

Queens Of The Stone Age

di Tommaso Franci

*Il tuo cuore è là
Dove non può andare.
E allora non è un cuore.*

Nel post-rock, a differenza degli Shellac di Steve Albini (costituitisi a Chicago nel 1992), i Queens Of The Stone Age di Joshua Homme (costituitisi a Palm Desert, California nel 1997), non hanno prodotto – evento del resto raro – una propria ed originale grammatica (post)rock. La loro sintassi – per quanto non conformistica – non risulta unica, nel senso in cui risulta unica una grammatica, né – proprio per ciò – risulta capace, anche solo in via teorica, di fare scuola. Ovvero – a differenza di una grammatica a se stante – non risulta passibile di venire insegnata in una scuola. La cosiddetta *Palm Desert Scene* non ha prodotto una nuova grammatica per la lingua rock. Superfetazioni in elefantiasi dei Queens Of The Stone Age – semmai.

Continuando nella metafora linguistica, i Queens Of The Stone Age hanno ottenuto qualcosa ad un livello – se così possiamo esprimerci per note e suoni – lessicale o anche *si licet* morfologico. Ad un livello comunque sia meno caratterizzante e

strutturante – una lingua od espressione – del sintattico. Per questo – in una scala da 1 a 10 – se agli Shellac dessimo voto 10 ai Queens Of The Stone Age dovremmo dare 1 o giù di lì.

Ciò appurato, al pari degli Shellac – tanto espressivamente superiori a loro quanto meno conosciuti e apprezzati: a partire dagli introiti pecuniari (segno di riconoscimento; oltretutto socialmente necessari ad ogni ricerca espressiva pur anche – come la rock – non artistica) – i Queens Of The Stone Age risultano tra i pochissimi a fare – con una certa autenticità, sensatezza ed intelligenza – rock dopo la morte del rock.

Ma com'è possibile fare *rock dopo la morte del rock*?

Fare la Rivoluzione francese dopo la Rivoluzione francese non è possibile. Né essere un neandertaliano dopo l'estinzione dei neandertaliani. Impossibile anche un albero della Foresta amazzonica dopo che tutti gli alberi della Foresta amazzonica saranno stati abbattuti. Ci sono però altri tipi di fenomeni storici – in specie quelli cosiddetti culturali – i quali non risultano puntuali né strettamente determinabili. Essi così come nascono in maniera sfilacciata – in maniera sfilacciata (e magari con andirivieni ecc.) muoiono. Del resto anche la Rivoluzione francese non è terminata (né iniziata) in un istante preciso. Né la Foresta amazzonica terminerà in un istante preciso (quando ci sarà rimasto un solo albero già non sarà più foresta). Tu – del pari – non nasci in un istante preciso. La tua nascita – lo stesso la tua morte – coinvolge più istanti. No digitalità ma piuttosto continuum.

Il perché il come e il quando il rock sia morto lo abbiamo spiegato in tante altre sedi. (Il rock è finito, tra l'altro, perché ha esaurito le sue possibilità espressive. Pur restando ovvia la considerazione – più matematica che semantica o concettuale – secondo cui “l'inventario degli usi di una parola [nel nostro caso: di una nota rock] potrebbe non avere fine; un inventario degli usi di una frase [nel nostro caso: di groove, riff ecc. rock] non

potrebbe neppure avere inizio^{»*}). Qui diciamo qualcosa del *rock dopo la morte del rock* proposto dai Queens Of The Stone Age (ormai – anche in questo al pari degli Shellac – al termine, se non altro creativo, della loro propulsione). Precisando che coloro che fanno rock nonostante la morte del rock, se da un lato risultano ammirevoli in quanto semimiracolosi – dall’altro ritardano la venuta di quel nuovo che nella musica popolare (compresente, finora, con la specie *Homo sapiens*) dovrà pur sostituire il rock. E che non potrà non basarsi sull’elettronica (anche se il rock – già – è elettricità e anche se l’elettronica – non prefabbricata con software – richiede spartiti, architetture, studio e cioè più arte che pop, che espressività popolare).

La grammatica dei Queens Of The Stone Age risente degli Shellac per quanto riguarda le fratture ritmiche e – a riempire il vuoto che si crea tra una faglia e l’altra – chitarristiche: con (talvolta) chitarre acide e minimali ammazza-assoli. Ma degli Shellac la grammatica – calcolata tanto da additare quasi più che il jazz la musica classica – agisce, quando agisce, soltanto superficialmente in quella, assai meno radicale e radicata, dei Queens Of The Stone Age. Che invece si rifanno ampiamente – con citazionismi, anche – agli anni Ottanta dei Melvins – le loro linee ritmiche e riff al rallentatore gravi gravi, echeggianti di mastodontico (con anello di connessione, fra Melvins e Queens Of The Stone Age costituito dagli Alice In Chains). E anche di più agli anni Ottanta, e Novanta, degli Screaming Trees – il falsetto di Mark Lanegan; le atmosfere angosciate di trasognatezza. Con sia i primi – nell’heavy – che i secondi – nel light – ben più inclini alla nenia (tanto da ninnananna quanto da funerale) che alla ribellione o allo spregio.

Nei Queens Of The Stone Age rifluisce poi e ovviamente anche il portato del precedente progetto di Homme (allora ventenne) – i Kyuss. Costoro proposero – a inizio anni Novanta, quando il rock trovava nel grunge il proprio requiem – quello che fu in seguito

* E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale* [1966], trad. il Saggiatore, 1971, p. 153.

chiamato *stoner-rock* e che consisteva in un post-rock (se postuma è ogni forma per quanto amalgamata di eclettismo) ottenuto dalla sintesi – che già fu (per quanto possibile negli anni Sessanta) di Blue Cheer e MC5 – di metal, blues, psichedelia. Black Sabbath, Led Zeppelin, Grateful Dead. Nell’elaborazione del quale stoner-rock influì non poco la geografia (ambiente, clima, insediamenti umani): Palm Desert – *nomen omen* – può insomma venire considerata la causa (ispiratrice) e l’effetto (espressivo) di quel post-rock chiamato stoner-rock considerabile, a sua volta, la versione post-rock del *southern-rock* già proposto negli anni Sessanta da Neil Young, nei Settanta dai Lynyrd Skynyrd e negli Ottanta post-hardcore dagli avanguardistici Meat Puppets.

