



Da più parti, si fa notare che l'evoluzione dell'elettronica non è stata un'applicazione di filosofie o di categorie concettuali, ma uno sviluppo esclusivamente tecnologico e strumentale, legato a sua volta al continuo perfezionamento di macchine e software. In gradissima parte, è vero. Non si può negare, tuttavia, che le elaborazioni teoriche – sin dai tempi di John Cage (Darmstadt, 1963), passando per Stockhausen a Dusseldorf e Colonia – abbiano avuto un qualche ruolo, forse mai indagato in forma compiuta ed esauriente. Di certo, la concettualizzazione filosofica è stata basilare per la ricerca e la musica elettroniche degli Heldon di Richard Pinhas, nella Francia degli anni Settanta.

Ancora adolescente, il francese Richard Pinhas si appassionò presto di musica e fondò il suo primo gruppo, i Blues Convention, assieme al futuro Magma Klaus Blasquiz. Dopo il liceo, Pinhas iniziò gli studi di filosofia alla Sorbona e, in parallelo, fondò il gruppo Schizo. Il nome era un omaggio al capolavoro del maestro Gilles Deleuze, *L'anti-Edipo* (edito in prima edizione nella capitale francese nel 1972, in collaborazione con Félix Guattari). La band – più che altro un progetto aperto, formula espressiva alla quale Pinhas sarebbe rimasto fedele anche in seguito – registrò solamente un singolo autoprodotta nel 1972 e si dissolse in quel medesimo anno, per lasciare libero Pinhas di dedicarsi in via quasi esclusiva ai suoi studi. Questo 45 giri, dal titolo *Le Voyageur / Torcol*, ottenne un successo di nicchia in ambito underground. Vi si potevano cogliere i primi echi, in musica, della filosofia di Deleuze, del quale Pinhas aveva seguito i corsi all'Università di Vincennes a partire dal 1970 e il cui pensiero cominciò ad influenzare grandemente l'artista. Il testo del primo brano del singolo – nello specifico – era una recitazione da parte di Deleuze, con una voce davvero particolare, di passi scritti da Nietzsche, riscoperto in Francia dal filosofo una decina di anni prima (G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Paris, 1962). Il tutto su di un accompagnamento rock. Pinhas discusse quindi la sua Tesi di Dottorato, circa i rapporti tra la schizo-analisi deleuziana e la science-fiction, sotto la direzione di Lyotard. L'interesse per la fantascienza, sorta di contraltare letterario e narrativo dell'elettronica più futuristica e tecnologica, si radicò irreversibilmente nel giovane Pinhas, il quale nel 1973 incontrò per la prima volta lo scrittore Norman Spinrad (l'autore de *La civiltà dei solari*, tradotto in italiano da Nord, di Milano, nel 1970), a Los Angeles. Spinrad presentò anche all'amico Philip Dick Pinhas, che intervistò l'autore di *Blade Runner* per la rivista francese *Actuel*.

Nel 1974, con l'intenzione di fondere rock e ricerca elettronica, Pinhas creò gli Heldon. Il nome era ricavato da una città immaginaria, descritta nel romanzo *Sogno di ferro* di Spinrad. Come nel caso precedente degli Schizo, fu Pinhas a produrre da solo le numerose registrazioni ed a distribuirle con l'aiuto di una sua label, Disjuncta, una delle prime etichette indipendenti francesi. Influenzata dalle sonorizzazioni di Fripp e Eno (*No Pussyfooting*, 1973), così come dai lavori dei King Crimson (in particolare gli storici *Larks Tongues in Aspic*, del 1973 e *Red*, del 1974) e da Philip Glass, la musica degli Heldon era profondamente originale ed innovativa, specialmente nella combinazione di freddi paesaggi elettronici e impulsi rock derivanti da un uso creativo della chitarra elettrica, nonché dalla riscrittura strumentale del più tradizionale rock progressivo. Tra il 1974 ed il 1979 – anno in cui il francese stese altresì alcune *Notes synoptiques* à propos d'un mal mystérieux per il volume di Boris Eizykman *Inconscience fiction*, pubblicato da Kesselring – gli Heldon fecero uscire sette dischi, in taluni casi doppi (come nel caso dell'opera loro forse più famosa, dal provocatorio titolo *It's Always Rock and Roll*).

