

## Nuovo, vecchio e soprattutto di nuovo

Riprese, persistenze e presenze nella popular music  
degli anni Duemila

GABRIELE MARINO\*

Essendo sottoposta alle leggi economiche tipiche di un prodotto industriale — diversamente da quanto accadeva alla produzione autoctona — *la musica riprodotta deve essere consumata rapidamente e invecchiare presto, in modo che si crei il bisogno di un nuovo prodotto*. Di qui, come per l'automobile o le gonne femminili, la pressione esercitata dal mercato perché gli stili tramontino rapidamente e i dischi 'passino di moda'.

(Eco 1964, p. 300)

This is the way that pop ends, not with a BANG but with a box set whose fourth disc you never get around to playing and an over-priced ticket to the track-by-track restaging of the Pixies or Pavement album you played to death in your first year at university.

(Reynolds 2011b, pp. ix–x)

ENGLISH TITLE: New, Old and Above All Again. Recoveries, Persistences, and Presences in the Popular Music of 2000s

ABSTRACT: The essay focuses on the propensity for the past that has been at the heart of the mainstream discourses around popular music during the 2000s and afterwards. After having distinguished between what we may call archimusicality (the systemic usage of “past music” to generate “new one”, e.g., writing a song according to the rules of a given genre)

\* Università degli Studi di Torino.

and the recovery of music (e.g., the revival of a “forgotten” trend), the essay addresses the so-called *retromania* (“pop culture’s addiction to its own past”, according to Simon Reynolds). Such phenomenon seems to accompany the wider *nostalgification* witnessed by Western culture (we increasingly become nostalgic about a more and more recent past) and to be featured by both traditional and innovative ways of musical representification (according to Edmund Husserl’s terminology; taking something from the past back to the present). Stylistic revival (e.g., folk revival), a traditional and often genuinely nostalgic way, may be defined as ontological. Celebrations (e.g., reissues) and coming backs (reunions), from the one side (being paramusical strategies), and the usage of lyrics (singing about the past), of intertextual elements (making reference to pre-existing pieces of music), and the instalment of different sonic levels (“inside” and “out”, “here” and “there”, “now” and “then” etc.), on the other side (being enunciational means that thematize the past), stand as innovative ways. So-called *hauntology* (a trend within experimental popular music; from the neologism *hauntologie* coined by Jacques Derrida, identifying the phantasmal presence of the past into the present) employs such thematization, and in particular the usage of different sonic levels, establishing what we may call a phenomenological revival (and a critical nostalgia).

KEYWORDS: *Hauntology*; *Nostalgia*; *Popular Music*; *Representification*; *Retromania*.

## 1. *Old is the new New*

### 1.1. *Archimusicalità vs. ripresa/recupero*

Il ricorso a forme musicali del passato, intese come bacino di tratti archimusicali, codificatisi tradizione, è sistematico; anzi sistemico, se l’architestualità (Genette 1982) rappresenta la norma della produzione testuale di una cultura, il suo “sistema circolatorio”, il modo in cui la cultura stessa è possibile come sistema. L’impiego di forme archimusicali, secondo i diversi tipi e gradi della transtestualità musicale, non viene cioè discorsivizzato come *ripresa*, *recupero*, ri-messa in circolo, ma come semplice *generazione*, utilizzo dei mattoni musicali necessari per costruire nuove occorrenze, nuovi testi musicali. Si pensi all’applicazione delle norme generiche (intese come norme che

sovrintendono alla definizione di un dato genere) nella composizione di un brano musicale che si intende ascrivere a quel dato genere.

Affinché si dia la ripresa di una forma musicale, il suo recupero, questa deve prima essere stata abbandonata; deve cioè esservi stato uno stacco, uno iato, un silenzio dei discorsi su quella data forma, ovvero deve prima essersi data la sua obsolescenza. Come l'innovazione, anche il recupero presuppone uno scarto, la percezione di un intervallo di "elaborazione e sviluppo" (Pezzini e Sedda 2004, p. 374). Con ripresa intendiamo allora la ripresentificazione di elementi non semplicemente archimusicali, ma archimusicali "dimenticati" dal sistema, la cui produttività testuale è andata in quiescenza. Quando il nuovo esaurisce la propria spinta generatrice, il passato, dato il valore sempre locale e temporaneo della novità, può apparire innovativo: le fonti del nuovo saranno allora le medesime del vecchio, il cui valore ricombinativo e additivo potrà essere recuperato, riportato, oggi, alla cogenza che aveva avuto *ieri*.

Così come le forme di archi-, inter- e ipertestualità strutturali, anche questa archimusicalità "di recupero" rappresenta un fenomeno sistemico, che ciclicamente si ripropone: ogni epoca ha le sue nostalgie e i suoi revival. Si pensi al revival — lo definiremo stilistico — che ha interessato la musica Antica (Taruskin 1984; Jacoviello 2012, p. 251, nota 5) e Barocca (Stéfani 1985, pp. 59–65), si pensi al folk revival (Plastino 2016) e alle varie forme "neo-" musicali (Marino 2017a, pp. 132–3). Discorsi un tempo centrali diventati periferici e giudicati improduttivi, incapaci di garantire modelli considerati utili per il sistema, vengono ripresi, riportati al presente, e valorizzati positivamente.

Con riferimento alla propriocezione delle pratiche musicali (e accedendo nell'ambito delle ideologie musicali), è interessante notare come musicisti — per es. — "folk" che facciano la "stessa musica", ovvero che impieghino i medesimi elementi o tratti musicali (che si ricolleghino cioè alle medesime *pertinenze*; Marino *ivi*, pp. 123–5), possano autodefinirsi come musicisti "folk" *tout court*, nel caso in cui si considerino parte di una tradizione ancora in essere, ancora viva, o al contrario come musicisti "neo-folk", nel caso in cui si vedano come i continuatori di una tradizione in qualche modo a un certo punto interrottasi.

