

Melodie disarmoniche ed armonie anti-melodiche. Definizioni ed esempi circa le due principali modalità di rock non stereotipico

Logic's hell!
(Bertrand Russell)

Approfitto della sostanziale confusione che da sempre regna – non solo in teoria musicale – tra *melodia* ed *armonia*, per ridefinire entrambi i termini in funzione del presente intervento.

All'interno di un brano, con “melodia” intenderò ciò che all'interno di un'immagine gli anglofoni chiamano “foreground”; con “armonia” – il “background”. Considerandola – in senso lato o latissimo – la struttura del brano, nell'armonia includerò, o comunque sia ad essa accosterò, anche il tempo ed il ritmo (altra distinzione da sempre equivoca).

A partire da queste due categorizzazioni – o ridefinizioni di categorie classiche – ho formato le categorizzazioni composte o complesse, già avanzate nel titolo, di “melodia disarmonica” e di “armonia anti-melodica” o cacofonica. Perché? Per render conto delle due modalità principali – che possono anche integrarsi in una “disarmonia cacofonica” – tramite cui la musica leggera ha interpretato, con grave ritardo storico ovvero, come si dice a Firenze, “dopo i fuochi” [quelli d'artificio per la festa di San Giovanni il 24 di giugno], il “suono incrinato” (E. Lisciani-Petrini) caratteristico della musica colta primonovecentesca; il quale è a sua volta da collocarsi nell'alveo della moderna cultura e poi moda nichilista, che quindi quantomeno da un secolo dovrebbe considerarsi datata anche musicalmente; mentre, extra-musicalmente, è da far risalire – lasciando stare l'evo antico e le relative speculazioni nietzscheane – almeno alla riflessione umanistica sulla scienza moderna avanzata nella *An Anatomy of the World* del londinese John Donne (che nel 1611 anticipa molti temi della husserliana *Crisi delle scienze europee* del 1936); della quale costituisce grossomodo l'altra faccia della medaglia *The Anatomy of Melancholy* dell'oxoniense Robert Burton, di un decennio posteriore.

Il rock – se non altro il meno blues per un verso, il meno pop per un altro, il meno commerciale per un altro ancora ma anche, stavolta per sconfinamento, il non troppo *avantgarde* – fu o è stato il modo in cui (e potrebbe essere anche questa qui una valida definizione di “rock”) la musica leggera recepì con ritardo semi-secolare il suono incrinato della musica colta. Suono incrinato, effetto di quell'estetica del brutto di derivazione romantica (Rosenkranz, 1853) che a sua volta deriva consapevolmente o meno dalla citata, tardo-rinascimentale, anti-*cosmesi*: belletto (“cosmetico”) era considerato il mondo (per questo chiamato “cosmo”: il pitagorico e platonico ordine geometrico universale...) dalla classicità greca, messa in crisi dalla scienza moderna. Bisogna subito precisare, tuttavia, che l'antropocentrismo – perché è questo ad essere

stato messo in crisi dalla rivoluzione copernicana del 1543 – più che greco era cristiano; o meglio: greco tramite la lettura del mondo antico fornita dai cristiani medievali.

La ricezione popolare del suono incrinato è avvenuta nel rock, come abbiamo ipotizzato fin dal titolo, nelle due modalità o sottospecie già definite. Quella che abbiamo definito “melodia disarmonica” e quella che abbiamo definito “armonia anti-melodica”. Si tratta di una differenza anche storica o temporale. Prima (fine anni Sessanta) si hanno le forme rock di suono incrinato come “melodia disarmonica”; e dopo (fine anni Settanta) come “armonia anti-melodica”. Perché? Perché è più facile o immediato cominciare con l’incrinare, mettere in discussione, annichilire ciò che è maggiormente in vista (la melodia, il foreground), rispetto a ciò che è più strutturale, più profondo, più ambientale (l’armonia, il background): non a caso, nella sua storia di specie animale, l’uomo dapprima ha distrutto l’uomo (e siamo ancora – tutt’oggi – a lottare per i “diritti umani”) e poi, fondamentalmente dopo l’industrializzazione, l’uomo ha distrutto l’ambiente (e si deve ancora iniziare a lottare davvero per i “diritti dell’ambiente”).

