroborata da un evidente sollazzo nel comporre. *Nude With Boots* è fresco, divertente, grottesco, sludge e rozzo al punto giusto. Roba da non crederci, ogni anno una nuova colonna sonora per le fantasie cartoonistiche metallare.

(francesco de figueiredo)

Kerri Chandler
Computer Games
(2CD, Deeply Rooted House, 2008) [04]

Probabilmente, e per fortuna, secondo Chandler la house non è solo una struttura musicale. Rispetto alla roba che gira di solito, strapiena di suoni, quella contenuta in questo album va dritta alle ossa nella sua essenzialità. Un sapore house molto cast coast, anche un po' ghetto, che se non fosse per un po' di tappetoni sonori e di vocalizzi potrebbe anche essere techno, electro o qualcosa del genere. Tanti poi gli interludi in stile hip hop, ma il tutto ha un sapore per niente retrò, anzi quasi futurista. Sentito a volume alto dà il meglio

di se stesso. Tanti giochi e una serie di tracce che sono semplicemente loop microvariati ritmicamente. Un punto intermedio, esempio di purismo deep house.

(valerio mannucci)

Subtle
Exiting Arm
(CD, Lex, 2008) [05]

E venne il Pop, del più accessibile. (Avant-Hip) Pop di qualità sdoganato d'ufficio a priori per la genealogia dei membri della band (Doseone dai Cloudead, Jel, già con lui nei Themselves/Anticon), ma anche per il livello (e il target) della proposta: sbilenca come ci aveva abituato ma allo stesso tempo, oggi più che mai, a fuoco. La voce nasale di Adam Drocker (Doseone, appunto) è una sorta di marchio di fabbrica, ma se non in una manciata di casi spaiati lascia a casa l'hip hop per rockeggiare (folktronicamente parlando) o declamare in un modo non poi così distante da quello dell'ex compare Yoni (Why?). Manca forse il pezzo che svetta (*The Crow*, con qualche sforzo), ma non è detto che sia un male. Interessante, anche se lascia il tempo che trova, l'idea di abbinare il disco al sito (in flash) exitingarm.com, con animazioni, testi, poesie e chicche varie.

(federico tixi)

Mary Anne Hobbs
Evangeline
(CD, Planet Mu, 2008) [06]

Il fenomeno dubstep ha bruciato il suo potenziale in fretta, come la carta per accendere i ciocchi di legno nel camino, ancora lì impassibili al lieve calore emanato. Nonostante la back line di generi come il garage e il dub – mostri sacri della cultura nera anglosassone – i suoi personaggi di punta (Wiley,

Pinch e compagnia) non hanno voluto (saputo?) sperimentare, mettere in difficoltà l'ascolto, chiusi in un reticolato ritmico forse troppo regolare, cadenzato. *Evangeline*, la seconda selezione di Mary Anne Hobbs su Planet Mu, è un'occasione per controllare lo stato di salute del genere. La seconda compilazione della speaker/broadcaster della BBC su Planet Mu è vuota, noiosa, e confrontata con la precedente *Warrior Dubz* non indica nessuno spostamento indicativo, anzi, rimarca un'imbarazzante stasi implosiva, è un pallone bucato agonizzante. Comunque non è tutto da buttare, l'importante è fruirne in maniera ragionata e con il giusto sospetto consapevole, magari sostenendo proprio le migliori esperienze, come tutta la Skull Disco, o i lunghi viaggi dal sapore dream-pop di Burial, o l'autenticità delle sfide grime negli oscuri sottoborghi londinesi. Elementi vincenti purtroppo non pervenuti in questa sede.

(francesco de figueiredo)

A.V.
Last Kind Words (1926-1953)
(CD, Mississippi Records, 2008) [07]

A sentire l'inizio della prima traccia, senza farlo apposta, pensavo fosse un nuovo (e studiatissimo) bootleg di Devendra Banhart. Il che non è per forza un punto a favore, anzi. Poi la canzone si è sviluppata e qualcosa di originario e non derivativo ha preso il sopravvento. L'etichetta è la Mississippi Records e questa è una raccolta di tracce di artisti vari risalenti agli anni che vanno più o meno fra le due guerre (cfr. recensione del libro *PreWar Folk*, su questo stesso numero), esattamente sono registrazioni che vanno dal 1926 al 1953 ed hanno a che fare per lo più con il country-blues. Alcune sono davvero belle, le altre sono comunque da sentire. Ho provato a capire i testi e non è stato

[08]



[09]



[10]



[11]



[12]



[13]



per niente facile, ma per quel poco che ci sono riuscito, ho rischiato le lacrime: solitudine, amicizia, morte e amore.

(valerio mannucci)

Rodriguez
Cold Fact
(CD, Light In The Attic, 2008) [08]

Jesus “Sixto” Rodriguez nel 1969 a Detroit registra un disco, il titolo è *Cold Fact*. Nonostante in regia ci sia un nome d’eccezione come Dennis Coffey, in America questo esordio passa in sordina. Il disco poi arriva per vie traverse in Australia e in Sudafrica, e da quelle parti si trasformain mito, vince dischi d’oro, diventando persino parte della colonna sonora che accompagnò i giovani sudafricani nella lotta contro l’apartheid. Nel frattempo Rodriguez è totalmente ignaro del piglio dall’altra parte dell’emisfero e sparisce per trent’anni, fino a far pensare ai molti fan di essere morto. Ed ecco la rete, che nel suo stile fa il suo dovere: il dimenticato dai connazionali trova il successo e la riedizione arriva da parte della Light In The Attic. Bella storia, ma soprattutto bello il disco, che è un piccolo capolavoro negato e ricco di suggestioni, dal folk di Dylan al soul, dalla psichedelia al più classico stile Motown.

