

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'esologia *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 antiserialista 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 riassettaggio 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 melanconico 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).

il protagonista all'interno del ricordo del passato. Come afferma Fisher (ivi: 157) nelle note di copertina per TPAA, «il problema non è, non più, la mania di *accedere* al passato, ma l'incapacità di *uscirne*». La vividezza del passato, riesumato dai suoni della prima trilogia, ha smarrito il proprio splendore e ha lasciato spazio a frequenze sinistre e decadenti: si tratta del primo e, forse, più importante effetto collaterale prodotto dall'avanzata della patologia cognitiva: «ci ritroviamo immersi in un'oscurità innavigabile, astratta e minimalista quanto un paesaggio di Beckett» (ivi: 160). Calza a pennello la descrizione che Fisher fa delle atmosfere di Kirby, attraverso un gioco di parole tra *easy* – nell'accezione musicale di 'leggero', 'di consumo' –, il suo antonimo *uneasy* 'disagevole' e *queasy* 'nauseabondo': «Non si potevano ignorare le ombre che si affacciavano alla periferia della nostra audiovisione; il viaggio lungo la via del ricordo era deliziosamente inebriante, ma con un amaro retrogusto» (ivi: 156). L'amnesia anterograda di cui *The Caretaker* soffre lo costringe ad una permanenza forzata all'interno dei loop nostalgici del passato, progressivamente sempre più irri-conoscibili: cresce la tensione nostalgica per un futuro perduto di un mondo postero e, per lui, forse postremo.

È precisamente attorno alla delineazione di questo futuro perduto che si articola la fase finale dell'opera di *The Caretaker*, in particolare nei dischi *An Empty Bliss Beyond This World* (2011) e nella colonna sonora per il biopic di Grant Gee su W.G. Sebald (1944-2001) *Patience (After Sebald)* (2012): si tratta del preludio al definitivo confondersi di ogni piano temporale, al declino cognitivo che investirà il protagonista nell'esalopia di EATEOT (2016-2019) sino a condurlo, simbolicamente, alla morte.

EATEOT costituisce, nelle dimensioni e nella sua articolazione, l'opera più rappresentativa di *The Caretaker*. Nell'accompagnare il suo alter ego dall'insorgere della demenza (*Stage 1 [A+B]*, 2016) sino al tragico epilogo (*Stage 6 [O+P+Q+R]*, 2019), Kirby trasferisce metaforicamente sulla filigrana sonora il progressivo disgregamento dell'integrità cognitiva del protagonista. Inizialmente restituiti come ovattate decalcomanie delle composizioni originali (dei simulacri plunderfonici derridiani, così come li ricorda *The Caretaker* stesso), i brani di partenza vanno incontro a un processo progressivo di degenerazione: le frequenze vengono stirate e deformate, le concatenazioni melodiche si avvitano in loop senza fine, le distorsioni si intensificano, delle cellule armoniche rimane un'indistinta poltiglia post-tonale, quando non esplicitamente atonale. In questo contesto il modulo della ripetizione (riproposto ogni volta in modalità differenti come microvariazione investita di una funzione che, come argomentato in seguito, si potrebbe definire antimnemonica), ricopre un duplice ruolo fondamentale: è, al contempo, elemento rappresentativo dell'avanzamento della demenza del protagonista e, più in generale, metafora dell'irreversibile irri-conoscibilità spaziotemporale che, dalla prospettiva alterata di *The Caretaker*, ha assunto il mondo circostante. Scopo della prossima sezione è discutere la possibile integrazione di questi elementi concettuali all'interno di una teoria formale della rappresentazione musicale, che comprenda tanto la fase di composizione quanto quella

di ricezione (sulla scorta della distinzione fra *composing* e *listening grammar* in Baroni 2010).

