

Repetita iuvant, perseverare diabolicum

Un approccio multidisciplinare alla ripetizione

a cura di

Davide Mastrantonio - Valentina Bianchi
Marianna Marrucci - Orlando Paris
Ibraam Abdelsayed - Martina Bellinzona

Studi e ricerche

2023

 EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena

Edizioni Università

Repetita iuvant,
perseverare diabolicum

Un approccio multidisciplinare alla ripetizione

a cura di

Davide Mastrantonio - Valentina Bianchi
Marianna Marrucci - Orlando Paris
Ibraam Abdelsayed - Martina Bellinzona

Studi e ricerche

2023

Comitato scientifico: Marina Benedetti, Antonella Benucci, Paola Carlucci, Pietro Cataldi, Paola Dardano, Beatrice Garzelli, Sabrina Machetti, Giuseppe Marrani, Tomaso Montanari, Massimo Palermo, Carolina Scaglioso, Lucinda Spera, Massimiliano Tabusi, Massimo Vedovelli

Comitato di redazione: Benedetta Aldinucci, Valentino Baldi, Anna Baldini, Irene Falini, Matteo La Grassa, Veronica Ricotta, Eugenio Salvatore, Carolina Scaglioso, Ornella Tajani

Collana finanziata dal Dipartimento d' Eccellenza DISU
(Dipartimento di Studi Umanistici)

ISBN: 978-88-32244-10-6



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0
Internazionale.

Tutti i diritti sono riservati.

Qualsiasi riproduzione, anche parziale e sotto qualsiasi forma,
è vietata senza l'autorizzazione dell'Ateneo.

Copyright © 2023 Ateneo Internazionale - Università per Stranieri di Siena

RIPETIZIONI ANTIMNEMONICHE E VARIAZIONI
HAUNTOLOGICHE NELL'ULTIMO *THE CARETAKER*

«Il vantaggio della cattiva memoria
è che si godono più volte
le stesse buone cose per la prima volta».
Friedrich Nietzsche - *Umano, Troppo Umano I*

1. INTRODUZIONE

È noto come il modulo della ripetizione, differentemente da quanto accade per la facoltà linguistica propriamente detta, sia una proprietà strutturale fondante e distintiva della musica (cfr. Kivy 1993: 327-329; Margulis 2013). Nelle lingue naturali, salvo casi di insorgenza di DSL o altre condizioni patologiche, la ripetizione parrebbe infatti essere associata alla disambiguazione o alla corretta segmentazione degli elementi costitutivi di uno o più enunciati ritenuti contestualmente salienti (Margulis

¹ Il presente contributo va ritenuto frutto della stretta collaborazione fra i due autori, che ne hanno redatto congiuntamente tutte le sezioni. Per ragioni accademiche, le sezioni 1, 3 e 4 sono da attribuire a Marco Biasio, mentre la sezione 2 a Dario Del Fante. Sentiti ringraziamenti vanno ai due revisori anonimi, che con i loro numerosi e puntuali commenti ad una versione precedente dell'articolo hanno permesso di risolverne alcune importanti criticità. Gli autori rimangono i soli responsabili di ogni ulteriore errore e/o inesattezza conservatisi nel testo.

2013). In altri termini, nel linguaggio umano non esisterebbero equivalenti funzionali della bipartizione musicale fra ripetizione 'musematica' (che coinvolge singole cellule melodiche portanti, come il *call and response* o il formato-*riff*) e ripetizione 'discorsiva' (che coinvolge unità sintagmatiche più complesse quali, ad esempio, le *head* jazzistiche o il soggetto delle fughe), distinzione originariamente introdotta in Middleton (1983: 238).

Nel corso del XX secolo, con l'avvento di nuove correnti musicali la cui ricerca sperimentale si fondava su un affrancamento più o meno netto dal classico modello tonale occidentale, l'utilizzo estensivo della ripetizione o, al contrario, la sua assenza programmatica sono incorsi in processi di risignificazione che oltrepassano i limiti della mera funzione strutturale.² Il presente contributo si propone di estendere il dibattito critico ad un territorio liminale tra musica colta e popolare, tra *plunderphonics*³ e radici sintetiche: nello specifico, intende sondare possibilità e limitazioni di un ampliamento dell'approccio generativo di Lerdahl/Jackendoff (1983) all'ultima fase dell'opera di *The Caretaker* e, in particolare, al ruolo concettuale assunto da ripetizione e variazione nell'esalogia *Everywhere at the End of Time* (2016-2019, d'ora in avanti EATEOT).