Il primo album dei Queens Of The Stone Age – omonimo, del 1998 – si può ritenere un esercizio, in pastiche, di tale enciclopedica quanto in monotono, dai Queens Of The Stone Age espressa, “grammatica”. I Soundgarden di *Superunknown* (1994) ci erano in parte già arrivati. Ma Homme vince nell’evitare ai Queens Of The Stone Age il succube rispetto al coriaceo progetto di Chris Cornell varato (addirittura) nel 1984. Abbiamo quindi:

Regular John – trapano e malinconia in avvitanamento; melodico e antimelodico medi(t)ati, nel veloce, dal soffice;

il morbido – sensualmente ostico – controtempo di *You Would Know* (frastagliato di chitarrismi e disincantati yeah);

Avon, in grado d’inventarsi un irresistibile giro di riff “fuori fase” (e “a cingolo” gli altri riff).

I Queens Of The Stone Age superano i Soundgarden spingendone il sound fino alla parodia: con studiatissime disarmonie, goffaggini ed un ottenebrarsi di deserto capace di rischiarare mente e idee. Palm Desert: quel che a Seattle i Soundgarden non potevano, non esperivano ...

Ma come ci siamo espressi?! Trapano, malinconia, avvitemento, melodico, antimelodico, soffice, irresistibile?! Che parole sono?! Che validità pretendono?! Che capacità – nel descrivere, render conto di, comunicare – *Regular John, You Would Know, Avon*, suoni (elettrici)?

“Per decodificare il messaggio il destinatario estrae i tratti distintivi dei dati di percezione”*. Bene. Nell’indistinto del rock standard tale operazione viene minorata perché il dato promosso dal mittente è quello di un significato (o di uno stato emotivo) immediato: espresso perlopiù dalla voce o da riff di chitarra; con gli altri strumenti, nella cementazione senz’identità (o anime: dicevano, avrebbero, i vecchi e antichi), ad accompagnare.

I Queens Of The Stone Age (gli Shellac viepiù) inviano invece al destinatario un messaggio dai tratti distintivi già estratti. Le loro più che note (e armonie e melodie) sono dati di percezione, *sense data*[†]. Sono non un discorso che si serve acriticamente e ignorandola della grammatica. Ma un discorso sulla grammatica rock che si serve, nei suoi momenti apicali, di significati esterni a questa grammatica (amore, nichilismo, bellezza, assistenzialismo borghese ecc.) per esprimere la riduzione necessaria e materiale dei significati interni di questa grammatica ai suoi significanti (i materialissimi suoni). Con i Queens Of The Stone Age che rispetto agli Shellac fanno ciò in maniera più moderata o meno ponderata (sistematica): ossia utilizzando ancora la grammatica come mezzo anziché come fine e con ciò – non concentrandosi a sufficienza su di essa – senza mutarla (mozzando qua, facendo germogliare là ecc.).

Ora: gli ossimori e le contraddizioni dell’indefinitamente approssimabile fenomenologia sentimental-concettuale di poco sopra volevano essere un’esemplificazione degli effetti sull’ascoltatore di tale modo d’esprimersi o di relazionarsi alla

*R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale* [1963], trad. Feltrinelli, 1966, p. 107.

[†] Cfr. Russell, B. 1912, *The Problems of Philosophy*, New York: Oxford University Press, 1997, Id., *The Analysis of Matter*, New York: Harcourt, Brace. Sellars, W., 2000. “Empiricism and the Philosophy of Mind,” pp. 205–76 in *Knowledge, Mind, and the Given*, ed. Willem deVries and Timm Triplett Indianapolis, Ind.: Hackett. Originally published 1956.

(comunque inevitabilmente soggiacente) grammatica da parte dei Queens Of The Stone Age.

Dal secondo contributo – “Rater R”, del 2000 – si hanno utilizzazioni di questa stessa – derivativa ma con sagacia reinterpretata – grammatica a scopi più immediatamente espressivi. Con un’espressione però, ripetiamo, che non è quella standard di significati extragrammaticali; bensì di significati coincidenti con la considerazione (critica) della grammatica. Insomma: si rende più esplicito, estremizzandolo e facilitandolo, il processo (tipicamente post-rock) di autocritica (anzitutto linguistica) del rock. Se “grosso modo, il processo di codificazione si sviluppa dal significato al suono, dal livello lessico-grammaticale al livello fonemico, mentre il processo di decodificazione presenta lo sviluppo inverso: dal suono al significato, dai tratti ai simboli”^{*} – i Queens Of The Stone Age tendono a codificare significati come suoni richiedendo all’ascoltatore di decodificare suoni come significati. Del resto, l’onda sonora è materia (particelle che si propagano vibrando), proveniente da materia (la sorgente del suono), verso materia (l’orecchio), attraverso materia (l’aria, che contiene le particelle che vengono fatte vibrare).

Lo scopo dell’immediatezza espressiva è stato poi raggiunto, non solo dai Queens Of The Stone Age ma anche dai loro ascoltatori! – oltreché in diversi di luoghi di “Rater R” e in altrettanti del quarto album, “Lullabies to Paralyze”, del 2005 – nel terzo album (il più famoso, fino a diventare un classico – e se la massa ha giudicato bene, in questo come in tutti gli altri casi di classici, all’intellettuale il compito di esplicitare le ragioni di simili giudizi validi): “Songs for the Deaf” (2002). Pur potendo identificare i Queens Of The Stone Age con “Songs for the Deaf”, annoteremo non solo per completezza quanto di notevole in “Rater R”, che preparò “Songs for the Deaf”, e in “Lullabies to Paralyze”, che nonostante l’elevatezza delle ambizioni e delle

^{*} Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit. p. 71.

prestazioni si dimostrò incapace di sviluppi ulteriori rispetto a “Songs for the Deaf”. Valendo come una battuta d’arresto, col suo mantenersi allo stesso livello dell’album precedente, e anzi perfezionandolo (grazie anche al nuovo batterista – Joey Castillo – la cui tecnica meglio si presta alle sincopi dei controtempi, rispetto alla generosità non calcolatrice di Grohl). Battuta d’arresto forse definitiva, a giudicare da “Era Vulgaris” (2007), l’ultimo lavoro dei Queens Of The Stone Age, che richiederà un discorso a sé. Discorso prima d’iniziare il quale precisiamo che, ognuno con le sue, ed in variazione sul tema, derrate pregiate, “Rater R” e “Lullabies to Paralyze” – stesso dicasi dell’esordio e di “Era Vulgaris” pure – non sono *peggio* di “Songs for the Deaf”. A conferma questo che se, in linea di massima e alla lunga, gli apprezzamenti – magari istintivi e tribali – del popolo possono non essere sbagliati, lo sono invece tanti e troppi suoi deprezzamenti.

