

Disorientare e creare
Sulla ricerca in *solo* di Roberto Dani
di
Alfonso Cariolato

Chiarezza a qualunque costo.
Morton Feldman

1. *Strano universo*

Per suonare in *solo*, bisogna diventare molti. O, in altri termini, è sperimentare la moltitudine che si è, in relazione ad altre moltitudini. Diversamente il rischio è l'implosione, il collassare su se stessi, o – che in parte è lo stesso – l'istrionismo e il ripetere cose già note.¹ La modalità del *solo* è complessa perché, da una parte, la vocazione soggiacente e sempre sul punto di emergere sembra essere quella di superarsi in direzione della diade e dunque dei molti (il duo, il trio, il quartetto... fino all'ensemble e all'orchestra); dall'altra, quando la cosa riesce e il suono raggiunge una sorta di impersonalità, è come se non mancasse nient'altro. Si dispiega allora uno strano universo senz'altro chiuso, per certi versi, e tuttavia virtualmente illimitato. E questo tanto più se si tratta di un *solo* di percussioni.

Senza riandare al tamburo conosciuto già dal Paleolitico, e da tutte le culture primitive e antiche come simbolo di potenza creativa, di unione armonica tra la terra tormentata e i cieli cristallini, di percezione e riproduzione semplice, chiara e concisa delle ripetizioni e degli intervalli più o meno regolari che caratterizzano il cosmo e gli esseri viventi,² non c'è dubbio che qualcosa di immediato e primordiale si sprigioni nell'atto minimo di percuotere una superficie o una cavità. D'altronde l'*anahata*, il quarto *chakra* della tradizione religiosa indiana, è quello del cuore che batte di un «suono incausato», ossia generato senza l'urto di un battente su un altro oggetto, e ciò ben allude all'inesplicabile condizione di esistere di cui la percussione è, in qualche modo, la reiterazione nuda e l'exasperazione. E non soltanto il cuore, ma – ancora di più – lo stesso «spazio del corpo in ascolto» non è altro – come scrive Jean-Luc Nancy – che una «colonna cava di un tamburo [...] sulla quale è tesa una pelle, ma dalla quale l'apertura di una bocca può altresì riprendere e rilanciare la risonanza [...]».³ Di tutto questo – e d'altro, naturalmente – è questione in un *solo* di percussioni.

2. *La costruzione dello spazio*

In questo scritto analizzeremo la ricerca in *solo* che Roberto Dani sta portando avanti da alcuni anni con tenacia e rigore. L'intento è duplice: da una parte, quello di fornire un possibile approccio al fruitore delle sue performance, riportando e riflettendo sugli elementi di base – al di là di quelli immediatamente intuitivi – che guidano il suo lavoro; dall'altro, ed è l'aspetto più rilevante, cercheremo di interrogarci sulle sfide e sugli esiti che un fare musica di questo tipo comporta. Partiamo dunque da ciò che rende

¹ Parlando dell'improvvisazione in *solo* dal vivo, Derek Bailey (che, peraltro, nel corso della sua carriera ha spesso praticato con notevoli risultati) ne segnala «il maggior pericolo» in questi termini: «Non si resiste facilmente alla tentazione, quando non sembra che si presenti null'altro, di ricorrere a procedure provate e certe, per dare vita a quelle parti della *performance* che sono le più gradevoli al pubblico, e nessun musicista che ha passato un po' di tempo suonando in pubblico ha dei dubbi su quali esse siano». Più in generale, egli aggiunge con la consueta ironia: «La musica "in solo" ha prodotto molte performance notevoli, anche spettacolari, in genere di natura densa e furiosamente attiva: panico da solitudine, frenetico dialogo con il fantasma dell'"altro", distorsioni virtuosistiche delle funzioni naturali del corpo ineguagliate dai giorni del Petomane», D. Bailey, *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, pref. di A.I. Davidson, trad. it. di F. Martinelli, ETS, Pisa 2010, pp. 149 e 152.