L'articolo è suddiviso come di seguito. La seconda sezione (§2) discute l'apparato filosofico-concettuale che ispira il progetto di *The Caretaker*, con particolare riferimento alla connessione con i cosiddetti scritti "hauntologici" di Mark Fisher (1968-2017). La terza sezione, muovendo da un'esposizione essenziale dei parametri descrittivi della *Generative Theory of Tonal Music* (d'ora in avanti GTTM), si focalizza sulla problematizzazione di preesistenti proposte di estensione dell'approccio generativo standard ai numerosi elementi sovrastrutturali, post-tonali nell'accezione di Baroni (2010), che caratterizzano le composizioni di *The Caretaker* (§3.1): come argomentato, ad assumere una valenza particolare sono gli stessi moduli di ripetizione e variazione che, lontani dal ricoprire le funzioni tipicamente assegnate nel sistema tonale, si avvicinano piuttosto ai parametri estetico-stilistici stipulati da alcune fra le

2 Basti pensare al modello dodecafonico di Arnold Schönberg (1874-1951), la cui rinuncia esplicita alla ripetizione 'spaziale' ('statica'), di stampo stravinskijano, in favore di una ripetizione irregolare, astratta, 'temporale' ('progressiva'), viene interpretata come scelta ideologicamente polarizzata contro un'organizzazione gerarchica del materiale musicale che rifletterebbe i meccanismi dei modi di produzione del capitalismo di massa (Adorno 1949; Middleton 1983: 240). Più recentemente, l'enfasi antiseriologista posta dai compositori minimalisti sulla ciclicità dei pattern melodici e ritmici delle proprie opere intendeva non solo richiamarsi all'eredità della musica popolare afroamericana, ma ricercare al contempo delle connessioni semiotiche profonde con la realtà sociale di produzione, con questo prefigurando decenni di musica elettronica da venire (Danielsen 2018).

3 Il termine, circolante anche nell'italianizzazione *plunderfonia*, viene qui usato nell'accezione originaria del compositore e artista multimediale John Oswald (1953-) per indicare il procedimento postmoderno di campionamento e riassetto di fonti acustiche esterne (brani già editi, *soundscape*s e *field recordings*, dialoghi) allo scopo di creare un pezzo del tutto nuovo. Manifesto dei *plunderphonics*, la cui versione originale risale al 1985, è Oswald (2004).

più importanti scuole di sperimentazione elettronica sorte fra anni '80 e '90, *glitch* e *minimal techno* in testa (§3.2).⁴ Nell'ultima sezione (§4) vengono tratte le conclusioni.

2. THE CARETAKER: HAUNTOLOGIE DELLE CONTEMPORANEITÀ TRA PASSATI OPPRIMENTI E FUTURI PERDUTI

La ricerca sonora di “Leyland” James Kirby (1974-), figlio della nuova cultura rave sviluppatasi nel Regno Unito a partire dalla fine degli anni '80 e attivo da oltre un trentennio sotto vari pseudonimi, si è interamente costituita all'intersezione di due parallele procedure artistiche: una preliminare, di scavo archivistico tra vecchie soffitte e nuove librerie musicali, ed un successivo atto parodistico di riscrittura plunderfonica, in cui frammenti di brani appartenenti a vari generi ed epoche vengono assemblati in un patchwork postmoderno e, nel processo, ridefiniti nella struttura e nella funzione.

È tuttavia solo nei panni dell'alter ego The Caretaker, dichiarato “morto” nel 2019 dopo un ventennio d'attività in seguito alla pubblicazione dell'ultimo capitolo di EA-TEOT, che Kirby ha portato ad un grado superiore di esplorazione tematica una serie di *Leitmotiv* concettuali ricorrenti in tutta la sua opera. A saldare fra loro le varie fasi evolutive del progetto The Caretaker è, infatti, una concezione discontinua e ateleologica del flusso temporale, esplicitamente ispirata dal costruito post-marxista di *hauntologie* formulato in Derrida (1993). Come la caduta del muro di Berlino e la disgregazione dell'Unione Sovietica hanno determinato, secondo Derrida, una disgiunzione temporale, storica e ontologica, in cui l'essere è sostituito dalla figura del “fantasma” (ciò che non è né ha origine, che non è presente, né assente, né morto), così al centro della musica hauntologica si impone l'opprimente desiderio melancolico di chi, naufragate le ideologie e raffreddatesi le aspettative nelle nuove società post-ideologiche, riconosce che «che le speranze create dalla musica postbellica e dall'euforia della musica dance degli anni Novanta non esistono più: non soltanto il futuro non è mai arrivato, ma neppure sembra più possibile»⁵ (Fisher 2019: 37).