3. LINEAMENTI DI ANALISI TEORICA

3.1 Ricomporre l'infranto. Quale paradigma per EATEOT?

Nel paradigma di riferimento, definito per la prima volta in Lerdahl/Jackendoff (1983) e aggiornato da una prospettiva minimalista nel più recente Katz/Pesetsky (2011),⁷ la costruzione di una grammatica generativa della musica tonale occidentale (GTTM) e, per estensione, l'elaborazione di una descrizione strutturale potenzialmente applicabile ad ogni pezzo di musica tonale vengono assunte come presupposto per la formulazione di una teoria generale della cognizione musicale.⁸ Questo parallelismo fra musica e linguaggio si riflette nel carattere gerarchico delle quattro componenti dell'"intuizione musicale" indagate da GTTM, vale a dire la struttura di raggruppamento (SR, *grouping structure*), la struttura metrica (SM, *metrical structure*), la riduzione del lasso temporale (RLT, *time-span reduction*) e la riduzione prolungazionale (RP, *prolongational reduction*).⁹ Il modulo della ripetizione è associabile a questi due ultimi livelli, che assegnano alle varie altezze di un dato pezzo gerarchie di salienza strutturale a seconda della loro distribuzione in SR e SM (RLT) o in riferimento a pattern di alternanza tra fasi di tensione e rilascio, continuità e progressione melodica (RP).

È qui importante sottolineare che "tensione" e "rilascio" non sono concetti da intendersi in senso assoluto: si tratta, piuttosto, di variabili ottenibili tramite sovrapposizione e gerarchizzazione di pattern primitivi, definite in relazione a particolari eventi musicali che, a loro volta, sono ordinati nello spazio e nel tempo. Lerdahl/Jackendoff (1983: 181) scelgono di impiegare strutture ad albero ramificate per rap-

7 Il parallelismo fra GTTM e la cosiddetta *Identity Thesis for Language and Music* (ITLM; cfr. Katz/Pesetsky 2011: 3) è in realtà approssimativo e trascura un numero significativo di differenze teoriche e metodologiche, ben sintetizzate in Zeijlstra (2020: 49-51).

8 Un revisore anonimo ha rilevato la difficile riconciliabilità di questo presupposto con l'esistenza di un gran numero di sistemi non tonali per cui, naturalmente, sarebbe assurdo affermare contravvengano ai meccanismi cognitivi fondamentali di produzione e ricezione musicale. In maniera non dissimile, Baroni (2010: 85) invoca un approccio olistico allo studio degli universali in musica, che rifugga l'orientamento dominante di un eurocentrismo tonale. Per quanto queste riserve siano condivisibili, va precisato che molta della ricerca sperimentale di laboratorio nell'ambito dello studio della cognizione musicale viene oggi già condotta in questa direzione: si veda una succinta discussione in Cram (2009: 42-43).

9 In GTTM ciascuna componente agisce in parallelo all'altra e l'interazione fra le strutture indipendentemente generate è garantita da regole di interfaccia. In ITLM, invece, coerentemente con l'impostazione minimalista, si assume che i moduli siano ordinati gerarchicamente: il prodotto di SR e SM precederebbe RLT (un quasi corrispettivo funzionale della prosodia nelle lingue naturali) che, a sua volta, condizionerebbe RP (la componente linguistica più vicina alla sintassi propriamente detta).

presentare formalmente le dinamiche di tensione (ramificazione a destra) e rilascio (ramificazione a sinistra). Dati due eventi musicali contigui x e y , si possono individuare tre diversi tipi di relazione che li mettono fra loro in connessione: rilevante, per la nostra analisi, è la sola relazione di ‘prolungazione forte’ (*strong prolongation*), instaurata quando x e y condividono toniche (la nota fondamentale di un accordo), note di basso e dominanti (il quinto grado di una scala). Nel caso della prolungazione forte, dunque, l’orientamento della ramificazione, che nelle altre due relazioni veniva determinato dalla posizione più o meno consonante del basso e/o della dominante di un evento nei confronti dell’altro, può dunque essere stabilito solo sulla base di fattori extrafrequenziali (ad esempio, ritmici). La ripetizione propriamente detta viene individuata quando x e y sono legati da una relazione tensiva di prolungazione forte in un albero ramificato a destra, che in Lerdahl/Jackendoff (1983) viene convenzionalmente rappresentata da un nodo vuoto alla congiunzione dei rami (cfr. fig. 1):