L’appena richiamata distanza temporale fra anti-melodia e disarmonia, la poniamo attenendoci ad un’accezione abbastanza ristretta di rock. Se in esso volessimo inserire avanguardismi popolari o ‘leggeri’ come i Residents (tutti missaggio e *musique concrète*) oppure i Neu! (elettronica), allora forse – ma siamo già nella prima metà degli anni Settanta – si potrebbe anche negare un’antecedenza temporale dell’anti-melodia sulla disarmonia. Senza considerare, per dirla tutta, i grandi esperimenti di musica popolare (tra i massimi di sempre, in epoca industriale – anche se non hanno “fatto tutto”: nulla fa mai “tutto”; non hanno per es. spinto, come faranno punk e metal, il ritmo e la violenza...) che hanno integrato melodia disarmonica ed armonia anti-melodica in una programmatica disarmonia cacofonica.

Alludiamo ovviamente a Captain Beefheart (Los Angeles, 1967) – o Frank Zappa, tra l’altro produttore del primo: entrambi, tra blues e jazz, dediti al cabaret, Voltaire o meno, più che al rock; oppure ai Red Crayola (Houston, 1967), che anche per motivi geografici destrutturavano e rendevano mostruoso il folk, in un modo più elettrico rispetto a quegli altrettanto radicali agenti cancerogeni del folk, corpo del resto ampiamente defunto, che furono i Fugs (New York, 1965). Questi esempi, tra armonica, sassofono, clarinetto, oboe – cui potremmo aggiungere il violino ed il banjo degli Holy Modal Rounders – o non facevano rock in senso proprio o anche laddove lo abbiano fatto, non hanno avuto un’influenza sostanziale sui posterori paragonabile a quella degli esempi che suggeriremo.

Certo, ci furono anche i Soft Machine (a Canterbury, dal 1966: con la batteria e la voce di Robert Wyatt, con organo e sax al posto delle chitarre). Ma, posto che siano ascrivibili al rock – di solito si parla di fusion con il jazz – le loro innovative melodie ed armonie, non costituiscono esempi di suono incrinato; non costituiscono esempi di negatività; di nichilismo. Lavoravano su melodie ed armonie innovativamente – in maniera non stereotipa – i Soft Machine, non però per negare melodie ed armonie e con esse la musica, bensì per progredire ed affermare positivamente nuove melodie ed armonie, nuova musica (popolare). Stesso dicasi per il *Krautrock*: Amon Düül,

Faust, Can. Od anche per i fin troppo celebri Pink Floyd (ed i loro principali prosecutori negli anni Novanta: i Mercury Rev).

Ulteriore precisazione. Quando parliamo di “rock in senso proprio”, siamo wittgensteinianamente consapevoli che ogni ‘senso’ è ‘improprio’: “Noi non sappiamo circoscrivere chiaramente i concetti che usiamo; e questo non perché sia a noi ignota la loro definizione reale, ma perché una loro definizione reale non esiste. Supporre che una definizione reale *debba* esservi, sarebbe come supporre che i bambini, ogni volta che giocano a palla, giochino un gioco secondo regole rigorose” – insegnava Wittgenstein ai suoi alunni di Cambridge nel 1933. Epperò, altrettanto wittgensteinianamente cerchiamo, indicando un “rock in senso proprio” – oppure distinguendo, con tutta l’opinabilità e relatività del caso, fra anti-melodia e disarmonia – di “neutralizzare l’effetto fuorviante di certe analogie” (Id., *Libro blu e Libro marrone*, trad. Einaudi, 1983, pp. 37, 41).

I nostri esempi di riferimento – o aprifila o capiscuola – saranno i Velvet Underground (New York, 1966) per l’anti-melodia e i Pere Ubu (Cleveland, 1976) per la disarmonia.

In che senso erano anti-melodici – e non programmaticamente disarmonici – i Velvet Underground? E chi ne ha seguito l’esempio? Stesse domande, *mutatis mutandis*, porremo su i Pere Ubu.

L’album d’esordio dei Velvet Underground (registrato nel ’66, uscito nel ’67) è divenuto, col tempo – e a differenza di quel che accade oggi con la più totale volatilità della musica immessa in commercio – celebre non solo per la copertina del produttore Andy Warhol ma anche per la ninnananna di *Sunday Morning* (nel 2004 la canzone è stata utilizzata in Italia per uno spot pubblicitario dell’ENEL). Inoltre, vi canta – in tre brani – Nico: la modella tedesca che a 22 anni, nel 1960, era apparsa nientemeno che nella *Dolce vita* di Fellini e due anni dopo aveva avuto un figlio dal sex symbol per antonomasia Alain Delon. Questo, per quanto riguarda un’interpretazione che insiste sul gradiente melodico di quello che (per una volta giustamente: anche se bisognerebbe che tale giustizia fosse comprensiva delle motivazioni) è considerato fra gli album fondativi del rock e comunque sia uno dei più importanti della musica leggera.