1.2. *Retromania, nostalgicizzazione e vintagismo*

A partire dagli anni Duemila, alcuni osservatori dei fenomeni musicali, e più in generale culturali, inquadrabili come *popular* (Spaziante 2007, pp. 15–22) hanno cominciato a rilevare una crescente e pervasiva tendenza alla ripresa di forme del passato. Simon Reynolds (2011b) ha definito questo movimento, questa tendenza, questa tensione e propensione al passato, che include macrofenomeni trasversali quali il gusto per “la cosa” *vintage* (Panosetti e Pozzato 2013; Panosetti 2014), “retromania”, ovvero una “pop culture’s addiction to its own past”. La retromania si sovrappone ampiamente ai tradizionali fenomeni transtestuali e revivalistici, ma presenta anche caratteri innovativi, ovvero nuove modalità di ripresa di forme del passato, oltre a essersi posta come paradossale estetica definitoria di un periodo: gli anni Duemila sono stati gli anni di “altri anni”. Cerchiamo di enucleare i tratti essenziali della retromania.

Un primo tratto identificabile è quello che possiamo chiamare *nostalgicizzazione*, ovvero la progressiva riduzione dell’intervallo tra obsolescenza della data forma e sua ripresa. Fredric Jameson (1989, pp. 279–96) ha parlato di una “nostalgia for the present” che incomberebbe sulla postmodernità, offrendo come esempio–allegoria di tale condizione il romanzo breve di Philip K. Dick *Time Out of Joint* (1959; in italiano, *Tempo fuor di posto*), in cui il presente (gli anni Cinquanta) viene evocato a guisa di lontano passato, idealizzato e stereotipico, a tratti caricaturale, inquietantemente idilliaco (superficialmente idilliaco), e allo stesso tempo deformato dalla lente del racconto fantascientifico. Ancor più di *American Graffiti* (1973, regia di George Lucas; prototipo del “nostalgic movie” per Jameson 1991, p. 19), un film come *Back to the Future* (1985, regia di Robert Zemeckis) o un brano come *Cosa resterà degli anni ‘80* (1989, di Raf) sembrano incarnare alla perfezione questa tendenza.

Ogni epoca ha le sue nostalgie e i suoi revival. E il suo *vintage*: forma di valorizzazione dell’oggetto *non antico* e *non contemporaneo*, ascrivibile a un passato che è “dietro l’angolo” non tanto per “meriti cronologici”, quanto piuttosto sentimentali. Nel 1973, Umberto Eco parlava di una “industria della nostalgia”, con riferimento all’“antiquariato minimo” di cui erano oggetto alcuni fumetti popolari, nati pochi decenni prima. Gli anni Duemila sono stati caratterizzati

da un massiccio revival degli anni Ottanta (Ciofalo 2011; Spaziante 2015<sup>1</sup>), a cui è seguito un revival dei Novanta e, a partire dalla metà degli anni Duemiladieci, degli stessi anni Duemila. Reynolds (2011a) si chiede cosa accadrà quando le forme possibili oggetto di revival si esauriranno, ossia quando le soglie di obsolescenza e ripresa si sovrapporranno, portando a una “nostalgia di poco fa”: arriverà poi la “nostalgia della nostalgia”, si avrà forse un “revival del revival”?

Il revival può essere messo in atto ed esperito da individui che hanno vissuto l’epoca oggetto del revival o meno; a proposito del fenomeno del vintage, per esempio, Vanni Codeluppi ha parlato di un vintage “nostalgico”, per il primo caso, e di un vintage “sorpreso”, per il secondo; Eco, rispettivamente, di un vintage “retrospettivo” e di uno “prospettivo”<sup>2</sup>. Il vintage e il revival prospettici, di chi cioè non ha esperito direttamente l’epoca che pure va a ripresentificare, rappresentano il principio guida della cultura *hipster* (Bonini 2014), un fenomeno nato negli Stati Uniti negli anni Quaranta del Novecento come moda “bianca” basata sull’*imitazione* e l’*appropriazione* di tratti della cultura “nera”, ripreso a partire dagli anni Novanta come forma sotto- e contro-culturale e sviluppatosi poi fino a divenire, negli anni Duemila, una delle estetiche dominanti nei discorsi socio-culturali dei paesi occidentali.

Uno dei tratti distintivi dell’estetica *hipster* è uno “pseudo” o “falso vintage” (*fake vintage*) o, se si preferisce, un “vintage mimetico”, ovvero la creazione di manufatti e prodotti mediali che presentino, *ex novo*, marche caratteristiche dell’usura del tempo, che simulino cioè la percezione del “vecchio”, “vissuto”, “usato”. Un precedente di questa tendenza si può rintracciare nei *denim jeans* già popolari negli anni

1. « Musica da (ri)vedere. Semiotica degli anni Ottanta, tra tendenze, musica e comunicazione », relazione presentata alla conferenza IASPM–International Association for the Study of Popular Music « Cosa resterà degli anni Ottanta? La popular music e il jazz in Italia tra il 1980 e il 2000 », Parma, 13 febbraio 2015.

2. La semiotica si è molto occupata della nostalgia, a partire dal classico “studio di semantica lessicale” proposto da Algirdas J. Greimas (1986); in questa sede, non interessa tanto la nostalgia in sé, quanto il suo contributo alla discorsivizzazione delle forme musicali. L’intervento di Codeluppi citato è stato poi pubblicato (“Lo scenario vintage contemporaneo”, nel volume *Corpi mediali*), ma si è preferito qui — nostalgicamente? — riferirsi alla sua forma originaria (una comunicazione presentata al XLI congresso dell’Associazione Italiana Studi Semiotici, Rimini, 2013; anche l’intervento di Eco citato si situa nel medesimo contesto).

