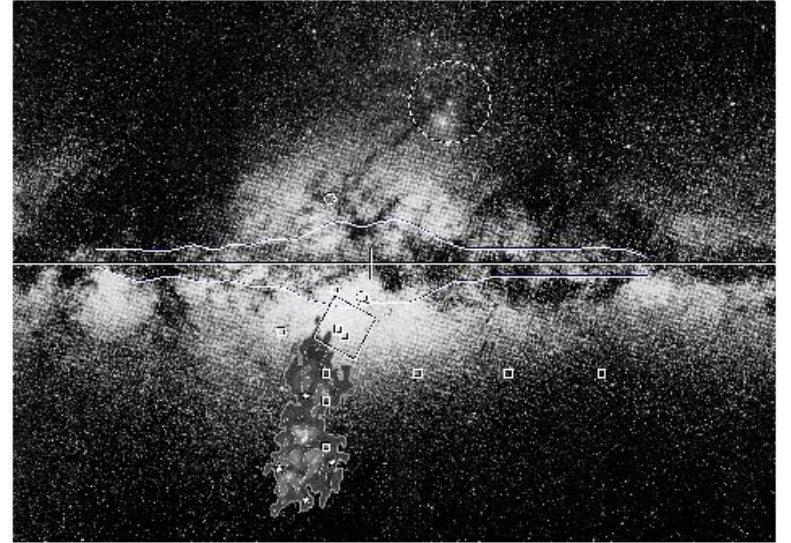


> Mota <



SFERE - Della Variazione In Musica & Letteratura

Tutta la questione è una questione di particolari, di minuzzoli:
ma anche di vita: poiché la vita è il differenziarsi e il rifrangersi de' motivi
per entro i motivi, in situazioni infinite e nucleate ciascuna in un attimo,
in un caldo attimo, in una colorita pausa, in una permanenza caparbia
e malvagia del particolare e del singolo, in una sua riluttanza a smarrirsi
verso il buio indistinto.

CARLO EMILIO GADDA
(1929)

Una poetica? Quasi...

In sostanza: come ho lavorato finora e – se mi si perdona
l'improvvido sfoggio di sicurezza – la via sulla quale intendo
proseguire.

Cercare, contemplare, rasentare, manovrare i costituenti della
realtà concreta e di quella immaginata con un riverente sentimento
orchestrato, l'intuizione di una collaborazione e una ripetitività di
fondo, di una struttura capace di alternare unificazione e
antagonismo, logica e sfacelo, un'euritmia dopo l'affanno e il
conflitto, un caos accidentale che generi un ordine necessario subito
aperto alla possibilità di venire infranto. Come se tutto fosse un gioco
infinito di cellule frattali, disegno composito, partitura, elaborazione
del suono.

Perché l'attrattiva del suono possiede un equivalente in
letteratura – ma per suscitarlo occorre sbarazzarsi di tutto quello che
si ritiene di sapere sulla natura e le finalità della letteratura stessa, e
cominciare (o *ricominciare*) a leggere e a scrivere come se si
ascoltasse e si componesse musica.

E questo, per intenderci, non ha nulla a che vedere con la
“musicalità” della parola.

La metafisica di una Fender Stratocaster

Mettetevi comodi.

Spegnete le luci. Sedetevi.

Inspirate un paio di volte, profondamente.

Partiamo dall'inizio.

Ascoltate questa chitarra che sorge dall'oscurità: ad un certo
punto – non si sa perché – le cose iniziano. Tutte le cose.

Leibniz enunciò il problema in questi termini: «Perché non c'è
il nulla?»

Heidegger la definì la *domanda fondamentale della metafisica*:
«Perché è in generale l'ente e non piuttosto il niente?»

Insomma, perché le cose, sbocciando alle periferie del nulla,
costringono quel nulla a ridursi, a menomarsi, a dimostrarsi
insignificante – cioè privo di significanza, di capacità di significare?

La risposta esiste. Tuttavia, essendo la domanda molto
pretenziosa, la risposta purtroppo non può che apparire volgare e
depistante. Quasi un imbroglio. O una sbruffonata.

Eppure, ad un altro livello, meno teorico e più tangibile, la seguente potrebbe anche rappresentare la *risposta fondamentale alla metafisica*.

Non c'è il nulla perché, al momento opportuno, Jimi Hendrix prese in mano una Fender Stratocaster.

Trenta secondi: un'unica goccia...

Il tempo si definisce grazie agli spazi – spazi pieni, spazi vuoti, spazi permeabili.

Spazi riservati ai suoni e ai silenzi.

Ciascun evento temporale poggia sulla dialettica di pieno e vuoto, suono e silenzio – l'attimo di guerra dopo l'attimo di tregua. Altrimenti il tempo non esisterebbe, o non avrebbe l'aspetto che gli conferiamo. Non vi sarebbe divenire. Né scioglimento dei ghiacciai né ridimensionamento di un dolore.

Senza questo tipo di dialettica, il tempo sarebbe un agglomerato inscindibile, matassa o grumo o impasto di accadimenti, dal quale forme e contenuti non riuscirebbero in alcun modo a liberarsi.

Così, abbiamo inventato la musica per dipanare il tempo.

Per *ingannarlo*. In tutti i sensi possibili.

La musica entra nel tempo come un solvente. Forse voi, da bravi eruditi, ritenete che sia più esatto il contrario: non importa. In ogni caso, se musica e tempo non portassero a termine questo connubio, se non permeassero una l'essenza dell'altro e viceversa,

tutti i suoni – coerenti o meno, limpidi o disturbati, naturali o astratti, strutturati o caotici – tutti i suoni dell'universo resterebbero sigillati in un solo punto di massa infinita, un'unica goccia di musica.

Immaginate quest'unica goccia...