“Era Vulgaris” non è – quasi – un album dei Queens Of The Stone Age. Nel senso che: considerando le differenze con i precedenti, Homme avrebbe potuto intestare questa realizzazione anche ad un differente nominativo. Quel che interessa non è più – qui – resettare la grammatica rock, riportare idealmente la storia alla preistoria (o, il che è lo stesso, condurla in una sorta di post-storia: qualcosa di approssimabile – forse – a quel che Barthes chiamò “grado zero dello scrittura”). Si cerca piuttosto di stendere la lingua (il suono) rock in tutto l’ambiente. Si crea un ambiente. Si produce non segni particolari – ovvero testi cause ed effetto di contesti – ma si mira al contesto stesso. Allo sfondo. Ne deriva un rock che – dilatatissimo, sformato, allungato – non è più rock. Senza direzione si prova a colmare tutto lo spazio (sonoro) possibile. Ci si fa aria – a forza di rarefazione rock. Il suono – così esasperato fino all’impotenza – produce insonorizzazione. È sfondo (senza fondo). Ronzio – ma non rumore o cacofonia. Resta volontà e chiarezza e determinazione progettuale. Resta calibrazione. E comunicazione – se non altro

dello sfondamento di ogni fondo rock. Se non altro – ed ecologicamente – di farsi ambiente/contesto di ogni entità/testo. Dell'umanità sta senz'altro a monte di una materia così formata – ma in essa è inutile ricercarne di umanità. L'uomo non interessa né (probabilmente) è coinvolto. L'ambiente sonoro – a fasci e sfasci – interessa invece, e il più possibile. Senza però dare – come nei Queens Of The Stone Age “classici” – rilevanza al singolo suono: bensì e piuttosto alle connessioni, e ponti, tessiture, legamenti fra suono smozzicato e suono smozzicato. Fino ad eliminare – scartavetra scartavetra – ogni singolarità. Accompagnando senza canto, centro, conto. Con il canto e centro e conto – anti-Beatles al massimo, cfr. *River in the Road* – ad accompagnare e basta (senza fine, senza scopo) ed accompagnare se stessi e basta (senza requie, senza reti, senza lenze, senza forze di gravità, aspettative, alti, bassi, bellezze). Impossibile ricantare, impossibile fischiare “Era Vulgaris”. Anche per questo (tendente al) disumano e non autistico però ma (semmai) cosmicheggiante. Con l'affossamento rigoroso (anti-Beatles, anti-progressive) di ogni trascendenza. Il cosmo non sta in alto – ma in basso, addosso o dappertutto. Senza basso senza alto né vertigine – piuttosto piatte labirintiti. Al deserto – in questi che non sono quasi più i Queens Of The Stone Age – si sono sostituiti – senza più spazio né tempo per i cactus in rilievo e spicco nel deserto – lo spazio e il tempo (tutti fisicissimi), cosmici, stellari: alieni verso ogni sentimento, orologio, necrologio, e ironia anche. Non di certo – sarebbe rozzo, gretto – come divertissement va inteso per tutto ciò *Run Pig Run*. Sul serio invece. Alla lettera – sonora. Non inteso va ma teso. Lasciato (rilanciato, loop esso stesso), linciato e steso così com'è (nella pariglia della batteria/chitarra-riff-a-raffica, soprattutto). *Misfit Love* esprime sottoforma di sub-rock una sorta di concentrato acustico da foresta equatoriale: la voce-scimmia; le chitarre e ritmiche fisse/liane; le variazioni come il battere della pioggia (qui acida). *Battery Acid* aggrava sin dal titolo tale stadio – nell'antigrizioso scandito questa volta da un martello che sbatte sull'incudine e nel gong vibrandoci produce ambientazione su ambientazione: a gara vibrando le stratificazioni (almeno 3) chitarristiche (e vocali: voci deformate al synthesizer): 3 trapani

sovrapposti, incrociati, de-sincronizzati con ognuno che provoca profondità, spazi, tempi – non umani, non del cuore, piuttosto delle brecce, della terra, geologicamente. Disagiati: profondità, spazi, tempi. Disagiati dopo e durante l’escogitazione. *Turning on the Screw* sfalda con la spietatezza della mediocrità e del monocorde l’invenzione contraddistintiva dei Queens Of The Stone Age: l’incedere caracollante – fra l’impaccio clownesco e la catarsi (da sedia) elettrica – di ogni strumento assestantemente (assatanatamente, a sassate e sete anche nel senso di seta oltre che di gola secca). *Sick, Sick, Sick* affermando solo se stessa – o un pezzetto di suono in ripetizione – si nega. Si fa paesaggio/sfondo perché affermando solo se stessa – o un pezzetto di suono in ripetizione – nega ogni protagonismo, identità, rilievo, distinzione. Se tutto è acume – è piatto. O vomito. Vomita in lo-fi sedimenti – cancerosi no: calcarei – di chitarra e voce al megafono *3’s & 7’s*. Posature, fondigli, morchie pure gli pseudo-melodismi di *Suture Up Your Future* (con cura scarnificato da metà alla fine), *Into The Hollow* (requiem, a olio esausto e dilavante, degli Screaming Trees), *I’m Designer* (che converte uno spastico al canto – citazione della, a suo modo già post-rock, *You Don’t Know* di Mark Kramer – per denigrare il canto non certo lo spastico) e *Make It Wit Chu* (gospel in controtempo, affranto di nanismo: meta-rollingstoniano). Posature, fondigli, morchie: nel senso di sedimenti chimici, organogeni, clastici. Giacimenti di calcare compenetrati da impurità argillose, quarzitiche. Se fossero animali sarebbero coralli, spugne, echinodermi, molluschi, vermi, crostacei. E planctonici – ma in grumo. Se fossero piante sarebbero alghe. E questo comunica – ecologicamente, post-rock – “Era Vulgaris”: calcare, marmo, alghe, disgregazione e spostamento di agglomerati; conchiglie, magnesio. “Era Vulgaris”: un guscio o scheletro senza polpa; così va esperita questa teoria (nel senso greco di “processione”) della filtrazione.