² Cfr. M. Schneider, *Il tamburo*, in Id., *Il significato della musica*, introd. di E. Zolla, trad. it. di A. Audisio, A. Sanfratello e B. Trevisano, SE, Milano 2007.

³ La citazione prosegue così: «Percuotimento dall'esterno, clamore all'interno: questo corpo sonoro, sonorizzato, si mette all'ascolto simultaneo di un "sé" e di un "mondo", che sono uno in risonanza dell'altro. Se ne angoscia (si rinserra) e ne gioisce (si dilata). Si ascolta angosciarsi e gioire, gioisce e s'angoscia di questo stesso ascolto, dove ciò che è lontano risuona da più vicino», J.-L. Nancy, *All'ascolto*, a cura di E. Lisciani Petri, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 68.

possibile la messa in atto della performance, dalla preparazione che è qualcosa di tutt'altro che secondario nell'economia del *solo*, per poi spostarci sulle implicazioni che questo comporta.

Innanzitutto, c'è la costruzione di uno spazio. Dani pensa lo strumento come un'architettura che si tratta ogni volta di realizzare, di montare in un luogo diverso. Vedremo più avanti che questa non è la sola analogia possibile. Per il momento, tuttavia, consideriamo lo spazio multiplo e articolato della batteria preparata. È una sorta di interno senza interiorità o chiusure, più o meno perfettamente (a seconda di dove suonerà) integrato nel luogo. Ora, a partire da un punto a terra situato qualche passo dietro il fronte dello strumento,⁴ s'immagini una specie di perimetro ovoidale che progressivamente si alza e s'allarga divenendo superficie in direzione del timpano, della grancassa, del rullante, del charleston, dei piatti, delle piccole lamiere, degli strumenti "trovati" o inventati. Entro tale ovoide che bisogna dunque immaginare costituito anche dal terreno e dall'aria circostante, su cui rispettivamente poggiano, spostandosi repentinamente, i piedi e si distendono, agitandosi, le braccia, si muove il percussionista-musicista-performer.

Ora, tutto questo spazio, e non solo le effettive componenti della batteria preparata, è strumento. Dani, infatti, estrae suoni anche dalla terra e dall'aria: dalla prima percuotendola direttamente con un battente o trascinando su di essa un pentolino rovesciato; dalla seconda fendendola energicamente con l'archetto, tra l'altro. Attorno, il posto dove ha luogo la performance. Quest'ultimo ha, evidentemente, un ruolo assai importante, e non solo per le basilari e note questioni di acustica, di risonanza, di rapporto performer-pubblico, ma soprattutto per ciò che concerne le possibilità di dare respiro in senso ampio al movimento del performer, nonché per le occasioni di improvvisazione e di interazione con lo spazio-strumento che, dunque, incide direttamente sull'andamento della performance (è palpabile, nel lavoro di Dani, un costante confronto con John Cage – per il rapporto suono-ambiente ma, anche e soprattutto, e anche questo è collegato con i concetti problematici di *dentro* e *fuori* in musica, per la correlazione tra la musica e la danza⁵).