Pinhas aveva ventott'anni quando uscì *Electronic Guerilla*, per la Urus, nel 1974, quasi per intero composto e suonato da lui, al sintetizzatore e alla chitarra. Rispetto alla coeva scena tedesca, era un disco dal sound molto più aggressivo. Colpiscono ancora oggi le scale cicliche del synth abbinata ad assoli di chitarra quasi infuocati, molto alla Fripp. Il successivo *Allez Teja* era più psichedelico e dal piglio meno focoso e soft. Il terzo album degli Heldon fu *It's Always Rock And Roll* (1975). Ospiti furono in questa occasione Gilbert Artman (*Lard Free*) e Patrick Gauthier (*Magma*). Si trattava d'un lavoro assai ambizioso, con brani estesi – oltre un quarto d'ora, in molti casi – più cosmici in senso germanico, sospesi tra cicli elettronici e soli di chitarra. Le parti di basso erano affidate a due synth, su tempi diversi. La bellissima *Aurore* era una chilometrica escursione puramente elettronica. *Zind Destruction*, invece, era un effettatissimo e distorto hard spaziale alla Chrome. Nel 1976 gli Heldon fecero uscire l'estroso *Agneta Nilsson*, dedicato alla moglie svedese di Pinhas. Il capolavoro era qui *Perspective*, divisa in quattro movimenti: maestosa e destrutturata, coraggiosa ed avveniristica, tra King Crimson, Neu, Hawkwind e Hendrix. Nello stesso anno fu pubblicato, dalla Cobra, *Un Reve Sans Consequence Speciale*, con sequencer pulsanti ed una batteria quasi pre-industriale, vasto uso dell'elettronica, tocchi tribali e tante idee. *Interface* (1978), un tornado elettronico torrenziale, quasi metallizzato e col Moog in prima linea nella title-track. Il settimo ed ultimo disco degli Heldon uscì nel 1979, per la Egg. *Stand By* elargiva generose porzioni di Minimoog futurista e presentava molti momenti in stile *Tangerine Dream*.

A questo punto Pinhas ritenne ormai conclusa l'avventura degli Heldon ed intraprese una carriera in proprio che ne fu, di fatto, la naturale prosecuzione. Nel 1979 apparvero i suoi primi due LP solisti: *Rhizosphere* e *Chronolyse*. Il primo, che sin dal titolo citava Deleuze, era composto da radiazioni galattiche, ma pure da ampi squarci romantici e sinfonici. Il secondo, dedicato a *Dune* di Herbert – portato al cinema, quattro anni dopo, da David Lynch, con Sting e David Bowie – era diviso fra una parte elettronica (*Variations*) e una crimsoniana, con *Mellotron* (i trenta minuti di *Paul Atreides*). Di lì a breve, videro la luce *Iceland* (Polydor, 1979) ed *East West* (*Pulse*, 1980), gelido e geometrico il primo, vagamente bucolico e pinkfloydiano il secondo. Due lavori ambedue molto atmosferici. Un discorso differente merita *L'Ethique*, poema filosofico in musica uscito nel 1982, dedicato in modo esplicito a Spinoza. Al riguardo, un aspetto non incidentale, va rammentato che tra il 1980 e il 1981 – da novembre a marzo, a Vincennes – Deleuze aveva tenuto un ciclo di lezioni universitarie circa il pensiero spinoziano

(G. Deleuze, *Cosa può un corpo*, Verona, 2007). L'ispirazione venne a Pinhas, ancora una volta, anche dal lavoro di studio del maestro.

Seguì un ritiro dalle scene durato due lustri, interrotto nel 1992 da DWW, editato dalla Cuneiform e costituito da partiture scritte tra il 1983 e il 1991. In sostanza, abbiamo a che fare con un'elettronica da camera (in parte debitrice verso la scuola euro-colta dei belgi Univers Zero e Present), ispirata ad Ubik di Dick, antico amore di gioventù.