Immaginate di convogliare in essa tutto il suono che sia stato udito con maggiore o minore chiarezza, maggiore o minore partecipazione – l'intero spettro dell'udibile impacchettato in una minuscola scatola di legno.

Immaginate trenta secondi di musica assoluta.

In quella goccia convergerebbero Brahms e Schubert, la vibrazione avvolgente di un terremoto campionata dalla colonna sonora di un film catastrofico, l'architettura dai Dream Theater per decidere la posizione di ogni atomo, un'idea dai Beatles e frange solubili dai groove dei Fugees – i testi sarebbero di Nasir Jones e Tupac Shakur – Hendrix incenerirebbe l'ennesima *Wild Thing*, mentre una nuova saggezza dei corpi sfrigolerebbe di un sudore quasi argilloso con Sam & Dave – scoprireste i danzatori laualapim del Brasile che suonano i loro flauti magici, con le donne della tribù alle quali è vietato sia guardare sia ascoltare, essendo la trasgressione a un tale divieto punita con lo stupro collettivo da parte di tutti gli uomini del villaggio – e James Brown canterebbe su arrangiamenti di Mozart suonati dai Nice di Keith Emerson – e Miles Davis porterebbe in tournée Chopin e Syd Barrett – e gli AC/DC irromperebbero nell'avventura microtonale di Gyorgy Ligeti – e Billie Holiday, con quella voce, solidificherebbe il mercurio nei

termometri, accompagnata da Glenn Gould al pianoforte e John Coltrane al sassofono, su un piccolo palcoscenico di ghiaccio avvolto da fumo blu...

Trenta secondi.

Fine.

Big Bang

All'inizio, quella goccia di musica assoluta era compressa in un'unica massa solida, una sfera di cristallo, la sola allora esistente. L'universo non ce l'aveva ancora fatta, faticava, temporeggiava, restava in silenzio, temendo di contondere una quiete ovunque assicurata.

Nessuno conosce con precisione i parametri fisici. La temperatura, nella sfera, avrebbe potuto superare i centomila miliardi di miliardi di miliardi di gradi Celsius. C'era musica caldissima, là dentro. La possibilità stessa della temperatura, dell'ustione, della febbre e dei brividi. L'involucro esterno, invece, era gelido.

La sfera racchiudeva *le direzioni di senso* del suono, le dissonanze, le consonanze, la paura e la trance che avrebbero indotto creature intelligenti a percuotere con le loro estremità prensili una cassa cilindrica di legno coperta su un lato da una pelle di animale tesa e ruvida. La sfera racchiudeva i grani del ritmo, necessitanti solo di pause tra l'uno e l'altro. La sfera racchiudeva il tuono e i canneti sussurrati dal vento, l'unione di voci nella preghiera e nella danza orgiastica, l'ansia in ogni attimo di pace e silenzio – e la velocità del

suono perché tu possa attenderlo dopo averne avvistato la luce dentro le nubi. La sfera racchiudeva la musica che si fa per amore, tutti gli specifici attimi del calore vivente, del calore umano in particolare, dei sistemi immunitari completi, di te e di me. Ma racchiudeva anche le materie più fredde, le parentesi della disaffezione, le saghe della confusione, le psicopatologie, i mostri che dormono nei meati oscuri del cranio, i meccanismi, i circuiti, i robot, le simulazioni numeriche, la disciplina dei ghiacciai, i fenomeni complessi, le galassie nelle vene, la polvere degli spazi inquieti.

Poi, sai già cosa accadde.

Conosci tutta la storia. Il racconto. Le trasformazioni che la sfera subì.

Sembrò cadere, per quanto non ci fosse una superficie sulla quale atterrare. Sembrò spaccarsi, come un soprammobile, nonostante non ci fossero bambini irrequieti nelle vicinanze. Ecco, dicono che ci sia stata un'esplosione, un big bang.

In seguito all'esplosione dovrebbe essersi verificata una diminuzione della temperatura, uno smistamento di energie, e in fasi successive si sarebbero aggregate le particelle fondamentali della materia, i nuclei leggeri, idrogeno ed elio, i dodici semitoni della scala cromatica e gli atomi – il blues, il bebop, l'*hot-intonation* dei negri e le cortine rosse dello zolfo nella nebulosa di Orione, griglie di tulle e onde gassose che illuminavano quel buio *paradossale*, perché buio di millecinquecento anni luce – e fumo rovente come la carezza del saldatore sui metalli, e il verde dell'idrogeno, e l'ossigeno blu

neon – le cortine spesse, non rosse ma bianche e polverose, nei locali di un collegio per ragazze, quando le famiglie erano povere – e le tende bianche di una casa di vecchi, bianche sotto gli sprazzi di un limpido mattino d’inverno, e l’asma dei vecchi che trascinano i piedi appena svegli – paesini che erano uno, sempre lo stesso, il paesino ripetuto per chilometri di strade serpeggianti, un paesino della Provenza, in seguito clonato sull’intero pianeta, un posto dove perfino la luce sembrava scaturire dalla terra, i battenti alle finestre dai colori pastello, lilla, azzurro, giallo, ogni oggetto che succhiava il proprio colore dalla terra, tra campagne immense e vigneti e il ronzio del sole sugli insetti – un bianco convenzionale come la neve, nel Cimitero di Stoccolma, come lo scudo termico del razzo Ariane, ancora inutilizzato, come il bianco della chitarra di Hendrix e quel rumore quando smetteva di suonare, quel sibilo rugoso annidato negli amplificatori, quel riverbero del Big Bang chiamato *radiazione cosmica di fondo* – lo smalto bianco sulle unghie di una donna, al tavolo di un pub, queste lamelle bianche quasi sintetiche che picchiettano contro il bicchiere, simili a piccole uova bidimensionali – e galassie ritrovate, spirali e costellazioni, increspamenti di stelle giovani che si stagliano nei motivi a rilievo della carta da parati – e cucchiate di sole a picco su distese d’acqua bassa senza marea...

