

## Il primo album dei Red House Painters

*“Down Colorful Hill”. San Francisco. 1992. Mark Kozelek (Ohio, 1967).*

Il suono è più ecologico dell'immagine. (Ipotesi di partenza.)

L'immagine se ne sta lì. Non crea un lì. Lo prende – il luogo – quello che c'è. L'immagine se ne sta lì. Blocco. Ti ostacola o ti si impone finché non riesci a sciuparla o distruggerla o importi su di lei. Su di esso – il blocco. Anche l'immagine più lieve. Perché ogni immagine è quadro. Fa quadrato o non è. Questo costituisce il blocco. E questo blocca ogni Altro. Finché è immagine. Finché l'immagine non è dissolta – blocca. O blocca o non è immagine. Il mare che ti sovrasta quando stai sotto e la pressione è soffocante – non è immagine. Sei soffocato ma non bloccato. Non hai un blocco cui riferirti. Non ci sono quadri. Come ad Auschwitz. Ad Auschwitz o in un allevamento per vivisezione non ci sono quadri. Non ci sono immagini. C'è soffocamento c'è asfissia. Non ci sono blocchi. Non c'è qualcosa cui riferirsi. Nemmeno con tutte le forze. Sono quello che sono e fanno quello che fanno proprio perché tolgono tutte le forze. Tutte le forze per riferirsi a qualcosa. Forze di cui ha bisogno l'immagine. Per costituire il blocco. Ad Auschwitz non ci sono immagini. Ed Auschwitz è in molti luoghi. Negli allevamenti per vivisezione. Nell'ignoranza del gettare la plastica per terra. Nella caccia alle balene e alle foche e nella giornata di otto ore lavorative tutti i giorni. Nella giornata di otto ore lavorative tutti i giorni – non ci sono immagini. C'è soffocamento. Come nel gettito della plastica. Come nella bastonata a sangue sul cucciolo di foca. Quindi, abbiamo tre livelli.

- 1) Il non immagine.
- 2) L'immagine.
- 3) Il suono.

Il non immagine è ecologico? No. Perché è distruzione il più possibile. Non c'è immagine – nel non immagine – non perché ci sia altro. Non perché ci sia la liberazione dai blocchi. Ma perché c'è distruzione. Che cos'è un blocco? Questo:



Questo non c'è ad Auschwitz o nel gettare plastica per terra o nel lavorare tutti i giorni otto ore. Questo non distrugge. Blocca. Come potrebbe bloccare se distruggesse? Auschwitz non ha bloccato – ha distrutto. Gettare plastica non blocca – distrugge. Come lavorare tutti i giorni otto ore. Fosse per Filippo Lippi non ci sarebbero morti – ma soltanto blocchi. Anche questo è un blocco:



Ad Auschwitz non c'è stato questo. Lavorando tutti i giorni otto ore – non c'è. Massacrando foche. Massacrando barriere coralline. O anche citemmo pure il cacciatore che autorizzato dallo Stato – che dovremmo essere: tutti noi, lo Stato – se ne va a sparare. Spara. Spara. Per passatempo. Sport. Tradizione. La domenica. Che chiamano Il Giorno del Signore della Pace. Ma a quel Sig. non importava degli animali ... Gli importava forse solo delle immagini? Filippo Lippi non so che cosa abbia fatto contro la caccia. Quand'era Filippo Lippi (quando cioè dipingeva) non cacciava. Ammazzare non è bloccare. Ammazzare non è immagine. Ammazzare non è costringere all'attenzione. È negare l'attenzione di chi è ammazzato. E anche di chi ammazza verso chi è ammazzato. Che da ammazzato non può più rispondere. Non può più dedicarsi. Non può più venir bloccato.

Ad Auschwitz non c'è stato questo. Questo, il dipinto qua sopra, non è – nel senso più banale del termine – morte. È – nel senso più banale – una rappresentazione della morte. Ovvio. Ma ovvietà non da poco. Siccome la si rappresenta, la morte – siccome la si blocca – non ci si muore qui. Con Filippo Lippi (quando dipingeva) sarebbe stato impossibile Auschwitz. Hitler non è mai stato un vero pittore. Volendo potremmo addirittura concludere che Auschwitz c'è stato per questo fatto. Perché Hitler non sapeva dipingere. Non sapeva bloccare. Non sapeva produrre immagini. In quanto distruzione il nazismo è stata la negazione della produzione di immagini. La negazione dei blocchi. Ma non per più vita o più esistenza. Non per ecologia. Per distruzione e basta. Il nazismo ha fallito perché di distruzione e basta non vive nemmeno il Male. Il nostro sistema consumistico o

collasserà definitivamente o cambierà radicalmente perché di distruzione e basta non vive nemmeno la Distruzione.

