

L'utopia dub

Pubblichiamo un estratto da Radici e cavi, storico testo di Erik Davis appena riproposto in italiano da [Obsolete Capitalism/Rizosfera](#) nella collana I forti dell'avvenire (il testo nella sua interezza è scaricabile [qui](#)). Ringraziamo Obsolete Capitalism per la disponibilità.

Nel pantheon dei danzatori folli dell'Elettronica Nera, accanto a figure diverse come Sun Ra, George Clinton, Jimi Hendrix, Grandmaster Flash e Derrick May, si erge Lee «Scratch» Perry, forse il più creativo dei produttori reggae giamaicani, nonché uno dei principali maghi della musica dub, la prole mutante del reggae, prodotta interamente in studio da tracce ritmiche preregistrate.

In passato, esponendo le corrispondenze esoteriche tra ritmo e corpo, Perry impugnò il cliché delle radici, secondo cui «la percussione è il battito del cuore». Ma il basso, aggiunse, «è il cervello». Piuttosto che sovvertire il sodalizio culturale comune tra basse frequenze e movimenti «base» delle anche, Perry suggeriva che percussione e basso costituiscono una musica mentale (*head music*), con tutte le varie risonanze che questo termine evoca relativamente ad astrazioni, droghe, interiorità, mondi virtuali. Come affermava Perry discutendo della sua preferenza nel mixare tracce senza parti vocali: «lo strumentale prende forma nel mentale».

I brani strumentali di Perry prendevano ovviamente forma anche nelle attrezzature di studio, ed è proprio questo reticolo immaginale tra regni macchinici e mentali ad aprire sia alle architetture disincarnate del cyberspazio, che alle più astratte dimensioni delle percussioni. Le orchestre poliritmiche dell'Africa Occidentale possono già essere viste come dispiegamenti di un certo tipo di macchina astratta, le cui enormi intensità sono ingegnerizzate con notevole imperturbabilità, precisione e arte. [Come scrive Chernoff](#), «Un percussionista evita di battere in modo “rozzo”, poiché la precisione nell'esecuzione è necessaria alla massima definizione della forma [...]. Lo stile davvero originale consiste nella sottile perfezione di una forma rigorosamente rispettata». In seno all'[Atlantico Nero](#), questa sensibilità frizzante e fresca influenza la peculiare riconfigurazione del lavoro «psichico», o fisicamente alienato, necessario all'ingegnerizzazione del cyberspazio elettro-acustico, e spiega approfonditamente perché «ci siamo abituati a collegare macchine e *funkyness*», come Andrew Goodwin [puntualmente nota](#).

Mi piacerebbe rintracciare questo collegamento nei lontani anni Settanta analogici, quando i produttori e gli ingegneri giamaicani crearono il dub reggae, manipolando e remixando tracce musicali analogiche preregistrate su nastro magnetico. Maestri del dub quali King Tubby avrebbero poi saturato, e mutato, gli strumenti individuali attraverso riverberi, sincronie, echi e ritardi; inserendo improvvisamente nel mix voci, percussioni e chitarre; riducendo la musica fino all'osso, ossia fino alle percussioni e ai bassi, per poi ricostruirla da capo attraverso strati di distorsioni, rumori percussivi ed ectoplasmici elettronici. Il buon dub suonava come se fosse lo studio di

registrazione stesso ad essere allucinato.

Il dub è sorto dal raddoppiamento della comune pratica giamaicana di riconfigurare, o «variare», una traccia ritmica in un qualsiasi numero di nuovi brani. Al tempo in cui il [«roots» reggae](#) proclamava letteralmente miti religiosi di autentico folklore popolare, il dub risolveva in modo sobrio la questione, dematerializzando ed erodendo l'integrità di cantanti e canzoni. Non c'è originale, non c'è patria al di fuori del virtuale, radici che non siano al tempo stesso rizomi remixati al momento. E tuttavia, improvvisando e mutando le sue stesse ripetizioni di materiale preregistrato, il dub aggiungeva qualcosa di distintamente perturbante al mix.

I *doppelgänger* analogici del dub, le sue spettrali distorsioni e i fantasmi vocali, producevano uno spazio immaginativo non meno avvincente dell'africana [Zion](#) virtuale che organizzava le bramosie rastafariane del reggae. Proprio in virtù del suo inconfondibile caraibismo, il coinvolgimento del dub con spazi analogici deformati, rumori elettromagnetici e disorientamenti mediati tecnologicamente, richiamava le esplorazioni dei [rocker progressivi tedeschi](#) dei primi anni Settanta. Similmente agli esperimenti lo-fi analogico-elettronici dei Can, del primo Klaus Schulze e dei primissimi Tangerine Dream, anche il dub è una sorta di *Kosmische Musik*. Come scrive Luke Erlich, «se il reggae è l'Africa nel Nuovo Mondo, il dub è l'Africa sulla luna».