3. Come la membrana di una cellula

Ciò detto, occorre aggiungere che l'ovoide non è affatto fisso, ma vivo e in continua trasformazione. Esso si dilata e si restringe. Per cui, in realtà, per trecentosessanta gradi intorno allo strumento ("intorno", certo, ma – occorre insistere e visualizzare queste dimensioni – anche "dentro", "dentro-fuori", "tra", "sotto" e "sopra") si disegna non soltanto uno spazio, ma un vero e proprio spazio-tempo articolato e a più dimensioni. I suoi confini sono, infatti, permeabili pressappoco come una membrana cellulare, e suscettibili di cambiamenti in corso d'opera. Infatti, suonando, Dani non fa che costruire e decostruire in continuazione il set, spostando, rovesciando, percuotendo in modalità e intensità differenti vari elementi, e dunque modificando il timbro stesso degli strumenti i quali, posti in situazioni e luoghi diversi producono naturalmente anche effetti acustici assai diversi. Così, il materiale sonoro viene sottoposto a una persistente rielaborazione *in progress*. Le idee musicali passano attraverso un'incessante modulazione timbrica, innanzitutto, ma non solo, perché – cosa altrettanto importante – la performance è inoltre aperta all'incidenza del caso (è quasi certo che le sequenze velocissime finiscano per minare ogni previsione: una bacchetta può sfilarsi di mano, un piatto cadere, o suonare diversamente, un rumore esterno intervenire, un movimento essere ostacolato, o, più semplicemente, un colpo suonare sorprendente e determinare un cambio del flusso sonoro o delle sue dinamiche). In un'unica successione, allora, continuità e discontinuità, rottura e ricerca dell'equilibrio, vanno insieme compensandosi e insidiandosi reciprocamente.

⁴ Occorre comunque aggiungere che le situazioni possono essere le più varie e, dunque, che questa geometria può cambiare. In una performance svoltasi nell'Hangar Bicocca, a Milano, ad esempio, tra *I Sette Palazzj Celesti* di Anselm Kiefer, Dani parte da un punto lontanissimo rispetto alla batteria preparata, verso la quale – nelle riprese video – si avvicina camminando e correndo. In un altro video, Dani gira intorno allo strumento disegnando un cerchio immaginario e producendo suoni per lo più discreti nel silenzio dello spazio sul quale incombono le opere di Kiefer.

⁵ In generale, nel senso di una reciproca liberazione o, usando un lessico diverso, di un non-rapporto fra musica e danza: «[...] lavorando con Merce [Cunningham], la prima cosa che facemmo fu quella di liberare la musica dalla necessità di procedere di pari passo con la danza, e di liberare la danza dal dovere interpretare la musica», J. Cage, *Danza*, in Id., *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz, trad. it. di F. Masotti, Socrates, Roma 1996, p. 264. In particolare, poi, come vedremo, per l'uso del corpo e del ritmo nella danza e nella musica.

Ma perché lo spazio-strumento possa divenire effettivamente un'area in cui svariati movimenti siano possibili, è indispensabile che il batterista-performer rinunci allo sgabello e suoni in piedi. Ciò comporta indubbiamente una riduzione, per certi versi, dell'opportunità di produrre con gli arti inferiori un ritmo che vada simultaneamente ad aggiungersi, compenetrarsi ed eventualmente confliggere con l'altro ritmo originato dalle mani, dando così luogo alla poliritmia a lungo esplorata dai batteristi jazz, da Elvin Jones, soprattutto, con il possente flusso della sua pulsazione africana, mai perfettamente catturata dal metronomo, ma evocata anche – per portare altri esempi – dal *timing* multidirezionale, dai ritmi spezzati e i tempi aperti, di Ed Blackwell, nonché dal *drumming* caleidoscopico traboccante di sonorità diverse e contrassegnato dalle prime, sperimentali, modulazioni metriche di Tony Williams. Dall'altro lato, tuttavia, questa sorta di rinuncia o di privazione dà vita a ciò che con il lessico di Deleuze e Guattari potremmo chiamare una deterritorializzazione dei piedi del batterista,⁶ i quali – distolti dall'unica funzione legata ai pedali di charleston e grancassa assegnata loro dalla batteria tradizionale – si liberano, aprendosi a ulteriori modalità di azione. Il che vuol dire, altresì, postura completamente diversa del performer, e – va da sé – messa in esposizione di tutto il corpo del musicista non più limitato all'utilizzo e al privilegio di alcune sue parti.