Il suono è più ecologico dell'immagine. (Ipotesi di partenza.) Il suono non blocca. Il suono ambienta. È qualcosa all'interno di cui si sta e che si relaziona al tuo stare – passato presente futuro. Si svolge mentre inevitabilmente ti svolgi fra passato (*fa passato*, passando, il suono) presente ecc. L'immagine blocca invece lo svolgimento. Il suono non eterna. Ambienta. L'immagine eternerebbe. Disambienta – l'immagine – se non siamo fatti di eterno e se niente lo è fatto. *Niente è fatto. Tutto si fa*. Il suono va di pari passo con questo farsi. L'immagine pretende il già fatto. Filippo Lippi è un già fatto. Auschwitz né si svolge né è un già fatto. Auschwitz non riguarda il fare – né in un senso né nell'altro – Auschwitz riguarda il distruggere. Come ogni non immagine. I dinosauri erano immagini o rendibili tali. La loro estinzione no. Nessuna cornice avrebbe potuto – ci sarebbe potuta essere – in occasione dell'estinzione dei dinosauri. Tanto quanto è impossibile incorniciare Auschwitz. E fu Auschwitz proprio per questa impossibilità.

Nel mare un'onda non distrugge l'altra fino a che risulta incorniciabile. La distruzione consiste nel venir meno della cornice. Nell'impossibilità di un'immagine per quel processo. Anche il suono in quanto processo è una non immagine. Ma una non immagine non distruttiva. In cui ci si può ambientare. Nell'onda (nell'immagine) non ti ambienta. Non fai in tempo. (Immagine è Idea platonica. Il cinema col movimento e il tempo sabotava l'idealismo delle immagini. Cerca di far suonare le immagini. Per questo per definizione e a priori non potrà mai essere arte. Non gli resta che servirsi goffo delle colonne sonore, dalle quali resta sempre sconfitto. I suoni inoltre non sono colonne. Immagini e blocchi puoi incolonnarli. I suoni no. Ci sprofondi se ci provi ...) Nell'onda non ti ambienta perché subito a contatto con la non immagine della distruzione dell'onda. Nell'immagine non ti ambienta perché – essendo l'immagine un blocco – vi è precluso ogni processo. Anche quello di ambientamento. Questo strumento non suona:



Nessuno strumento suona. Finché non viene suonato – è immagine. Anche se non pittorico, lo strumento, ma in legno od ottone.

Lo scritto non è immagine. Questo scritto che stai leggendo non ti blocca. Ti bloccasse non potresti leggerlo. Per leggerlo devi procedere. Devi negare Auschwitz e la deforestazione – che in quanto processi distruttivi sono la negazione del procedere. Lo scritto – o la parola – è un processo come il suono e ambiente come il suono. Ha bisogno di tempo e dà tempo. Auschwitz e la deforestazione non danno tempo – lo tolgono – e non danno niente in cambio. Se non il dolore e l'ingiustizia e la stupidità – nessuna delle quali cose è immagine o immaginabile o incorniciabile. L'immagine – anche l'immagine non dà tempo non dà scampo – ma a differenza di Auschwitz non causa dolore ingiustizia stupidità. Nessuna immagine – in quanto immagine e a prescindere da ogni suo eventuale riferimento ad una realtà esterna – è tutte e tre queste cose. Quelle artistiche di immagini non sono rigorosamente nessuna di queste tre cose. E si riconoscono proprio per ciò.

Il suono è più ecologico dell'immagine. Perché non se ne sta a sé. Necessita di relazioni. Allora però: dipende che suono è. Infatti – fosse un suono di un certo tipo – nel mentre che si relaziona potrebbe inquinare. Così che l'immagine non relazionandosi mai ma costituendo sempre un blocco a sé – non esprimerebbe ecologia ma in compenso nemmeno niente inquinamento. Il suono invece a volte potrebbe benissimo esprimere ecologia ma altre volte – rischio sempre latente – potrebbe inquinare e in maniera anche grave. Perché dunque correre un simile rischio? Non sarebbe meglio non suonare? Abolire i suoni?

Senza rischio non c'è relazione e non c'è ecologia. L'ecologia è l'esistenza del rischio. Della possibilità del bene (mantenimento o incremento delle relazioni) e del male (metastasi). L'immagine non è ecologica perché evita questa possibilità. Perché contempla tutto tranne – e a priori – questa possibilità. Il suono è a priori in questa possibilità. L'immagine è più ecologica del suono – in certi casi. Quelli in cui le relazioni o legami o interconnessioni sonore precludono/ostacolano ulteriori legami ecc. Quei casi in cui il suono è di ostacolo insormontabile al silenzio. Il tuz tuz da discoteca – ad esempio. O i clacson – le campanelle – i gessi sulla lavagna. Insomma ciò che non è musica – né verso (parola compresa) o elemento naturale. Lo scroscio del wc. Ma soprattutto il tuz tuz da discoteca e la tv e i tagliaerba i fucili i crash ecc.

I suoni stanno nell'aria. Le immagini no. I suoni non stanno. I suoni passano. O passano o non suonano (il tuz tuz e i tagliaerba suonano poco – proprio per questo non sono musica per questo). Le immagini no. Le immagini o stanno o non sono immagini. Auschwitz è inimmaginabile. Fu inimmaginabile. Non lo immaginarono né i carnefici né le vittime. (Sarebbe stato impossibile immaginarlo. Avrebbe voluto dire inquadrarlo. Non farlo essere quello che fu.) Auschwitz distruggeva.