Settanta, jeans intenzionalmente trattati con acidi o sdruciti con pietre pomice affinché assumessero scoloriture, macchie e logoramenti tipici di un uso intensivo. Oggi esistono, per es., le Golden Goose, costose *sneakers* vendute “già macchiate”<sup>3</sup>. Ma il caso più eclatante, pervasivo e definente di “estetica del vissuto” simulata è certamente rappresentato da Instagram, social app per smartphone e dispositivi mobili nata nel 2010, basata sulla manipolazione di una fotografia attraverso una serie di filtri che, in maniera diversa, simulano tutti una resa “vissuta” dell’immagine. Quelli appena citati sono, per definizione, esempi di *scheumorfismo*: quelle che altrove sono tracce tangibili di una funzionalità agita, così prominente da risultare usurante, diventano qui elementi squisitamente estetici, decorativi, valorizzati in quanto tali.

### 1.3. *Fine della storia, turismo temporale e retrofuturismo*

La filosofia e le scienze sociali si sono molto interrogate sui motivi alla base di questo intreccio di fenomeni (nostalgia e nostalgicizzazione, imitazione, gusto per il vintage). Autori come Jean Baudrillard (1968), Fredric Jameson (1991) e Francis Fukuyama (1989), per quanto in maniera diversa, hanno ascritto questo “bisogno di passato” alla “condizione postmoderna”, intesa come “fine della storia”, limbo di eterno presente in cui ogni temporalità, distinzione e causalità sono abolite. Questa logica dell’appiattimento, di una *temporal flatland*, è quella che Reynolds (2011a) ha definito la “logica dell’iPod shuffle”: oggi è possibile accedere orizzontalmente, non gerarchicamente, a tutti i contenuti possibili, passati e presenti. Reynolds valorizza, in tal senso, più che l’ingerenza della paralizzante condizione postmoderna, la fine della spinta propulsiva dell’ideologia modernista (non troppo diversamente, quindi, da un Adorno che, nel 1954, lamentava un “invecchiamento della musica moderna”)<sup>4</sup>. Autori come Jonathan Culler

3. [goldengoosedeluxebrand.com](http://goldengoosedeluxebrand.com), [bit.ly/GoldenGoose2015](http://bit.ly/GoldenGoose2015). Nel ricorrere a risorse online (ultimo accesso: 14 luglio 2017), per non appesantire troppo la lettura, si è cercato di limitare il riferimento a URL specifici; quelli indicati, sono stati accorciati tramite [bit.ly](http://bit.ly). Per quanto riguarda la bibliografia, si sono inseriti i testi consultati (senza distinguere tra prime edizioni e traduzioni), premurandosi di indicare, nel riferimento Autore–Data, l’anno dell’edizione originale.

4. Cfr. ADORNO 1956.

(1981), John Frow (1991), Aurélie Kessous ed Elyette Roux (2008) hanno parlato di una sorta di “temporal tourism”, mettendo in evidenza la componente merceologica ed esotica della dimensione temporale nella contemporaneità, ovvero la trasformazione del passato in uno dei tanti possibili *luoghi* di cui si può acquistare l’esperienza, “an experience of vicarious authenticity” (Leone 2014, pp. 13–4).

L’ipotesi che sembra in qualche modo mettere in quadro tutte le precedenti è quella proposta da Massimo Leone (*op. cit.*); l’esperienza del passato rappresenterebbe una forma di “rifugio temporale” per chiunque si senta “wedged between an invisible future and a vanished past” (p. 15), chiunque brami una dimensione in cui la parola “futuro” possa ancora valere come sinonimo di progresso esistenziale, di “hopeful expectation, vibrant incertitude, and energetic élan” (p. 14), chiunque cerchi “a vicarious, nostalgic shadow of that future”. Con un *pun* quanto mai adeguato, stiamo parlando insomma di un *future perfect*: il futuro anteriore della grammatica italiana, ovvero un futuro proiettato *da* — e quindi *in* — una dimensione passata. In altre parole, chi brama il passato non bramerebbe tanto *ciò che fu*, quanto *ciò che avrebbe potuto essere, l’idea di futuro che fu*. Non solo, cioè, “cultures have diverse conceptions of time. But these vary diachronically too: the future is not what used to be” (*ibid.*). Non c’è più il futuro di una volta. Questo principio, ossia la nozione di un “futuro (nel e del) passato”, è denominato retrofuturismo<sup>5</sup>.

Anche Gianfranco Marrone, nella sua analisi del film 3D Disney/Pixar *Ratatouille* (2007, regia di Brad Bird), e in particolare della figura del critico gastronomico Anton Ego, ha parlato, rifacendosi a Vladimir Jankélévitch (1974), di una “nostalgia del futuro”<sup>6</sup>. La scena in cui, grazie al piatto che ha appena assaggiato (la specialità, semplice e caserecchia, che dà il titolo al film), il critico ricorda la propria infanzia, tutt’altro che felice (quindi, tutt’altro che idealizzata), lo vede comunque proiettato in una dimensione di autenticità dell’esperienza e di possibilità di azione che, nel presente, gli è negata.

5. Termine coniato dall’artista visivo e curatore Lloyd Duun nel 1983.

6. Anche in questo caso (cfr. nota 2), si è preferito mantenere il riferimento primigenio alla relazione (presentata all’interno del ciclo *Incontri sul Senso* organizzato dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione, Università di Torino, 2014), piuttosto che indicare la pubblicazione relativa (reperibile all’interno del volume *Gastromania*, edito da Bompiani, sempre nel 2014).