4. *Questo tempo qui*

Tale punto è particolarmente importante per tutta una serie di motivi. Innanzitutto, perché (detto in breve) viene messa in discussione una volta di più l'idea – storicamente piuttosto recente, in realtà, e legata in un modo tutt'altro che marginale all'esibizione del talento – del batterista-soggetto che suona una batteria-strumento/oggetto. Una volta accordata rilevanza al corpo, infatti, questa è sempre sul punto di diventare molteplice e iperbolica (dove comincia il mio corpo? dove finisce? la pelle del tamburo è un'estensione della mia pelle, il clangore dei piatti è l'intensificazione del grido che esce dalla mia bocca; i miei sensi si trasferiscono allo strumento, si espandono giù fino alla greve profondità del battito della grancassa e su fino alle frequenze altissime dell'archetto sfregato su una lamina metallica; il mio cuore batte di plurimi e dislocati battiti). Poi, perché il corpo entra di prepotenza e partecipa più o meno direttamente all'atto compositivo e all'improvvisazione, modifica le idee musicali, sabotandole o mostrandone sviluppi imprevisi, amplifica smisuratamente il campo d'azione del percussionista, o meglio: ne sposta i confini e, insieme, ne definisce *ex novo* i limiti (che diventano, appunto, prima di tutto limiti *corporei*), i quali si potranno superare o meno mediante l'esercizio e la concentrazione, e permette altresì possibilità inedite, letteralmente, impensabili (vale a dire imprevedibili e inanticipabili a livello teorico e didattico).

Per Dani si tratta sempre di uscire anche da un certo immaginario di musicista, oltre che dalla storia dello strumento e dallo spettro delle sue possibilità. In questo modo, la tecnica è espressione del corpo del performer – in ciò vi è una forte prossimità con gli esiti di certa danza contemporanea. Non nel senso dell'imitazione, ma in quello del farsi ritmico del corpo del musicista, che non è più soltanto produttore di ritmi, quanto piuttosto ritmo tra ritmi, scansione non del tutto controllabile, e operante, di un corpo vivo tra suoni altrettanto vivi. Inoltre, entra qui in gioco in una modalità tutt'altro che consueta il tempo, se è vero che «il ritmo altro non è che il tempo del tempo»,⁷ ossia il presente ricco della performance, polverizzato, frantumato, scompaginato nel coacervo delle fasi, dei frangenti, delle scansioni e quindi creato, ricreato, riordinato, ricostituito nel suo stesso accadere. Arrivare al tempo che è *questo* tempo, il quale non si dà mai *come tale* – e non un tempo altro, non un tempo standard valido per ogni luogo e occasione, non *il* tempo. Da sempre il suono ha sottilmente a che fare con il paradosso del tempo. La riuscita della performance è, in realtà, l'accadere del tempo della *sua* realizzazione, ogni volta differente. A ciò concorre, tra l'altro, il raccoglimento del performer, ma anche la partecipazione e il grado di coinvolgimento del pubblico, nonché il genio del luogo inteso come potenza generante o catalizzante di forze ed intensità.

⁶ Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di P. Vignola, trad. it. di G. Passerone (riv. da M. Guareschi e P. Vignola), Orthotes, Napoli-Salerno, 2017, pp. 690-693.

⁷ J.-L. Nancy, *All'ascolto*, op. cit., p. 27.