1. 24 – 6:47

Tutti conoscono i Beatles o Madonna. Nessuno conosce i Red House Painters. O gli Slint. O Robert Wyatt. La rivista di musica popolare più diffusa nel mondo è Rolling Stone. La quale non arriva a capire adeguatamente nemmeno la band da cui trae il nome. Nei suoi *Greatest Albums of All Time* – fra i primi 50 – Red House Painters, Slint, Robert Wyatt non compaiono. Compaiono i Beatles al numero 1, 3, 5, 10 e poi anche in altre posizioni fino ad esaurire pressoché tutti gli album che hanno fatto. Come se ci fossero stati solo loro – o quasi. Chiedete in giro. A giovani e vecchi. Indagate il “per sentito dire”. Tutti conoscono i Beatles o Madonna. Nessuno conosce i Red House Painters. O gli Slint. O Robert Wyatt. Perché? Questa non è una domanda periferica ma una domanda centrale circa la nostra (in)civiltà. Una domanda centrale sinonima di quelle: Che cos'è la giustizia? Che cos'è l'arte? Domanda centrale tanto più se – ecologicamente – centri non ci sono poiché tutto

dipende da tutto. Domanda centrale tanto più se finora non ci si è resi conto di questo – o si è fatto finta di non. E l’Africa muore. E la Cina attacca. E noi abbiamo attaccato. E i boschi muoiono.

E l’Africa e la Cina e noi e i boschi – fino a che i Beatles conosciuti da tutti e i Red House Painters da nessuno. Fino a che la pop music – arte. Ingiustizia su tutto il resto – fino a che ingiustizia estetica. E viceversa. Causa ed effetto – l’ingiustizia estetica.

“Down Colorful Hill”. È troppo facile dimostrare che né i Beatles né Madonna hanno mai fatto nulla di questo livello. “Down Colorful Hill”. È troppo facile dimostrare che non è arte – se arte è Bach. (Per quello poi che simili dimostrazioni non sono facili – si è al livello per cui questo mio scritto sarebbe paragonabile per importanza all’esposizione einsteiniana della teoria della relatività.)

24 è il titolo del primo brano del primo album dei Red House Painters. Era il 1992. C’erano ancora i Nirvana. E i Pearl Jam – a metà fra i Red House Painters e i Nirvana. C’era l’imbarazzo della scelta – per il popolo. Quale gruppo quale musica popolare ascoltare. C’era il rap. Camere con chitarre. Mille locali la sera in cui uscire con i gruppi. Oggi no. Oggi è lutto – per il popolo. Niente musica – popolare espressiva attuale genuina. Senza fiato è rimasto il popolo. E la Crisi – economica ecc. – ne è la causa e l’effetto ... Crisi senza nemmeno la consolazione del rock. Per il popolo. In compenso – ed è l’unico compenso, anche se grande: forse così grande da giustificare l’assenza di tutti gli altri – il popolo ha Internet. Assente nel 1992. Che ce lo fa sentire una solitudine assoluta il 1992 come se da soli ci trovassimo nella Firenze del Trecento quando si moriva per un raffreddore o un’eresia. Riavrà in futuro il popolo oltre Internet anche una musica sua? Una musica derivata da Internet. Sarà allora per il popolo la felicità o realizzazione massima mai conseguita?

24 ... Il primo brano ... il primo album ... il 1992. Ma questo non sembra né un primo brano – scritto ed interpretato da un ventenne; né sembra collocabile con precisione nel 1992. E questi due no – era proprio ciò che voleva ottenere e che ha ottenuto Mark Kozelek. Suppongo.

Il primo singolo dei Beatles (nel 1962) fu *Love Me Do*. L’ultimo – 8 anni dopo – *Let It Be*. La seconda canzone è addirittura peggiore della prima. La prima è un manierato perché modesto (e viceversa) rock ‘n’ roll per bianchi – più country che blues. La seconda è un’insopportabile elegia neoromantica al piano. Prototipo della *Imagine* che Lennon pubblicherà come solista l’anno dopo.

Le mie descrizioni sono faziose e arbitrarie – si dirà. Non importa. Quello che importa è l’effetto nell’aria e nei vostri orecchi e nel cervello di *Love Me Do* o *Let It Be* e di quello di 24. Anzi: quello che importa è l’effetto Nel Tempo di *Love Me Do* o *Let It Be* e di quello di 24 + i vostri orecchi e cervelli ecc. Rispetto *Al Tempo* – rispetto al divenire – che differenza c’è fra quando i vostri orecchi ecc. stanno a contatto coi suoni dei Beatles (e viceversa) e quando i vostri orecchi ecc. stanno a contatto coi suoni dei Red House Painters (e viceversa)?

Con una faziosità e arbitrio illimitati si può anche asserire che Einstein fosse un cretino. Ma ecologicamente un simile giudizio nasce morto. Non potremmo argomentarlo in maniera efficace con gli altri esseri umani. Moriremmo – indirettamente o anche direttamente – se adottiamo simili giudizi in quella nicchia ecologica che è la società. (I nazisti sono morti, erano natimorti, anche se prima di morire hanno ucciso troppo: e qui, in questa possibilità nell’impossibilità, sta il problema. Stesso – dei nazisti – dicasi dei consumisti.) Purtroppo non ci accorgiamo di morire quando istituzioni massmediatiche quali Rolling Stone “ranked the Beatles as the greatest artist of all time”. Due errori in un colpo solo: 1) la musica popolare giudicata arte; 2) i Beatles giudicati i migliori nella musica popolare.