(francesco de figueiredo)

Joan Of Arc
Boo Human
(CD, Polyvinyl, 2008) [09]

Tim Kinsella deve essere uno di quelli che scrive 5-10 testi killer al giorno (“the best friend I ever had was the worst fucking thing to ever happen to me”) per poi improvvisare in studio e al tavolino con membri della band, amici e collaboratori assortiti sulla (de)

struttura delle canzoni, sugli arrangiamenti, sugli eventuali progetti grafici. E ogni volta sembra fare centro, magari non in modo eclatante e senza meritarsi copertine, ma non ha mai deluso. I tempi, però, sono cambiati, le sperimentazioni post-rock Chicago meets Louisville (quella dei Gastr del Sol) degli esordi hanno lasciato spazio ad un songwriting più definito e più personale (ma sono mai stati impersonali, iJOA?), dove riconoscere le influenze diventa un gioco quasi impossibile, così come resta difficile farsi piacere la splendida-brutta voce di Tim, una sorta di dissonante valore aggiunto alla stortezza della sua musica. Difficile dire se questo disco sia meglio o peggio dei precedenti, se sia fuori tempo massimo o se ci stancherà presto, che poi è quello che v’interessa sapere se intenzionati all’acquisto. Se può aiutarvi sta piacendo a tutti quelli che lo hanno ascoltato, e a chi scrive, forse ancora di più.

(federico tixi)

Philip Jeck
Sand
(CD, Touch, 2008) [10]

Partiamo dal presupposto che Philip Jeck ha fatto alcune delle cose più belle che mi è capitato di sentire negli ultimi anni. Rarefazione allo stato puro, un flusso di suoni sgranati e di piccole parti di melodia isolazionista che difficilmente ti dimentichi. Certo le cose da sentire tutti i giorni sono altre, ma questa è una fortuna. Perché altrimenti rischi di rimanerci attaccato. Quest’ultimo EP non è niente male, ma lo recensiamo più che altro per potervi invitare a rimediare i suoi vecchi lavori. E per dirvi, se potete, di vederverlo dal vivo, poi ci pensa lui a presentarsi.

(valerio mannucci)

Paavoharju
Laulu Laakson Kukjsta
(CD, Fonal, 2008) [11]

“Quando una chiesa è piena di persone, giovani e anziani, che cantano lo stesso inno e ognuno canta in maniera leggermente diversa e a velocità leggermente differenti, si viene a creare un ambiente unico e incredibilmente affascinante. Amo inoltre le melodie e i testi di questi inni, così zeppi di vita e sentimento. Anche i vecchi videogames Nintendo, C64, Amiga, Sega Master System & Megadrive, Super Nintendo hanno una splendida musica che ascoltiamo con piacere”. In un’intervista del 2005 di Simone Bertuzzi, Lauri Ainala descrive in questo modo le influenze dei suoi Paavoharju. Non si può riassumere in maniera migliore il loro sound, certo forse *Laulu Laakson Kukjsta* muove verso linee più regolari rispetto ai precedenti, ma salvo qualche innesco di folk formale questo disco del gruppo finlandese è un meraviglioso contenitore di campioni, voci, beat, field recordings, delay e sovrapposizioni irregolari. Pop annacquato e sbilenco, davvero bello.

(francesco de figueiredo)

808 State
Quadrastate
(CD, Replex, 2008) [12]

Inutile stare a spendere parole su quale sia il ruolo degli 808 State nello sviluppo della musica elettronica, dell’acid house e della dance in generale, meglio dire che la riedizione di *Quadrastate* (uscito nel 1989) è un ottimo spunto per sentirsi di nuovo questo stupendo album, finalmente rimasterizzato. Poi è inutile provare a descriverlo o a dare giudizi di merito, la recensione non dovrebbe riguardare il disco in sé, ma il

fatto che lo hanno fatto uscire di nuovo. E’ questo che conta, visto che *Quadrastate* è uno di quei dischi che bisognerebbe far sentire ad ogni dj/produttore che crede che l’unica dance sia quella dei Justice.

(valerio mannucci)

Patti Smith & Kevin Shields
The Coral Sea
(2CD, PASK, 2008) [13]

Partiamo da lontano: Robert Mapplethorpe (uno dei più influenti fotografi americani di sempre, morto di AIDS nel 1989) fu amante della Smith, autore di suoi ritratti finiti in epocali copertine ed amico fraterno, al punto che nel 1996 Patti pubblicò la raccolta di testi e poesie *The Coral Sea* in sua memoria. In un doppio cd, pubblicato dalla neonata PASK, di loro proprietà, vengono raccolte le registrazioni delle uniche due performance di reading tenute dall’autrice (la prima del 22 giugno 2005, la seconda del 12 settembre 2006, entrambe al Queen Elizabeth Hall di Londra) che vedevano Kevin Shields all’accompagnamento chitarristico ed effettistico. Non un ascolto facile, oggettivamente, soprattutto per chi non è di lingua madre anglofona, ma affascinante e toccante, sempre che ci si impegni a leggere contemporaneamente i testi che una solenne Patti, quasi timida, propone per le due ore dell’ascolto. Intanto, nella penombra, godiamo mentre Kevin Shields accompagna la sua voce sperimentando con i pedali, creando drones, giocando con la psichedelia e con l’ambient. Se il vostro interesse per gli spoken words è accresciuto da quello meramente musicale (ma, vi prego, non fermatevi a questo), è il disco perfetto.