Per quanto riguarda, invece, un’interpretazione che evidenzi le disarmonie dell’album, si potrebbe insistere sullo straordinario (e sottovalutato) tam-tam della batterista, l’allora ventiduenne Maureen Tucker; stile – il suo – capace di sfalsare, disorientando, le ritmiche da inserire nella misura di 4/4 standard per il rock.

Abbiamo con ciò riassunto due opposte obiezioni che si potrebbero avanzare contro alla proposta di considerare i Velvet Underground esempi di riferimento per il filone anti-melodico del rock. Rispondiamo.

Per quanto riguarda la prima obiezione: *Sunday Morning* è una falsa melodosità; sia perché proprio così tanto caricata di melodosità in maniera tale da fornire un effetto contrario; sia, dunque, intrinsecamente (e senza considerare la velatura gravemente melanconica e quindi scettica verso qualsivoglia possibilità reale di un vivere

melodioso), sia all'interno di un album di cui costituisce un proemio smaccatamente antifrastico. Su Nico, poi, basti dire che come cantante è passata alla storia con soprannomi pletorici quali "sacerdotessa delle tenebre" (la Regina della Notte di mozartiana memoria...) e per una voce capace d'inquietare i bambini. La si confronti con quella della coetanea Grace Slick...

Per quanto riguarda la seconda obiezione: la sezione ritmica, in particolare la batteria, è vero che batte in maniera non convenzionale e distende un tappeto più unico che raro nella musica popolare, epperò, questo resta un tappeto, uno sfondo e non diviene protagonista; non sostituisce – né equipara – nell'economia del brano, il *foreground* con il *background*. In *I'm Waiting for the Man* – che segue, con il massimo contrasto, a *Sunday Morning* – le tastiere di John Cale e la batteria picchiano fissamente sullo stesso punto (è questa l'invenzione e caratteristica costante di Tucker) ma in questo atto si auto-confinano. Quello che è importante, nel brano, sono le assenze: le assenze di riff chitarristici (smozzicati) e di un canto (Reed parla sconnessamente rispetto ai mezzi-riff di cui abbiamo detto e alle battute ininterrotte di piano e percussioni).

Nei capolavori dell'album, inoltre, i tempi (anche nel senso della durata dei brani) sono dilatati in maniera tale da consentire la spoliatura melodica più totale: *Venus in Furs* (5 minuti: molti per un'epoca in cui, non va dimenticato, il già vecchio 45 giri raggiunge la sua massima diffusione) quando incontra nella voce di Reed qualche cosa di melodico o cantabile, lo fa per surplus di sfinimento e per eccesso di costipazione; per il resto, il lamento è abbandonato alla deriva tra semi-riff autistici, tamburelli radi e impietosi, tam-tam cannibali, ed una viola elettrica (ancora di John Cale) che ha la funzione di creare quello che negli anni successivi (a cui si stava già preparando un Neil Young) faranno le chitarre da sole: il *noise*.

Heroin (7 minuti: Dylan, in *Desolation Row*, due anni prima, era arrivato a 11) è un rincorrersi di disconnessioni, appuntamenti mancati, vuoti, apnee. L'armonia – grazie all'elasticità di Tucker, che più che una batteria suona tamburi pellerossa – si dilata e comprime ma, di nuovo, quello che regna è il canto stonato e della chitarra/viola e del bisbiglio affranto di Reed. Dylan, in *Desolation Row*, cantava: faceva blues, non metteva in dubbio il blues, credeva ancora in una melodia (sia pure dolorosa come quella dei blues). Anche in *Sad Eyed Lady of the Lowlands* (che in un'altra odissea di 11 minuti chiudeva, nel 1966, *Blonde on Blonde*, di cui occupava tutto un lato), gli strumenti non si auto-distruggevano: e non solo, pur nella complessità dell'operazione, a venire meno non era l'armonia – ma neppure la melodia, capace anzi di sublimarsi dopo essere passata dal rasoio vocale-nasale dylaniano.