## 2. Back to the Present

### 2.1. Nuove forme di ripresentificazione: celebrazioni e ritorni

Per Edmund Husserl la *ripresentificazione* (*Vergegenwärtigung*) indica una dimensione a metà tra il cronologico (ri-presentazione, ri-farsi-presente) e il cognitivo-gnoseologico (rappresentazione); si tratta della presentazione (*Vorstellung*) di un dato oggetto che non ne dà conto nella sua forma originaria, ovvero come intuitivamente presente, ma che ri-presenta (*vergegenwärtigt*) l'oggetto assente nella *memoria*, attraverso forme di tensione verso l'oggetto stesso (tipicamente, una sensazione o un'immagine). In altre parole, si tratta di una forma di *immaginazione* che non ha a che fare con l'irreale, ma con un immaginario inteso come dominio del *non-attuale*, del *non-presente*, e tuttavia identificante qualcosa di *ancora prensibile*, vivido come nella sua forma originaria (una *quasi-percezione*), grazie alla capacità della coscienza di modificarsi nel tempo. Husserl contrappone immaginazione-ripresentificazione e presentificazione-percezione (*Perzeption, Wahrnehmung*), ma ascrive entrambe le forme di relazione con l'oggetto alle possibilità trascendentali della coscienza, ovvero alle capacità proiettive del Soggetto (Drummond 2007, p. 182; De Warren 2009, pp. 243 e sgg.). La ripresentificazione identifica qualcosa che *non è più presente*, ma che *non è ancora del tutto assente*.

Per quanto riguarda la ripresentificazione intesa come *ripresa/recupero*, la retromania degli anni Duemila presenta tratti innovativi rispetto alle precedenti forme di nostalgia e revivalismo sviluppatosi in seno alla *popular culture*. Accanto alla ripresa per mezzi transtestuali, ovvero quello che abbiamo chiamato *revival stilistico*, si è delineata una forma di ripresa per mezzi *paramusicali*, ovvero attraverso quelli che possiamo definire celebrazioni e ritorni.

Le *celebrazioni* sono, tipicamente, ripubblicazioni discografiche (ristampe) e pubblicazioni di carattere inedito-archivistico (con buona probabilità, inaugurate dalla serie di volumi *The Anthology*, dedicati ai Beatles; Apple, 1995-2000), che fanno immaginare a Reynolds, parafrasando l'Eliot di *The Hollow Men* (1925), che "la pop music finirà *non con uno schianto* ma con un box set i cui quattro dischi non avrai mai il tempo di infilare nel lettore" (2011a).

I *ritorni* sono appunto il ritorno in attività, le *reunion*, di band e



artisti che avevano abbandonato la “musica attiva” e sono tornati a calcare i palchi, spesso con tour “monografici”, incentrati cioè sulla riproposizione di album storici della propria produzione (Bridda, Marino e Pifferi 2011). Contro ogni pronostico, nei primi anni Duemiladieci, sono “tornate in pista” band come: Led Zeppelin, Black Sabbath, Refused, Eagles, Van Halen, Pixies, Cream, Sex Pistols, Pink Floyd, Police, Beach Boys (Smith 2012). Si registrano anche ritorni sulle scene *fisicamente* impossibili, come il caso clamoroso dell’“esibizione” dell’ologramma di Michael Jackson, scomparso nel 2009, ai Billboard Awards del 2014 (Gallo 2014).

## 2.2. Memorie ad accesso (poi non così) random: parlare il passato

Proprio nell’intreccio tra revival stilistico e ripresentificazione “in carne e ossa” si situa quello che è stato da più parti considerato come l’esito estremo della retromania musicale, ossia il disco *Random Access Memories* (Columbia, 2013) dei Daft Punk (Marino 2013; Spaziante 2014). Il duo elettronico francese, nel suo ritorno con un album dopo anni di assenza dal mondo discografico (il precedente disco in studio, *Human After All*, risale al 2005), non ha solo creato un *pastiche* delle musiche di cui si è nutrito a cavallo tra anni Settanta e Ottanta (rifiutando esplicitamente, peraltro, la rimediazione — nel senso di Bolter e Grusin 1999 — della tecnologia digitale, ossia impiegando tecnologie rigorosamente, “feticisticamente” vintage), ma le ha anche fatte suonare a chi aveva contribuito a definirne la forma e l’utilizzo: il compositore e produttore Paul Williams (autore di classici della musica pop anni Settanta, collaboratore di David Bowie, autore di iconiche colonne sonore per Hollywood), il chitarrista e produttore Nile Rodgers (della band disco-funky Chic) e il DJ e produttore dance Giorgio Moroder (storico collaboratore di Donna Summer e inventore dello stile high-energy). Moroder è, allo stesso tempo, dedicatario e interprete di un lungo brano-epifania, fortemente metamusicale, oltre che autobiografico, intitolato proprio *Giorgio by Moroder*; in seguito al successo dell’album, il musicista è tornato a calcare le scene e a collaborare con altri artisti, riposizionandosi, dopo anni di quiescenza, prepotentemente al centro dei discorsi sulla musica.

Il caso dei Daft Punk ci consente di sottolineare l’importanza di quelle forme di riuso del passato che non si arrestano alla funzione

generativa (transtestualità) o rigenerativa (transtestualità come ripresa di forme musicali fuoriuscite dai discorsi dominanti) del sistema, ma che, nel re-impiegare una forma passata “archeologica”, la *tematizzano*: non usano cioè il passato per parlare d’altro, ma per parlare della stessa relazione, installata nel testo, tra forma passata e tempo — e forme del — presente. Si tratta di una forma particolare di *musicizzazione*, se con questo termine intendiamo una traduzione — in questo caso — del passato con mezzi musicali.

