

Yeah Yeah Yeahs: una prassi filosofica della nostalgia

HÉCTOR CAVALLARO

è un dottorando di ricerca e compositore in Musicologia alla École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Lab. MUSIDANSE) all'università di Parigi 8. La sua ricerca coinvolge l'estetica e la filosofia degli soggetti musicali, facendo riferimento principalmente al non-teleologico e quindi la musica non lineare del XX secolo.

hectorcavallaro@yahoo.com

Pubblicato online: Marzo 2022

ad Adrián Trujillo Giommi, che amava gli Yeah Yeah Yeahs

Introduzione:

Le pagine che seguono sono narrate da Elizabeth nell'autunno del 2039. Questa storia parla di lei. E di Mr. Catinella. E degli Yeah Yeah Yeahs.

Elizabeth (39): Quando sono stata invitata a scrivere un saggio sull'argomento *nostalgia*, su richiesta dei miei cari e stimati colleghi, per questo volume collettaneo, ho deciso di tentare un esperimento: invece di mettere filosoficamente a tema la nozione di nostalgia – dal greco *nóstos*, “ritorno a casa” e *álgos*, “dolore – vorrei piuttosto procedere a “incidere”, per mezzo della prassi, e, se tutto va bene, infine a “scolpire” il fenomeno stesso della nostalgia, immergendolo in quella che considero una situazione particolarmente ricca (e nostalgica, a dirla tutta), risalente a quasi vent'anni fa.

Secondo la “regola dei 20 anni” ci vogliono vent'anni perché un oggetto d'arte, di solito nell'ambito della musica pop, possa riemergere come fenomeno nostalgico.¹

Quando ero iscritta al Master of Arts in filosofia presso la New School, nel 2020, seguii un seminario sull'“estetica dei suoni”. Il docente era Mr. Cavallaro Catinella, esule cubano di lunga data, per metà italiano, musicologo. Il seminario era noto perché spesso ci si avventurava verso strani argomenti seguendo una peculiare modalità filosofica. All'epoca sembrava tutta spazzatura, piena di pretenziosità dialettica post-marxista.² Adesso, quasi vent'anni dopo, ho ritrovato i miei appunti e le registrazioni del seminario di Catinella, e non posso fare a meno di ridere, affascinata dalla loro astrattezza:

¹Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past* (London: Faber & Faber, 2011) [tr. it. Simon Reynolds, *Retromania: musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, trad. Michele Piumini (Roma: Minimum Fax, 2017)].

²Mi consideravo, e ancora mi considero, in qualche modo, una non-dialettica (Essenzialmente, ero molto interessata alla *queer theory* e alla roba di Deleuze & Guattari, e all'epoca c'era questa stupida contrapposizione tra “pro” e “anti” dialettici nel contesto studentesco di filosofia della mia generazione).

- “Gli anni *zero* come categoria dell’esperienza: note sul World Trade Center.”
- “Gli Yeah Yeah Yeahs e la tonalità come un edificio in rovina.”
- “Gli Yeah Yeah Yeahs contro l’avanguardia: il noise come emancipazione dall’espressione (modernità). Il noise *come* espressione (postmodernità).”
- “Postmodernità come una Negazione della Negazione. Sulla dialettica vs. la dialettica negative. Verso una terza negazione (Yeah Yeah Yeahs).”