Ci fu nuovo spazio. E la musica poté iniziare.

Sfere

Questa scrittura.

Un prototipo.

Un test di creatività torsionale, schizoide.

Frutto di un incrocio, come in un esperimento di Mendel.

Abitare l’area di compenetrazione tra due sfere: un corpo allenato dalle strutture verbali, dalle soluzioni del raziocinio, dalla filosofia, dall’eristica, dalla mobilità tematica, dalle sequenze del racconto, dai montaggi descrittivi – un sangue, però, fatto scorrere, spinto, cadenzato, diluito o ispessito dal continuum, dalla scoperta ontologica e dalle direzioni del suono.

Costanti, un beat e un quartetto d’archi annidati in ogni capillare della scrittura.

Sfere (Take 2)

Goethe e Beethoven si incontrarono nel luglio 1812, a Teplice. Lo sfiorarsi di queste due personalità, imponenti (anche nelle idiosincrasie) se prese singolarmente, non produsse però alcuna trasfigurazione artistica. Entrambi ostentarono una certa freddezza.

Cosa sarebbe successo se Goethe avesse accordato a Beethoven la facoltà di musicare il *Faust*?

Ma se producessi letteratura come certa musica...

Qui c’è un lago.

Questo lago è uguale al silenzio.

Questo lago è uguale a una pagina bianca.

Interviene un gesto, un gesto che potrebbe anche non essere, un gesto che potrebbe seguire svariate direzioni e invece ne imbecca una soltanto, un ammaraggio di foglie morte sulla pianura d'acqua, con il lago che si punteggia e si riga e non se ne trova il motivo – benché se ne trovi subito l'artefice: un artista, un jazzista.

Eccolo. Suona poche note, e la piatta superficie del lago è infranta.

Ma se potesse, quel lago sarebbe anche felice.

Il suono ne rompe la levigatezza – la compattezza del silenzio. Lo fa con una certa misura, con dolcezza. Come pioggia esordiente, il suono sembra gettare i propri semi nell'acqua, ingravidandola. Acqua nell'acqua: è una cosa fraterna, istintiva. Incestuosa, se vogliamo – ma con dolcezza.

Qualcosa di analogo in letteratura. Le parole, tuttavia, sono meno delicate, fanno sfoggio di un'ordinaria volgarità, simili a una scortesia rinnovata di generazione in generazione. Ricordano i traumi, ricordano maggiormente le cicatrici, le concrezioni dell'Idea. Non stanno in rapporto con la pagina bianca nello stesso modo complice con cui i suoni hanno permeato questo silenzio – i suoni *accudiscono* il silenzio interposto tra essi, e ogni attimo di silenzio *aspetta* la nota che verrà dopo per rinviarle l'essenza della propria fatalità. Non si pensa mai che una tale sollecitudine leghi le parole alla pagina vuota. Al di sotto della letteratura, della poesia, al di sotto di qualunque reticolo sintattico, la superficie del lago resta traumatizzata e segnata. Perché in fondo le parole hanno l'aria di uno

stupro archetipico del silenzio che avanzasse la pretesa di essere considerato legittimo – non sono mai abbastanza raffinate, abbastanza *astratte*.

Ma se producessi letteratura come certa musica...

Come Chet Baker... quando rovinava la superficie del lago, a modo suo, a volte rovinandoci dentro – quel tocco e quel dialogo e quell'amoreggiamento continuo con il lago stesso, e con il metallo dello strumento, nonostante galera eroina e speedball che avrebbero potuto costringere Chet a prosciugarlo, a prosciugare qualsiasi cosa – eppure lui mise sotto controllo tutta quella potenza e la suonò e continuò ad amare il lago.

Come la suite iniziale di *Atom Heart Mother*... o come i Jethro Tull in *Aqualung*, o i Dream Theater in *A Change Of Seasons*, o i Nice nella *Five Bridges Suite*, o i Mars Volta in *Cicatriz Esp* – qui il suono diventa sapienza, scintigrafia del proprio codice e calderone proteiforme – una musica che fa spellare gli encefali indotti all'inseguimento – cambi di ritmo, di atmosfere, di forze, assolo incatenati, subliminali – questa metanoia sonica che non permette di arrestarsi troppo a lungo su un determinato scorrere del tempo – è il lago spazzato alternativamente da jazz, rock, grunge, musica elettronica e classica – cattiveria e precisione – riverenza e saccenteria – e significa che presto o tardi sei obbligato a suonare così se vuoi continuare ad amare il lago e a rifornirlo d'acqua.

Come in prossimità del rap e delle sue visioni... dei maestri di cerimonia capaci di aggredire a stormi la ragione incredula,

abbacinata dagli allacciamenti tra le sillabe in volo compatto – ciclostilati di perizia verbale mutante – con il battito del polso in rima, verso tutti i cuori di tenebra, assalendo la parola da diverse angolazioni e sovraincidendo e spalmando la mente sopra la materia – portandosi dentro James Brown, Jimmy McGriff & Junior Parker, Aretha Franklin, Etta James, Esther Phillips, Martha Reeves, Sam Cooke, Bob Marley, John Lee Hooker – imparando a sciogliere la voce, a mescolare le lettere con la matematica dei 4/4, a gelare il lago per vedere i breakers che ci volteggiano sopra – e tutto questo significherebbe amare il lago quando l’acqua puoi dividerla in cellule ritmiche.