(federico tixi)

[14]



Walker
di Alex Cox
(DVD + booklet, Criterion, 2008) [14]

Alex Cox è inglese, magro, alto, orecchie a sventola e ha un sguardo da scienziato pazzo. Ha scritto e diretto film come *Repo-Man*, un recuperatore di automobili che ha che fare con gli alieni, e *Sid e Nancy*, la storia d’amore tra Sid Vicious e Nancy Spungen. Al suo quarto film Cox racconta la storia vera di William Walker, una via di mezzo tra un avventuriero a ruota libera e un padre pellegrino esaltato, che nel 1856 con un colpo di stato si dichiara presidente e protettore americano del Nicaragua. Il ritratto di Walker e della sua vicenda sono venate di un’ironia demenziale ma allusiva: folli strategie politiche, rivoli di sangue in ogni sparatoria, avventurieri immortali completamente idioti, scuregge, cadute al ralenti e donne arrapanti. Sembra una di quelle storie caricaturali del western americano anni ‘80 in cui ad avere il cervello sembrano in due e di questi uno è un maniaco. Il film, del 1987, è stato supportato dall’esercito sandinista, e sotto questa veste un po’ facilona, rappresenta una dura critica all’ideologia del “Manifest Destiny”, il credo espansionistico degli Stati Uniti visto evidente e ineluttabile. Attuale allora come oggi. Tra le altre cose, la colonna sonora, bellissima, è composta da Joe Strummer e gli extra di quest’edizione DVD (ne esiste una versione basica in italiano distribuita dalla Universal) sono favolosi.

(lorenzo micheli gigotti)

[15]

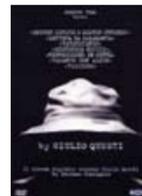


Fast Company
di David Cronenberg
(DVD - MHE, Storm Video 2008) [15]

Correva l’anno 1979 e tra i due capolavori *Rabid* e *The Brood* emerge quello che probabilmente possiamo considerare l’unico film di pura exploitation realizzato dal maestro David Cronenberg. Preceduto solo dalla geniale anomalia televisiva *The Italian Machine* del 1976, il tema dei motori resta un elemento presente in diversi momenti della poetica cronenbergiana. Anche *Rabid* parte da un incidente, pretesto da cui si svilupperà l’agghiacciante trama. *Fast Company* è un film sulle Funny Cars, su rivali che gareggiano, ci sono i buoni, ci sono i cattivi e questi ultimi non l’avranno vinta. Un film commercialmente perfetto per un pubblico popolare o comunque di appassionati di quel tipo di corse automobilistiche. Eppure il legame indissolubile tra i protagonisti, le loro auto e il mondo che li circonda anticipa di gran lunga la psicologia “mutante” che esploderà nel ballardiano Crash, quasi 20 anni dopo. L’esigenza di distribuirlo in DVD si avvertiva. La necessità di promuoverlo in copertina come il regista de *La promessa dell’assassino*, in una edizione che lo fa sembrare una gran figata, un po’ meno. *Fast Company* è un film per chi Cronenberg lo ama già da tempo e che sente la necessità di approfondirne la conoscenza. Non è un capolavoro, a differenza di quasi ogni suo film, ma rimane sicuramente una bizzarra “deformazione” del cinema sulla mutazione del maestro. Momento cult del film resta una delle poche scene erotiche che vede uno dei protagonisti versare dell’olio “Fast Co. Motor” sui seni nudi di una seducente autostoppista.

(anthony ettorre)

[16]



By Giulio Questi
di Giulio Questi
(2 DVD + booklet, RHV, 2008) [16]

Se vi dicessi che questo doppio DVD di corti digitali realizzati tra il 2002 e il 2004 da Giulio Questi è bello, direi una cazzata. La grammatica artigianale di questi pezzi è assolutamente elementare e le immagini (quasi tutte domestiche) sono rugose e demoralizzanti. Fossero quadri assomiglierebbero a delle nature morte pop e la cosa saprebbe un po’ di pittore della scuola romana alle prese con il vjing. Questo è l’aspetto più intrigante dell’operazione, fatta di commissari Basettoni mischiati alla resistenza, di splatter e poesia, d’ingegno amatoriale e solipsismo. Un regista macabro e ossessionato negli anni ‘60, quello di *Se sei vivo spara* e *La morte ha fatto l’uovo*, un cinematografaro letterato tra Fellini e Flaiano, che al dong degli ottanta abbraccia una telecamera digitale e, mascherato, rigurgita i suoi incubi. Che coraggio. Rimane un ottimo pretesto per andare a riscoprire i suoi primi film.

(lorenzo micheli gigotti)

Tembang Kompilasi Album Pop Bali
A.V.
(DVD, Creative Hand Studio, 2007) [17]

Già solo guardare la grafica della copertina è un’esperienza unica. Tembang Kompilasi è, per l’appunto, una video compilation di musica pop balinese. I video sono una via di mezzo tra le pubblicità dei materassi sulle reti locali e i video kitsch anni ‘80 alla Alphaville. La musica invece sembra uscita dalle colonne sonore dei film d’azione giapponesi e le basi pre-impostate delle pianole da pianobar. La chicca, comunque, è il videoclip girato in loco da Luigi Ontani. Il

[17]



cantante balinese, all’apparenza sedicenne, canta con in mano una delle maschere tipiche del maestro emiliano su uno sfondo floreale accompagnato da effetti amorziali quali trasparenze e azzardate sovrapposizioni. Un vero gioiello.