5. *Terra incognita*

Ma osserviamo più da vicino il set costruito da Roberto Dani, improntato – come si vedrà – più alla sottrazione, al togliere piuttosto che all'accumulare, alla diversificazione piuttosto che alla riproposizione reiterata della stessa gamma di suoni,⁸ come pure all'evitare ogni ricorso a una strumentazione etnica riconoscibile e perciò già in qualche modo pre-determinante nella concretizzazione delle idee musicali. È una sorta di nudità ciò a cui Dani tende, o di azzeramento. Qualcosa può nascere solo in una terra incognita abitata da pochi oggetti, spesso assai ordinari, dove l'effetto – a prima vista – è disorientante. Tre sono i tamburi. Il rullante che, in effetti, è un rullante dimezzato, ossia senza cordiera, sulla superficie del quale spesso sta un piatto rovesciato; il timpano, a cui è stato aggiunto un ingegnoso marchingegno a pedale – escogitato dallo stesso Dani –, che permette di suonare, senza usare le mani, delle corde tese su un ponte mobile costituito da un tappo di sughero che fissa le corde alla pelle del timpano consentendo così ulteriori modulazioni. Si noti come, in realtà, questi tamburi siano privati della loro funzione tradizionale e fungano, principalmente, da cassa di risonanza. Queste trasformazioni sono dettate dall'esigenza – impossibile, per certi aspetti, ma effettiva, cogente, sentita in modo più o meno esplicito da ogni musicista – di essere l'artefice dello strumento che suona. È evidente, allora, come lo strumento diventi un'estensione del corpo o, meglio, sia il *mio corpo fuori di me* – qualcosa di conosciuto e intimo più di ogni altra cosa e, a un tempo, affatto imprevedibile, sfuggente. Tra il timpano e il rullante sta la grancassa – il grande centro vuoto («Perché è vuota, / Perché è perfetta / di vuoto / Perché nemmeno accade»⁹), la cavità da cui ogni suono promana («quando si colpisce il vuoto [...] si sente la sua eco...»¹⁰). Solitamente a terra e suonata con il pedale nelle batterie jazz e rock, qui appare sospesa su un sostegno che finisce per accentuare ancora di più, se possibile, la sua natura vuota in una modalità che ricorda la posizione che occupa nell'orchestra classica. In questo modo, essa suona più lunga, profonda e insieme aerea. Poi troviamo il charleston («meta charleston», dice Dani), con della gommapiuma tra i due piatti, come pure diversi altri piatti – sia là dove ce li si aspetta, sia a terra – e quindi: lamiere, non-strumenti musicali usati come tali, e diversi battenti che permettono anch'essi variazioni timbriche estreme a seconda della modalità con cui vengono impugnati, di dove si percuote, delle differenti intensità e della tecnica di inclinazione delle mani. Infine i già ricordati archetti (due) molto corti, e dunque assai versatili, che vengono usati sia su metalli, sia su corde, sia nello spazio vuoto.

Come si vede, si tratta di uno strumento essenziale pur nella sua complessità, polifonico, in grado di raggiungere un'autonomia non soltanto ritmica, com'è ovvio, ma anche melodica e armonica, e dove – ripetiamo – tutto, o quasi, è mobile e polifunzionale.

6. *A tentoni*

Ma a questo punto che cosa vuol dire ricreare uno spazio e un tempo dello strumento batteria preparata? Vuol dire, innanzitutto, ribaltare le gerarchie, scardinare una normalizzazione, ossia una disposizione resa, appunto, normale (storicamente, stilisticamente), la quale incide naturalmente sul modo in cui si fa musica e si producono i suoni. Ripensare e ridisporre nello spazio e nel tempo lo strumento – ripartendo da una consapevolezza dettata dalla pratica e, in particolare, da un qui e ora non generalizzabile, perché, beninteso, già molto è stato fatto in questo senso per quanto riguarda la batteria e altri strumenti – è il tentativo di rimettere in gioco (per quanto e fin dove è possibile) le ripartizioni e gli ordinamenti abituali, riconosciuti, per dischiudere ogni volta il dispositivo sonoro verso nuove eventualità.

⁸ Tony Oxley, il grande batterista britannico molto amato da Roberto Dani, in un'intervista alla BBC del 1997 afferma: «But one of the things with drummers that perhaps takes a while for them to get to the point is that, when you have even in the jazz kit, ride cymbals, crash cymbals and a hi-hat, if those sounds that they produce are mainly in the middle of the spectrum they're not going to mean much because they're all more or less on the same vibratory level». E ancora: «I don't see the point of carrying around six cymbals if they all sound the same».