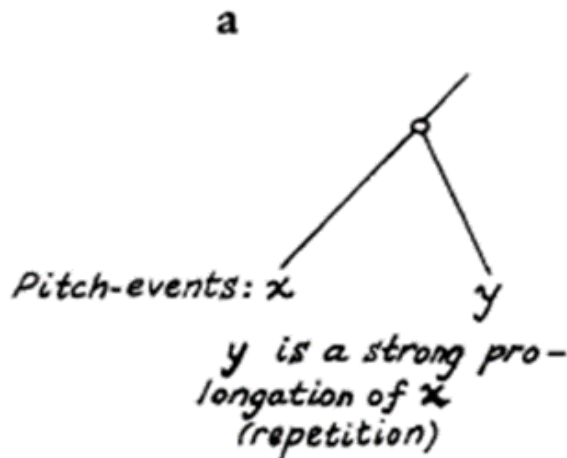


fig. 1. *Rappresentazione formale della ripetizione a livello prolungazionale* (Lerdahl/Jackendoff 1983: 182)

È tuttavia evidente che una tale definizione di ‘ripetizione’, oltre alla sua esclusiva applicabilità in ambito tonale (come dimostrano i criteri di formalizzazione), può essere accolta solo astraendo dalle specificità singolari del più ampio contesto in cui x e y vengono generati: il loro stesso avere luogo in due momenti diversi dello spazio-tempo li associa localmente, sul piano dell’analisi ritmica, a diversi effetti di tensione o rilascio in riferimento ai costituenti che seguono o precedono (Kramer 1988: 42).¹⁰

¹⁰ Per ovviare a questo problema, gli autori propongono (Lerdahl/Jackendoff 1983: 213) di suddividere ogni pezzo in più ampie regioni prolungazionali, organizzate gerarchicamente in base alla salienza relativa assunta dagli eventi nella RLT. “Saliienza”, che in GTTM viene intuitivamente opposto a “importanza strutturale”, è un concetto che recenti studi hanno cercato a loro volta di derivare formalmente sulla base dell’altezza relativa dei rami di ogni albero prolungazionale (Marsden/Tojo/Hirata 2018).

In un certo senso antischenkenkeriano, dunque, il modulo della ripetizione nella musica tonale contiene già in sé i semi di una certa (micro)variazione, funzionalmente assimilabile a quella delle lingue naturali, stante l'effettiva possibilità di assegnare al “musical wallpaper” (Kivy 1993) dietro la struttura musicale un qualsiasi tipo di contenuto semantico.¹¹

In EATEOT lo stesso concetto di ripetizione-come-variazione, variamente associata a livello strutturale (macrovariazione) e locale (microvariazione), è tuttavia periferico rispetto alla descrizione tonale offertane in GTTM.¹² Centrali, nell'architettura dell'esalogia, sono piuttosto i procedimenti sovrastrutturali (crescente invasività di glitch, *soundscape*s e striature di rumore bianco) di cui *The Caretaker* si serve per alterare il profilo del campione originario. In altri termini, la compenetrazione contestuale di materiale tonale in disfacimento e meccanismi ricombinatori plunderfonici deve indurre a ripensare il ruolo della ripetizione e il suo rapporto con il parametro di (micro)variazione che, per mancanza di condizioni di stabilità strutturale, nella logica post-tonale di EATEOT sono necessariamente diversi da quelli teorizzati in GTTM.

Nella letteratura generativa post-GTTM sono state spesso discusse, non senza controversie,¹³ possibili estensioni del paradigma di Lerdaahl/Jackendoff (1983) a sistemi musicali non tonali. Una delle prime proposte descrittive in ordine cronologico è Lerdaahl (1989) che, nella sua analisi di tre composizioni dodecafoniche appartenenti al primo periodo atonale di Schönberg (rispettivamente estratte dai *Drei*

11 Naturalmente, se di “significato” si assume una restrittiva definizione vero-funzionale in termini di referenza e predicazione, Patel (2008: 304) ha probabilmente ragione nel concludere che «[...] asking whether music has meaning is like asking whether a rock is dead: It is a ‘category error’». Proposte alternative sono state tuttavia avanzate in altri *framework* semantici, come quello cognitivo (Antović 2009: 124-127) o, più recentemente, nella cosiddetta *Super Semantics*, un complesso tentativo interdisciplinare di estendere i metodi della semantica formale a linguaggi iconici non verbali, che in Schlenker (2022) ha visto maturare i suoi risultati finora più ambiziosi e innovativi.