(luca lo pinto)

G.G. Allin & The Murder Junkies – Hated Special Edition
di Todd Phillips
(DVD, Mvd Visual, 2007) [18]

Hated è il primo lungometraggio di Todd Phillips (quello della rivisitazione cinematografica di Starsky & Hutch per intenderci) realizzato nel 1994. *Hated* racconta vita, morte e “miracoli” di GG Allin. Troppi amano ricordarlo come “un maniaco, zozzone che si cacava addosso e prendeva le ragazze per i capelli, si faceva pisciare in faccia dentro un cesso pubblico e si infilava un microfono nel culo durante conferenze universitarie. E che, poi, cantava pure qualcosa...” Stronzate a parte, GG Allin era un estremo performer, era la celebrazione del corpo come “tempio del rock’n’roll”. “*My mind is a machine gun, my body the bullets, and the target is the audience*” era solo uno dei suoi postulati filosofici. GG Allin non era solo un oltraggioso provocatore, semplicemente era! E non era una rockstar, era un esemplare unico. Questo film lo racconta splendidamente e seppur tenti di smorzare genialmente nella struttura il devastante pathos punk che lo permea, è e resta un film cristogico centrale della cultura contemporanea (e non solo perché il nome di GG alla nascita fosse Jesus Christ!). *Hated* è un film mitologico e GG è il Messia protagonista. Assistiamo al suo martirio fisico, al suo disagio decadente e narcisisticamente nichilista... gli amici, l’incredibile fratello Merle, i Murder Junkies, i penitenziari, la merda, i concerti, il suo funerale... *Hated* non è solo un DVD che tutti

[18]



[19]



dovremmo piazzare tra "Anatomia dell'autodistruttività umana" di Erich Fromm, "Rock'n'roll Babylon" di Gary Herman e la Sacra Bibbia per chi ce l'ha, ma anche una necessaria pietra miliare del documentario punk. C'è poi chi sostiene che il rock'n'roll è un'altra cosa e, per quanto mi riguarda, può andare tranquillamente a farsi fottere.

(anthony ettorre)

Niklashauser Fart - Rio das Mortes di Rainer Werner Fassbinder (2 DVD + Booklet, RaroVideo, 2008) [19]

A Fassbinder è sempre piaciuto lavorare. Ha fatto di tutto pur di non rimanere solo, sfruttando tutte le possibilità che gli venivano date. Questo cofanetto contiene due film del 1970 realizzati per la televisione. Storie diverse tra loro: la predicazione di un contadino rivoluzionario del tardo '400 e la vicenda tutta seventies di una coppia di amici che sogna di andare in Perù ed è ostacolata da una donna. Sembra roba fatta in casa. E in sostanza lo è: tempi di produzione ridottissimi, budget risicati e i soliti fedeli compagni dell'Antiteater. Qui Fassbinder si è fatto le ossa, ha mischiato teatro, cinema, arte e televisione, Godard e Hawks. Sono film che sanno di sigarette, di mani zozze e di birra rovesciata. In tutti e due c'è lo scricchiolio del cuoio, le idee visionarie, il passo lento del teatro e una maniacale reiterazione delle ossessioni. Uno sforzetto per vederli si deve fare, ma ne vale la pena. Tra gli extra del DVD una ventina di minuti di intervista/documentario a Fassbinder.

(lorenzo micheli gigotti)

High Tech Soul di Gary Bredow (DVD, Plexifilm / Key Note, 2008) [20]

Fa un po' rabbia che certe cose non sono come dovrebbero essere. Ora ci va di mezzo la techno, in

[20]



modo diverso ma con esiti simili a quello che è successo di recente con *Control*, il film di Anton Corbijn su Ian Curtis dei Joy Division (una via di mezzo tra le ricostruzioni di cronaca fatte nei programmi di Rai Tre e i film per teenager con scarsa capacità d'apprendimento. Mi ha fatto rimpiangere *La Bamba* di Luis Valdez). Compaiono un sacco di personaggi, praticamente tutti i grandi della techno, ma la storia raccontata nel DVD è anche troppo chiara, le interviste sono montate a giro (eliminando la domanda - come va tanto di questi tempi) e non ci sono molti documenti originali. Diciamo il minimo indispensabile, su un argomento che invece meriterebbe la massima attenzione e anche un po' d'inventiva autoriale. In sostanza più che di un film-documentario, come dichiarato nel cofanetto, si tratta di un servizio televisivo senza il limite dei 3 minuti. Un po' il classico documentario musicale ad uso e consumo non si sa di chi. Si parla della primissima scena techno di Detroit, in particolare delle figure cardine di Juan Atkins, Kevin Saunderson e Derrick May. Certo è divertente sentirli parlare e vedere i differenti atteggiamenti di fronte al tentativo neanche troppo implicito di mitizzare quella scena. E poi qualche spunto interessante fra le battute e le memorie varie c'è, visto che stiamo parlando sempre di una cosa seria.

(valerio mannucci)

Il futuro non è scritto - Joe Strummer di Julien Temple (DVD, RHV, 2008) [21]

Con i documentari biografici si rischia quasi sempre una gran rottura di balle, in cui assisti solo ad un postumo parlar bene o ad una libera interpretazione dei fatti allisciata alle prerogative estetiche. *Il futuro non è scritto*, invece, inizia pieno zeppo di materiale di repertorio: l'infanzia, il Cairo, la scuola d'arte a Londra, i disegni, le prime chitarre,

[22]



The Vultures, gli squat, la nascita dei Clash, le dinamiche interne della band e la consacrazione mondiale. Quando non parlano la musica e le immagini, a commentare le fasi della sua esistenza è lo stesso Strummer nelle registrazioni di *London Calling*, il programma radio che lui stesso conduceva su BBC World e ben mixate da Temple sulla pellicola. Così sembra di andare a fondo nella vita del personaggio e forse anche dell'uomo. Questa, mi viene da dire, è la parte più appassionante. Poi si ha il tempo di vedere Strummer bazzicare sui set, tra i falò e in famiglia. Il film segue i passi dell'uomo schiacciato da un'eredità artistica enorme e scivola in un intimismo un po' sentimentalista e fricchettono (con troppe testimonianze di "amici" famosi), dove tutto, le scelte soprattutto, cercano una giustificazione che spesso la vita non ha. Qui il futuro, in un certo senso, è tutto scritto.