Quell’anno, come ogni due anni, il seminario di Catinella ruotava intorno a un tema, che avrebbe funto sia la colonna sonora, sia l’oggetto dell’analisi. Il tema era il 20° anniversario del gruppo indie rock newyorkese Yeah Yeah Yeahs. L’ambito era fondamentalmente quello del suono e della storia della musica, ma era sempre mescolato a un’estetica più astratta (la filosofia dell’opera d’arte), all’estetica marxista, alla teoria francese, alla cultura pop, etc. – un eclettico cocktail postmoderno, in senso buono o, quantomeno, non del tutto in senso cattivo. E, sebbene la scelta degli Yeah Yeah Yeahs non sia mai stata veramente chiara – egli affrontava la questione in diversi modi durante il semestre, dicendo qualcosa del tipo “perché gli Yeah Yeah Yeahs? Ebbene, perché no?” –, per quel che ne so io, i vent’anni di distanza dalla loro nascita sembravano effettivamente evocare una questione più grande, che ci chiama in causa qui e ora: la “regola dei 20 anni”, come potremmo definirla. Nel suo *Retromania*, il musicologo inglese Simon Reynolds suggerisce che ci vogliono perché un oggetto d’arte, di solito nell’ambito della musica pop, possa riemergere come fenomeno nostalgico. Dev’essere questa la ragione per cui sto riprendendo in mano i miei appunti, per cogliere qualcosa dalla loro essenza attraverso il prisma della nostalgia e approfondirli, con l’inevitabile peso dell’esperienza, scavando al loro interno, nella speranza di raffigurare in tempo reale la “ri-emergenza” del fenomeno nostalgico stesso.

Inoltre. l’idea di una “prassi filosofica” mi ha condotto in qualche modo a scrivere un “saggio sperimentale” nella forma di un collage, che mescola costantemente tre diversi livelli testuali, come una sorta di “pagine di diario”. In primo luogo, alcuni miei appunti del Corso; in secondo luogo, qualche registrazione audio, principalmente di Catinella che parla, ma non solo; in terzo luogo, alcune note esplicative scritte oggi.

1. Gli anni *zero* come categoria dell’esperienza: note sul World Trade Center

With every breath I breathe I’m making history³

21 settembre 2039, 09:00

È difficile dimenticare il mio primo corso con Catinella. Quando misi piede in classe, qualcosa che sembrava una poesia era già scritto sulla lavagna. In seguito, ci abituiamo a questa pratica ricorrente di Mr. Catinella, che consisteva nello scrivere una frase “nietzscheana” e nel chiedere alla classe se fosse effettivamente di Nietzsche o di qualche artista pop scelto da lui quel giorno. “È Nietzsche o Morrissey?” chiedeva solennemente,

³ “Con ogni respiro che faccio, sto facendo la storia”: Yeah Yeah Yeahs, “Wedding Song”, *Mosquito* (Interscope, 2013).

dandoci quello “sguardo di sfida”, aspettandosi che qualcuno alzasse la mano, mentre aggiungeva “e per favore, ditemi perché?”:

I am the son
And the heir
Of a shyness that is criminally vulgar
I am the son and heir
Of nothing in particular
You shut your mouth
How can you say
I go about things the wrong way?

“Direi... Morrissey?” disse un hipster punkeggiante dalle prime file. “Ok, non mi sembra così sicuro” disse Mr. Catinella, mentre l’aula si tingeva di risate nervose. “Non so, direi che è tipo una specie di domanta a trabocchetto... inoltre, sarebbe fico se fosse Morrissey, direi”. Ricordo alcuni colleghi *nietzscheani* – or *nietzscheschi*, dovrei dire, giacché la maggior parte degli student di filosofia è attratta più dalla figura di Nietzsche che dai suoi testi – che cercavano di argomentare le ragioni per cui quel frammento dovesse provenire, probabilmente, da *Umano, troppo umano*, o da *Aldilà del bene e del male*, in quest’ordine. Mr Catinella stava quindi al gioco, integrando ulteriormente le loro argomentazioni: “L’idea di una ‘timidezza che è criminalmente volgare’ certamente si accorda con i rapidi sillogismi di Nietzsche che raffigurano una moralità obsoleta, tipici dell’epoca di *Aldilà del bene e del male*. Inoltre, la ripetizione del verso ‘Io sono il figlio e l’erede’ potrebbe tranquillamente essere stata presa da uno dei paragrafi dello *Zarathustra*, sebbene non in stile aforistico.” Mi ricordo che suggerì che se la parte che diceva “di niente in particolare” ci faceva pensare a Nietzsche, allora stavamo rafforzando il cliché “nichilista”, che “aveva probabilmente origine nell’errata interpretazione da parte degli Alleati dell’errata interpretazione di Nietzsche da parte dei nazisti”. In pochissimi risero; io fui uno di quelli. Poi Catinella iniziò a cantare: *You shut your mouth, how can you say, nananana...* – quasi bofonchiando il testo, mentre la melodia diveniva lievemente familiare – *I am human and I need to belong* – alcuni di noi cominciarono a unirsi imbarazzati, quasi come in un coro, e senza necessariamente riconoscere la canzone, cantando le ultime parole all’unisono – *Just like everybody else does!* – I versi erano di Morrissey, o... in effetti, della più famosa band di Morrissey degli anni ‘80, gli Smiths, e specificamente alla canzone “How Soon Is Now” dal loro album del 1984 *Hatful of Hollow*. Ebbe inizio così il seminario sull’ “estetica dei suoni”.