Mentre lo spazio del dub è certamente un «fuori», sia in senso extraterrestre che [nel senso inteso da Sun Ra](#), il massiccio impiego dell'eco produce un senso di raccoglimento e interiorità che, assieme a una gran varietà di effetti umidi e mollicci, rievoca distintamente un ambiente acquatico. Con il dub, non ci troviamo nello spazio profondo freddo e dozzinale delle colonne sonore fantascientifiche, o nella pessima musica sintetica hippie, ma in una specie di spazio interiore del «fuori», un grembo liminale. Questa tensione spaziale irrisolta non spiegherebbe solo le qualità «narcotiche», o persino «mistiche», del genere (qualità radicate in effetti psico-fisiologici che sgretolano la divisione esperienziale tra interno ed esterno), ma anche il motivo per cui il dub degli anni Settanta anticipa, in modo così potente, gli spazi virtuali odierni – spazi che appaiono al tempo stesso estensivi e implicati (o impliciti), intensivi e dispiegati, interni ed esterni.

Se le qualità quasi psichedeliche del dub possono essere attribuite ai suoi effetti «spaziali» e, forse, al ruolo della ganja nella sua produzione e nel suo consumo, i piaceri cerebrali di questo tipo di musica emergerebbero per lo più dalle seduzioni esercitate dai viaggi poliritmici nel dispiegamento di beat reggae, e delle loro possibilità latenti.

Detto più rigorosamente, la moderna musica dance giamaicana aderisce allo stesso beat in 4/4 che guida la stragrande maggioranza della musica popolare occidentale. Ma quando comparve il dub, i «[dread riddims](#)» del reggae erano già inusuali per il loro modo di accentare il secondo e quarto battito della misura e per l'abitudine di «mancare» il beat iniziale, producendo l'inconfondibile incedere serpeggiante del genere. Un elemento ancor più importante dei ritmi

reggae fu il ruolo centrale ricoperto dal basso. Quando, negli anni Cinquanta, i sound system giamaicani – fondamentalmente delle discoteche mobili – suonavano l'R&B americano, i tecnici del suono diedero ai loro groove americani una piega inconfondibilmente giamaicana, amplificando enormemente il basso, trasformando la parte più popolare del R&B in una genuina forza della natura, cioè in quel genere di basso che non si limita a spronare e catturare chi sta ballando, ma che satura le ossa di vibrazioni quasi cosmiche.

La musica [rocksteady](#), tramutandosi nel reggae, legò il *ritmo* al *basso* piuttosto che alla batteria. Ciò deterritorializzò le percussioni, consentendo ai musicisti di esplorare diversi giochi percussivi poliritmici al di fuori, o nei dintorni, del beat principale. [Come sottolinea Dick Hebdige](#), alla fine degli anni Settanta batteristi come Sly Dunbar suonavano il loro strumento come i musicisti jazz, improvvisando su piatti, tamburi e tom tom, per «produrre un effetto pluri-stratificato, come accadeva nel percussionismo rituale dell'Africa Occidentale».

Il dub tradusse questa complessità ritmica in un cyberspazio acustico, usando la tecnologia per destabilizzare ulteriormente i beat e per dilatare e ripiegare lo scorrere del tempo. Mentre denudavano la musica fino al puro *drum and bass*, i *dubmaster* addensavano il mix con percussioni extra, e con ciò che il produttore Bunny Lee ebbe a definire «un mucchio di rumore». I *dubmaster*, cosa ancor più importante, introdussero contro-ritmi estesi, moltiplicando porzioni di suono (voci, chitarre, percussioni) tramite eco e riverbero, producendo pulsazioni balbettanti che si congedavano dal beat principale per andare a generare ritmi incrociati, vagando e dissolvendosi nell'abisso virtuale.

Il dub non è strettamente polimetrico, poiché raramente mantiene molto a lungo degli *apart-playing* tanto sfalsati. Ma, allo stesso tempo, facendo apparire senza preavviso chitarre, percussioni, fiati e tastiere all'interno del mix, i *dubmaster* fecero vacillare l'abituale orientamento ritmico dell'ascoltatore verso i 4/4, creando un raffinato equivalente virtuale delle saltellanti e costantemente mutevoli conversazioni percussive dell'Africa Occidentale.