The Black Angel's Death Song ed *European Son* (quasi 8 minuti) sono i brani di chiusura dell'album e confermano appieno la nostra analisi. La melodia è sistematicamente abolita; impera il *noise*, la cacofonia; non c'è canto. Ma armonicamente (sezione ritmica ecc.) non si lavora. Tutto – o il massimo – avviene nel *foreground*. I due brani sono, da questo punto di vista, i più importanti dell'album, anche se forse i meno riusciti. La band doveva ancora maturare; cosa che accadrà nel secondo – meno noto proprio perché più estremo – long playing.

Il primo album dei Velvet Underground è eteroclitico (per questo, è riuscito a piacere un po' a tutti: tutti ci hanno trovato un po' di tutto); conteso fra il vecchio mondo della melodia, che ancora primeggiava nel rock 'n' roll (*Run Run Run* e *There She*

Goes Again – i momenti più reazionari) ed allo stesso tempo aperto all'avanguardia anti-melodica, di lì a poco esplosa appieno in *White Light/White Heat*: registrato nel '67, pubblicato nel '68, senza più Nico né Warhol e praticamente contro tutte le band di rock psichedelico e gli annessi ideali del Sessantotto. Quando abbiamo parlato di Velvet Underground come capiscuola del rock anti-melodico, ci riferivamo soprattutto a quest'album. 6 brani per 40 minuti. Inutile – e sbagliato – cercare una soluzione di continuità fra i brani; un capo ed una coda; un'identità (che pure, in certa misura ed inevitabilmente, sarebbero rintracciabili).

I 17 minuti e passa di *Sister Ray*, stanno a significare questo. Le ritmiche – o per difetto o per eccesso – vengono progressivamente abolite (non a caso non c'è il basso). I riff di chitarra – con la voce ridotta a radiocronaca infernale – affogano su se stessi. L'universo collassa in *lo-fi* (forse la cosa più disarmonica che c'è, è proprio questa: la bassa fedeltà della registrazione, che aumenta il rumore di fondo ossia diminuisce il gradiente d'informazione).

Sette anni dopo – dopo un lustro più commerciale – Reed ripeterà l'operazione in *Metal Machine Music* (1975), dove tra distorsioni e feedback è da notare, fin dal titolo, la dimensione postuma, nel senso di post-umana. Senza scomodare la dodecafonìa, v'erano giunti, molto tempo prima, i Futuristi, nel 1903, con Luigi Russolo: gli “intonarumori” del quale – crepitatori, gorgogliatori, rombatori, ronzatori, scoppiatori, sibilatori, stropicciatori e ululatori – ad un'intonazione pur sempre, però, si rifacevano...

In *Sister Ray*, l'umanità non ha più corso – e quindi nemmeno le droghe, che solo sull'uomo hanno corso. Da qui, anche, la differenza rispetto alle jam-session – tutto sommato melodiche o umane, benché d'un'umanità ridotta al piacere dei sensi – dei Grateful Dead; per non parlare della Allman Brothers Band; ma anche lo Hendrix di *Voodoo Child*, non arrivò a tanto. Fondamentalmente – non foss'altro perché era un mago della chitarra – Hendrix fu un reazionario, rimanendo, pur con tutte le divagazioni del caso, al vecchio rock 'n' roll. Hendrix non aveva un'idea alternativa; giocava; culturalmente era – come i Doors – ancora alla psicanalisi; cieca forza della natura, si lasciava trasportare dalla corrente (anche le sue improvvisazioni erano fine e a se stesse); a differenza dei Velvet Underground – che dalla psicanalisi passano all'astrofisica.

Astrofisica cui, in maniera più strutturata rispetto alla cacofonia, perviene la disarmonia. Infatti, negare il canto – sia vocale sia strumentale – è pur sempre avere a che fare con l'uomo, ancorché negativamente. Passare oltre alla dimensione di un centro, una melodia, un motivo, un clou, un protagonismo, un foreground, è passare programmaticamente oltre l'uomo; ed occuparsi – o provarci – della materia chimica, fisica, astrale. In una recente esibizione – pressoché postuma: nel senso che è da tanto tempo finito – di David Thomas, l'ultrasessantenne leader dei Pere Ubu, l'ho sentito intonare *Sonic Reducer* (1977) dei suoi concittadini Dead Boys, dove campeggia il verso: “Don't need no human race”; che la band punk intendeva di sicuro in senso nichilistico-esistenzialista, ma che – a giudicare dall'operato che hanno prodotto,

ancorché disarmonicamente, sull'armonia i Pere Ubu, può essere inteso anche come l'ammissione di un interesse per quello che Nietzsche chiamava l'oltre-uomo e che abbiamo caratterizzato qui come astrofisica o comunque sia materia non culturalmente, non psicologicamente, non storicamente filtrata.