Il contributo – lessicale, morfologico, non sintattico – di “Rater R” al post-rock poi più popolarmente espresso in “Songs for the

Deaf”, consistette nell’azzoppare (creando così pieni da vuotare e vuoti da riempire) il solito, semplice tempo quaternario (in 4/4) del pop-rock. Tale azzoppamento (di cui furono istitutori sin dagli anni Ottanta Minutemen e Violent Femmes e poi i Fugazi e i Jesus Lizard) non avviene però tanto – come negli Shellac – a livello della sezione ritmica (e quindi sintatticamente) ma al livello del dialogo (reso incongruente o disarmonico) tra ritmo e canto (chitarra compresa, chitarra – di Homme – anzitutto).

In *Feel Good* all’attacco il basso trilla – in assolo – come una chitarra. Gli si sovrappone quindi la batteria che mitraglia (lento/marziale) sempre sullo stesso punto. Intervengono poi insieme – a completare la stratificazione delle distinzioni – chitarra e voce. Quasi d’accompagnamento – rispetto al basso (cui sarebbe proprio l’accompagnamento) – la chitarra. Elfica la voce – che dopo aver snocciolato più volte uno stesso formulario, dà fiato al centro melodico del brano consistente in un ritornello che è ritorno, fra il giocoso e il minaccioso, della prima e occlusiva sillaba di una parola – nell’asemantica fonica, sfigurata da non risultare più parola – su se stessa. E “il fonema partecipa al processo significativo pur non avendo significato per se stesso”^{*}.

Leg of Lamb fa – e in modo più radicale – lo stesso, a partire però non dall’hard-rock ma (come i Violent Femmes venti anni prima e come non ha mai fatto Bob Dylan) dal blues-folk. La disarticolazione della ballata avviene buttando da una parte la sezione ritmica; da una seconda parte una chitarra (che sevizia); da una terza un’altra chitarra (che reitera il riff melodico); e da una quarta la voce (anzi le voci: il canto cinicamente semileggiadro subendo un controcanto fuoricampo in parlato e un falsetto che ossessionante lo echeggia).

Questo – lo schema, la regia in disarticolazione di *Leg of Lamb* – sarà il contributo espressivo dei Queens Of The Stone Age al *rock dopo il rock*. Un’esautorazione dell’immediatezza comunicativa del linguaggio rock sezionandone e isolandone – un po’ come gli Shellac e i Violent Femmes: tramite disarticolazione del dialogo standard tra i tre strumenti – le

* Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit. p. 138.

componenti (lessicali, morfologiche ecc.). Che così vengono evidenziate (un riff, un rullo di batteria) quanto ridotte al fine a se stesso. Come una componente (linguistica e materiale) dell'universo fra le tante altre. E non come il tutt'uno – presunto indissociabile e naturale – del brano rock e pop standard. Il livello al quale ci collochiamo deve poi e ovviamente integrarsi con il dato secondo cui “l'analisi spettrografica dimostra che il concetto di “nota” è in verità un'imposizione nella qualità dinamica e processuale di tutti i suoni”^{*}. Senza dimenticare – allo stesso tempo – che nel linguaggio alfabetico il continuum (anche fra parola e parola) del parlato coesiste con il discontinuo dello scritto[†].

Tale procedimento – sottrattivo – risulta opposto a quello – moltiplicativo fino alla cacofonia: e teso al medesimo fine di sabotare del rock il conformismo espressivo (considerato inespressivo perché stupido o semplicistico) – tipico del rock cosiddetto alternativo, imperniato sui rumoristi della chitarra: dai Velvet Underground ai Sonic Youth ai Royal Trux. Quella dei Queens Of The Stone Age (come, in arte, quella del Cubismo) è una grammatica – per quanto anacolutica. Quella del noise-rock rischia – di per sé – di non esserlo. Come non lo è, nella musica popolare, quella dei falsi sperimentatori – falsi perché agrammaticali e quindi costitutivamente inespressivi o autistici – tipo Captain Beefheart, Frank Zappa, i Pink Floyd sedicenti sperimentali (*Ummagumma* ecc.) o anche e più in generale il jazz.

Sebbene non sia “possibile fermare il suono ed averlo al tempo stesso ... Nessun equivalente dell'inquadratura fissa esiste per il suono”[‡] – questo è proprio quello che tentano di fare – cioè esprimere, essendo infattibile – i Queens Of The Stone Age. Perché? Per reificare il suono. Geologizzarlo (la geologia la massima opposizione alla teologia ...). Esaltarne la materia. E con la sua – di materie essendocene una sola – la materia del

^{*} R. Middleton, *Studiare la popular music* [1990], trad. Feltrinelli, 1994, p. 252.

[†] Cfr. S. Pinker, *L'istinto del linguaggio* [1994], trad. Mondadori, 1998.

[‡] W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* [1982], trad. il Mulino, 1986, p. 60.

mondo: i solchi del mondo: il mondo – sia nel senso di Terra che di mondo – del mondo.

Il sound dei Queens Of The Stone Age può dare anche l'impressione che essi siano contesi – mutuando espressioni di Jakobson – tra “la fase iniziale del linguaggio infantile” e la “fase finale della dissoluzione del linguaggio nell’afasico prima della perdita totale”. Ma sarebbe un'impressione errata. Dovendo i Queens Of The Stone Age – e gli Shellac maggiormente – essere accostati ad un linguista (certo non del livello di Jakobson) che scorre il linguaggio scientificamente o con il linguaggio stesso: a differenza di bambini e afasici che – per motivi extralinguistici (al pari, quasi, degli pseudosperimentatori del rock sopracitati) – non sono in grado di dar corpo ad un linguaggio.