Proprio come i *master drummer* africani improvvisavano nelle esecuzioni live, molti *dubmaster* improvvisavano i loro mix in studio. Cosa che non dovrebbe sorprenderci, in quanto gli ensemble poliritmici dell'Africa Occidentale avevano già anticipato la rottura della distinzione tra il lavoro meccanico dell'ingegnere dello studio di registrazione e il lavoro creativo del musicista – una distinzione che organizza ancora oggi gran parte della produzione di musica popolare, e che il dub e, più tardi, la musica dance elettronica, dissolvono. Si potrebbero vedere gli ensemble poliritmici come concatenamenti di varie «tracce» ritmiche distinte, i cui beat molecolari sono remixati, tagliati e suddivisi dalla lucida mediazione del percussionista principale; i suoi tagli apparentemente «spontanei» e «caotici», introducono rumori che diventano segnali, e che rinforzano e animano il «campo di relazioni, totali e simultanee» dell'ensemble.

Consentendo all'immaginazione cibernetica del produttore di spiccare il volo, il dub ha aperto la

strada a mitologie cyborg, fondate su pratiche tecniche, all'interno della cultura afro-diasporica. A questo proposito Perry [spiega di nuovo](#) la sua relazione quasi animistica con la macchina: «Lo studio deve essere una cosa viva. La stessa macchina è viva e intelligente. Inserisco la mia mente nella macchina, la trasmetto attraverso i controlli e le manopole, o nel pannello dei cavi. Il pannello è il cervello stesso, lo devi assemblare e far diventare il cervello di un uomo vivo; il cervello riceve ciò che gli stai mandando e vive».

Siamo al confine immaginario tra premoderno e postmoderno, tra radici e cavi, un immaginario mobilitato dalla personalità complessa e dalla straordinaria carriera di Lee «Scratch» Perry. Dichiarando in svariate occasioni di essere l'«Ispettore Gadget», la «Super-scimmia» o il «Computer del Firmamento», Perry è stato anche un pioniere nell'uso dei phaser, delle drum machine e dell'uso di registrazioni esistenti per «ricavarne» un collage di suoni. Sfruttando esteticamente il gioco elettromagnetico tra informazione e rumore, Perry integra il degrado di segnale direttamente nelle sue dense e spugnose composizioni poliritmiche; come evidenziato dal produttore Brian Fox, «la saturazione del nastro, la distorsione e il feedback furono usati come parte integrante della musica, e non semplicemente aggiunti». Perry avrebbe anche piantato dischi e bobine magnetiche nel suo giardino, mulinato come un derviscio al di là della sua console di missaggio SoundCraft, e soffiato il fumo della ganja direttamente sui nastri che giravano sul malconco 4-tracce del suo Black Ark Studio. Come Perry disse a David Toop a proposito dell'Ark: «Era come una navicella spaziale. Potevi sentire lo spazio nelle tracce».

Questa specie di surreale fantascienza afro-diasporica appare anche sulle copertine di svariati dischi dub. [Science and the Witchdoctor](#) di Mad Professor ritrae circuiti e figure robotiche accanto a funghi e feticci, mentre [The African Connection](#) mostra il Professore – significativamente avvolto in un completo europeo da safari – stravaccato nel bel mezzo di una danza tribale dell'Africa occidentale, con gli alberi della giungla che ospitano al loro interno woofer, *tape machine*, mentre nei tamburi sacri si annidano equalizzatori. [Scientist Encounters Pac-Man at Channel One](#) ritrae Scientist mentre manovra la console come se fosse una macchina folle uscita dai fumetti Marvel [...].

Mentre la fiaccola dell'età d'oro del *roots reggae* passava per lo più nelle mani di pessime band hippie, l'immaginazione profondamente tecnologica del dub ne ha consentito una ricca e pluristratificata transizione alla scienza culturale del regime digitale. [...] Come suggerisce l'ottima compilation inglese [Macro Dub Infection](#), sia dal titolo che dalla selezione dei brani, è meglio guardare al dub come a un virus tecnologico con i suoi beat gommosi, i silenzi attivi, i gorgogliamenti, i bassi esplosivi, che, come altrettanti codici nomadici, si sono fatti strada in molti altri generi musicali: ambient, industrial, trip-hop, techno, pop, jungle, e persino rock sperimentale. Di fatto, il dub aiuta a erodere le differenze artificiali che vengono spesso erette tra questi generi musicali, rendendo tali categorie generiche sempre più accondiscendenti al dialogo aperto tra forme.

Traduzione dall'inglese di Claudio Kulesko. Una prima versione di questo saggio fu scritta nel 1996 per la 5 Cyberconf# di Madrid. Una seconda versione fu pubblicata nel 2008 nell'antologia [Sound Unbound](#) curata da Paul D. Miller, a.k.a. Dj Spooky, per MIT Press. Il presente testo è stato tradotto dal sito techgnosis.com