(lorenzo micheli gigotti)

Extra Action (And Extra Hardcore) di Richard Kern (DVD, MVD Visual, 2008) [22]

Questo *Extra Action (And Extra Hardcore)* è composto da: una sezione principale - che raccoglie le nuove ossessioni erotiche di Richard Kern (musicate da Thurston Moore); e una sezione extra - con alcuni inediti della mitica stagione Deathtrip Films. Il giudizio personale affonda su tre versanti: 1) nella sezione principale la durezza del Kern in Super 8 è lontana, il nuovo sguardo patinato sulla vita privata di giovani donzelle che si fanno la doccia, si toccano, si eccitano di fronte al maestro che entra nelle loro vite private non dice nulla, anche perché parliamoci chiaro, di video voyeuristici con cazzi di gomma in bocca a ragazze della porta accanto se ne trovano a bizzeffe in rete, anche più realistici ed efficaci. 2) Il contributo musicale di Thurston Moore è di spessore, intrecci sonore, dolci sezioni arpeggiate e

[23]



ruvide percussioni, come sempre in alto. Peccato giusto per la poca varietà delle tracce, in ogni sezione (B.B.B., Insert, Legs, Misc., Rub, Wet, Y.G.) il loop si ripete, il rischio di stancare in fretta è dietro l'angolo. 3) il materiale della Deathtrip è e sarà per sempre autentico, ma quando si pubblica qualcosa che per vent'anni si è preferito tenere da parte bisognerebbe chiedersi il perché di questa scelta. In questo caso, nonostante i cinque piccoli corti siano decisamente migliori dell'esposizione in camera delle giovani freak/chic di cui sopra, il paragone con i corti principali nemmeno è ipotizzabile. Insomma, se un tempo il sodalizio Richard Kern e Sonic Youth assomigliava al perfetto e indelicato sapore del burro con le alici, *Extra Action (And Extra Hardcore)* è solamente sciapo, come una stanca operazione commerciale buttata lì di fretta. Il tempo dopotutto fa inesorabilmente la sua parte, peccato.

(francesco de figuiredo)

Paranoid Park (Special Edition) di Gus Van Sant (DVD+libro, Lucky Red, 2008) [23]

Ad ogni adolescente capita di fare certe cose senza essere pronto a farle. E se non vanno lisce, a volte, per fatalità, possono diventare tragedie che implodono e ti congelano l'anima e il cervello. Al protagonista di questa storia, ambientata a Portland, le cose vanno un po' così: un tipetto di 16 anni a posto, sveglio ma riservato, che per stare dentro al giro degli hardcore-skater finisce, accidentalmente, per ammazzare un uomo. Il film è tratto dal romanzo di Blake Nelson, ma rispetto a questo ha l'aspetto non rilegato delle fotocopie riscritte ed evidenziate. Il cielo è sempre grigio, tanti primi piani accompagnati dal rumore dello skate sull'asfalto, inserti in Super8, pantaloni calati e l'agrodolce musica di Elliott Smith. Il finale è aperto e per entrare nei riverberi del rimorso del protagonista Gus Van Sant segue l'andamento annebbiato dei suoi



GAING OF FOUR

+ SPECIAL GUESTS
SHIRT vs T-SHIRT dj set
2 AGOSTO
PARCO LE NAIAI - PESCARA / UNICA DATA ITALIANA

ORGANIZZA SKYLINE LAB (C) LAPDANCE WWW.LAPDANCE.ORG
OFFICIAL PARTNER
HOT MILD PRYZN
MEDIA PARTNER NERO BLOW UP: IL MUCCHIO
POST POST JAM mente locale

PREVENDITA SUI CIRCUITI
TICKET ONE È GREEN TICKET

LINE UP COMPLETA
DA ANNUNCIARE SU
WWW.INDIEROCKETFESTIVAL.IT

INFO : GENERAL@LAP-DANCE.ORG
TEL : 085.9433583

[24]



pensieri e delle sue paranoie. E' uno dei film più belli di questa stagione, qui riproposto accompagnato da un libro con la sceneggiatura originale, uno speciale di 23' sul regista, il making-of del film e un documentario di cinquanta minuti sulla tetralogia: *Gerry*; *Elephant*; *Last Days*. *Paranoid Park* ci lascia a bocca aperta, questa edizione DVD pure.

(lorenzo micheli gigotti)

LIBRI

Ad Rock
Ari Marcopoulos
(Libro, Nieves Books, 2008) [24]

Ari Marcopolous è stato il testimone della scena musicale anni '80 e della scena street anni '90, come Gerard Malanga lo fu per la Factory di Andy Warhol e i suoi amici. In questo libro Ari si dedica esclusivamente a ritrarre l'amico Adam Horowitz. Meglio noto come Adrock. O ancora più noto come membro storico dei Beastie Boys. Rubo caratteri alla recensione perché da dire non c'è molto. Le foto non sono né tanto belle né molto curiose. Ti dà l'impressione che il libro era da farsi, ma non si capisce bene il perché. L'accoppiata c'era e viste le poche foto scelte uno si aspettava una selezione appunto. Invece sono immagini più da sfogliare che da guardare. Forse l'unica cosa che funziona è il layout che dà un minimo di ritmo al tutto. That's It That's All.