Come Miles Davis... e quel suo sistema, quel suo modo di fare ciò che nessuno aveva mai fatto prima – come i suoi sospiri smussati che appaiono dal nulla e fanno quasi piangere, quando ascolti *In A Silent Way* – quando certe vibrazioni ti raccontano e ti sintetizzano tutta la strada percorsa dal be-bop al cool e dal cool al jazz-rock e dal jazz-rock al funk – quando capisci che una bellezza può illanguidirsi esaurirsi e cadere, tanto che un uomo deve essere sempre in grado di raggiungerne una nuova, finché è ancora in piedi, nuove forme di bellezza – e poi Miles che diceva: «Io faccio la musica che ogni giorno è necessaria» – poi quello stesso Miles che si ritrova piegato e arrotolato su se stesso e malato, a suonare la tromba come un pittore che cercasse di dipingere il lago tremando e ferendo la tela, frantumando il lago in cubetti di colore freddo, frantumando il silenzio in note fredde che cadono simili a monete d’argento o

d’azoto, Miles siderale – Miles con le sue allusioni laconiche a un mondo musicale che non può essere quello degli altri esseri umani – Miles pieno di sé – Miles elettrificato allucinato febbricitante ultraritmico quando s’inventa *Bitches Brew* – quando in un’unica vita riescono a starci la sete di immagini di un corpo umano, l’eroina di un corpo bisognoso, la fame chimica di un corpo corrotto dal talento, la quasi afonia di un corpo parlante che deve esprimersi attraverso una protesi d’ottone – mentre invecchia senza invecchiare e si contraddice per non inaridirsi – la capacità d’assorbimento di un corpo spugnoso che si ritrova a suonare con Parker e Gillespie e Monk e Coltrane – quando in una stessa vita puoi suonare *Four e Move e My Old Flame e Bags’ Groove e Portia*, svettando sul giudizio di gente che non ha mai amato il silenzio e le sue difficoltà – al contrario lo amò Miles, senza discriminare e senza snobbare nulla – perché certe anime sono abbastanza capienti da amare il lago in tutti i modi in cui il lago si lascia amare.

Se solo potessi scrivere captando le onde e i succhi nascosti del mondo, sparandoveli direttamente dentro i timpani come certa musica, allora quel mondo – con le sue onde e i suoi succhi nascosti, la sua denutrizione e i suoi figli glorificati, il suo vibrato e i suoi semidei impazziti e daccapo le sue onde e i suoi succhi nascosti – se potessi insistere e martellare come i musicisti su una nota, allora quel mondo scuoterebbe il vostro sistema uditivo di leve ossee, incudine, martello, staffa, penetrerebbe attraverso la finestra ovale nell’orecchio interno, farebbe ribollire e palpitare la vostra endolinfa

gelatinosa, e le cellule ciliate dei vostri recettori manderebbero spasmi elettrici lungo il nervo acustico – così da imprimere definitivamente nei vostri cervelli l'immagine di un lago e di tutti i suoi possibili amori.

Ma se producessi letteratura come certa musica, sarei *qualcosa di più...*

33 Variazioni su un valzer di Anton Diabelli in do maggiore

Nel 1819, Anton Diabelli, prossimo a costituire una casa editrice musicale in società con Peter Cappi, e quindi desideroso di farsi pubblicità e di attrarre nella propria orbita il maggior numero possibile di compositori affermati, bandì un concorso tra «i più distinti musicisti e virtuosi di Vienna e dei regi imperiali Stati austriaci» per una serie di variazioni per pianoforte da comporre su un suo valzer. Diabelli inviò il tema a cinquanta compositori, chiedendo a ciascuno il contributo di *una* variazione.

Tra i cinquanta figurava anche Beethoven, in quel periodo alle prese con la messa in opera della *Nona Sinfonia*, della *Missa Solemnis* e delle ultime *Sonate* per pianoforte: un Beethoven, insomma, tutt'altro che inattivo. Sulle prime, egli aveva declinato l'invito di Diabelli (e possiamo indovinarne facilmente le ragioni): perché impegnarsi in un lavoro collettivo il cui unico scopo era la propaganda, mettendo in secondo piano opere che gli stavano a cuore e che richiedevano enormi sforzi? E perché mai perdere del tempo

prezioso su un tema tanto banale, al fine di generarne un'unica variazione? Eppure, improvvisamente, come assecondando un repentino mutamento d'opinione – e forse scorgendo in quel *tema tanto banale* uno spazio creativo da sfruttare – Beethoven accettò la proposta e si immerse nel lavoro. Alcuni biografi sostengono addirittura che la composizione di quest'opera «divertiva Beethoven a un livello davvero raro», confutando così la semplicistica leggenda che vuole il Maestro distrutto, negli ultimi anni di vita, dalla più totale e buia depressione.

Ma a Beethoven una variazione non bastava. Egli scompose il tema (un valzer di trentadue battute perfettamente simmetrico, armonicamente fondato sull'alternanza di tonica e dominante, con elementari progressioni modulanti), ne dilatò la struttura e vi si insinuò, per dare vita a tutta una serie di nuovi schemi formali che erano l'espressione definitiva della sua musica. Partendo da un unico codice genetico, plasmò trentatré creature autosufficienti. Nacquero così le *33 Variazioni su un valzer di Anton Diabelli in do maggiore*: una galassia a sé stante, tutto ciò che un pianoforte può incontrare nella sua separazione ombelicale dal tema dato – «trasmutazioni di materiali musicali coordinate da un generale e superiore principio unificatore».

Nell'arco delle *33* ci si imbatte in veri e propri *eventi*, immagini che scavano una via musicale attraverso la quale il mondo, l'essere, la totalità delle emozioni, ottengono una compiuta manifestazione – si fanno *presenza, gioco e necessità*.

...