⁹ *Because it is empty, / Because it is perfect / with emptiness, / Because it's not even happening*, J. Kerouac, *Mexico City Blues*, 113th Chorus, a cura di C. Coppola, C.A. Corsi e P. Fanzeco, Newton Compton, Roma 2006, pp. 140-143.

¹⁰ Eihei Dōgen Zenji, *Bendōwa (Discorso sulla pratica della via)*, in *Pratica e illuminazione nello Shōbōgenzō. Testi scelti di Eihei Dōgen Zenji*, a cura di A. Tollini, Ubaldini, Roma 2001, p. 130.

Da tutto ciò due considerazioni. La prima è che questa batteria preparata appare talmente rigurgitante di possibilità, se non proprio completa e compiuta in se stessa, da rendere problematico il suo utilizzo in un contesto che non sia quello del *solo*; la seconda, connessa alla prima, è che davanti al musicista-performer, proprio per l'esautività dello strumento, si aprono virtualmente infinite possibilità – e forse è il caso di aggiungere, come scriveva Nietzsche, che «non c'è niente di più spaventevole dell'infinito».¹¹ Situazione angosciata, certo, ma anche esaltante. Il grado zero a cui si accennava sopra, si scopre fertile dal punto di vista creativo, ma comprensibilmente tutt'altro che scontato. Niente va da sé, suonare – come ogni attività creativa – è procedere a tentoni. In effetti, e lo vedremo, si tratterà più di un farsi dei suoni che di un produrre, anche se non c'è dubbio che l'approccio di Dani sia attivo, esigente, disciplinato e, nella fattispecie, ugualmente attratto dal lato compositivo come da quello improvvisativo. In altri termini: il suo lavoro come compositore-esecutore, non distante – seppure con alcuni considerevoli distinguo, che in questa sede non analizzeremo – dalla pratica e dalla teoria della musica di un fenomeno chiave della musica del Novecento, la cosiddetta New York School e, in particolare di Morton Feldman,¹² riguarda la natura del suono, e soprattutto il tempo e lo spazio tutt'altro che dati del suo generarsi.

7. Stratigrafia e interspazi

Se passiamo adesso dalla struttura della batteria preparata alla dinamica di esecuzione che essa permette, ci troviamo di fronte a una vera e propria stratigrafia (l'architettura a cui dà vita lo strumento preparato è così leggibile anche come una geologia e una meteorologia delle potenzialità sonore, e il performer diventa un esploratore di superfici, profondità e strati gassosi). Dall'alto in basso, dunque, si possono localizzare tre livelli: primo (metalli), secondo (tamburi) e terzo (vari strumenti a terra). Quello strategico, a parere di Dani, è l'intermedio. Questo strato, infatti, è un vero e proprio laboratorio, scomponibile, aperto, sufficientemente intercambiabile – come gli altri due livelli, del resto. È un centro di gravità, e dunque di attrazione, ma anche di repulsione e di allontanamento, mediante il quale si producono e passano molteplici linee direzionali subendo spesso una sorta di curvatura, incrinatura o piegamento. Ma qui il suono attraversa anche complessi movimenti tellurici, bradisismi, tenute, rilanci, riprese e tensioni. Due piatti rovesciati stesi sul timpano e sul rullante, oltre alle corde già ricordate – ecco un nugolo di possibilità. Si tratta, infatti, di uno strato variegato sia dal punto di vista timbrico sia dal punto di vista armonico sia dal punto di vista melodico. È il livello di raccordo e, insieme, di disgiunzione dei suoni.

Poi vi è il piano alto che presenta delle multiformi superfici metalliche (non solo piatti); e anche qui vi sono parecchie possibili interazioni. È un interspazio inaspettato, perché non necessariamente riservato, come ci si potrebbe aspettare, al regno delle alte frequenze. Inoltre, si caratterizza per richiedere una mobilità in fase di esecuzione da parte del performer forse più forsennata che altrove. Sulla grancassa è posta una zitra che consente un'ulteriore opportunità di ampliare il parco melodico e armonico.