I due successivi album solisti di Pinhas, *De l'Un et Du Multiple* (2002), ed *Event And Repetitions* (2002) sono opere tecniche di elaborazione chitarristica, con lunghe improvvisazioni, che sembrano aggiornare la frippertronics all'era digitale. Concettualmente, si tratta di due lavori deleuziani. *De l'Un et Du Multiple* è una maniera per pensare mediante l'elaborazione elettronico-musicale temi ed argomenti cari alla lezione epistemologica del professore di Vincennes (A. Badiou, *Oltre l'uno e il molteplice*, Verona, 2007, pp. 73 e segg.). Si vive per dare un nome all'essere e si fa musica per dare un nome, attraverso la costruzione sonora, alla realtà immanente. Si tratta di un discorso che appare strettamente collegato, dal punto di vista sia filosofico sia musicale, a *Event and Repetitions*, che è uscito non a caso nello stesso anno. Nell'estetica ontologica che Pinhas mutua da Deleuze, la musica è vista come un evento, incorporeo e terrestre insieme. L'elettronica, d'altra parte, può essere statica o cinematografica, a seconda del tipo di ambientazione che si è scelto di dipingere/costruire. La realtà è distinzione di trame sonore, che si alternano, intersecano, sovrappongono, stratificano. La ricerca di stampo elettronico-sperimentale decostruisce l'immanenza e la (ri)definisce come pura molteplicità virtuale, alla stregua di una pressoché in(de)finita possibilità di materializzazioni timbriche. E' per questo che Pinhas, traducendo la riflessione di Deleuze in musica, passa - spesso e volentieri - dalla forma all'informale, variando i paradigmi tecnologici, ripetendo (si pensi all'elettronica iterativa) la differenza di più frasi musicali distinte. Quello di Pinhas è un approccio neo-costruttivistico, tramite la musica, al piano dell'immanenza spinoziana, secondo le linee direttrici indicategli dal maestro. La musica elettronica è, appunto, molteplicità di immagini, resa e rese attraverso l'intensità dei suoni - puri - in una inesausta gamma di variabili espressive. Il rumorismo del noise più industriale non fa altro che rappresentare e simboleggiare il caos, e quest'ultimo è una porta, una necessaria apertura dell'accadere di eventi, in questo caso musicali: detto altrimenti, dal caos dei rumori quasi indistinti all'ordine di trame armoniche più lineari ed accessibili all'orecchio (F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, Milano, 2003). A ben guardare (ed ascoltare), la musica elettronica - non soltanto degli Heldon e di Pinhas - è raffigurazione di somiglianze, più o meno apparenti. E' ripetizione, seppure nella consapevolezza che nella ripetizione qualcosa è cambiato, che non tutto ciò che si determina è perfettamente uguale a prima. In ambito elettronico, si quantizza (chi lavora in studio lo sa bene) e si drammatizza: la musica, che ne emerge, può essere simmetrica (new wave e synth pop), o invece asimmetrica (industrial, noise, dark ambient). La carriera di Pinhas, con gli Heldon e da solo, è stata entrambe le cose, con il prog rock a fare sovente da collante fra le due in termini di sensibilità.

*Tranzition* (2004) fu invece un compact prossimo al post rock imperante, con strumenti come laptop e violino. Più efficace forse la modernissima sperimentazione elettronica di *Metatron* (2006), libero da qualsiasi convenzione o stereotipo, non senza innesti free jazz alla Ornette Coleman o ceselli dal sapore funk. Un lavoro personalissimo, cifra della libertà d'una intera carriera.

Una volta ritornato sulle scene dopo il temporaneo ritiro (passato a lavorare a un libro su Nietzsche) Pinhas principiò tutta una serie di nuove collaborazioni, con l'ex Fluence Pascal

Camelade (il II vol. di *Musiques pour films*, Wave-Delabel, 1996), l'ex Nekropolis Peter Frohmader (Fossil Culture, nel 1999), l'ex Spacecraft John Livengood (Cyborg Sally, album fortemente influenzato dai Nine Inch Nails), il giapponese Merzbow (quattro dischi di noise elettronico, industriale e sperimentale, tra il 2008 e il 2012), Wolf Eyes (Metal / Crystal, 2010), Oren Ambarchi (Tikkun, 2014), Yoshida Tatsuya (Welcome in the Void, 2014), il ritrovato Norman Spinrad (gli incontri trans-musicali di Rennes, nel 2000), gli scrittori Michel Houellebecq (Présence humaine, 2000) e Maurice Dantec. Con l'apporto di quest'ultimo, Pinhas lanciò il progetto di fantascienza in musica Schizotrope tra il 1999 e il 2001: tre lavori – metatronici, questa la definizione degli autori – in bilico tra riletture di testi (ancora del mentore e prediletto Deleuze) e tessiture elettronico-musicali. I titoli delle composizioni sono tutti un programma: segnatamente, le 'macchine desideranti' (ovverosia gli esseri umani) si richiamano, oltre che a Deleuze, alla tradizione bio-meccanicistica francese (sei-settecentesca), da Cartesio a La Mettrie, a sua volta alla base anche del movimento cyber-punk internazionale.