[La *Variazione I* disintegra immediatamente il tema – ti lascia spaesato – dalle dolci principesse viennesi che ballano il valzer si passa a una marcia – una scansione che ti fa venire in mente l’atmosfera sospesa e agonizzante di una guerra di posizione – chissà a causa di quale affinità traversa, ti fa venire in mente Hemingway e *Addio alle armi* – niente più valzer, da queste parti – niente più valzer, signore e signori, ma forse la nostalgia...

C’è di nuovo tenerezza nella *Variazione III* – circospezione e pace – e l’idea di qualcosa che stia tentando di spiccare il volo nella *IV*, con quelle accelerazioni graduali che sembrano spegnersi sempre con un tonfo, un mezzo fallimento, simili a documentari in bianco e nero dei primi velivoli a motore – e poi, nella *Variazione V*, Gagarin è già nello spazio a bordo del Vostok 1 – danze e odissee a gravità zero...

La *Variazione VIII* è neve notturna – mentre la osservi planare nella luce globulare di un lampione...

La *Variazione X* è già quasi in grado di far scatenare tutti i negri sulla pista da ballo con lo swing – Dio Santo, Beethoven con lo swing? – eppure...

L’inseguimento – o il braccare stretto – la coesistenza di bene e male che partono dalla medesima radice – Dr. Jekyll & Mr. Hyde nella *Variazione XII* – mentre nella *XIII* la preda è dilaniata, dissanguata – ogni tanto si odono i ticchettii di sangue che gocciola, tra il morso e il successivo scossone delle mascelle...

Nella *Variazione XVIII* stai baciando la tua donna – la stringi, la baci sulla bocca – con un po’ di fredda inquietudine...

Nella *Variazione XIX* ricompare il valzer – ma sembra affrettato, infuriato – spolverato di molte più note...

La *Variazione XX* solca i mari delle asimmetrie ritmiche, della polifonia, della schizofrenia – è un lento distacco dalla realtà – ti chiedi: «In che tempo siamo? Quanto tempo è passato?» – l’hanno battezzata *la sfinge*, perché chiama in causa l’intera opera, ti riempie di perplessità senza aprirti nessuna porta – in questi tre minuti guardi il cielo e speri che non cada a pezzi – «*l’azzurro opaco, sordo, uguale, senza raggi, senza nuvole, al di là del quale si stende la regione dell’assoluto...*»

E la *Variazione XXI* cerca di risvegliarti dal coma – mentre non si può escludere che la *Variazione XXIII* sia la spiegazione, in musica, della meccanica quantistica...

La *Variazione XXIX* con la sua ninna nanna – un canto di serena vecchiaia – c’è sempre qualcuno, per farti addormentare tranquillo – una presenza, china sulla culla...

La *Variazione XXXI* è puro Romanticismo – Chopin quando si lecca le ferite – gli sbregghi dell’anima – e nel respiro – la donna che beve *L’assenzio*, con lo sguardo annegato ripensa ad antiche movenze, alle ballerine dello stesso Degas – accordi rarefatti misurano lo snodarsi dell’amore tra piccoli esseri patetici...

Nella *Variazione XXXII* l’oggettività, la razionalità e la fuga spazzano via tutto quello che ha occupato la scena finora – come le

geometrie stranianti di Escher – universi sul punto di franare – i cromatismi irrompono, deviano, fanno da appoggio per scarti improvvisi – ora è la mota che piove dal cielo, sulle strade – un preciso, gioioso disegno di estinzione – che introduce lo spettacolo delle cose pronte a dileguarsi dal mondo...

Variazione XXXIII. Tempo di Minuetto, moderato...]

Una nuova prassi della variazione

La variazione, strettamente intesa come trasformazione di un elemento musicale dato (il tema), è una *procedura di organizzazione formale* della musica, attraverso la quale possono venire modificati, di volta in volta, alcuni componenti del tema stesso: melodia, ritmo, armonia, dinamica, articolazione, timbro.

Su queste basi, determinate dagli artifici impiegati – e quindi dal grado di trasformabilità del tema – si generano tre fondamentali tecniche (o categorie) di variazione. La prima consiste nell'applicare al tema integrazioni e fioriture melodiche, fregi ritmici e sovrapposizioni contrappuntistiche, che però ne lasciano sostanzialmente intatta la fisionomia. La seconda apporta modificazioni più profonde su diversi elementi del tema, il quale resta comunque riconoscibile nella struttura melodica e armonica essenziale. La terza è una vera e propria trasformazione radicale del tema, spesso mediante enucleazione e ampliamento di singole cellule melodiche, armoniche o ritmiche.

Ascrivendo all'ambito dell'*organizzazione formale* la caratteristica precipua della variazione, si rischia di far convergere l'analisi solo sull'aspetto più evidente – e oramai poco stimolante – della tecnica: l'aspetto legato alla ricostruzione esteriore del tema e, in definitiva, alla *forma*. In tal modo sarebbe anche troppo sbrigativo restringere l'intero discorso all'annosa dicotomia critica sulla validità creativa o l'assoluta inopportunità degli *esercizi di stile*.

Senza dubbio, si potrebbero elencare numerosi esempi in cui opere basate su variazioni siano state ridotte a puri esercizi di stile. Tuttavia non bisogna dimenticare quanto la variazione sia radicata nello stesso sviluppo compositivo della musica occidentale, e ne costituisca – serbando in sé un "cifrario" estensibile a tutti i parametri del suono – una sorgente senza pari. A tal proposito basterà citare Bach e Beethoven, o ripensare alle complesse variazioni presenti nel linguaggio dodecafonico o nel jazz.

Ma in che modo, esattamente, tutto ciò si offre all'ascoltatore? Come si può assimilare questo *codice della variante* – senza provare la sensazione di venire costantemente raggirati dalla maestria esterna del compositore? Qual è la necessità che sovrasta una tale esibizione di forza, di mezzi, di competenza ludica – di visioni, memorie, conoscenze, destini assimilati e tradotti in musica?