Una terza forma di ripresentificazione tipica della retromania (oltre, quindi, a celebrazioni e ritorni) è infatti quella che si dà attraverso le strutture dell’*enunciazione*; la si ha con l’enunciazione enunciata delle *liriche* (si canta, si parla del passato) e attraverso *scarti intertestuali* più o meno virgolettati (citando musica del passato), e la si ha con l’installazione nel testo di *diversi livelli sonori* (creando un “dentro” e un “fuori”, un “qui” e un “lì”, un “ora” e un “allora” ecc.). Nel prossimo paragrafo, approfondiremo un filone estetico che, proprio ricorrendo a dispositivi squisitamente enunciazionali, tematizza la dimensione della temporalità di cui si serve come fonte.

### 3. Hauntology

#### 3.1. Presenze e prospettive di passato

Il termine *hantologie* è un neologismo francofono coniato, con spiccato gusto decostruzionista, da Jacques Derrida (1993); omofono di *ontologie*, è ispirato alla frase posta da Karl Marx in apertura al *Manifesto del partito comunista* (1848; qui nella versione francese cui fa riferimento Derrida): “Un spectre hante l’Europe : le spectre du communisme”. Derrida intende la *hantologie* come ontologia fantasmatica, “assenza presente” di una forma passata che “tormenta” il presente. Il termine, nel suo adattamento inglese *hauntology*, è stato ripreso dal critico Mark Fisher (2005, 2006a, 2006b), *in primis* con riferimento alla produzione dell’etichetta discografica inglese Ghost Box Records, e approfondito e sviluppato da autori quali Simon Reynolds (2006) e Adam Harper (2009a, 2009b); già Ian Penman (1995), in un articolo dedicato al musicista Tricky, aveva anticipato l’applicazione della nozione derridiana alla musica popular (senza però impiegare esplicitamente il termine).

La hauntology indica un modo di veicolare l'idea di passato attraverso i suoni e la musica in guisa di presenza fantasmatica, un "neither being nor non-being" (Gye 2002), qualcosa che *non è più qui*, ma non è *ancora andato via*. Si tratta di una *ripresa* che è una forma di *ripresentificazione* in senso pienamente husserliano<sup>7</sup>.

Harper (2009a) definisce la hauntology come "possibly one of the first aesthetic movements in quite a while to see some very specific equivalence in technique between sonic and visual art", proponendo come esempi opere di artisti visivi come Peter Doig, D-L Alvarez, Luc Tuymans, Dan Hays, Julian House (non a caso, uno dei fondatori della succitata Ghost Box), Mark Weaver e Neo Rauch. Sulla scorta delle caratteristiche e delle omologie immagine-suono individuate da Harper, di natura squisitamente enunciazionale, è possibile ascrivere a questa estetica anche le superfici strappate di Eduardo Paolozzi e Mimmo Rotella, e le "pictures" o "ghost fictions" promosse dal critico Douglas Crimp (1977), ovvero quelle che, seguendo Pier Paolo Pasolini, si propongono come "descrizioni di descrizioni" (Caliandro 2012), per es. le "fotografie di fotografie" di Jack Goldstein e Robert Longo. Pur profondamente differente da queste opere, da un punto di vista sia plastico, sia enunciativo, la serie di *Prospettive* realizzate da René Magritte, intese come remake di ritratti celebri della storia della pittura in guisa di "ritratti di bare" (per es. il primo della serie, risalente al 1950 e ispirato alla *Madame Récamier* dipinta da Jacques-Louis David nel 1800), propone la visualizzazione della medesima operazione concettuale: si tratta infatti di figure non impermeabili al tempo che passa, ma che anzi incorporano, assumono su di sé, in forme paradossali, la dimensione temporale.

Ulrich e Benjamin Fogel (2012) hanno proposto una tipologia dell'estetica hauntologica in musica, individuando tre modi: *brute*, *résiduelle*, *traumatique*. La hauntologia *brute*, che Harper chiama "play-back" (*ivi*), si basa sull'impiego e la manipolazione di suoni pre-esistenti; è questo il caso di molti artisti che hanno pubblicato con Ghost Box (per es., The Focus Group) o di William Basinski. L'hauntologia *résiduelle*, che possiamo definire simbiotica, si basa sull'impiego di suoni pre-esistenti mimetizzati con suoni creati *ad hoc*; è questo il caso di

7. Inutile sottolineare la generale e profonda influenza del pensiero di Husserl su Derrida.

artisti come Boards of Canada, Oneohtrix Point Never, Demdike Stare, Burial. La hauntologia *traumatique*, che possiamo definire tematica, si basa sull'impiego di suoni che sono ispirati a forme e immaginari del passato; è questo il caso di artisti come Burial Hex, James Ferraro e della "Italian occult psychedelia" di band come Heroin in Tahiti e Cannibal Movie<sup>8</sup>. Le prime due tipologie impiegano una testualità inter- e ipertestuale, riprendendo e trasformando materiali pre-esistenti (*sample* e *remix*); la terza impiega una testualità ipertestuale di tipo imitativo (*remake*; cfr. Dusi e Spaziante 2006).