Caravaggio e Picasso sono entrambi artisti. Risulta infatti problematico stabilire chi de due abbia espresso più compiutamente più cose nuove. Ma fra Bach e Beatles? Vogliamo seriamente mettere sullo stesso piano Bach e Beatles? (Lo ha già fatto purtroppo il chitarrista cubano Leo Brouwer. Per motivi di smercio, immagino.) Per mettere sullo stesso piano Bach e Beatles bisogna scegliere un parametro. Ad esempio: il far compagnia. Di sicuro alla maggioranza dell’umanità faranno più compagnia i Beatles di Bach. (Sennò Brouwer non avrebbe smerciato.) Però così viene meno l’arte.

Anche mio nonno mi faceva molta compagnia. Quindi: o non usiamo questo parametro o non usiamo l'espressione "arte" o rivediamo il senso di intendere la compagnia. Magari aggiungendo che con un'educazione appropriata – un'educazione che alleni prima ad interpretare e poi all'ascolto di Bach – risulterebbe probabilmente inevitabile concludere che Bach fa più compagnia – anche a livello affettivo, non solo artistico o intellettuale – dei Beatles. Che magari risulterebbero una compagnia superficiale. Finta. Perché – dopo un po' – vacua, insignificante, inconsistente, inaffidabile.

Tornando a *24*. Per faziosi e arbitrari che si sia – ci si impiegherà senz'altro più tempo (ci si vivrà di più) ad interpretare *24* che *Love Me Do*. Quanto ad interpretare i *Promessi sposi* rispetto al tema di un ragazzino al liceo. E questo a prescindere dal fatto che *24* (o, passando all'arte, i *Promessi sposi*) debba per forza "piacere". Un gelato all nocciola può aver dato più "piacere" allo stesso Einstein della teoria della relatività. Ma non per questo al primo si attribuisce più valore che alla seconda.

*24* inizia creando un ambiente di chitarra-basso-voce. Ambiente perché i tre strumenti – prima del completamento della loro unione da parte della batteria – si presentano ciascuno con le scheletro della propria sonorità. Che reiterano. Come a dire: io sono una chitarra e faccio così; produco questo suono; il mio suono più semplice è questo. Quindi viene la voce – ridotta a suono (eco di se stessa). Infine il basso. La batteria fa iniziare il tempo o la vita in comune degli esseri precedentemente introdotti in maniera a sé stante. Si aggiunge – ponendoci con ciò al di fuori del rock; quando le solitudini strumentali erano già postrock ... – anche una tastiera.

Creato fisicamente l'ambiente, si fa ecologia perché non al di fuori ma all'interno della fisicità del suono, l'intersecarsi degli strumenti e la graduale morfogenesi della voce in una qualche tonalità di significato – giunge a produrre una melodia. Melodia nel senso di armonia. Di pace. E pace nel senso di conciliazione. Conciliazione di tutti i sensi. Fisiologici e storici. Appagamento. Giustizia. Al di qua di ogni morte e vita. Non si fa questione di morte e vita. Forse nemmeno dell'uomo – si fa questione. Il sentimento – e il senso, sia come significato che come fisiologia – vanno riportati ai suoni. Ai suoni nell'aria.

*24* è una canzone di suoni nell'aria. Non solo perché ogni canzone lo è. Ma perché vuole esserlo – la sua intenzione è quella.

Il suono è vita. In un suono ci puoi vivere. In un'immagine no. Perché il suono implica il tempo e di tempo ha bisogno la vita. *24* – i suoi suoni – ti dice: vivi qui dentro. Ogni canzone – addirittura quelle dei Beatles o degli U2 – te lo dice. Ma quale più, quale meno. Le canzoni dei Beatles e degli U2 te lo dicono – ciò – malgrado loro stesse. Malgrado la loro mancanza di ecologia. Di capacità di creare ambienti dove vivere. Dove far distendere il tempo. E le membra – il fisico – in esso. Fisicità a sua volta, il tempo ... Braccia che si distendono (Einstein) ...

Per via di tale creazione ambientale si prolunga e prolunga indefinitamente – *24*. Interrompendosi ad un certo punto – a caso: così come si muore: sempre accidentalmente – ma potendo continuare e continuare, svariando, graduando.

Allora con ciò – con l'ambiente, con la vita – al tempo aggiungiamo lo spazio. Non c'è – oltre che tempo – nemmeno spazio nelle immagini. C'è schiacciamento – in esse. Nel suono – no. Il suono è tanto tempo quanto spazio. Sempre di "volute" – come quelle dei capitelli – si parla a suo proposito. Che spazio c'è – nei Beatles? Che spazio c'è – negli U2? Uno spazio coatto. Coatto dal tempo della diffusione radiofonica. C'è uno spazio suo malgrado. Stipato nelle battute standard. Dove non ci si respira. Non ci si rigira. Ci si rigira invece – ci si rigirano i pensieri: anche se non quanto nell'arte o Bach – ci si rigira nei Red House Painters. Negli Shellac. Nei Beatles no. Ci si sta costipati – nei loro suoni, perciò commerciali – come in fila al supermercato. Niente file e niente supermercati nei Red House Painters. Trascendenti almeno rispetto a questi – a file e supermercati e costipazioni di spazio. Ma non rispetto alla materia; invece rispettata al massimo – rispettandone l'habitat

spaziotemporale e concependo sia lo spazio che il tempo come materia. Cosa del resto necessaria per un suono, un riverbero. Ma resa esplicita dai Red House Painters.