12 Una descrizione strutturale coerente con i parametri generativi potrebbe essere fornita per i motivi orchestrali prebellici che stanno alla base del procedimento di decostruzione e riscrittura plunderfonica adottato in EATEOT. Esempio nel merito sono le diverse interpretazioni dello standard orchestrale *Heartaches* (1931), campionate da Kirby secondo una logica apparentemente arbitraria di alternanza: *It's Just A Burning Memory [A1]* e *And Heart Breaks [E2]* sono basate su una versione del 1931 del vocalist jazz Al Bowlly accompagnato dal maestro Sid Phillips e dai suoi Melodians, mentre in *What Does It Matter If My Heart Breaks [C3]* si risentono dei passaggi della coeva rilettura di Seger Ellis, poi ripresa (ad un grado superiore di degradazione sonora) in successivi passaggi di *Stage 3*, come *Burning Despair Does Ache [F4]* e *Mournful Camaraderie [F8]*. Si tratta di una scelta che può essere letta come una metafora della memoria in deterioramento del protagonista, che ricorda i contorni dello stesso evento senza tuttavia riuscire a interpretarne univocamente il contenuto.

13 Molto critica di questa estensione metodologica è, ad esempio, la visione di Hughes (1991). Più recentemente, Barbosa (2019) fornisce delle argomentazioni di carattere generale contro il dualismo ontologico post-cartesiano del *framework* generativo che, a suo dire, sarebbe incompatibile con il nuovo paradigma olistico introdotto dalle scienze cognitive.

Klavierstücke del 1909 e dai *Sechs kleine Klavierstücke* del 1913), suggerisce che la percezione delle fasi alternate di tensione e rilascio sia maggiormente influenzata da parametri di salienza relativa (cfr. nota 9) associabili a RLT e determinati da una serie di ‘condizioni di salienza’, tra cui prossimità di registro e parallelismo motivico, che interagiscono fra loro in maniera computazionale (ivi: 73-74). Come tuttavia ammette lo stesso autore, una tale stipulazione equivale a riconoscere che di un pezzo atonale non si possa fornire una descrizione grammaticale propriamente detta: migliori risultati, a suo dire, potrebbero essere conseguiti analizzando composizioni post-tonali, come quelle di Béla Bartók (1881-1945), o in certa avanguardia del secondo Novecento, la cui pur evidente organizzazione dodecafonica è secondaria rispetto alla preminenza contestuale di strutture prolungazionali (ivi: 84). Alcuni dei numerosi studi sperimentali condotti negli anni successivi sembrano emendare queste conclusioni: in particolare, i risultati dei due esperimenti descritti in Dibben (1999) indicano che la capacità dell’ascoltatore di individuare un raggruppamento profondo in materiale sonoro armonicamente destrutturato in superficie dipenda, in primo luogo, dall’interazione fra SR e SM o, in loro assenza, da meccanismi di ‘conduzione orizzontale’ (*horizontal motion*), vale a dire dalla progressione lineare (non gerarchica) tra semitoni di parti melodiche all’interno di sequenze di accordi. La ripetizione, indipendentemente dall’organizzazione gerarchica della composizione di riferimento, sarebbe pertanto motivata da superiori ragioni di ordine cognitivo.¹⁴ Come tuttavia recentemente argomentato nella densa valutazione della letteratura tematica posta in apertura a Teo (2020: 61-64), le molteplici variabili invocate per integrare la dinamica tensiva – e, per diretta conseguenza, il modulo della ripetizione – nella rappresentazione strutturale di una composizione non tonale sembrano tutte dipendere dalla percezione relativa di uno o più eventi musicali in riferimento ad un centro tonale: una soluzione che l’autrice, nella sua complessa analisi statistica di tre opere neoclassiche post-tonali di Paul Hindemith (1896-1963), Maurice Ravel (1875-1937) e Igor’ Fedorovič Stravinskij (1882-1971), ridimensiona parzialmente in favore di fattori fisici (come la dimensione degli accordi) e acustici (come la stabilità tonale e, possibilmente, le caratteristiche dello strumento su cui l’accordo viene modulato).