A conferma ulteriore del legame rimasto perennemente vivo tra la filosofia di Deleuze e la musica di Pinhas, quest'ultimo nel 2001 ha pubblicato *Les Larmes de Nietzsche*, vari saggi su Deleuze e la musica (anche i neo-krautrockers tedeschi Mouse on Mars hanno omaggiato il filosofo, scomparso a settanta anni, nel 1995, partecipando alla compilation *Folds and Rhizomes*). Il libro è uscito a Parigi per Flammarion, con prefazione di Dantec. In esso possiamo ritrovare il coronamento d'un percorso intellettuale intrapreso da Pinhas sin dagli anni Settanta, quando scriveva su *Interférences*. Nel 2003 Pinhas ha poi fatto stampare da Gallimard il testo di Leibniz: *âme et damnation*, conferenza inedita di Deleuze, che a Leibniz e al Barocco aveva già dedicato la classica monografia *La piega* (1988).

Nel 2005, presso Hermann di Parigi, è stata stampata l'opera a più voci *Deleuze épars*. *Approches et portraits*, con, in appendice, la *Théorie des multiplicités chez Bergson*, estratto in fac-simile di una conferenza deleuziana che si credeva perduta. Pinhas – che tuttora gestisce il più completo sito web dedicato a Deleuze – non ha mancato di collaborare. Infine, nel 2006, per i tipi di Gallimard, Claire Parnet ha curato insieme a Pinhas ed altri il volume collettivo *Gilles Deleuze, cinéma*. Per il filosofo francese, si sa, il cinema era immagine in movimento. Per Pinhas – ispiratosi, oltre che al maestro, anche a Gaston Bachelard – la musica è con i suoi paesaggi elettronici suono in movimento.

Sulla scia di Deleuze, per gli Heldon e per Pinhas, la musica elettronica è una sorta di tecnofilosofia fantascientifica per territori urbani, una meditazione tecnologica e post-moderna sugli spazi, i quali vengono abitati ed occupati dal suono (G. Deleuze, *Tecnofilosofia*, Milano, 2000). La musica non fa altro, in tale senso, che riterritorializzare contesti deterritorializzati (M. Guareschi, *Gilles Deleuze popfilosofo*, Milano, 2001), riconsegnando all'uomo il suo ambiente, il suo milieu. La natura stessa, dalla nascita della tecnica contrappuntistica d'epoca barocca in avanti, è stata (ed è) musica, quanto meno come tale può venire concepita e conosciuta/sperimentata da quella macchina antropologica che è l'uomo in società. La percezione soggettiva – ritorna, qui, lo Hume deleuziano (G. Deleuze, *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, Napoli, 2000) – attraverso la acquisizione del ritmo e del paesaggio melodico ricerca in modo ordinato e razionale il tempo. Del resto, la musica è - anche e soprattutto - una scansione/successione di intervalli temporali, disposti dall'artista matematicamente. La musica elettronica, nella fattispecie, è voce del cosmo e indagine su di esso. E' il canto dell'universo nella contemporaneità, si pensi soltanto allo space-rock che tanto riecheggia nella proposta degli Heldon e di Pinhas (S. Borghi, *La casa e il cosmo. Il ritornello e la musica nel pensiero di Deleuze e Guattari*, Verona, 2008). Andare oltre il semplice schema

## **RICHARD PINHAS - Deleuze, gli Heldon e la filosofia elettronica**

Scritto da Davide Arecco

Domenica 20 Marzo 2016 18:15 - Ultimo aggiornamento Domenica 20 Marzo 2016 19:28

---

canzone: questo è stato uno dei messaggi, filosofico-concettuali ed artistico-musicali nel medesimo tempo, di Heldon e Pinhas, sulla scorta proprio della grande lezione deleuziana. Nel 2000 ha visto la luce *Only Chaos Is Real*, album dal titolo molto nietzscheano che ha segnato la rinascita degli Heldon: a partecipare, oltre agli affezionati e fedeli Dantec e Spinrad, vari membri di Ulan Bator, Magma e Weidorje. Quattro anni dopo – riscoperto da colleghi, ammiratori e critici – Pinhas è stato invitato a esibirsi negli Stati Uniti, al NEARfest che si tiene in Pennsylvania. **(Davide Arecco)**