Nessuno conosce i Red House Painters. O gli Slint. O Robert Wyatt. Sono guarda caso tutti esempi di espressione – popolare – dell'ambiente. Di suono in quanto ambiente. Sono creazioni di ambienti. Suoni ecologici. A differenza dei Beatles o degli U2. Che tutti conoscono. E anche per questo deficit cognitivo – l'inquinamento e la mancanza di rispetto (e di riconoscimento e di riconoscenza) per l'ambiente. Se non fossero stati i Beatles e Madonna ad avere successo – si sarebbe corso un serio pericolo per il consumismo. Pericolo che il consumismo – in quanto autodistruttivo – corre ugualmente. Come dimostra definitivamente la Crisi da troppo estremo deficit ambientale scaturita ad inizio duemila.

## 2. *Medicine Bottle* – 9:49

*Medicine Bottle* perfeziona l'espressione di 24. Il sorgere dal silenzio (e ci si può parlare nel silenzio) di un suono in cui ci si può e deve vivere, stare in silenzio. Le canzonette invece si canticchiano, sono fatte per questo. E se non ci si canta sopra – di loro resta ben poco, essendo ben poco, non essendo ambiente. In esse la melodia non sorge; non c'è scaturigine. C'è Creazione nel senso cristiano e antidarwiniano. Senza evoluzione. Senza tempo. *Ex nihilo*. Sono nichilistiche quanto una borsa di plastica in mare – causa di morte di pesci per soffocamento.

Con *Medicine Bottle* la nicchia ecologica – la sua creazione – risulta completa. Recisamente. Siamo dentro una bottiglia – come dice il titolo. Un bottiglia non gettata in mare ma con il mare dentro. Una bottiglia che prima non c'era mai stata. Un nuovo ambiente. Ci si può respirare. O nuotare. Lo si deve. Respira – più che cantare respira o nuota Kozelek. Gli strumenti inflessibili – i loro suoni – anche nel dolce. Dolce che non sono – mai. Né sono altro. Ma provocano. Proprio come gli agenti atmosferici. Un raggio di sole, una gocciola. Mai dolcezze in sé – queste. Ma sempre derivatamente. Per chi ci abita nell'habitat. Habitat che comunque la deve fornire lui la possibilità fisica della dolcezza – di venire recapito quale dolcezza. Salendo e scendendo nei respiri o nelle bracciate a nuoto – Kozelek comunica tale necessità. Fa l'abitante dell'habitat. E sfrutta al massimo le possibilità di dolcezza permesse dalla fisicità del suono – suono comunque imperturbabile, comunque se stesso, anche nella costante relazione con gli altri suoni, i suoni degli altri strumenti, verso i quali ogni suono vibra e da cui nel reciproco riceve vibrazioni.

Il canto – il respiro, che cerca di non essere umano ma solare o astrale – nel mezzo a queste vibrazioni. A quest'aria di vibrazioni. Vibrazioni da suono a suono. Da strumento a strumento. Se ci fosse da dire ancora molto più di questo si andrebbe nell'arte. Non si sarebbe nella musica popolare. *Medicine Bottle* dunque lo ripete – questo – e non è poco, è forse il massimo, per la musica popolare. Farsi austera di un ambiente non umano; in cui può vivere l'uomo (in questo caso l'ascoltatore) ma che di per sé è ambiente, non è uomo. Degli strumenti e i loro suoni – abbiamo detto. Aggiungiamo che: nessun suono, in quanto prodotto di strumento e nonostante l'intervento dell'uomo, è umano. Nemmeno nessun'immagine (pennello ecc.). Da qui – anche – il blocco dell'immagine. E la possibilità – invece – dell'aria per il suono. Gli uomini non volano. Non ruotano. L'aria la respirano. Non ci stanno. I suoni sì. Almeno per un po'. Poi scompaiono. Presto scompaiono. Dopo averla fatta vibrare l'aria. Ma non la macchiano. Non inquinano. La loro reiterazione artificiale – semmai. Le immagini invece restano. Sono passati dieci minuti. *Medicine Bottle* non si sente più. Avesse inquinato – non inquina più. Tranne non abbia – come i suoni in discoteca – assordato qualcuno. Ma è difficile. Gli ambienti non assordano – se non quelli invivibili e perciò, come certe fabbriche e città, inabitabili, non habitat, non ambienti, negazione dell'ambiente. Dopo seicento anni invece un'immagine di Filippo Lippi resta. Ferma e blocco

quanto starà ferma e blocco Prato. O la propria tela o cornice – se il riferimento non è agli affreschi nella Cattedrale ma ai dipinti di Palazzo Pretorio.