### 3.2. *Ri-enunciare al passato: registrazioni di registrazioni, avant-passatismo e recupero dell'innovazione*

Se alcune forme di hauntology non sembrano distaccarsi troppo da quello che abbiamo definito revival stilistico (part., il caso del terzo tipo individuato da Ulrich e Fogel), altre impiegano strategie squisitamente *enunciazionali* nel riproporre materiali e forme passate, *tematizzandole* (abbiamo già visto queste strategie strettamente implicate nella hauntology visiva delle "immagini di immagini"). Queste forme di ripresentificazione, che chiameremo opportunamente fenomenologiche, non propongono tanto l'esperienza di *forme musicali passate* (come il revival stilistico, che sarà allora ontologico, oltre che, sovente, genuinamente nostalgico), quanto di forme musicali come *oggetti provenienti dal passato*, esperite cioè come attraverso un medium passato, vecchio, usurato e usurante. È questa un'estetica di "rinenunciazione del passato nel presente" paradossale, cortocircuitale.

Passato e presente sono parte di un'unica dimensione complessa, che li comprende entrambi, rendendoli indistinguibili [...]; il 'ritorno al passato' avviene attraverso la riattivazione di esperienze mediali passate, con tutte

8. È interessante notare come James Ferraro venga generalmente annoverato tanto tra i massimi esponenti della retromania, quanto tra i capofila dell'accelerazionismo musicale, estetica questa, come chiaro fin dal nome, che sottopone i propri materiali sonori — in parte anche ampiamente sovrapponibili a quelli retromaniaci — a un trattamento radicalmente diverso (cfr. Mattioli 2015). Il filone *vaporwave*, per es., di cui Ferraro è considerato uno dei principali anticipatori e modelli (con album come *Far Side Virtual*, Hippos in Tanks, 2011; controverso disco dell'anno per il prestigioso magazine inglese "The Wire"), si pone, allo stesso tempo, come forma di retrofuturismo (qualcosa come "il futuro digitale come era possibile immaginarlo negli anni Ottanta") e "nostalgia del presente" (in senso strettamente jamesoniano-dickiano).

le costrizioni tecniche e stilistiche del caso, arrivando spesso a riprodurre (false) tracce di patina temporale sulla superficie espressiva: salti di pellicola, fruscii, audio in asincrono. [...] È questo il dispositivo più interessante da un punto di vista semiotico. In questo caso, infatti, l'obiettivo non è citare o imitare il passato, ma 'farlo rivivere' attraverso un'esperienza sincretica legata a una particolare situazione mediale, riproducendone le condizioni autentiche di produzione e fruizione. La convergenza tra piani temporali non è rappresentata all'interno del testo, ma 'vissuta' attraverso il testo.

(Panosetti 2014, pp. 181–182)

Il testo propone come uno scheumorfismo del vissuto musicale, un'estetica della patina sonora, e procede per inscatolamenti e de-scatolamenti di "oggettive irreali" (Casetti 1986): il suono, l'inquadratura fonografica si presenta all'ascoltatore in quanto registrazione, in quanto tecnica, svelando il proprio funzionamento, i suoi meccanismi interni, saltando, come la puntina di un giradischi o l'orchestra di radio di *Imaginary Landscape No. 4* di John Cage (1951), dal prosonico al fonografico — per parafrasare Christian Metz (1972) — o, meglio, da un fonografico all'altro<sup>9</sup>. Riprendendo ancora Metz (1991), sono questi i momenti in cui il testo "si ripiega su se stesso", enuncia la propria enunciazione, dispiega diversi livelli sonori ("dentro", "qui" e "ora"; "fuori", "lì" e "allora"), in uno "showing that you are showing" (Harper *ivi*) che non è registrazione di suono, ma registrazione di registrazioni.

Il caso della Ghost Box, l'etichetta fondata nel 2004 da Julian House e Eric Zann (quest'ultimo attivo anche come musicista, con il nome Jim Jupp/The Belbury Poly) che ha stimolato le teorizzazioni sulla hauntology all'interno della popular music, è paradigmatico (Sexton 2012). Ghost Box si definisce come "a group of artists exploring the musical history of a parallel world" e dichiara programmaticamente le proprie fonti nelle musiche "dimenticate" del *soundscape* (Schafer 1969) inglese del Dopoguerra: "music for schools, cosmic horror stories, library music, English surrealism, and the dark side of psychedelia" (cit. in Bender 2010). Il bacino archimusicale, l'immaginario sonoro condiviso, viene analizzato con occhi da "friendly stranger" (Harper *ivi*) e consapevolmente riletto in guisa non di *heritage*, ma di "alterna-

9. Riprendendo l'opposizione tra profilmico e (linguaggio) cinematografico, con prosonico intendiamo i suoni in quanto tali, "naturali", registrabili, mentre con (linguaggio) fonografico la loro manipolazione tecnica.

tive heritage” (Sexton *ivi*; “Fact Magazine” parlerà di una “alternative Albion”), attualizzando cioè le latenze inesprese, le zone di possibilità annidate tra gli sfondi semantici dei generi musicali (Marino 2017a, pp. 138–140), esplicitando così la natura selettiva e manipolativa della memoria (e della nostalgia), altrove obliterata e proposta come “naturale”. La *hauntology* della Ghost Box pare proporre, in tutto e per tutto, una *critical nostalgia* (Fortunati 2008); come implicitamente messo in luce anche dalla stampa specializzata.

By accessing the disquiet of Britain’s other hidden reverse, Ghost Box trace an after-effect of the relationship [sic] between high modernism and populist thought that was endemic to British culture between the 1950s and 1970s. This makes it easy to trace key influences: you can hear the BBC Radiophonic Workshop, Basil Kirchin, The Wicker Man soundtrack and so on’. ‘The Wire Magazine’.

[...] ‘What is returned to you (assuming, perhaps, that you’re British and grew up in the 1960s and 1970s) is a sense of this country as a stranger, more fantastical place than you had ever realized: Homeland becomes *unheimlich*’. ‘Frieze Magazine’<sup>10</sup>.