(luca lo pinto)

Unmonumental. The Object in the 21st Century
Richard Flood, Laura Hoptman, Massimiliano Gioni, Trevor Smith
(Catalogo, New Museum/Phaidon Press, 2007) [25]

L'immagine della rovina ha aperto

[25]



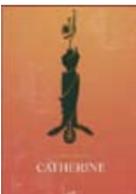
il nuovo secolo, come afferma nel suo testo Massimiliano Gioni, uno dei curatori della mostra che ha aperto, lo scorso Dicembre, il New Museum di New York. Viviamo in un'epoca che si sta definendo sempre di più per l'estinzione di monumenti e la scomparsa di simboli: un tempo immateriale, fragile e delicato. L'epoca del non-monumentale. Questo sembra voler comunicare *Unmonumental* portando a testimonianza di questa condizione presente, i lavori di artisti come John Bock, Isa Genzken, Rachel Harrison, Tobias Buche, Claire Fontaine, Aaron Curry, per citarne alcuni. Le sculture di *Unmonumental* sono anti-eroiche, ricettacoli di spazi e tempi, di memorie e atteggiamenti: una metafora del nostro tempo. Con quattro testi che esplorano la condizione presente e la sintomatica rielaborazione di essa da parte dell'arte e un saggio per immagini che ripercorre gli eventi più importanti della Storia di questi ultimi secolo, finalmente un catalogo che riflette davvero il 'discorso' sostenuto dai curatori. Non uno strumento per illustrare le opere degli artisti in mostra, ma una testimonianza, un'opera indipendente, uno spazio per la riflessione critica. *Unmonumental*, pone il lettore nella condizione di poter scrutare e capire l'epoca che definisce e scandisce la sua esistenza. Per la prima volta l'arte sembra essere arrivata ad interpretare e denunciare una condizione presente permettendo al mondo di rielaborarla. Sono queste le pubblicazioni che fanno la differenza, che permettono all'arte di emergere. Il catalogo sprigiona nei suoi testi e nella sua grafica la monumentalità contemporanea: fragile e delicata, come ci dicono i curatori.

(ilaria gianni)

Catherine
globalgroove
(Libro, Livello 4, 2007) [26]

Se Catherine prende la Metro A per

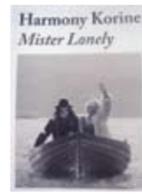
[26]



andare a fare shopping in centro, allora ci sono molte probabilità che il verosimile di questa storia sia ambientato a Roma... e voglio credere che Madonna aprirà davvero qui la sua Fondazione per l'Arte Contemporanea! La vita di Catherine non ha molte sbavature, e appena perde qualche colpo, sembra essere programmata con un antivirus che ripara subito il programma. Catherine si sente "triste e fiera" allo stesso tempo: non è un personaggio immobile, perché lascia che i simboli dei media, i riti sociali, e della buona educazione borghese muovano il suo corpo. (In questa direzione la postfazione di Nini Candalino elabora bene cinque parole chiave, giocando a ping pong con Catherine). Un po' come Rosela Young, la curatrice della Madonna Foundation, si muove a scatti, "fagocitata da un raffinato sistema di controllo delle coscienze, che vende il perdono come l'offerta del mese". I suoi ricordi d'infanzia sono acerbi come le storielle autobiografiche di David Sedaris, mentre le nevrosi dei corpi raccontate nel romanzo non sembrano avere la capacità di sviluppare alcuna forma di soggettività, ma, come i protagonisti di un serial televisivo, che pure si evolvono, agiscono all'interno di un campo di casistiche limitate, in cui "l'effetto totale è minore della somma delle singole parti". Il libro si scarica come un software, in termini narrativi, intendo: diverse cartelle contengono piccoli pezzi di una stessa applicazione. Ma non è la vita di Catherine, quanto il mondo circostante che lettori e lettrici si possono scaricare, mentre "gli elettrodomestici lavorano per noi". Globalgroove è formato da Fabio Toffolo e Michele Andreoni (www.globalgroove.it). Lavorano con diversi media audio e video e Catherine è solo uno dei loro supporti.

(francesco ventrella)

[27]



Mister Lonely
Harmony Korine
(Libro, Nieves Books, 2008) [27]

Leggere una sceneggiatura senza aver visto il film dà una sensazione molto strana. Ti porta istintivamente a fare una tua rappresentazione di quello che leggi. Il che può suonare simpatico ma visto che il novanta per cento delle persone non sono: 1- dei registi; 2- dei bravi registi; forse alla fine è meglio vedere direttamente il film. Soprattutto se a dirigerlo è Harmony Korine. Nel suo caso poi il punto di forza non sta certo nei dialoghi - non è Losey - ma nel modo tutto suo di fare cinema. Quindi leggere la sceneggiatura del suo nuovo film ha l'effetto di farti venire l'acquolina in bocca. Lo stesso effetto che si ha quando si infila il dito nella salsa tonnata spalmata sopra il vitello e ti viene tolto il piatto dagli occhi. E, alla fine, ai conigli preferiamo i vitelli. E agli Oval, Bobby Vinton. P.S. Il libro è corredato da una serie di immagini del backstage. Design super semplice e scicchettoso.

(luca lo pinto)

My First Movie: Take Two
di Stephen Lowenstein
(Libro, Pantheon, 2008) [28]

Una cosa ho sempre invidiato a chi parla di cinema in America: la semplicità. E la formula "intervista" ha sempre suscitato su di me il piacere di sentir parlare chi le cose le ha fatte e non solo chi le ha viste. Questo libro, alla seconda ripresa (la prima risale al 2000) è una raccolta di dieci interviste (in inglese) a dieci celebri registi che parlano dei loro primo film e di tutto quello che c'è stato prima e dopo il loro successo. In queste pagine è possibile scoprire le passioni autentiche, le ragioni, le scelte e le insicurezze che hanno accompagnato la consacrazione mondiale di dieci talenti contemporanei. Vado al

[29]



sodo della lista: Richard Linklater (*Slacker*), Richard Kelly (*Donnie Darko*), Alejandro Inarritu (*Amores Perros*), Takeshi Kitano (*Violent Cop*), Shekar Kapur (*Masoom*), Emir Kusturica (*Ti ricordi di Dolly Bell*), Agnès Jaoui (*Il Gusto degli altri*) Lukas Moodysson (*Fucking Amal*), Terry Gilliam (*Jabberwocky*), Sam Mendes (*American Beauty*). Nello scovare tante cose interessanti che in Italia non si sono mai sentite è sconcertante rendersi conto che di tanto bel cinema, dalle parti nostre, non ce n'è traccia.