Infine, il piano basso, il livello del terreno. Qui è presente un'altra innovazione di Dani: un reggipiatto a terra per piatto rovesciato che permette al performer non soltanto di percuoterlo in differenti modalità, ma soprattutto di stoppare il suono con un piede. Quindi ecco la teoria delle lamiere (una pende dal rullante) e degli strumenti “trovati” posti a terra, come a riposo, in attesa di agire direttamente sul terreno o comunque *con* il terreno. È inutile ribadire che anche questo livello, il più profondo, è un piano di lavoro a tutti gli effetti. La performance di Dani si snoda, allora, in strati disuguali e tuttavia complementari, caratterizzati dai timbri disparati, silenzi, verticalità spinte e orizzontalità multiformi, da sovrapposizioni e ibridazioni fra strumenti. Ritroviamo ancora il disorientamento come cifra del suo rapporto al suono.

¹¹ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 124, trad. it. di F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, t. II, ed. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1965, p. 129.

¹² Si veda, per esempio, questa affermazione nei riguardi del tempo, assai in linea con quanto veniamo a dire in questo saggio: «A me interessa arrivare al Tempo nella sua esistenza non strutturata. Vale a dire, a me interessa come questa belva vive nella giungla, non nello zoo. Mi interessa come il Tempo esiste prima che noi ci mettiamo sopra le grinfie: la nostra mente, la nostra immaginazione», M. Feldman, *Tra le categorie (1969)*, in Id., *Pensieri verticali*, a cura di B.H. Friedman, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2013, p. 139.

8. *Corpo e durate*

Ora, se nel primo strato il performer usa soltanto le mani, negli altri due è tutto il corpo a essere chiamato in causa. Questa centralità del corpo nel lavoro di Dani è importante perché non è affatto un'assunzione di principio. Dani non parte dal corpo, ma arriva al corpo. Prima di tutto, c'è – come sempre – un problema squisitamente musicale, quello delle durate. Possiamo riassumerlo rapidamente così: il percussionista classico arresta il suono una volta prodotto, intervenendo così sulla sua durata, mentre il batterista jazz o rock stoppa molto meno o non stoppa affatto. Nel caso di Dani, è proprio per affrontare la questione della durata che il corpo diventa basilare. Suonando in piedi, infatti, nel secondo e nel terzo strato dello strumento differenti parti del corpo (le cosce, il petto, i piedi...) possono intervenire per fermare i suoni, determinando così un ampio spettro di possibilità che permette al performer di avere un maggior controllo innanzitutto sulla durata del suono dei piatti. Per quanto riguarda la ricerca in *solo*, dunque, «tutto è partito dai suoni e dalla loro durata», afferma Dani.

Ma c'è di più. A un certo punto della sua ricerca, infatti, Dani si accorge che – mentre stava suonando – il corpo si trovava in difficoltà, e che dunque doveva, per andare avanti, risolvere questa *impasse*. E una cosa si fece subito chiara, vale a dire che la risoluzione, a sua volta, non poteva essere che corporea. Nessuna tecnica pregressa poteva essere qui disponibile, e tantomeno una qualche teoria. Da qui l'imboccare decisamente la via per cercare di porre – intenzionalmente, questa volta – il proprio corpo in una situazione di crisi e trovare, di volta in volta – attraverso la scomposizione del gesto, innanzitutto –, gli accorgimenti e i rimedi più diversi per venire a capo dell'ostacolo, dell'ostruzione, che si interpone all'azione del musicista. Risolvere questa cosa non è sempre possibile, naturalmente, ma – quando riesce – è il fluire del suono ad accadere. Per il performer, questo è un banco di prova totalmente indipendente rispetto a ogni altra considerazione esteriore.