In “Lullabies to Paralyze”, *Burn the Witch* è il brano che formalmente meglio esemplifica – nell’assumere su di sé i riff di *Feel Good* e le disarticolazioni di *Leg of Lamb*, in una sintesi già caratterizzante “Songs for the Deaf” – l’espressione di un linguaggio rock ritenuto espressivo o significativo – al contrario della norma linguistica rock – nelle sue unità minime (“fonemi”) e non nelle congiunzioni di queste in formule sintetiche (parole e frasi, si direbbe per i linguaggi parlati). È perché riconducono le strutture più ampie – il corrispettivo delle parole e delle frasi nel linguaggio parlato – alle loro componenti minime, che i Queens Of The Stone Age possono fare rock dopo la morte del rock, cioè dopo che il linguaggio rock ha espresso tutto ciò che poteva esprimere al livello non elementare della parola e della frase ovvero al livello semantico. E possono anche caratterizzare del linguaggio rock qualche morfema o lessema, ovvero le componenti linguistiche immediatamente più complesse o meno elementari rispetto alle fonematiche: in una complessità che raggiunge al massimo quella della parola e non mai quella del discorso o frase; quella cioè della semantica pienamente e acriticamente o indefessamente dispiegata.

Certo “la segmentazione dell’enunciato in elementi discreti non conduce a un’analisi della lingua, come la segmentazione

dell'universo fisico non conduce a una teoria del mondo fisico”^{*} – ma anche se non è la condizione sufficiente, potrà almeno essere (parte di) quella necessaria.

Lo zoppicare del ritmo e lo starsene assestante del canto (e al suo interno: lo starsene da una parte della voce e lo starsene dall'altra della chitarra) di *Burn the Witch* si ritroverà un po' dappertutto in “Lullabies to Paralyze”: da *Tangled Up In Plaid* (nella versione hard: compattazione di riff; melodie in sedimenti sciolti) a *I Never Came* (nella versione tanto più soft quanto non meno compenetrante; nella sua progressione disincantata che ne fa – il contrasto progresso/disincanto – il momento più “umano” – e con ciò meno tipico – dei Queens Of The Stone Age). Ma anche nei cicli e svarioni in improvviso crescendo di *Everybody Knows That You're Insane* e negli sfinimenti semicacofonici (per le voci ora rarefatte ora Edgar Allan Poe, più che per le martellanti acidità chitarristiche) di *Someone's in the Wolf*.

Il noto studioso statunitense di storia della cultura, di retorica e dei problemi della comunicazione W. J. Ong – fornisce alcune caratterizzazioni con le quali distinguere una cultura (espressione/pensiero) basata sull'oralità da una cultura basata sulla scrittura. Tali caratterizzazioni – senza distinzione orale/scritto – si calcificano in quell'aggregato – anche perciò – innaturale di materiali che è il sound dei Queens Of The Stone Age. Il quale risulta: sia paratattico che ipotattico; sia aggregativo che analitico; della ridondanza o copia; conservatore/tradizionalista (non foss'altro perché *rock dopo la fine del rock*); vicino all'esperienza umana (è pop – non arte – e l'uomo è innanzitutto o per la maggior parte – se non per definizione – pop non arte); dal tono agonistico[†]; sia enfatico e partecipativo (sennò niente catarsi e senza catarsi niente rock)

^{*} Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, cit. p. 19.

[†] agónē s. m. [dal lat. agōn -ōnis, gr. ἀγών -ῶνος]. – 1. Ciascuna delle gare, ginniche, ippiche e musicali, che si svolgevano presso gli antichi Greci per la conquista di premi: *gli a. olimpici*. 3. Nella letteratura greca: b. Nome generico di scene della tragedia e della commedia greca che si risolvono in un *contraddittorio* tra due attori [Treccani, corsivo mio].

che oggettivo e distaccato (sennò niente post-rock); sia situazionale (sennò senza vite particolari niente pop) che astratto (sennò niente pop simil-avanguardia); e mandato a memoria (la sua esecuzione, live ecc.).

In “Lullabies to Paralyze” va poi segnalato almeno un altro sentiero già percorso con successo in due luoghi di “Songs for the Deaf”. Quello del rock ’n’ roll. Condotta – grazie all’applicazione ad esso di espedienti e approcci propri dello stile post-rock su descritto – dagli anni Cinquanta statunitensi ad una dimensione intima perché spaziale e spaziale perché intima: con l’intimo e lo spazio accumulati dall’essere extrastorici (nel senso di storia umana) ed extrasociali. Il fulmineo (e ben conchiuso nella sua economia) brano in questione si chiama stavolta *Little Sister*.

NB. Quanto sopra e quanto segue non intende essere un invito all’ascolto dei Queens Of The Stone Age. Né una giustificazione – a qualsiasi livello – della musica popolare. La musica popolare – anche quando, come la rock, non è fatta da un popolo ma da un popolano – non è arte perché è oggetto. Oggetto – suono. Si scolpisce nel cervello – impotente rispetto all’oggetto o realtà – e ci resta e resta instupidendo (impedendo di pensare ad altro, di sentire altro: anche a distanza di anni dall’ultimo stupido ascolto di certi, necessariamente, in quanto tali, stupidi e non, necessariamente, in quanto tali, stupefacenti, mai, suoni-oggetti). L’arte – l’opera d’ – non è oggetto che si fissa nel cervello perché la sua realtà è quella di essere – ad un elevato grado – continua interpretazione del mondo intero da continuamente interpretare (sia da parte del soggetto che dello stesso mondo intero). Per cui l’arte, necessariamente, in quanto tale, non fissa, non solca il cervello: non lo appesantisce di gadget e catene: lo tiene in movimento e lo inserisce nel – non-hegeliano, mai – movimento universale (vita, culture, stelle).