Teo (2020), per quanto lavoro *in fieri*, sembra fornire degli strumenti metodologici alternativi, se non addirittura più adeguati, per rendere conto della specificità che il costrutto di ripetizione-come-variazione, per evidenti esigenze concettuali, assume nel corpus post-tonale di EATEOT: una delle sue manifestazioni è difatti filtrata attraverso la microvariazione (distruttiva) dell’ordinamento spaziotemporale dei costituenti melodici, la cui interazione apparentemente casuale e non compositazionale

¹⁴ Simili conclusioni vengono tratte nello studio neuroestetico di Mencke *et al.* (2019: 4-5), in cui si avanza l’ipotesi innovativa che sia proprio l’individuazione di questi meccanismi, non trasparenti come nei sistemi tonali, una delle fonti del godimento estetico derivante dall’ascolto di musica atonale e/o post-tonale.

con i livelli di manipolazione sovrastrutturale (fisica, acustica, ritmica) sembrerebbe quasi non rispondere allo schema cognitivo fondamentale individuato da Dikken (1999). Un'ipotesi alternativa sulla natura funzionale della ripetizione in EATEOT verrà esposta nel paragrafo successivo.

3.2 *Let's dance: tra ripetizione antimnemonica e variazione hauntologica*

Dalla discussione in §3.1 si possono ricavare almeno tre possibili caratteristiche, in negativo, del ruolo assunto dalla ripetizione in EATEOT: non serve a garantire continuità né a generare tensione armonica a livello di RP; non assolve, per questo motivo, a nessuna delle funzioni strutturali cui è tipicamente associata nei modelli tonali; infine, non sembra soddisfare nemmeno le esigenze cognitive fondamentali che informano il riconoscimento e il raggruppamento dei costituenti di composizioni tonali e atonali. Una definizione che riassume tutti questi aspetti e che, in più, rende conto dell'apparente distribuzione stocastica (sia qualitativa che spaziotemporale) dei fattori nella portata del modulo, è quella di *ripetizione antimnemonica*: disponendo cognitivamente di un numero di elementi che si assottiglia al progredire del concept, l'ascoltatore è impossibilitato a memorizzare il pattern ripetuto nella sua interezza, sino a non identificare nemmeno più il modulo in quanto tale.¹⁵

Al contempo, come già precedentemente argomentato, ogni ripetizione in EATEOT è al contempo (micro)variazione: nello specifico, un suo tipo particolare, una *variazione hauntologica*. La ripresa del concetto derridiano rende conto di un peculiare limbo spaziotemporale: *in primis*, quello cui appartiene il materiale di partenza, ma anche, e soprattutto, quello su cui agisce questa variazione che, pur avendo origine da una frattura, non è presente né assente: l'effetto di disorientamento che scaturisce dalla demolizione della struttura formale del costituente melodico ad intervalli temporali irregolari e in congiunture eventuali sempre diverse (tanto da generare l'impressione di assistere all'esecuzione di eventi non sovrapponibili) è complementare a quello esperito nell'impossibilità di ricordare la ripetizione del medesimo costituente.

Sebbene tipici del *modus operandi* kirbiano, è qui opportuno sottolineare che ripetizione antimnemonica e variazione hauntologica non sono parametri esclusivi del progetto *The Caretaker*.¹⁶ Al contrario, procedimenti simili sono condivisi, in modi e forme variabili, da un paio di importanti scuole di sperimentazione elettronica fiorite a cavallo tra anni '80 e '90: la *glitch* e la *minimal techno*. Sono proprio questi contatti di ritorno con un comune retroterra artistico, brevemente delineati di seguito, che possono aiutare a vedere sotto un'altra luce la filiazione artistica di EATEOT.

La ricerca della prima, come da nome, coinvolge il convitato di pietra della perfor-

¹⁵ Un simile concetto viene intuitivamente impiegato dallo stesso Kirby per descrivere la struttura di *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* (Fisher 2019: 159-160).