9. *Persistenze, insistenze*

Tutto ciò ha delle esplicite e immediate ricadute sia dal punto di vista della tecnica personale, la quale si modificherà a seconda dei problemi che il corpo dovrà affrontare, sia da quello della composizione-improvvisazione, ossia del risultato sonoro, perché quest'ultimo non potrà prescindere dalla particolare postura, dall'atto, dal portamento, ossia in ultima istanza dalla differenza corporea che permette la produzione – o meglio: l'andare da sé, spesso sorprendente – del suono. Accanto, dunque, a un rigore quasi ascetico (evidente nell'eleganza del gesto di Dani) volto al controllo del corpo, all'incontro e alla distribuzione dei suoni, a migliorare le discrasie e giungere così alla coordinazione – e a un'intensa attenzione verso le sincronie, gli incastri e i tempi –, a emergere, esattamente per la complessità e la tensione a cui il corpo è sottoposto, è sempre la possibilità dell'imprevedibile, del caso. Ma, anche qui, non è questione del caso frutto dell'arbitrio, non della libertà di scelta, quanto piuttosto di ciò che è più vicino all'impersonale, all'incidenza nel senso etimologico del cadere di qualcosa su qualcosa. Dell'inevitabile, in un certo senso. In breve: dell'evento.

In questo modo si scompaginano i cliché, i pattern – croce e delizia dell'improvvisatore – perdono gran parte della loro forza di attrazione, anche se – va da sé – le soluzioni ogni volta trovate possono, a loro volta, diventare pattern ed entrare a far parte del processo improvvisativo o comunque costituire un segmento su cui si snoda una composizione.

Da qui la preparazione della performance: le idee compositive, innanzitutto, che vanno a formare i diversi quadri mediante i quali si snoda il percorso sonoro, e poi l'apertura nei confronti del caso, il gusto per la sorpresa e il sorprendersi, la ricerca di un sempre precario equilibrio. Il *solo* di Dani si muove tra grandi contrasti timbrici e di altezze, con una particolare attenzione all'intensità del suono. In altri termini, intensità e timbro rivestono nei suoi lavori la stessa importanza dell'altezza e della durata. Non vi è gerarchia tra i caratteri distintivi del suono, almeno in partenza. In particolare, imitazione e contrasto vanno costantemente insieme nel suo modo di comporre e di improvvisare. Spesso da una melodia puntuale, egli arriva ben presto a un'armonizzazione complessa, ricca di timbri sovrapposti, per poi improvvisamente *suonare il silenzio*. Silenzio che, nella sua musica, appare quanto mai immanente e vivo. Anzi, si direbbe che il silenzio persista, insista, nelle sue composizioni e improvvisazioni o che qualunque effetto acustico egli produca, per quanto forte o fortissimo, non arrivi mai a negarlo completamente. Incessante è, anche, la ricerca di una proporzione, di un rapporto, di un richiamo tra i

suoni. È vero che il disorientamento (del corpo, della percezione, dell'orchestrazione, del timbro) è, per certi versi, la condizione del suo suonare in *solo*, ma c'è nella sua indole, si direbbe, un'irriducibile capacità di sentire il bilanciamento fra i suoni, e di perseguirlo.

In fondo, il lavorare sul limite non dà mai luogo in Dani a eccessi inconciliabili o, peggio, fine a se stessi (anche se questo non costituisce, certo, alcun riparo, alcuna garanzia). Basti osservare le velocità e le lentezze dei suoi gesti durante una performance. La chiarezza è la prima cosa che colpisce chiunque assista a una performance di Roberto Dani. Chiarezza dei suoni, chiarezza di movimenti, chiarezza delle dinamiche, chiarezza delle modulazioni, chiarezza della posa e dell'incedere. È la chiarezza ciò a cui si deve tendere – qui si misura la risoluzione o lo scacco, il fluire o l'arrestarsi, la riuscita o il fallimento. Chiarezza, e ancora chiarezza.

(estate 2018)