“Songs for the Deaf” avrebbe voluto ma non è un album – nessuno lo è: sennò pop sarebbe arte – senza “una nota od un riff che siano sprecati”, come scrive Piero Scaruffi. Che poi dà dell’opera una valutazione ingenerosamente mediocre. Contiene “Songs for the Deaf” *No One Knows*: “la” canzone dei Queens Of The Stone Age; “la” canzone di Homme. L’estrinsecazione migliore delle miglione grammaticali – rispetto al rock standard – già avanzate in *Leg of Lamb* e che poi saranno riproposte in *Burn the Witch*, oltre che fungere da costante un po’ in tutto “Songs for the Deaf”. Contiene poi anche “Songs for the Deaf” due post-rock’n’roll che con *Little Sister* costituiscono le tre migliori – e a variazione sul tema – “canzoni” dei Queens Of The Stone Age. Anche se – per quanto post e in quanto canzoni – non hanno il peso espressivo (dell’espressione, se non di una nuova grammatica, di sue revisioni, correzioni) di *No One Knows*.

“Songs for the Deaf” è anche l’album di Dave Grohl. Il batterista dell’ultimo gruppo rock, i Nirvana (poi leader dei rock-pane e parodia del rock, e perciò post-rock anch’essi, Foo Fighters) si aggiunge al “dream team” di Homme – sorta di presidente garbato e intelligente di un circolo di (ex)rocker – di cui è socio assiduo e attivo anche Lanegan. “Songs for the Deaf” risulta dunque la sintesi di Kyuss (Homme), Screaming Trees (Lanegan) e Nirvana (con Grohl che non tornava alla batteria dal 5 aprile 1994, giorno della morte di Cobain). *No One Knows* la sintesi di “Songs for the Deaf” e di tutta l’attività (la vita) di Homme.

Grammaticalmente *No One Knows* – i suoi 4 minuti e mezzo – lo abbiamo già descritto descrivendo *Leg of Lamb* ecc. Qui – di quella grammatica e afflato – si raggiunge, nel calcolo dei pieni e vuoti, dei singolari e plurali, delle solitudini e cori, delle personalizzazioni e spersonalizzazioni, la massima realizzazione. Filtri discontinui il riflettore lo concentrano ora sul basso ora sul canto – lamento di sogno, sogno di lamento – ora sulla squadra e compasso della chitarra e poi ancora sul basso a bomba esplosa: fra l’impaccio di un clown al circo e il genio di un’irriducibilità qualsiasi. Quindi conglomerati di riff e battiti. *No One Knows* cavalca narrazioni e narra cavalcate non umane – non soltanto –

ma di arenarie, stiliti, argilliti, di gesso e salgemma. Riscoprendo l'umano – però – nella catarsi che segue ad ognuna di queste serie stratigrafiche. Serializzate con la precisione di un'orchestra classica – cui, ad una chiusura di una sua fuga, c'è esplicito riferimento al minuto 3'.30''.

In termini caratterizzanti i Queens Of The Stone Age suonano quasi sempre la stessa canzone o si avvalgono quasi sempre dello stesso espediente espressivo (concezione del mondo, del suono, del tono): quello di *No One Knows*. Led Zeppelin asessuati con l'atonalità di riff che impiccano se stessi e ritmiche a inciampo. Se nel rock standard – Guns 'N Roses ecc. – non c'è l'intero perché non c'è la parte e viceversa; non c'è il pieno perché non c'è il vuoto: scorre alla radio; e se nel noise decostruzionistico (tardo-avanguardistico fino ad essere di retroguardia) intendere non significa – come per Pitagora e Galilei e *No One Knows* anche – misurare e definire, con la limitazione che è linea e le linee che sono punti ... *No One Knows* – i pendii battuti di *Songs For The Dead, Sky Is Falling* dove i Queens Of The Stone Ages fanno da coltivatori pionieri, che però sono a monte o a valle di *No One Knows* – *No One Knows* limita la parte per misurare l'intero e definisce il pieno per fare spazio al vuoto. Con un'erosione – della grammatica rock standard – che ha un effetto opposto – cioè “ambientalista” – rispetto alla invece inquinante erosione (perdita: per il cemento) del suolo odierna. Grammatica rock standard – causa ed effetto dell'inquinante erosione (perdita: per il cemento) del suolo odierna. Come la grammatica rock standard prevede un protagonista a cui tutto va subordinato – il riff, la voce, la melodia – così il capitalismo consumistico al consumo umano immola il mondo in un'immolazione che risiede anzitutto nella sua ignoranza (fisica, biologica, estetica, filosofica). La decostruzione ai Queens Of The Stone Age serve per il sistema (ecologia) e non per la sua dissoluzione (*noise* → *stream of conscioussness*).

Non è solo un discorso di ecologia ma anche di fantasia – per questo ecologia è avanguardia. Per piegare, ancora, Jakobson ai nostri fini, potremmo dire che il rock (e pop) standard “assume un “sistema di classificazione” di possibilità prefabbricate più o

meno comune al trasmittente e al ricevente di un messaggio”^{*}, nel nostro caso musicale. Mentre il rock alternativo o di ricerca (proverbialmente lo storico della scienza Kuhn avrebbe detto: rivoluzionario) fa tutto tranne che tale assunzione. Ed è tanto più alternativo quanto meno assume. Salvo poi diventare eventualmente standard esso stesso (Kuhn avrebbe detto: normale): come di necessità accade in ogni cambiamento nell’espressione (e concezione) rock e non solo.

Nel suono rock – e più in generale musicale – la natura del segno non è – come voleva Saussure – arbitraria: ma inevitabilmente condizionata e limitata dalle (finite) possibilità espressive dei vari strumenti in associazione con il corpo umano. Concentrarsi ed insistere a forza di sevizie e dissezioni (fino al rumore) sul suono – l’accordo, il riff, il rullo – in quanto tale è anche un modo per testare, contare, lustrare o scalfire le comunque inamovibili sbarre ferree di questa cella. Sbarre o limiti inevitabili che se valevoli per il segno/espressione musicale rock varranno (o comunque sono ipotizzati, avvertiti, denunciati valere in consimili esperimenti) per il segno/espressione in genere. Nei termini di Benveniste: “se la lingua è ben altro che un conglomerato fortuito di nozioni erratiche e di suoni emessi a caso, è proprio in quanto nella sua, come *in ogni struttura, è immanente una necessità*”[†]. La rotazione di terrazzamenti, i seppellimenti, le ondate erosive, la forte pendenza, i movimenti vorticosi, le diverse pressioni nell’aria, i violenti rovesci, la miscela di *Songs For The Dead, Sky Is Falling* ecc. rendono conto – in estensioni di territorio acustico – di tale necessità.