È questa l’altra faccia della retromania e del retrofuturismo, una *ucronia*, una utopia temporale, che non guarda al futuro con gli occhi del passato (un futuro re-immaginato con gli occhi del passato), ma al passato con gli occhi del futuro (un passato re-immaginato con gli occhi del futuro, ovvero del presente); non al futuro che avrebbe potuto essere, ma al *passato che avrebbe potuto essere*. Possiamo chiamare questa forma di “traduzione della tradizione” (Lotman 1985, p. 134), una forma di ripresentificazione nella sua più piena accezione proiettiva husserliana, “avant-passatismo”.

A una vera e propria “invenzione della tradizione” (Hobsbawm e Ranger 1983), esito estremo possibile per operazioni di questo tipo, dobbiamo poter immaginare di opporre un “recupero dell’innovazione”, ovvero non la presentazione di materiali d’invenzione come sistemici e tradizionali<sup>11</sup>, ma la presentazione di materiali sistemici e

10. Le citazioni dai magazine «Fact», «The Wire» e «Frieze» sono riprese dal flyer/manifesto programmatico *Folklore and Mathematics*, No. 1, Autumn 2007, prodotto dalla Ghost Box (cfr. [bit.ly/FolkloreMathematics2007](http://bit.ly/FolkloreMathematics2007)).

11. Clamoroso il caso del *sirtaki*, inventato dal compositore Mikis Theodorakis nel 1964 per il film *Zorba il greco* (regia di Michael Cacoyannis), forma musicale risultante dalla

tradizionali come d'invenzione, apportatori del valore di novità (sul caso del già citato produttore Burial, "innovatore paradossale", cfr. Marino 2014 e 2017b). Alla semiosi illimitata, pare fare eco, acconciamente, una "inesauribilità del passato"; che è poi l'inesauribilità delle sue interpretazioni e letture.

## Riferimenti bibliografici

- ADORNO T.W. (1956) "Das Altern der Neuen Musik", in Id., *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga, pp. 143–167.
- BAUDRILLARD J. (1968) *Le Système des objets*, Gallimard, Parigi.
- BENDER C. (2010) *Ghost Box Records*, "Made Legend", 17 ottobre, online; disponibile nel sito [zine.madelegend.com](http://zine.madelegend.com) via WebArchive (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- BOLTER J.D. e GRUSIN R. (1999) *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, MA.
- BONINI T. (2014) *Hipster*, Doppiozero, Milano.
- BRIDDA E., MARINO G. e PIFFERI S. (2011) *Back for Entertainment: Gang of Four*, "Sentireascoltare", 15 gennaio, online; disponibile nel sito [sentireascoltare.com](http://sentireascoltare.com) (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- CALIANDRO C. (2012) "Citazione", in S. Chiodi (a cura di), *Dossier anniottanta*, speciale di "Doppiozero", 31 gennaio, online; disponibile nel sito [doppiozero.com](http://doppiozero.com) (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- CASETTI F. (1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.
- CIOFALO G. (2011) *Infiniti anni Ottanta. Tv, cultura e società alle origini del nostro presente*, Mondadori, Milano.
- CRIMP D. (1977) *Pictures*, Artists Space, New York, 24 settembre–29 ottobre (catalogo della mostra), Artists Space, New York.
- CULLER J. (1981) *Semiotics of Tourism*, "The American Journal of Semiotics", 1, 1/2, pp. 127–140.
- DE WARREN N. (2009) *Husserl and the Promise of Time. Subjectivity in Transcendental Phenomenology*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- DERRIDA J. (1993) *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Éditions Galilée, Parigi.

combinazione di elementi di due danze pre-esistenti, l'*hasapikòs* e il *sirtòs*; "questa danza popolare falsa, inventata per un film, è diventata per il mondo intero la vera espressione della musica popolare greca" (F. FABBRI 2002, p. 90, nota 15).

- DICK P.K. (1959) *Time out of Joint*, J. B. Lippincott & Co., Filadelfia, PA.
- DRUMMOND J. (2007) *Historical Dictionary of Husserl's Philosophy*, Scarecrow Press, New York.
- DUSI N. e SPAZIANTE L. (a cura di) (2006) *Remix-remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.
- ECO U. (1964) *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.
- (a cura di) (1973) *L'industria della nostalgia*, numero speciale de "L'Espresso / Colore", 18, 6 maggio.
- FABBRI F. (2002) *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, seconda edizione (I, 1996), Arcana, Roma.
- FISHER M. (2005, a nome k-punk) *Unhomesickness*, in "k-punk", 21 settembre, online; disponibile nel sito [k-punk.abstractdynamics.org](http://k-punk.abstractdynamics.org) (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2006a, a nome k-punk) *Hauntology Now*, in "k-punk", 17 gennaio, online; disponibile nel sito [k-punk.abstractdynamics.org](http://k-punk.abstractdynamics.org) (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2006b, a nome k-punk) *Phonograph Blues*, in "k-punk", 19 ottobre, online; disponibile nel sito [k-punk.abstractdynamics.org](http://k-punk.abstractdynamics.org) (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- FORTUNATI V. (2008) *Nostalgia, identità e senso del tempo*, "Revista de Culturas y Literaturas Comparadas" (*Nostalgia y melancolía: de pérdidas, locuras y creatividad espiritual*), 2: pp. 23–38.
- FROW J. (1991) *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*, "October", 57: 123–51.
- FUKUYAMA F. (1989) *The End of History?*, "The National Interest", Summer: pp. 3–18.
- GALLO P. (2014) *Michael Jackson Hologram Rocks Billboard Music Awards: Watch & Go Behind the Scenes*, "Billboard", 18 maggio, online; disponibile nel sito [billboard.com](http://billboard.com) (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- GENETTE G. (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Parigi.
- GREIMAS A. J. (1986) *De la nostalgie. Etude de sémantique lexicale*, "Actes Sémiotique-Bulletin", 39: pp. 5–11.
- GYE L. (2002) *HalfLives*, 17 settembre, online; disponibile nel sito "halfives.adc.rmit.edu.au" via WebArchive (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- HARPER A. (2009a) *Hauntology: The Past Inside The Present*, "Rouge's Foam. excessive aesthetics", 27 ottobre; online; disponibile nel sito [rougesfoam.blogspot.com](http://rougesfoam.blogspot.com) (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2009b) *The Premature Burial: Burial the Pallbearer vs Burial the Innovator*, "Rouge's Foam. excessive aesthetics", 3 dicembre, online; disponibile nel sito