L'album di riferimento dei Pere Ubu, come si sa, è l'esordio – quasi una regola, per i gruppi rock, che difficilmente comunque vanno creativamente oltre il terzo album – *The Modern Dance*; registrato a Cleveland tra il 1976 e il '77, pubblicato l'anno successivo. La “danza moderna” sarebbe ovviamente, nella nostra ricostruzione, la disarmonia.

Tramite la disarmonia, si dà importanza al contesto, all'ambiente, all'armonia stessa – quando sia in condizione di riaffiorare. Per esprimermi sempre con Wittgenstein – in una citazione che non ricordo dove ho preso – “io fisso il campo visivo stesso, piuttosto che un oggetto in esso presente”.

Non-Alignment Pact, la traccia d'apertura, oltre alla prova fornita da un titolo che potremmo prendere anche alla lettera, segna subito la differenza rispetto a quanto abbiamo detto su i Velvet Underground. La cacofonia iniziale – prodotta da qualche sintetizzatore – viene subito sorpassata in una ritmica protagonista anche rispetto alla voce. È la ritmica – intesa come spazio logico: di una logica illogica ovvero non classica, che nega, come la *fuzzy logic*, il principio del terzo escluso, oppure, come la *logica quantistica* o eraclitea, il principio di non-contraddizione – a sostanziare la canzone. Se di canzone si può parlare dinanzi a qualcosa che, essendo anzitutto logica, logica del tipo detto, potrebbe andarsene all'infinito, dislocandosi spazialmente e temporalmente con un'intelligenza sua. (Alla logica come “inferno”, millenni prima di Russell c'erano arrivati – e dall'interno quanto lui – quei pitagorici che avevano cercato di esorcizzare, facendone un tabù, i numeri irrazionali...)

Il resto del grandioso album – per i canoni del rock – conferma appieno la nostra teoresi. Vi si balla di continuo, si è trascinati al movimento: non, però, in omaggio alla “danza artistica contemporanea, nata in America intorno al 1975 e caratterizzata dal rifiuto delle norme accademiche e da una certa vicinanza alle tendenze delle arti figurative contemporanee”, cui fa riferimento occasionale il titolo dell'album. Vi si balla di continuo, si è trascinati al movimento – in un ballo e movimento anzitutto intellettivi – per via della fantasia dispiegata nel destrutturare le aspettative d'ascolto: sia ponendo in foreground il background (cioè le armonie), sia azzardando speculazioni armoniche considerabili tendenzialmente disarmoniche. Quest'ultime fanno a pezzi le coordinate spaziotemporali – come i vetri che si sentono rompere con violenza nella lunga *Sentimental Journey*; il brano apparentemente più Velvet Underground o cacofonico ma invero sorretto da robuste architetture ritmiche con valore estraniante rispetto alle usuali norme ritmiche ed armoniche.

The Modern Dance è punk nella misura in cui non rispetta la regola del foreground – di sostanzarsi nella melodia – e nella misura in cui tratta l'armonia eccentricamente. Il tutto, in brani – per lo più veloci – lunghi mediamente solo 3 minuti. Le chitarre e il canto di Thomas – giustamente considerato tra i più originali e meritevoli dell'intero rock – non scompaginano ma, anche a forza di melodia, danno una qualche identità, riconoscibilità, saldezza, umanità a intelaiature sonore altrimenti pronte a partire per la tangente dell'involuzione, di volta in volta diversa, espressiva in suoni (o meglio:

tempi, ritmi, spazi) che non cercano l'altro da sé (sia esso un ascoltatore o un messaggio) ma l'aboliscono in funzione della propria autonomia sperimentale.

Nel brano eponimo dell'album, dopo una concitata base di partenza rockabilly, il minuto finale è dedicato ad impressionanti feedback non tanto di chitarra – come dai Velvet Underground in poi sarebbe normale – ma appunto dalla sezione ritmica, che pare debba deglutire un elefante.

Laughing muove da acidità jazz (il sax) per imbastire sincopi catartiche; ed anche le stecche chitarristiche servono l'armonia più che la melodia; così come i ritornelli di Thomas, è il ritmo che rafforzano, le sue successioni, i suoi pieni e vuoti.

Street Waves – il capolavoro – risulta in questo ancora più irrefrenabile. La ruota dei riff chitarristici, i salmi circolari di Thomas – mentre si è solo sviati da un fraseggio dove la chitarra canta: subito riequilibrata da lunghe insistenze nel basso – sono funzionali alla “dance” della batteria: al suo sparare e spararsi nel più nero universo (il sottofondo rumoristico del sintetizzatore).