La sottile parodia dei Beatles in *Gonna Leave You* è – equivale a o si sforza, fisicamente proprio, di essere un – mandare un qualche stereo nello spazio interstellare e farlo (senza uomini, orecchi, cuori) risuonare: con la relativa sottospecie di nostalgia per la Terra e l’uomo (inventore dello stereo, stereo che è materia

* Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit. p. 68.

† Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, cit. p. 67, corsivi miei.

non umana ma stellare) e però anche slancio per l'infinito risucchio cosmico. Così la nostalgia, se c'è, è un sasso, niente di più: come lo stereo gettato, nel cosmo.

God avrebbe potuto intitolarsi *Dog*: nel senso che un titolo vale l'altro – non distinguendosi una cosa da un'altra e Dio non esistendo se non come tutto, come un cane, ad esempio. E il cane non essendo poco! Essendo cosa! Essendo! Essendo tutto, se esistere = coesistere (il suono coesistendo col silenzio e l'affermazione di una nota col suo venir meno sennò non si sente ...). Tale indistinzione non è caos, poi, ma compenetrazione di materia. Compenetrazione di materia rispettosa – ogni materia dell'altra e la materia della materia vuota (spazio, silenzio). La melodia (il sentire) è così esorbitante da non avvertirsi neanche più – echeggiando per ogni dove (nelle strofe strumentali tutte deserto e serpi nel deserto: serpi inorganiche: sassi, fiumi, astri, soli(tudini), silenzio generatore di suono e suono di silenzio con entrambi – quindi – naturalmente, ecologicamente considerati equivalenti o natura e basta). È perché c'è da una parte troppa, troppa melodia e dall'altra troppo, troppo silenzio – che il brano dura 6 minuti e non li dimostra pesare (la melodia del resto si scolpisce, riff, ridda, nella memoria a mo' di pietra e ci resta silenzio stante; silenzio da cui pure si diparte prima dello scolpire, prima della memoria sennò impossibile senza un prima immemore almeno un po'. Il foglio bianco almeno un po', per poi la scrittura ... Ecologicamente serve questo, questi *a priori*). La "perfetta solitudine" richiesta dalla Ragione ad Agostino – nei *Soliloqui* – è antiecologica (e quindi sragiona) quanto il perfetto (completo) riempimento dello spazio da parte del suono. Invece i Queens Of The Stone Age fanno – almeno un po' ed ecologicamente – spazio anche al silenzio (e vuoto). Cosa che non accade nel pop standard il quale riempie lo spazio, più che di suono, di baccano semimelodico e stupido; di articoli (anzitutto grammaticali e semantici: ma nei videoclip anche gadget), una selva, consumistici.

Go With The Flow, Another Love Song (Little Sister →). Se l'amore è trattato esplicitamente nei brani di più puro (per quanto robotizzato o reso innaturale onde avvertirne lo stato postumo) revival rock 'n' roll – allora il revival (o la dimensione postuma) riguarda non soltanto il rock 'n' roll ma anche – ad es. – la dimensione amorosa o più in generale ogni esperienza umana (tranne forse quella del distacco critico). Cosicché il post-rock comporta post-umanità (tautologicamente, del resto, qualora si muova dall'identificazione dell'uomo con il rock: com'è naturale per chi in una cultura rock è cresciuto). Processando criticamente i significanti (o forme) del rock, i Queens Of The Stone Age ne alterano i significati (o contenuti): magari risolvendo questi in quelli. E il rock ridotto – ora con calcolo ora con mestizia – a gioco non è più rock (testo che critica il contesto, ovvero critica sociale: anche nel senso della società a due della coppia amorosa). *Go With The Flow, Another Love Song (Little Sister →)*.

Adattiamo ancora una volta ai nostri fini questa frase del più stimato – con Sausurre e Chomsky – linguista del Novecento, Roman Jakobson: “in linguistica il concetto di ridondanza comprende da un lato i processi pleonastici in quanto si oppongono alla concisione esplicita (la *brevitas* della terminologia retorica tradizionale), e dall'altro ciò che è esplicito in contrapposizione all'ellissi”^{*}.

Nel post-rock dei Queens Of The Stone Age la ridondanza di riff e ritmi e musicemi tende a valere come *concinnitas* rispetto all'immediatezza comunicativa del rock pleonastica in quanto ripetitrice di convenzioni (strutturali perché semantiche e semantiche perché strutturali); mentre le ellissi di riff e ritmi e musicemi (ottenute anche con la loro ridondanza che ne impedisce completamenti e divagazioni) tende a valere nel post-

^{*} Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit. p. 67.

rock dei Queens Of The Stone Age come esplicitazione delle potenzialità espressive del rock soffocate dal rock *mainstream* che risulta ellittico proprio perché esplicita soltanto il portato comunicativo (comunicazione = mezzo) del linguaggio rock e non quello che struttura (e destruttura, fa e disfa) questo: il fonema, il lessema, il morfema (i loro corrispettivi musicali).

Applicando l'ecologia alla ragione umana – certo senza accorgersene – 2500 anni fa l'aristocratico Eraclito, dalle coste mediterranee dell'odierna Turchia, pare abbia detto/scritto (poi emulato fra gli altri da Hegel): “i molti vivono come se avessero un proprio pensiero per loro, mentre comune è il pensiero [che sennò non sarebbe, appunto, comunicabile], onde si deve seguire ciò che è comune” (fr. 2). La veridicità di ciò – biologicamente e fisicamente da integrare con quella sorta di *ripetizione dell'irripetibile* genetica ed entropica – non contraddice l'appello all'originalità, le considerazioni sulle grammatiche-nuove-proprie con cui abbiamo esordito. I Queens Of The Stone Age – che pure non hanno del tutto (e del tutto, ecologicamente, non si può avere) una grammatica propria – sono molto più originali degli esecutori rock standard. Ma questo non vuol dire che oppongono – antiecolologicamente – il “proprio” (sia esso pensiero o altro) al “comune”. La loro originalità espressiva può – ecologicamente – dare più importanza al “comune” (sia esso pensiero o altro) che al “proprio”. Ed è quel che fa. Esprimendo suoni più che significati. O significando il suono. Certi suoni – che significano il suono. E cosa c'è di più “comune” del suono, dell'udito, del rumore, della materia? Heidegger – quando e se – riportava l'Essere all'Ascolto, intendeva qualcosa del genere? Dubito – essendoci di mezzo quella materia che Heidegger voleva togliere di mezzo.