A questo punto la trattazione, apparentemente limitata a tecnicismi musicali estranei alla dimensione letteraria, comporta un allargamento del discorso che includa *variazioni non musicali*, e l'accostamento della pratica del suono alla pratica della parola.

Adornando o sfumando il tema, arrivando addirittura a stravolgerne intere parti, la variazione produce comunque nuova materia accessibile, un *surplus di significato*. La sua finalità non è, banalmente, la vuota retorica della bravura e del genio (ricercata e ostentata fino al limite del ridicolo), e l'impulso che le dà vita non è condizionato *solo* dall'Autore. In questa diversa ottica, la variazione assume una funzione insostituibile: quella di una valvola attraverso cui riescano a trovare sfogo i contenuti mutevoli di una qualche sostanza originaria, di un qualche *enigma puro*. Essa fornisce spazi in cui i suoni, o il discorso, o la poesia, si liberano dai vincoli esterni – proprio in virtù del maggiore vincolo che li lega alla loro natura, alla loro distintiva intensità, alla loro infinita *possibilità trascendentale* (anche ammettendo che il punto d'arrivo dell'intera operazione debba essere il *nulla...* – non è dal nulla che si è partiti, con Leibniz, Heidegger e Hendrix?).

Tutto ciò è ancora più manifesto se si isola la variazione e la si scorpora dal tema (disimparando il tema, immaginando che si sia dissolto), se la si allontana concettualmente dalle altre variazioni – e, soprattutto, se si cancella la presenza dell'Autore, del compositore, dell'artefice extradiegetico che funge sempre da principio unificatore e motore immobile. Dimenticare sia l'artista sia un certo archetipo individualistico dell'opera – per discernere la variazione in un dominio di totale autosufficienza, quando essa si fa carico della propria nudità, del proprio valore, del proprio destino: questo

approccio alla variazione rimuove l'alibi della forma e ridimensiona lo “scandalo” critico dell'esercizio di stile.

*La variazione è, ora, un evento musicale o letterario a sé stante, che non differisce da nulla e non si diversifica intenzionalmente (cioè secondo le intenzioni dell'Autore) da qualcosa che riconosce come “consanguineo” (ossia il tema e le altre variazioni su quel medesimo tema). Nel momento in cui la variazione vede la luce, il tema è già annientato, perduto per sempre. Lo stesso concetto di variazione, di *différance*, viene perso, cessa di sussistere: la variazione non ha più senso in quanto “variazione” – essendo scomparso ciò che dovrebbe “variare” – ma solo in quanto *assoluto*, che si responsabilizza in un universo di corpi estranei del tutto equivalenti.*

Persistendo su questa via speculativa, si potrebbe configurare l'intera storia della cultura come *interdipendenza, mutua imitazione e negazione progressiva di variazioni “assolute” del cui tema fondante non vi sia più traccia.*

Mota

Il tema di *Mota* è:

Trattenete le parole che ho scritto per voi.

Tutto il resto è variazione.

The Great Gig In The Sky

Ricucendo lo spasmo insediatosi tra il rock e l'adagio – lo stesso amore fatto in momenti diversi – tra l'eversione dell'artificio psichedelico e la spiritualità inversa del blues, un pensiero messo in musica è in grado di *esplicare* senza concetti né tautologie, senza sillogismi né consecutio temporum né note a piè di pagina – spiegare, contemplare e dimostrare tutto: dal Modello Standard alle teorie fisiche alternative pronte a surclassarlo, dalla genesi degli affetti alle sfumature di presentimento racchiuse in una biopsia, dall'assiduità dell'odio, delle esaltazioni, dello squallore, fino all'utilitarismo della dottrina morale. Ogni processo evolutivo tende a raggomitolarsi in musica – soluzione *prima e ultima*, vaga quanto basta per adattarsi agli spazi vuoti più disparati, alle lesioni, come un unguento – salto qualitativo rivoluzionario nella propensione del genere umano a gridare al di là dei cieli, scienza creaturale della bestemmia e dell'autoaffermazione – la forma artistica atemporale per eccellenza, l'unica metafisica ancora plausibile. E proprio in questo istante, la composizione perfetta inaugura la sua risalita, il suono trapela dai nostri marchingegni di contenimento e si riavvolge attorno al proprio Big Bang, attirato dal nucleo della sfera.

Le catastrofi sfoggiano la loro musica come il segno di una bruciatura. Innumerevoli fatti si raccolgono in queste note, molte cose dette e non dette. Si trascende, si sublima, la vita scompare – ne resta una graffiatura riesumabile con un flauto, un microfono, un rullante. Plasticità universale. Chiodi, viti, pezzi di gomma e di

sughero, installati tra le corde di un clavicembalo. Pianoforte a coda abbellito di insetti reptanti. Gli interrogativi dell'essere di fronte al verbo che lo fa *essere* – un negro seduto all'incrocio di due strade polverose, con un'armonica a bocca – i bassifondi, le costellazioni: *dateci musica bastante*. I disastri e le avvenenze, le glaciazioni, i sorrisi, la cacciata dai numerosi paradisi vicarianti, echeggiano attraverso le spire delle nebulose.

Ho seguito una conversazione al bar. Un gruppetto di amici. Quello più accalorato nel difendere le proprie convinzioni afferma che non ci sia nulla di più *sintetico* e assolutamente compiuto di *The Great Gig In The Sky*. Probabilmente, nemmeno i Pink Floyd sottoscriverebbero un tale azzardo. Tuttavia...

...

...