(lorenzo micheli gigotti)

Roberto Cuoghi
Marcella Beccaria
(Catalogo, Skira, 2008) [29]

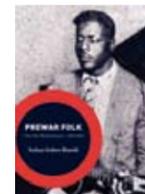
Roberto Cuoghi è un'artista che per fortuna è difficile da descrivere. Perché non fa un lavoro che ha una coerenza intesa come riconoscibilità. Sicuramente non è l'artista che, seduto nell'angolo di un diner, viene ispirato dal fumo del caffè e butta giù uno scarabocchio. Tra lo spunto e la realizzazione c'è un momento di riflessione, uno spazio temporale lungo. Infatti spesso sono lavori elaborati e che si compiono nel processo e non nel risultato. Farsi crescere le unghie, trasformarsi in un'altra persona, riuscire a cogliere la cultura musicale di una civiltà lontana. Cuoghi è pop, spirituale, esoterico, maniacale. Vogliamo dire psichedelico? Forse no. Il catalogo è la prima vera monografia di R.C. Ci sono molti lavori, molte immagini, i testi sono esplicativi. Insomma se Cuoghi vi interessa, il libro fa per voi.

(luca lo pinto)

Prewar Folk
Stefano Isidoro Bianchi
(Libro, Tuttle Edizioni, 2008) [30]

Stefano Isidoro Bianchi è direttore di Blow Up, forse la più influente rivista musicale in Italia. Questo è il libro

[30]



[31]



che ha appena scritto su un periodo musicale particolarmente povero di storiografia, almeno qui da noi. Il termine 'Prewar folk' indica un po' tutta quella musica americana suonata nei locali borghesi e nelle taverne nel periodo che va fra le due guerre mondiali. Fondamentalmente musica nera suonata anche dai bianchi, che definire troppo nello specifico sarebbe impossibile. Un libro insomma che mette una pezza su una specie di buco nero della storia musicale odierna (che corrisponde tra l'altro ad uno dei periodi più importanti e seminali dell'intera musica popolare). A quella musica sono insomma legati il blues, il jazz, il rock, il pop. Ovviamente senza forzare, che poi ognuno ha le sue storie e le sue specificità.

(valerio mannucci)

Japrock Sampler
di Julian Cope
(Libro, Arcana, 2008) [31]

Il libro comincia con l'attacco di quattro navi a vapore della Marina statunitense nella baia di Tokyo, è l'8 luglio del 1853, e la popolazione le descrive come "draghi giganti che sbuffano fumo". Questo fu il primo contatto in età moderna fra la cultura giapponese, chiusa in un lungo isolamento, e l'Occidente. Lo sciamano/musicista/saggista Julian Cope ci propone una ricostruzione incentrata sulle dinamiche che portarono il rock nipponico alle apparenti somiglianze con il nativo americano, alle sue deviazioni più bizzarre e l'irrefrenabile autenticità che negli ultimi anni è arrivata ad essere un vero e proprio fenomeno, seminale per gran parte delle avanguardie europee e americane. Altro che lieve feedback da lontano, la risposta giapponese all'incursione del rock nella cultura popolare è un rumoroso e rivoluzionario strumento di ribellione. Julian Cope è stato capace di unire analisi storiche, politiche e sociali ad una ricostruzione davvero dettagliata di un universo

A Fine Red Line A Curatorial Miscellany

A collection of visual and written contributions by a number of contemporary artists and emerging curators.

Edited by Yannis Arvanitis, Iliaria Gianni, Nazli Gurlek, Isobel Harbison, Rosa Lleó and Gaia Tedone.

IM press
www.improjectsonline.com

[32]



discografico spesso impenetrabile, vuoi per ragioni di linguistica, vuoi per quella solerte tendenza a svilire le proprietà stilistiche nipponiche come semplice macchietta dei trend americani. Elementi indispensabili poi sono la quantità d'ironia e il ritmo narrativo. Che dire, di saggi così freschi e per nulla pomposi ne ricordo davvero pochi.

(francesco de figuiredo)

Taking Matters into Common Hands. Contemporary Art and Collaborative Practices. Ed. Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (Libro, Black Dog Publishing, 2007) [32]

Mentre Claire Bishop mette la ciliegina sulla torta delle "estetiche relazionali" pubblicando con MIT Press e Whitechapel un collected papers dal titolo *Participation* (collana *Documents of Contemporary Art*), Black Dog Publishing pubblica invece una raccolta di saggi, frutto della ricerca che Johanna Billing, Maria Lind e Lars Nilsson hanno condotto come parte di un gruppo di studio. Interessante notare come la Bishop tende ad accumulare testi di Benjamin, Brecht, Guattari, Nancy, Agamben... che secondo lei rappresentano la genealogia di un discorso che parte dal mito di Eco dell'opera aperta e arriva alle participatory art practices (quasi un happy ending). Di contro ad un discorso sulle estetiche come "emancipazione dello spettatore passivo", però, c'è oggi un pensiero continentale delle pratiche di cui il bellissimo titolo *Taking Matters into Common Hands* chiarisce da subito le posizioni. Insomma, la critica che Bourriaud e Bishop hanno fatto al white cube e agli spazi deputati si basa ancora sulle premesse di