“E il linguaggio non è che simbolismo” – così, concordando con il senso comune?, Benveniste*. Ora: il suono rock o non comunica o se comunica (bit informativi più numerosi di un

* Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, cit. p. 112.

rumore) va detto, in una qualche accezione, linguaggio (sennò cos'altro? Benveniste risponderebbe: un segnale. Potremmo anche ammettere questa ulteriore distinzione concludendo che non ogni *comunicazione* è simbolica ...). Ma se per forza è linguaggio, il rock, non per forza è simbolico. I Queens Of The Stone Age, ad es., comunicano sì (e quindi attuano un linguaggio) e però (almeno nei loro momenti più estremi) non si riferiscono con la comunicazione ad altro che alla comunicazione stessa. E se simbolico è “ciò che si riferisce ad altro”, il linguaggio dei Queens Of The Stone Age non è simbolico. O è un significante senza significato ulteriore rispetto al significante stesso. I Queens Of The Stone Age non parlano del mondo – sennò farebbero arte – come non parlano del mondo quegli esempi linguistici sub-artistici (che hanno cioè la condizione necessaria ma non la sufficiente per l'arte) costituiti da certi quadri e da certi testi e da certe musiche anche (magari classiche: sennò fra l'altro non ci sarebbe un meglio e peggio di Mozart ad es.).

Ovvio, anche per parlare di sé – da parte di un testo, un colore o un suono – è necessario un certo grado di simbolismo. Ma non quanto richiesto da Benveniste – che al simbolo riduce il linguaggio. E dosi simboliche omeopatiche sono proprio quelle – in quanto rasentano (senza finirvi dentro) il rumore – dei Queens Of The Stone Age (e a maggior ragione quelle di Shellac o Jesus Lizard). Mentre nel rock standard dietro il suono si riconosce la nota, i Queens Of The Stone Age cercano di nascondere le note nel suono per significare l'importanza fondativa di questo rispetto alla nota. Nota e note da cui ci si vuol liberare non nichilisticamente – come nel noise – ma ecologicamente: per cogliere – al di qua/al di là delle identità – il mondo intero e spazio (padiglione dell'orecchio intero, cosmo).

Battery Acid: dopo l'esordio antigrazioso – tipico dell'estetica del brutto novecentesco: cubismo, futurismo ecc. – attraventa sassi su sassi, asprezze e indigestioni su asprezze e indigestioni: per poi reiterare posticipi melodici (cioè la melodia, come una

palla, viene lanciata sempre un rimbalzo più in là, anziché afferrarla mai). Il mondo – più che delusione amara – risoluzione di irrisolutezza. Del brano il tronco – un trapano – viene destrutturato da più voci – estranee, svianti; tre riff melodici in requie vengono scarnificati d’impietoso rumore dopodiché così potrebbe continuare – nell’indefinito – all’infinito. Era dai tempi degli Halo Of Flies o dei Rites Of Spring, a metà Ottanta, che non si sentivano senza-speranze ovvero disumanità indefesse del genere. Con però gli Halo Of Flies – e gli anni Ottanta in genere – che avevano ancora una vita da morire. I Queens Of The Stone Age – e l’era post-rock, e pure per questo post – no. E senza vita da morire – nemmeno nichilismo. Ma il rock o è nichilista rispetto a qualche cosa o non è.

Essere nel “post” non significa che non c’è più amore morte o rock. Ma che non hanno più e letteralmente senso – significato – funzione. (Significa una mancanza di significato). Si continua a morire ad amare e rock ma senza senso significato funzione, storica sociale culturale espressiva umana. Significato è: rispetto per qualche cosa. *Funzione*: cfr. Friedrich Ludwig Gottlob Frege, *Senso, funzione e concetto. Scritti filosofici 1891-1897*, Laterza, 2004. *Senso*: anche nel senso di: i cinque sensi: cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Senso e non-senso*, trad. il Saggiatore.

Run Pig Run (ma si potrebbe, antiecologicamente, interpretarlo a partire dal significato del titolo: parodia di “run baby run” e rappresentazione nel suono, al posto del “baby”, di un “maiale”. Interpretazione però – proprio perché attaccata al significato alfabetico – poco significativa) sguaina in esordio, a sole, una e più schitarrate; poi si infarcisce di percussività senza requie, senza squilibri, anche; la voce si inserisce una e molteplice (perché rarefatta); voce (anche) gorgheggiante a festa (deserta); voce (anche) “ah!” a cowboy per mettere il cavallo a galoppo; ritorna com’era, a un certo punto la voce; intanto rumori scandiscono e scandendo non sono più rumori; si contorce tutto questo e si distende contorto; si ferma; riparte; sguaina; rinfodera; alterchi di clown – se non ci si dovesse vedere, sia

nell'alterco che nel clown, materia: e allora più che di clown sarà da intendere "fili d'erba" o qualcosa del genere. Dimostra così con ciò *Run Pig Run* come i Queens Of The Stone Age non trascurino alcun particolare, dettaglio. Ogni particolare, dettaglio del loro suono è calibrato a significare/esprimere. A differenza del rock e pop mainstream. Significato ed espressione – ripetiamo – consistenti ecologicamente non in qualcosa d'extra rispetto allo stesso suono prodotto (no amore, morte ecc.). Ma – consistenti – nella valorizzazione e considerazione del singolo più piccolo suono – silenzio compreso – tanto fine a se stesso quanto ricco e molteplice ovvero universale perché materia come, appunto, l'universo. E inevitabilmente.

Siena, settembre 2012