... degli accordi, passeggiata sulle tastiere – distorsioni, allungamenti *verso l'alto* – a scanso d'equivoci, ho sperimentato un'epoca di tragedie surrogate, la morte lavabile dei cinematografi – sull'armonia si affacciava il muso del basso elettrico, valutando, preavvisando – poi la voce confusa, maschile, breve, quasi un annuncio, una confessione, una chiamata d'imbarco sulle impennate del pianoforte simulato, sul sottotesto elettronico – la batteria ansimava, prendeva fiato con le sue tonde ali metalliche, prendeva fiato una, due, tre volte – e il varco si spalancava, il diaframma di una voce solista si apriva, un grande occhio si dischiudeva affamato e sofferente e commosso – Clare Torry, così si chiamava – è successo

un giorno, il giorno successivo, e il giorno dopo ancora è successo che... – quando Clare Torry getta quella voce oltre il buio, spurgandola dagli ornamenti di carne e cartilagine che la producono, quando *attacca* – una guerra dichiarata al silenzio, ma con il rispetto, la cura riservata al nemico – ho conosciuto la stagnazione del linguaggio, e la rimpiango – tirai a campare in un tempo mozzato, puerile, costantemente stordito – ogni catastrofe adotta un canto che disattenda il previsto accecamento della Storia – sento l’urlo di Clare Torry, sta abbracciando tutto quello che conosco e ricordo – perché l’undici settembre 2001, da quelli che erano chiamati gli Stati Uniti d’America giunse una notizia straordinaria: l’arrivo sul mercato del Laser Lite A400, un laser medico a diodo ad alta potenza e selettività, ideale nel trattamento estetico di rughe, cicatrici da acne, smagliature, angiomi, macchie ipercromiche («Già dopo le prime 2-3 applicazioni il miglioramento è clinicamente visibile: la pelle apparirà più liscia e luminosa, ed il risultato durerà nel tempo») – e molto altro – i crolli e le rinascite di questa voce, nei quattro minuti che seguono, o poco più, la voce di Clare Torry che abbozza infiniti sfolgorii tra cadute e risorgimenti, la senti colare nelle orecchie, la senti *ingorgarti*, un pianto cantato, vocalizzato, un pianto fattosi strillo e melodia, una melodia fatta di tocchi d’aria dai polmoni che salgono verso invisibili corde in vibrazione, bellezza endotermica che ruba calore alle stelle arrampicandosi lungo la voce di una donna che per i quattro minuti che seguono, o poco più, è un mostro e una musa – condivisi la razza umana, spartii con i popoli un’unica, triste

infatuazione per qualcosa di irraggiungibile – questo assolo di voce che riempie le tenebre di forme vive e colori, sembra che le percussioni vogliano estinguerlo, soffocarlo, è una lotta tra i colpi della batteria e le scorribande della voce, tra Nick Mason e Clare Torry – ho ispessito il freddo con il mio corpo d’allora, con la mia immaginazione d’allora – non erano liriche, ma gigaelettronvolt di energia oscura rivolta a strapparti dal tuo baricentro e allontanarti – senti questa donna: è come lasciare il proprio letto per mezzo minuto e, al ritorno, trovarvi qualcun altro, non tua moglie, un’altra, una sconosciuta, un cadavere – Clare Torry predice che i bambini verranno cablati, e la tranquillità verrà spazzata via dal pavimento come granaglia di scarto della monotonia, mentre si perderà il senso del messaggio tra il segnale d’ingresso e quello d’uscita («Calcola i valori della tensione di rottura») – e se il silenzio è un lago, questa voce è una palla di molecole incendiate che scatena il vapore precipitando in un mare ghiacciato – è il torace allagato dal sangue di un cuore primordiale scoppiato ma ancora vivo – Clare Torry non usa parole, ma una sorta di danza – una bastonatura delle corde vocali che rimbomba nei compartimenti del sommergibile russo Kurst sui fondali del mare di Barents – in un orgasmo, in una blastula, in un teatro spento – è l’applauso di duemilaottocento gole nere che scompaiono sotto il crollo di un quasi-empireo – («Ascolta») – è possibile che un paio di aerei di linea abbiano sventrato due grattacieli, è possibile che i grattacieli fossero gemelli, è possibile che gli aerei fossero in viaggio verso il centro del mondo e a un certo

punto della navigazione abbiano sbagliato rotta – Clare Torry chiude gli occhi – la immagino così, alla fine del brano: la testa rivolta al cielo ma gli occhi chiusi – io ero solo – presi dimora in una teoria gnoseologica che negava la certezza assoluta – in una titubante consuetudine – sono rimasto solo a lungo – e mi sono svagato un po’ con la musica...

...

...

... che adesso, singhiozzando, sfuma.

Una sfera di cristallo.

Di nuovo intatta.

Così lontano e così avanti

[Imparare dai musicisti. Toccare la letteratura come se fosse uno strumento tangibile, una soluzione tecnica *erosa* lentamente dalle note che produce – un armonium, un sassofono. Acquisire un controllo il più possibile completo sulle sue singole unità – perché si diventerà direttori d’orchestra.]

Suonando per artisti del calibro di Little Richard, B.B. King e Wilson Pickett, Hendrix aveva imparato a padroneggiare con una facilità disarmante gli stilemi del blues, del rhythm&blues e del rock’n’roll. Poteva suonare il blues come nessuno, un gradino sopra a talenti assoluti come Eric Clapton o John Lee Hooker – un blues sporco, pregno di contrasti, tellurico.