- rougesfoam.blogspot.com (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- HOBBSAWM E.J. e RANGER T. (a cura di) (1983) *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- JACOVIELLO S. (2012) *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano–Udine.
- JAMESON F. (1989) “Nostalgia for the Present”, in Id. (1991), *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC, pp. 279–96.
- (1991) *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC.
- JANKÉLÉVITCH V. (1974) *L’irreversible et la nostalgie*, Flammarion, Parigi.
- KESSOUS A. e ROUX E. (2008) *A Semiotic Analysis of Nostalgia as a Connection to the Past*, “Qualitative Market Research”, 11, 2: pp. 192–212.
- LEONE M. (2014) *Longing for the Past: A Semiotic Reading of the Role of Nostalgia in Present–Day Consumption Trends*, “Social Semiotics”, 25, 1: pp. 1–15.
- LOTMAN J.M. (1985) *La semiosfera*, Marsilio, Venezia.
- MARINO G. (2013) recensione del disco *Daft Punk, Random Access Memories*, “Sentireascoltare” (sentireascoltare.com), 12 maggio (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2014) *Le drop et les choses. Prolegomeni a una sociosemiotica del dubstep*, “Philomusica on–line”, 13, 2 (*Just for Dancing? Studi italiani sulle musiche elettroniche popolari all’alba del terzo millennio*, a cura di N. Bizzaro e A. Bratus): pp. 21–41.
- (2017a) *I Can e l’ornitorinco. I generi musicali tra semantica lessicale e teoria pragmatica*, “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, 11, 1 (“Eco, Kant e l’ornitorinco: vent’anni dopo”, a cura di V. Pisanty e S. Traini): pp. 120–51.
- (2017b) “The (Un)Masked Bard: Burial’s Denied Profile and the Memory of English Underground Music”, in L. Brooks, M. Donnelly, and R. Mills (a cura di), *Mad Dogs and Englishness: Popular Music and English Identities*, Bloomsbury Academic, Londra.
- MATTIOLI V. (2015) *Appunti per una discografia accelerazionista*, “Prismo”, 13 aprile, online; disponibile nel sito prismomag.com (ultimo accesso 17 luglio 2017).
- METZ C. (1972) *Essais sur la signification au cinéma, tome II*, Klincksieck, Parigi.
- (1991) *L’Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Parigi.
- PANOSETTI D. (2014) “Piccola fenomenologia per un’estetica vintage”, in Pezzini I. e L. Spazianta (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, ETS, Pisa, pp. 175–88.
- PANOSETTI D. e POZZATO P. (a cura di) (2013) *Passione vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie televisive*, Carocci, Roma.
- PENMAN I. (1995) *Black Secret Tricknology*, “The Wire”, 133 (March): pp. 36–40.

- PEZZINI I. e SEDDA F. (2004) "Semiosfera", in M. Cometa, R. Cogliotore e F. Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, pp. 368–79.
- PLASTINO G. (a cura di) (2016) *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano.
- REYNOLDS S. (2006) *Haunted Audio, a/k/a Society of the Spectral: Ghost Box, Mordant Music and Hauntology*, "The Wire", 273 (Nov.): pp. 26–33.
- (2011a) *Non con uno schianto ma con l'ennesimo box set: Retromania*, intervista raccolta da Gabriele Marino, "Sentireascoltare", 12 settembre, online; disponibile nel sito [sentireascoltare.com](http://sentireascoltare.com) (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- (2011b), *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber & Faber, Londra.
- SCHAFFER R.M. (1969) *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Associated Music Publishers Inc., Scarborough–Ontario / Berandol Music Limited, New York.
- SEXTON J. (2012) *Weird Britain in Exile: Ghost Box, Hauntology, and Alternative Heritage*, "Popular Music and Society", 35, 4, pp. 561–84.
- SMITH N. (2012) *Squeezing the Lemon: Led Zeppelin & the 10 Most Shocking Rock and Roll Reunions*, "Houston Press", 14 settembre, online; disponibile nel sito [houstonpress.com](http://houstonpress.com) (ultimo accesso il 17 luglio 2017).
- SPAZIANTE L. (2007) *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.
- (2014) *Ma i Daft Punk sognano pecore elettriche? Cortocircuiti del pop tra passato, segreto e realtà*, "Philomusica on-line", 13, 2 (*Just for Dancing? Studi italiani sulle musiche elettroniche popolari all'alba del terzo millennio*, a cura di N. Bizzaro e A. Bratus), pp. 43–54.
- STÉFANI G. (1985) *Capire la musica*, Bompiani, Milano.
- TARUSKIN R. (1984) *Contribution in The Limits of Authenticity: A Discussion*, in "Early Music", 12: pp. 3–12.
- ULRICH e FOGEL B. (2012) *L'hantologie. Trouver dans notre présent les traces du passé pour mieux comprendre notre futur*, in « Playlist Society », V2.10, Juin.