[33]



quel white cube, seppure assunto come termine negativo. Billing, Lind e Larsson, invece, pensano "di nuovo" le estetiche come distribuzione (in delle mani comuni), dal basso, prendendo posizioni che fanno invece un sacco di pieghe! Questo perché i tre curatori della pubblicazione hanno riunito artisti e operatori culturali che non hanno solo teorizzato la partecipazione del pubblico, ma l'hanno prima praticata: vedi Marion von Osten, Nav Haq, 16 Beaver, Copenhagen Free University, per citarne solo alcuni. Il libro non offre alcuna visione utopica, né alcuna fiducia nelle "zone d'urgenza" (quanto dadaismo machista c'è ancora dietro queste ideologie post-strutturaliste?). La dittatura dello stato d'eccezione non li seduce per niente. Al contrario, quest'importantissima ricerca ci presenta delle strategie che sono rilevanti nelle pratiche collaborative recenti, perché testimoniano un lavoro "già fatto" fuori dallo spazio artistico come "safe place". Produrre lo spazio dalle interazioni quotidiane, lavorando sulla "distribuzione del sensibile" attraverso forme d'integrazione, e non solo interazione.

(francesco ventrella)

Tutto in una notte Neil Boorman e Daniel Pemberton (Libro, Isbn Edizioni, 2008) [33]

Cominciamo col dire che le mie aspettative erano tutt'altre. Mi aspettavo un libro sul clubbing inglese con un approccio all'inglese (Paul Morley o Simon Reynolds per intenderci). Invece mi ritrovo tra le mani un piccolo libricino illustrato e tutto colorato che mi racconta in maniera caricaturale e fumettistica il

[34]



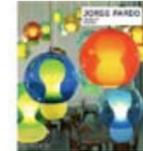
mondo del club e i suoi personaggi. Dai nerd, poser o modelle che li frequentano al buttafuori, al pusher, al kebbabaro (zozzone per noi). Tutte le immagini-ritratto sono accompagnate da testi che possono far sorridere forse un sedicenne. Da allegare all' Happy Meal.

(luca lo pinto)

Ponti A.V. (Libro, Fortepressa / Crack!, 2008) [34]

Crack!, il festival di fumetti indipendenti che si svolge ogni anno al Forte Prenestino di Roma, mi piace per la sua autenticità. Gli spazi sono aperti, non c'è termine reale alle iscrizioni, poche manfrine, alla romana, l'importante è conoscere, scoprire, esserci. Durante la scorsa edizione è cominciato un sodalizio con la rivista Galago (Svezia), che porta all'uscita di questa raccolta dal nome *Ponti*. Al libro hanno contribuito autori italiani e svedesi - tra cui Valerio Bindi (anche anello centrale della manifestazione), MP5, Marco Corona, Federica del Proposto, il collettivo Propaganda 666, Gunnar Lundkvist, Loka Kanarp, Liv Strömquist e molti altri. Non esiste un reale filone narrativo fra le storie raccontate, come non è presente un'impronta stilistica e di tratto. Il legame fra gli autori però c'è, anche se impercettibile al primo sguardo, e sta nel modo di rendere liberi gli elementi emotivi legati al reale - siano intime scosse, fantasie randomiche o sguardi impegnati di chi fa politica dal basso. Se dovesse capitarvi di passare a Roma tra il 19 e il 22 giugno fate un salto, se avete materiale portatelo, e se vi capita di vedere *Ponti* in giro prendetene una copia, anche perché visti i tempi che corrono di connessioni

[35]



culturali ne servono più che mai, che qui si rischia di rimanere isolati...

(francesco de figuiredo)

Jorge Pardo AA.VV. (Libro, Phaidon, 2008) [35]

Jorge Pardo è uno di quegli artisti super riconosciuti che si sentono sempre nominare, ma anche uno di quelli che si pensa di conoscere associandolo più ad un certo immaginario che a dei lavori specifici. La bella e chiara monografia, come tutte le altre di questa serie, offre l'opportunità di capire meglio il lavoro di Pardo. Uno che ha studiato con i concettuali losangelini oldschool e alla suddetta formazione ha deciso di reagire con un lavoro che potrebbe sembrare europeo, se non fosse per quella dose di eccesso sempre presente in lui (pesa più di 100kg) e nelle sue opere (diciamo che non ama Robert Ryman). Leggendo il libro, sono dell'idea che invecchiando è peggiorato, riducendosi a un decorativismo di maniera. Viva la giovinezza.

(luca lo pinto)

MANIFESTA7

LA BIENNALE EUROPEA
DI ARTE CONTEMPORANEA
TRENTINO-ALTO ADIGE/SÜDTIROL
19.07.-02.11.2008

INITIATORS

manifesta7 international foundation

AUTONOME PROVINZ BOZEN SÜDTIROL

PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO ALTO ADIGE

PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO

SUPPORTED BY

EUROPEAN UNION

MINISTERO DELLA CULTURA

COMUNE DI TRENTO

MAIRIA DE BOLZANO

MAIRIA DE TRENTO

MAIN SPONSOR

Stiftung Südtiroler Sparkasse

PRODUCTION PARTNER

COMMUNICATION PARTNER

SPECIAL PARTNER

UniCredit Group

STABILE

ZUMTOBEL

CATALOGO A CURA DI SILVANA EDITORIALE

SilvanaEditoriale

PRENOTA ORAI
WWW.MANIFESTA7.IT
ROVERETO: EX PETERLINI, MANIFATTURA TABACCHI
TRENTO: PALAZZO DELLE POSTE, BOLZANO/BOZEN: EX ALUMIX
FORTEZZA/Franzensfeste: FORTEZZA/FESTUNG
ORARIO DI APERTURA: TUTTI I GIORNI 10.00-19.00, VENERDÌ 10.00-21.00

SUBURBAN BLISS



LOST CITY LOVE