A differenza dei suoni di *Medicine Bottle* – i cantuccini di Prato si sbriciolano. Lasciano tracce per terra e negli stomaci. Lasciano tracce come le immagini di Filippo Lippi. Rispetto ai cantuccini queste immagini a tempera lasciano più tracce. Gli uccelli non la beccano una tela e il vento non se la porta via. Il vento che proverbialmente si porta invece via i suoni. Ma oggi – che si vive tutti al chiuso – di vento chi parla più? (→ Noir Désir, *Le vent nous portera*, 2001.) I suoni se ne vanno via però lo stesso. *Medicine Bottle*. Il problema è che finito un suono ce n'è subito un altro. Il frigorifero. Il televisore del vicino di casa. L'autostrada. Un suono – ogni suono – dovrebbe invece sempre andarsene nel silenzio. Unico generatore di nuovi suoni. L'ambiente dei suoni – il silenzio. I cantuccini sono a metà fra il suono e l'immagine. Restano nello stomaco – invisibili. Come ci resta *Medicine Bottle* – nel cervello. In più anche per terra – in briciole. Solidificazioni come i pigmenti sulla tela.

*Medicine Bottle* devi riavviarla ogni volta. Farla scorrere ogni volta. Un'immagine di Filippo – no. *Medicine Bottle* comunica questo. Con il suo farsi ambiente esplicitamente e non solo d'inevitabilità. Come l'ambiente – il tempo lo detta lei. Anche se come l'ambiente subisce l'azione dell'uomo. Altri rumori che la coprono. Disattenzioni. Una presa audio che non funziona. *Medicine Bottle* comunica questo. Mi ha comunicato questo. E non si dimentichi che l'io è sempre specifico. Un gatto per quanto sia quel gatto è sempre un gatto appartenente alla specie gatto. Io per quanto sia io sono sempre un io appartenente alla specie uomo. Quindi: quel che sento è patrimonio comune della mia specie. Non potrei sentire qualcosa di totalmente Altro. Per questo il latino diceva – “Homo sum, humani nihil a me alienum puto”. Per questo – dire questo non è antropocentrismo ma il suo contrario. E lo può dire – possiamo farlo essere il significato di – *Medicine Bottle* e più in

generale del sound dei Red House Painters. Di cui *Medicine Bottle* risulta forse il brano più compiuto. Più impeccabile nell'esprimere quello che il sound dei Red House Painters voleva esprimere.

A San Francisco – nel 1992 i Red House Painters volevano esprimere tutto tranne che: San Francisco e il 1992. Ci sono riusciti.



### 3. *Down Colorful Hill* – 10:51

Programmaticamente dovrebbe essere questo il brano di riferimento dell'album. E lo è. Nel senso che non fa calare minimamente il livello espressivo già portato ai vertici dai due brani precedenti. Qui nell'habitat – un po' come nel processo evolutivo – compare anche l'uomo. Un uomo primitivo. Rituale. Riti di ossa e di sangue. Atavici. Senza tempo – nel senso del valore di costante antropologica. Fino a raggiungere il mito – nel senso, anche questo, di costante antropologica. Ma l'uomo – il salmodiare melodico e commosso di Kozelek – non è da più di niente. Sta con il resto. Come nell'*Orfeo* di Monteverdi a inizio Seicento le parti cantate, il recitar cantando, si sovrappongono al suono ed il suono al canto. Nessun dualismo medievale più.

*Down Colorful Hill* prima di divenire litania infinita, a metà del tempo che liberamente si dà – si interrompe, cambia ritmo, sonorità. Elargisce violenza. Una foresta si innalza. Spume. La natura selvaggia. E l'uomo? L'uomo è scomparso. La voce scompare. Lungo procedere del suono. Prima sinfonico. Poi singolarmente ogni strumento. Forte perché piano; esso solo; ogni strumento; in evidenza per la solitudine. Anche una chitarra acustica. Evidentissima. Nerbotuta. A gettare luce nell'abisso. Infine la voce riappare neniando lieve e non più umana nel senso di uomo singolo. Invece di uomo quale specie naturale – sì. Uomo fra le piante. Le piante dei suoni.

Poi bisogna rifare l'esperienza. Perché questa non è arte o scienza. Non ti dice – cosa che ti dice invece Filippo – come comportarsi una volta che è terminata, l'esperienza dell'ascolto. Una volta che non risuona – *Down Colorful Hill*. Il senso e valore di *Down Colorful Hill* sta nel risuonare e nel fartici vivere mentre risuona. Dopo – più niente. Proprio come una persona – per quanto

seduttiva. E a differenza di una scienziata – che ti lascia una formula e quella vale anche quando lui non c'è più.

*Down Colorful Hill* – la musica popolare – ti dice: perché questi suoni abbiamo senso e valore bisogna che risuonino. Quando risuonano qualcosa possono fare. Creano ambienti di compagnia. Non fanno sentire soli. Fanno sentire in relazione con la materia. Più o meno universale.