4 Per motivi di spazio, in questo contributo la riflessione teorica non può essere affiancata da una descrizione formale completa del materiale oggetto di analisi, che dovrà pertanto essere affrontata in separata sede.

5 Un revisore anonimo solleva correttamente il problema della specificità tematica della sensazione-della-fine hauntologica rispetto agli svariati precedenti analoghi in campo musicale, come le correnti neoclassiche e postmoderniste. Sebbene motivi di spazio precludano un sistematico approfondimento della questione, è tuttavia opportuno notare come la cancellazione del futuro cui fa riferimento Fisher sia intimamente legata al sistema di produzione culturale tardocapitalista e si estrinsechi nella «crescente sensazione che la cultura abbia perso la capacità di cogliere e articolare il presente» (Fisher 2019: 20). Centrale è, in particolare, la nuova egemonia del cyberspazio «sulla ricezione, sulla distribuzione e sul consumo di cultura, e in particolare di cultura musicale» (ivi: 35) che, mettendo in crisi le coordinate ontologiche tradizionali di spazio e tempo, costringerebbe produttori e consumatori contemporanei a rifugiarsi in forme di appagamento familiari e rassicuranti. Ne deriva che «il tempo culturale si è ripiegato su sé stesso, e la sensazione di sviluppo lineare ha ceduto il passo a una bizzarra simulta-

L'etichetta *hauntology*, popolarizzata negli scritti maturi di Mark Fisher e Simon Reynolds (1963-), descrive così una specifica convergenza di artisti esistenzialisti «attratti da una tecnologia che poteva dare consistenza materiale alla memoria» (Fisher 2019: 36): i loro filtri tecnologici catturano, tra ogni sorta di disturbo ambientale, gli echi sonori riprodotti da supporti fisici in decadimento (78 giri, dischi in ceralacca, nastri audio). L'ascoltatore diviene così cosciente di assistere alla rievocazione digitale di un passato artefatto, manipolato, di cui, per questo motivo, non si può avere davvero nostalgia (Adkins 2019: 126-127). In questo sta la cifra politica derridiana dell'operazione hauntologica: perdersi nella nostalgia di ciò che è stato (o di ciò che ricordiamo sia stato) equivale al perdersi nella nostalgia di ciò che (mai) sarà – un fantasma, per l'appunto.

Non è dunque un caso che al centro dell'intera opera di *The Caretaker* vi sia la memoria, intesa come funzione neurale di assimilazione ed elaborazione di dati sotto forma di ricordi ed esperienze. L'interesse di Kirby si concentra sulla relazione psicologica tra il soggetto ed i ricordi e, in particolare, sui sentimenti ad essi collegati come la nostalgia (intesa come il rassegnato rimpianto per la lontananza del passato), la malinconia (intesa come la tristezza depressiva derivante dall'impossibilità di trovare nel presente un appagamento identitario) e, per conseguenza diretta, la nostalgica smania di tornare a immergersi nel passato. All'oscillazione tra i vertici di questo triangolo emotivo corrispondono, come suggerito dall'ordinamento cronologico dei titoli delle opere, tre momenti fondamentali della produzione di *The Caretaker* e, quindi, tre momenti della vita del suo alter ego.⁶

Nella prima trilogia caretakeriana, composta da *Selected Memories From The Haunted Ballroom* (1999), *A Stairway To The Stars* (2001) e *We'll All Go Riding On A Rainbow* (2003), i suoni dal (e del) passato vengono reinterpretati in rassegnata chiave nostalgica. I pezzi, costruiti su campioni manipolati di musica leggera inglese degli anni '20 e '30, intrappolano l'ascoltatore in un ricordo sbiadito delle sale da tè evocate dagli originali, avvolto da «un alone di riverbero e crepitio illuminato dalle luci a gas» (Fisher 2019: 160) come nella fotografia della sala da ballo dell'Overlook Hotel. È un «suggestivo esercizio di nostalgia» del passato, come suggerisce lo stesso Fisher, che serve ad aggirare il circolare senso di inappagamento innescato da un presente svuotato di ogni prospettiva.

La seconda fase, rappresentata dalla trilogia *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* (2006), *Deleted Scenes, Forgotten Dreams* (2007) e *Persistent Repetition Of Phrases* (2008), simboleggia l'insorgenza di una forma di amnesia anterograda che intrappola

neità» (ivi: 21). Si tratta, non casualmente, di caratteristiche che trovano una loro precisa e trasversale trasposizione sonora nell'*opus* di *The Caretaker*.

6 Il tema viene approfondito in dettaglio in un'intervista rilasciata da Kirby a Fisher per il numero 304 del magazine *The Wire*, uscito nel giugno 2009 e ripubblicato in Fisher (2019: 159-169).