¹⁶ Ringraziamo un revisore anonimo per aver suggerito di inserire EATEOT in un'adeguata prospettiva storica.

mance musicale, l'errore: crash, bug, blocchi, malfunzionamenti analogici e digitali di ogni tipo, imprevisi di sistema entrano in una non predicibile relazione con il di per sé fallibile elemento umano, generando *patchwork* di suoni "sbagliati", non organici. Spesso indotta dalla manipolazione e dalla frammentazione di materiali analogici originali, l'imprevedibilità della variazione si traduce, in dischi seminali quali *Endless Summer* (2001) del compositore austriaco Christian Fennesz (1962-), in un curioso processo di "mappatura" dell'errore: attraverso sovrapposizione, ripetizione e alternanza di fratture casuali nasce una cartografia armonica del tutto inedita, non ottenibile composizionalmente. L'effetto complessivo, pur servendosi di procedimenti simili a quelli impiegati in EATEOT, è animato da moto opposto: centripeto e olistico quello di Fennesz, centrifugo e atomistico quello di Kirby.

Più sottili sono i legami che avvicinano l'ultimo *The Caretaker* alla *minimal techno*, il cui fondamento è, d'altro canto, un retaggio di quell'eredità popolare afroamericana filtrata attraverso la lente colta dei compositori di metà anni '60: la ricorsività della ripetizione strutturale. Un progetto come *ReComposed* (2008), che vede nomi del calibro di Carl Craig (1969-) e Moritz von Oswald (1962-) misurarsi con l'ambiziosa rilettura di parti dei repertori di Ravel e Modest Petrovič Musorgskij (1839-1881), sembrerebbe lontanissimo nei toni e nei contenuti dall'odissea di EATEOT. Benché in questo caso la ripetizione sempre uguale (e dunque perfettamente predicibile) di elementi a livello di RLT e RP acquisisca una polarità opposta al costruito antimnemonico kirbiano, il rapporto di dipendenza gerarchica del modulo da un pattern iniziale, riprodotto meccanicamente lungo segmenti spaziotemporali ordinati linearmente, produce spontaneamente una serie di microvariazioni. L'aspetto interessante e a suo modo hauntologico della ripetizione-come-variazione di dischi come *ReComposed* sta nelle modalità di accumulo progressivo di queste microvariazioni, che rimangono cognitivamente celate all'ascoltatore: la giustapposizione di costituenti scomponibili in primitivi ritmici e melodici apparentemente identici fra loro (e dunque inerentemente tensivi) genera, a mo' di effetto parasinfonico, una progressione dinamica della macrosintassi dell'intero movimento, traducendosi in una consequenzialità armonica di grande respiro.

4. CONCLUSIONI

In questo contributo è stata discussa la possibilità di descrivere formalmente l'ultima fase dell'opera di *The Caretaker* all'interno di un paradigma generativo "espanso", applicabile non solo al primo stadio del campionamento plunderfonico (tonale), ma anche al complesso di manipolazioni sovrastrutturali che in EATEOT caratterizzano, in senso antimnemonico, il modulo della ripetizione. È stato altresì argomentato come nell'esalogia kirbiana ogni ripetizione venga associata ad uno o più livelli di macro- e microvariazione, definita hauntologica in riferimento alla sua randomica distribuzione spaziotemporale. Quest'ultimo parallelo permette di chiarire come la

natura antimnemonica della ripetizione nel corpus caretakeriano risponda a due esigenze fra loro complementari: una di natura estetica, imposta dal concept di lavoro, e una di natura epistemologica, condizionata dalla peculiare *Weltanschauung* e dal pedigree artistico dello stesso musicista.