Chinese Radiation indugia addirittura in slide e semi-acusticità: ma solo per rendere più eclatante il background che nella seconda metà della (non)canzone diviene coralità da stadio.

In *Life Stinks* le cacofonie – sia del non-canto, che del sax, che della chitarra – sono inserite nei tempi dimezzati (o ritmi raddoppiati) tenuti dalla batteria e sostanziate dall'onnipervasività del basso.

Basso elettrico che in *Real World* aiuta la batteria a sfalsare i propri tempi – la propria dimensione – rispetto a voce e chitarra: ciascuno strumento nel suo binario, binario parallelo nei confronti di quello degli altri strumenti.

Over My Head esprime questa separatezza o irriducibilità insistendo sulle melodie di chitarra (giocosa) e di voce (rituale), che vengono rispettivamente spolpate da una seconda chitarra ‘cosmica’ e da un tamburo già risentito nei Velvet Underground e che ricorda quello dei sacrifici tribali.

Humor Me – l'altro capolavoro; tanto più capolavoro quanto più conciso: da qui, anni dopo muoveranno i Pixies, tutto sommato i maggiori eredi dei Pere Ubu – utilizza anche il battito delle mani per evidenziare il background. Thomas prepara – con toni e accenti da cowboy: ma per che cosa urla un cowboy se non per dettare il ritmo alle sue bestie?... – l'ingresso, nella parte centrale del brano, di un fraseggio chitarristico valevole come melodia, il quale però, data la rilevanza delle altre parti, viene del tutto mortificato. La strofa prende anche qui il posto del ritornello.

Un possibile significato complessivo di quest'operazione, possiamo rinvenirlo ancora in Wittgenstein, in questo apologo: “Io spesso vedo la mia mano muoversi, ma non vedo il braccio che la connette al dorso. Né necessariamente io, in quel momento, accerto in altro modo l'esistenza del braccio. Quindi, la mano potrebbe, per quel che io so, essere connessa ad un altro corpo... o, naturalmente, a nessun corpo umano” (*Libro blu e Libro marrone*, p. 68).

In che senso erano anti-melodici – e non programmaticamente disarmonici – i Velvet Underground, abbiamo provato a spiegarlo. Così come in che senso erano

disarmonici – e non programmaticamente cacofonici – i Pere Ubu. Resta da dire, a titolo di esempio, chi abbia seguito il percorso dei primi e chi dei secondi.

Glenn Branca (pubblicando a New York dal 1980), Sonic Youth (New York, 1981), My Bloody Valentine (Dublino, 1983), Jesus and Mary Chain (Glasgow, 1984), Pussy Galore (Washington, 1985), Dead C (Nuova Zelanda, 1986), Royal Trux (Washington, 1987), possono essere annoverati tra i massimi interpreti popolari della cacofonia. Cacofonia è senz'altro più facile – anche se maggiormente a rischio di banalizzazione – da produrre rispetto alla disarmonia; trattandosi di un infierire nichilisticamente sul canto (anzitutto chitarristico). Cacofonia che poi è stata utilizzata, perlopiù, non integralmente ma quale componente di sound che potevano essere anche pop. Abbiamo così avuto interi movimenti musicali – vedi il grunge – i quali, pur non facendo programmaticamente cacofonia, assumevano questa quale parziale eredità per poi esprimersi in forme tutto sommato convenzionali; nella forma-canzone, cioè. In quel “Verse Chorus Verse” dileggiato – in un brano omonimo registrato nel 1991 durante le sessioni con Butch Vig per *Nevermind* ma non inserito nel disco – da coloro che ne furono tra i massimi artefici: i Nirvana. La disarmonia, infatti, anche quando i suoi fini sono nichilistici, comporta operazioni intellettuali – organizzative, architettoniche, logiche – maggiori. Ed è pertanto di assai più difficile ricezione da parte del pubblico.

Contortions (New York, 1977), Pop Group (Bristol, 1977), Public Image Ltd. (Londra, 1978), Minutemen (San Pedro, 1980), Butthole Surfers (San Antonio, 1981), Melvins (Seattle, 1984), Fugazi (Washington, 1987) – sono esempi di questa seconda modalità di rock non stereotipico. Ed infatti sono band meno note di – almeno alcune delle – succitate.