E allora però inquinano o sono poco ecologici anche i suoni! Almeno questi qui! Perché se sono ecologici nel relazionarsi l'un altro e nel non lasciar traccia – non lo sono nel chiedere di continuo di risuonare. Così da non dover nemmeno lasciar traccia grazie all'esserlo di già – traccia. Filippo Lippi invece lui una volta che l'hai studiato – l'hai studiato. Non devi – perché abbia una funzione su di te e sull'uomo – ripeterlo. Puoi lasciarlo stare. Il suo insegnamento agirà comunque su di te. Lo storico dell'arte Bernard Berenson – per riferirci ad un livello più di dettaglio rispetto a quello dov'eravamo – si dice che ricordasse i suoi studi dal vivo su moltissime opere anche dopo anni e anni dall'averle viste. In un'epoca del resto senza possibilità di riproduzione tecnica delle immagini. Il suono è più ecologico dell'immagine. Ipotesi di partenza. Se l'ipotesi avesse un'applicazione assoluta e incondizionata allora l'ecologia sarebbe falsa. La logica ecologica illogica.

#### 4. *Japanese to English* – 4:42

*Japanese to English* assume dimensioni da brano popolare più standard – pur da un'elevatezza o asceti monacale, buddistica: che nessuna immagine in movimento può. Nessuna immagine in movimento essendo profonda, avendo più dimensioni, spessore, profondità.

Lo fa con un io, l'intimo, certi tempi, da io, da intimo, non da collettività, da umanità intera; si passa dal rito alla ripetizione privata, una lezione universitaria o simili, fra alunno e allievo, uno giapponese, uno inglese, con le difficoltà del caso, e i paesi interi anche dietro le individualità, che pure qui sono davanti, riaffioranti continuamente; dall'altronde ecologia non è escludere, nemmeno l'io, l'intimo o simili, è rapportare tutto ciò al resto; e l'epos, nella parte precedente dell'album c'è stato ampiamente; qui ci si alleggerisce, in uno spaziotempo più (ma non mai totalmente) privato, una appartamento, leggerissimo, e come tutto ciò che è superlativo, con una pesantezza o acuminatazza, con un impegno insomma; senza dimenticare cioè il resto, che sarebbe sennò dimenticarsi, consegnarsi davvero alle radio e al mercato. Invece asceticamente (nel senso base di esercizio) restano in casa soli, a parlare e magari equivocarsi – il giapponese e l'inglese – ma senza radio e mercati; con l'unica reciprocità delle delicatezze il più possibile. Nette non sbiadite delicatezze. Un'immagine non può essere delicata. Perché non contempla – e soprattutto non è contemplabile da – l'aria. Deve occupare uno spazio; non può starsene nell'aria. Non può intrattenere, essere a mezzo, essere in procinto di. Anche la *Gioconda*?

#### 5. *Lord Kill the Pain* – 6:03

*Lord Kill the Pain* presenta per la prima volta nell'album quello che c'è in tutti i brani di tutti gli album di musica popolare. Il Tu. Lo You. Il relazionarsi esclusivo ad un interlocutore particolare. Relazionarsi che siccome esclusivo sino all'ossessione fa di quell'interlocutore qualunque interlocutore l'ascoltatore desideri.

Nei Red House Painters l'interlocutore in questione è Dio; inteso all'americana; qualcosa a metà fra gli spiriti amerindi della natura, il saggio del villaggio, e un capofamiglia patriarcale.

Poi si tratta dei Red House Painters e non di una band da filodiffusione. Allora l'invettiva semirock iniziale frantuma la propria relativa semplicità in uno staccato di compatte (di frantumi metal) ritmiche e distorsioni che vanno oltre l'io-tu. Che fanno un ambiente dove ci può stare di tutto. Tutto ciò che sia ambientabile. Auschwitz non lo è. La caccia alle foche – no. Un'immagine sì.

Anche l'io-tu. Come parte però – non come assoluto. Auschwitz e consumismo pretenderebbero l'assoluto. *Lord Kill the Pain* testimonia che ecologicamente l'unica assolutezza è la mancanza di assoluto. Per questo corrode anche Dio (→ frantumazione delle ritmiche). Per lui la grave accusa è quella di presunzione d'assoluto. Al pari di consumismo ed Auschwitz.

#### 6. *Michael* – 5:23

*Michael* conclude il processo di discesa al particolare. Si passa dalla dedica a Dio – con relativa sua esistenza, ma solo fra i suoni – a quella ad un amico – con relativa sua esistenza, ma solo fra i suoni. E la canzone sta intera in questo “relativo”. In questo relazionarsi a. Senso ecologico della teoria della relatività einsteiniana. I soldati del 104.mo reggimento Panzergrenadier della Wehrmacht quando fucilarono, nella campagna fiorentina, la moglie e le figlie di Robert Einstein (in spregio all'odiato cugino Albert) – dimostrarono, fra l'altro, di ignorare la realtà della teoria della relatività. L'inevitabilità della relazione.