BIBLIOGRAFIA

- Adkins 2019 = Monty Adkins, *Fragility, Noise, and Atmosphere in Ambient Music*, in Monty Adkins / Simon Cummings (a cura di), *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music*, Huddersfield, University of Huddersfield Press, pp. 119-146.
- Adorno 1949 = Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr Siebeck Verlag.
- Antović 2009 = Mihailo Antović, *Towards the Semantics of Music: The Twentieth Century*, in «Language & History», 52(1), pp. 119-129.
- Barbosa 2019 = Rafael Barbosa, *Is Generative Theory Misleading for Music Theory?*, in Polina Eismont / Olga Mitrenina / Asya Pereltsvaig (a cura di), *Language, Music and Computing. Second International Workshop, LMAC 2017, St. Petersburg, Russia, April 17-19, 2017, Revised Selected Papers*, Dordrecht, Springer, pp. 22-34.
- Baroni 2010 = Mario Baroni, *GTTM and Post-Tonal Music*, in «Musicæ Scientiæ», 14 (1_suppl), pp. 69-93.
- Cram 2009 = David Cram, *Language and Music: The Pragmatic Turn*, in «Language & History», 52 (1), pp. 41-58.
- Danielsen 2018 = Anne Danielsen, *Time and Time Again: Repetition and Difference in Repetitive Music*, in Oliver Julien / Christophe Levaux (a cura di), *Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music*, New York-London, Bloomsbury Publishing, pp. 37-50.
- Derrida 1993 = Jacques Derrida, *Spettri di Marx*, Milano, Raffaele Cortina.
- Dibben 1999 = Nicola Dibben, *The Perception of Structural Stability in Atonal Music: The Influence of Salience, Stability, Horizontal Motion, Pitch Commonality, and Dissonance*, in «Music Perception: An Interdisciplinary Journal», 16 (3), pp. 265-294.
- Fisher 2019 = Mark Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, Minimum Fax.
- Hughes 1991 = David Weirick Hughes, *Grammars of Non-Western Musics: A Selective Survey*, in Peter Howell / Robert West / Ian Cross (a cura di), *Representing Musical Structure*, London et al., Academic Press, pp. 327-362.
- Katz/Pesetsky 2011 = Jonah Katz / David Pesetsky, *The Identity Thesis for Language and Music*, accessibile da http://web.mit.edu/6.034/www/6.s966/katzEtAl_11_The-Identity-.3.pdf (ultimo accesso: 20/11/2022).
- Kivy 1993 = Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kramer 1988 = Jonathan Donald Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, Schirmer Books.
- Lerdahl/Jackendoff 1983 = Fred Lerdahl / Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, The MIT Press.
- Lerdahl 1989 = Fred Lerdahl, *Atonal Prolongational Structure*, in «Contemporary Music Re-

- view», 4 (1), pp. 65-87.
- Margulis 2013 = Elizabeth Hellmuth Margulis, *Repetition and Emotive Communication in Music versus Speech*, in «Frontiers in Psychology», 4 (167), pp. 1-4.
- Marsden/Tojo/Hirata 2018 = Alan Marsden / Satoshi Tojo / Keiji Hirata, *No Longer 'Somewhat Arbitrary': Calculating Salience in GTTM-Style Reduction*, in David Lewis (a cura di), *Proceedings of DLfM 2018: The 5th International Conference on Digital Libraries for Musicology (28th September 2018: IRCAM, Paris, France)*, New York, The Association of Computing Machinery, pp. 26-33.
- Mencke *et al.* 2019 = Iris Mencke / Diana Omigie / Melanie Wald-Fuhrmann / Elvira Brattico, *Atonal Music: Can Uncertainty Lead to Pleasure?*, in «Frontiers in Neuroscience», 12 (979), pp. 1-18.
- Middleton 1983 = Richard Middleton, *'Play It Again Sam': Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music*, in «Popular Music», 3, pp. 235-270.
- Oswald 2004 = John Oswald, *Bettered by the Borrower: The Ethics of Musical Debt*, in Christopher Cox / Daniel Warner (a cura di), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York-London, Continuum, pp. 131-137.
- Patel 2008 = Aniruddh D. Patel, *Music, Language, and the Brain*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Schlenker 2022 = Philippe Schlenker, *Musical Meaning within Super Semantics*, in «Linguistics and Philosophy», 45 (4), pp. 795-872.
- Teo 2020 = Yvonne Teo, *Measuring Harmonic Tension in Post-Tonal Repertoire*, in «Empirical Musicology Review», 15 (1-2), pp. 61-104.
- Zeijlstra 2020 = Hedde Zeijlstra, *Rethinking Remeerge: Merge, Movement and Music*, in András Bárány / Theresa Biberauer / Jamie Douglas / Sten Vikner (a cura di), *Syntactic Architecture and Its Consequences II: Between Syntax and Morphology*, Berlin, Language Science Press, pp. 43-66.