Bisogna aggiungere, a questo punto, anche un'ulteriore, importante, precisazione. Sia la cacofonia che la disarmonia possono venir prodotte a fini non nichilisti. Possono venir prodotte non per autodistruggersi – anzitutto musicalmente – ma per tentare di aprire nuovi spazi espressivi, nella musica pop così come nella vita.

Esempi, ragguardevoli, di coloro che hanno fatto cacofonia non nichilistica, possono essere considerati: Neil Young (che pubblica dal 1969 in California), Television (New York, 1973), Dream Syndicate (Los Angeles, 1981), Galaxie 500 (Massachusetts, 1987), Built To Spill (Idaho, 1992).

Tra coloro che invece hanno speculato non nichilisticamente sull'armonia, citiamo: Talking Heads (New York, 1975), Feelies (New Jersey, 1979), Faith No More (San Francisco, 1983), Primus (San Francisco, 1984).

Infine ci sarebbero coloro che – come Swans (New York, 1982), Jesus Lizard (Chicago, 1987), Babes in Toyland (Minneapolis, 1987), Shellac (Chicago, 1992) – hanno affrontato nichilisticamente sia la melodia che l'armonia; e pure coloro che potremmo considerarli aver cercato di superare il nichilismo tanto melodicamente quanto armonicamente: Meat Puppets (Arizona, 1980), Slint (Kentucky, 1986), Polvo (Carolina del Nord, 1990), June of 44 (New York, 1994).

I Nirvana invece fallirono, in termini strettamente rock, perché – ignorando la dimensione armonica – provarono a recuperare la melodia tramite il pop, tramite i Beatles: schiantandosi sia in un senso (quello dei Velvet Underground) che nell'altro

(quello dei Beatles). Schianto che piacque molto al pubblico, rozzo ed incapace di comprendere il significato autentico del sacrificio di Cobain.

Il filologo Leo Spitzer, nel suo canonizzato saggio, uscito postumo, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea* (1963), intende con il termine tedesco "Stimmung" (propr. «accordo di voci») qualcosa che potremmo considerare come la dialettica (positiva) tra soggetto ed oggetto, io e mondo, uomo e ambiente; qualcosa che potremmo considerare come il "paesaggio" (che è diverso da un mondo assestante, senza integrazione uomo-ambiente).

Spitzer accosta la *Stimmung* anche al latino "con-sonantia". Siamo – con ciò – a quell'armonia, che per Dante si ha quando "diverse voci fanno dolci note" (*Par.*, VII, 124); dolcezza o stato paradisiaco che può 'venire alle orecchie' anche da un "organo" (*Par.*, XVII, 44). Siamo – con ciò – però anche ai Nirvana, l'ultimo gruppo rock; che dopo vent'anni di melodie disarmoniche ed armonie anti-melodiche, si chiamarono "Nirvana", per indicare, forse, il tentativo di raggiungere l'armonia – l'«estinzione del dolore» – tramite la disarmonia; la consonanza tramite la dissonanza; o ancora: la pace tramite la guerra. Che più o meno è quello che ha tentato di fare la società dove i Nirvana si sono avuti – società che è ancora in gran parte la nostra. Società che ha cercato – consapevolmente o no – di risolvere il confronto tra uomo ed ambiente, annullando il secondo (ma anche il primo) nel consumismo.

Accortosi del fallimento, del non raggiungimento di nessuna *Stimmung* tramite il rock, Cobain onestamente e coraggiosamente si è ucciso. La nostra società, disonestamente e vilmente, si autodistrugge e ci uccide (o comunque ci impedisce una vita armonica) senza né farlo radicalmente una volta per tutte, né cambiare altrettanto radicalmente ordinamento (a Cobain mancò la forza di passare dal rock ad altro: il rock stesso gliel'aveva tolta quella forza, consistente per es. in un'adeguata preparazione culturale).

Nei Nirvana, l'antitesi aveva smarrito la tesi: cosicché la sintesi non è stata possibile; come invece per Eraclito ed Hegel, che pure – a distanza di millenni l'uno dall'altro – partivano dalla disarmonia (o male) per giungere all'armonia (o bene).