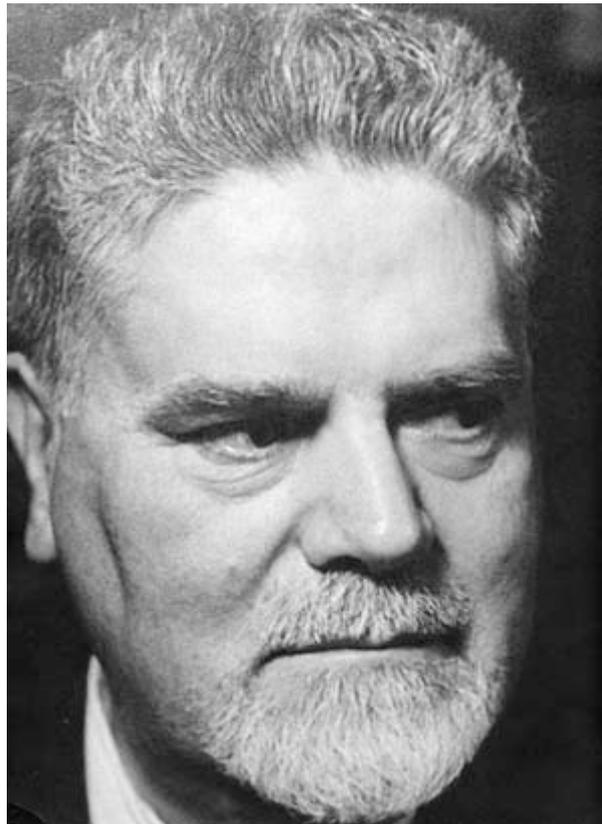
Il problema è che – pur avendo fatto qualcosa impossibile (in quanto distruttivo del principio di relazionalità) se generalizzato – hanno potuto farlo. Tale è il problema dell'ecologia come essere del rischio. Ogni relazione può infatti essere pro o contro altre relazioni o addirittura (come nel nazismo o nel consumismo o in certi misticismi e chiese) la relazionalità stessa. Anche se non può essere contro tutte le relazioni. I soldati della Wehrmacht nello sparare rispettarono le leggi di gravità (riconosciute anche da Einstein). Scatenando così il problema di un rispetto della natura quale quest'ultimo che si contrappone, pur rendendola possibile, alla mancanza di rispetto per il principio-base di relazionalità. Newton vs. Einstein, insomma. Sarà perché la fisica del primo (e quindi la possibilità della distruzione) vale ad un livello e quella del secondo ad un altro.



Lontanissimo dalla Firenze invasa dai nazisti. *Michael*. Che pure la sente e la fa sentire. La introietta. Se ne fa carico – senza bisogno di saperlo. Di sapere. Altrimenti non sarebbe sensibile. Non spremerebbe sensibilità. Non sarebbe materia. La materia è universalmente interconnessa. Materialmente l'eccidio è qui, è dappertutto; fra anche il non-eccidio, ma c'è, permane.

In *Michael* il relazionarsi a – è talmente variagato e leggero e inusitato nei tempi che *Michael* non scompare ma finisce per dislocarsi dappertutto. Dall'erba al cielo. Perché dall'erba al cielo i suoni

di *Michael* fanno riferimento. Dall'erba al cielo – suonano. L'umano – gli uomini in quanto uomini e non in quanto relazione con l'erba e non in quanto relazione col cielo – ci sono davvero poco. Con *Michael* non si compiono eccidi. I nazisti hanno uccisi perché pensavano che esistessero solo gli uomini. Cioè non pensavano. Cioè pensavano come tutta la tradizione antropocentrica e antiecológica – a partire da Socrate e Cristo. I presocratici – no. Loro non pensavano esclusivamente all'uomo e quando pensavano all'uomo non si pensavano umanamente. I presocratici pensavano. Giovanni Gentile fu non a caso fascista. Filosofo dello Spirito (→ Hegel) pensava che esistesse soltanto l'uomo. Non pensava. Fu fascista perché non pensava. Perché pensava soltanto all'uomo. Il suo compagno di Spirito, Benedetto Croce, fu (non però all'inizio) antifascista. Ma sosteneva che “non possiamo non dirci cristiani”. Non pensò dunque nemmeno lui. Gentile viveva vicino a dove fu sterminata la famiglia Einstein.



Nel suono non ci sono volti. Per questo i suoni non sono immagini. Le immagini, i profili, le linee, i contorni, non vibrano, non eco. Eco ↔ ecologia.

*Michael*. Non interviene l'umanità – sembra. Anche se si parla di uomini. Non interviene se non per una depressione, per uno sgomento. Ma poi si ritorna a saltare sull'erba, a saltare al cielo. È l'aria del suono. I suoni nell'aria. Questo esprimono le ritmiche talmente variagate e leggere e inusitate. Esprimono i suoni mentre suonano. Ed il non altro. Non c'è un Michael al di fuori di *Michael*. Non c'è – per Kozelek che canta – una voce al di fuori della voce che – in questo caso in *Michael* – canta. Ci fosse un di fuori – quello dei Red House Painters non sarebbe un sound come nicchia ecologica. Sarebbe la non-musica di Beatles e U2. Gli uomini dei Red House Painters sono suoni. I suoni di cui sono capaci i Red House Painters. E con quelle differenze in cui i Red House Painters riescono rispetto ai suoni-albero, suoni-mare, suoni-polvere ecc.

Siena, 24.12.13.