La differenza sostanziale era che Hendrix creava la sua musica *per* e non *con* la chitarra. Doveva continuamente assicurarsi di “sfamarla” (come si vedrà, non era affatto uno strumento comune). I suoi duelli con essa spesso sfociavano nella sensualità, nella strusciata erotica: la chitarra richiedeva attenzioni continue – sintesi azzardate e invenzioni – qualcosa che potesse conservare tutto il patrimonio sonoro e il pathos della tradizione afroamericana spostandosi al contempo verso nuove frontiere – la possibilità della chitarra elettrica di *parlare* e *gridare*, o *piangere* e *godere* – il sound psichedelico raggiungibile senza l’ausilio di circuiti elettronici – l’irrefrenabilità dell’*hard soul*, assieme agli zampilli di improvvisazione del jazz e a una certa teatralità tragica da sfogare sul palcoscenico. Hendrix suscitava tutto ciò per la sua Stratocaster, scavando in sé, nelle profondità dei suoi dissesti spirituali, usando istinto e naturalezza miscelati alla sapienza dell’acuto conoscitore, non arretrando di fronte al fatto che dall’amplificatore potessero uscire suoni mai uditi prima, fruscii, fischi, distorsioni splendenti e lesive – *la sensazione che ci fossero due chitarristi all’opera contemporaneamente* (ottenneva questo effetto facendo vibrare in *feedback* due corde e suonando le linee soliste sulle altre).

Con Hendrix si partiva dal blues, certo. Ma non si sapeva dove si sarebbe arrivati. «Quando entro in sala, spesso non ho idea di quello che potrò suonare, spesso non lo so neppure quando le mie dita già sono sulla tastiera della chitarra.»

[Modificherò i miei strumenti, dunque. Per stabilire assoluta complicità con la superficie silenziosa – il lago sul quale le parole si manifesteranno – libererò e valorizzerò il potere della digressione in quanto mezzo per *attenuare* il predominio della trama – i personaggi stessi saranno presi nel vortice e si smarriranno lungo il cammino. Modificherò i miei utensili – la capienza della carta, la cognizione – prenderò appunti e tratterò schemi sul retro degli scontrini fiscali o sui rotoli per fax abbandonati nei cestini degli uffici. Leggerò quattro o cinque libri di tipo diverso nello stesso periodo, per captarne le istanze segrete e svilupparne inconsciamente i nodi appena imbastiti. Sagomerò la mia andatura sulla tastiera in base a quella di Thelonious Monk al pianoforte – sognerò di far risuonare il *word processor* e di creare musica complessa con dialoghi e punteggiatura, coordinate e subordinate – convinto che il senso di una storia possa annidarsi ovunque e che il nostro compito sia quello di creare mete illusorie e distanze affinché l’immaginazione possa viaggiare.]

Hendrix fu uno stratega del suono e delle estensioni della gamma timbrica di uno strumento che all’epoca, incagliandosi nei più frettolosi tra i canoni del rock (quelli accessibili anche al dilettante), sembrava ormai aver espresso quanto era nelle sue possibilità.

Fu, inoltre, un compositore originale e un vocalista smodato, incurante di ciò che il pubblico voleva sentire. Avvicinava la bocca al microfono solo quando la durezza della sua voce avrebbe potuto aggiungere qualcosa di *sostanziale* alle parti della chitarra – la coesiva presenza dell’uomo, ancora legato allo strumento ma sempre

meno a tutto il resto – due modi della sofferenza, due magnitudo di distacco dagli eventi terreni – e, in quel canto, accatastava gemiti, appelli, sentenze disperate, epigrammi dall’urgenza incomprensibile.

Ingegnere del proprio strumento, benché mancino Hendrix non si serviva di chitarre mancine: preferiva rovesciare le Fender tradizionali, smontando e rimontando le corde, modificandone l’assetto meccanico, togliendo alcune molle tra il ponticello e la leva in modo che quest’ultima avesse una maggiore escursione. Alla base del manico Hendrix inseriva un *Barcus Berry*, un minuscolo microfono di solito usato per amplificare elettricamente il suono di strumenti come il violino (lì inserito, il *Berry* captava ogni singolo fruscio, ogni carezza trasmessa alla chitarra, trasformava insomma la chitarra in un animale vivo, sensibile, rendendo udibili colpi e movimenti delle mani sulla tastiera – tutto andava infine a “rafforzare” la carica emotiva e la pienezza del brano).

Hendrix fu tra i primi a usare il pedale *wah-wah*, i compressori di suoni e i raddoppiatori d’ottava: tuttavia, questi accorgimenti non bastano a spiegare la musica straordinaria, a volte lancinante, a volte rarefatta, sensuale e al contempo metafisica, irripetibile, sconcia, distruttiva, geniale, a cui il chitarrista diede vita nell’arco di pochissimi anni. In un’intervista concessa qualche giorno prima di morire, dichiarava: «Ho bisogno di una big band, fatta di ottimi musicisti che io possa dirigere e per i quali possa comporre. Con la musica avrò la possibilità di dipingere *il quadro della terra e dello spazio*».

[Io scrivo storie della luminosità e di transatlantici colati a picco – di gravidanze aliene, aurore oceaniche e menti sopraffatte – ritraggo l'incosciente massacro delle mie e vostre facciate, e le espressioni scimmiesche di psichiatri e poliziotti come se potessi incorniciarle in una nemesi – immetterò nella decrepitezza della scrittura l'ordigno liquido del mio sangue in perenne migrazione – l'opera esonderà – perché non mi stancherò mai di descrivere nuvole grigio-acciaio e aggregati di antenne conficcati nel profilo dei promontori, contro l'orizzonte – e isole di giochi per bambini all'aperto, altalene con ancora un lieve moto – e il vento dopo Hiroshima – e la brezza del tardo pomeriggio su un molo di pescatori.]

Hendrix: «Non potrei mai suonare lo stesso pezzo due volte nello stesso modo. Io sono continuamente avanti, più avanti di adesso che mi state ascoltando. Credetemi, sono *così lontano e così avanti* da rimanerne stordito».

"Mota in soundcheck", settembre 2005