Possiamo raccontare questa medesima storia anche in altri termini. Fra il '65 ed il '70 (soli 5 anni! ma con propaggini che arriveranno, sempre meno convintamente, fino al suicidio di Cobain oltre un ventennio dopo), il rock ebbe il suo slancio, la sua massima fantasia, la fiducia in se stesso; per due motivi tutto sommato sociologici: primo, perché credeva di potersi spacciare come arte; secondo, perché credeva di poter costituire un modello valido di vita (quest'ultimo punto valeva anche per le "vite bruciate" dal rock'n'roll anni Cinquanta, che però smaccatamente non ambiva all'artisticità). Quando i rocker più intelligenti ed onesti si sono accorti di non (poter) fare arte – e che, a prescindere dalla possibilità di vivere artisticamente, il rock non era né vita né arte – si sono suicidati come Cobain.

La classica armonia tra microcosmo e macrocosmo, corpo e anima, uomo e ambiente, risulta impossibile – com'è stato tante volte ripetuto – sia nella scienza moderna che nella società industriale consumista. Armonia che nella classicità era più che altro, però – da qui, anche, il cristianesimo: che se ha interpretato la classicità *pro domo sua*, ha potuto farlo perché in possesso di consistenti appigli – riduzione all'uomo e non materialismo ecologico. La classica *ratio* come *proportio* – ad es. – è stata predicata senza tenere conto effettivo della materia.

Le due principali modalità di rock non stereotipico cui ci siamo riferiti, sono giunte al punto di criticare modernamente la classicità (o la *folk psychology*), senza proiettarsi però ecologicamente in un altrove. La loro è di certo una forma di ateismo – se Dio, cristianamente (agostinianamente) è l'*archimusicus* e se la musica viene intesa come armonia/melodia (i due termini, nella *Divina commedia*, ad es., sono sinonimi). Del pari, risulta una denuncia dell'alienazione dovuta all'altra faccia della “consonantia”: la “con-venientia”. Ora, la *convenienza* (oltreché la *con-cordia*, l'armonia di corde o accordatura e di cuore, di contro alla *dis-cordia*, al prezzo però di tenere il *con-certo* della vita in *con-vento*...) è anche la parola magica della nostra economia consumistica nonché della sua pubblicità. Perciò, chi è critico di un'ontologia della *con-venienza* o *con-vergenza*, avrà le basi per esserlo sia dell'economia consumistica sia del *con-formismo* nonché del conformismo come consumismo. E se, classicamente, la salute è il mantenimento della forma (il nostro “stare in forma”) e la malattia (*discrasia*) è distruzione della forma, il fatto che l'*alt-rock* esprima o baia espresso la distruzione della forma (melodicamente, armonicamente o in tutti e due gli aspetti), non vuol dire che l'abbia distrutta lui ovvero che sia lui la causa della malattia. Troppo nota – passando alla solita anticipazione in campo artistico – la risposta che, leggendariamente, dette Picasso al nazista che a Parigi nel 1937 lo interrogava su *Guernica*: “Questo l'ha fatto Lei?” – Picasso: “No, voi”.

A differenza del medievale – che seppure aveva la dimensione carnascialesca, mancava della dionisiaca: almeno ai livelli greco-arcaici – l'uomo contemporaneo notoriamente non associa più la musica (e il mondo) all'ordine, alla disciplina, alla dottrina (da qui anche la sopravvalutazione del rock); salvo intendere questi ambiti in un modo irricognoscibile per un medievale. È – anche in scienza: dove ci si concentra sulle teorie del caos – la “fine delle certezze” constatata da Prigogine, premio Nobel per la chimica nel 1977.

Noi non abbiamo più – o non possiamo più permetterci – l'amore per la fede e la fede nell'amore. Positivamente questo varrà anche – e pure nelle casistiche rock qui citate – come lotta contro la Necessità, che secondo il mito platonico di *Repubblica* 617b è il perno attorno a cui ruotano armoniosamente – perché assieme al canto delle sirene che stanno sopra di esse – le 8 sfere celesti: Cielo, Saturno, Giove, Marte, Mercurio, Venere, Sole e Luna.

Non per nulla in Petrarca, nel medievale nostro contemporaneo Petrarca – il padre dell'esistenzialismo, l'anticipatore di Baudelaire e Sartre... – il termine “armonia” non compare quasi mai; né quello “melodia”. Disarmonia e cacofonia infatti sintomo di ciò che Weber descriveva come “disincanto del mondo” (1919). E Petrarca, di fatto, disse prima di Leopardi: “a me la vita è male”.

Ma tutte queste sono faccende vecchie e superate – non importa se inconsapevolmente ed insensibilmente – quanto il rock. *Bagatelle* – direbbe un Céline non antisemita. Oggi – e da troppo tempo – c'è bisogno di ben altro.

Tommaso Franci
sett. '18