Come concetto-chiave del seminario, Catinella ci suggerì di considerare i primi anni 2000 – o gli anni *zero*, come li chiamava – come una particolare “categoria dell’esperienza”. Ispirata dal pensiero di Walter Benjamin, la categoria dell’esperienza veniva associata ai grandi mutamenti storici, quali la Prima guerra mondiale, in cui grandi macchine da guerra che frantumavano fragili corpi umani rinnovavano la nozione

stessa di esperienza.⁴ Gli anni *zero*, chiaramente, sono anche quelli che hanno dato i natali agli Yeah Yeah Yeahs.

Anche io sono nata in quel periodo, il 25 agosto dell'anno 2000. La performance d'esordio della band avrebbe avuto luogo un mese dopo, il 24 settembre.

Gli anni *zero*, e soprattutto l'11 settembre, rappresentarono un cambiamento di paradigma su molteplici livelli, disse Catinella. Egli era un difensore del materialismo dialettico. In altre parole, era filosoficamente un marxista. Per parte mia, preferivo Benjamin – il marxista più fico, per non dire l'unico, probabilmente grazie al suo pessimismo e alla sua malinconia – poiché la sua idea di esperienza non è un valore fisso, predicato dell'umana capacità di *percepire* il mondo, ma piuttosto una "categoria", che è una "costruzione" dei processi storici tanto quanto, diciamo, la cultura, l'architettura, la religione o la nozione di Dio.

.09082020.aesthetics_of_sounds_class1.mp3

[...] "l'esperienza è caduta", scriveva Walter Benjamin, indicandoci lo shock rappresentato dalla guerra del 1914-1918. La nozione benjaminiana di esperienza è formata da due elementi dialettici: i mezzi tecnici materiali del tempo e la psiche umana del tempo, i quali si modellano reciprocamente. In primo luogo, come risultato del progresso tecnico-scientifico, le moderne macchine da guerra non significavano semplicemente una maggiore distruzione, ma anche, e più precisamente, una dimensione *incomprensibile* della distruzione stessa, fino a quel momento ignota. In secondo luogo, il punto di svolta ha investito una generazione che il giorno prima prendeva il tram a cavalli per andare a Scuola, e il giorno dopo si è ritrovata in un panorama nel quale niente era più lo stesso "eccetto le nuvole e, al centro, in un campo attraversato da torrenti di distruzione e da esplosioni, il minuscolo e fragile corpo umano", per dirla con Benjamin. Perciò, è la nozione stessa di esperienza umana, in quanto categoria costruita, che cambia nel corso della Storia. È per questo che ritengo utile pensare ai primi anni 2000, gli anni *zero*, come a una particolare categoria dell'esperienza, definita dallo shock dell'11 settembre. Da un lato, c'è l'acrobazia terroristica – e terrificante! – mai vista prima degli aerei che si schiantano contro il World Trade Center: il simbolico "cuore" ideologico del capitalismo americano – ricordate che gli aerei, come molte altre tecnologie, si sono evoluti, quantomeno parzialmente, grazie al progresso tecno-scientifico connesso alla guerra. Dall'altra parte, ci sono le immagini di quella scena, trasmesse globalmente su tutti i televisori, e la traumatica assimilazione di esse da parte nostra – almeno da parte di quelli di noi che c'erano.

⁴ Walter Benjamin, "Experience and Poverty," in *Selected Writings*, a cura di Marcus Bullock e Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 731–36 [tr. it. Walter Benjamin, *Esperienza e povertà* (Roma: Castelvecchi, 2018)].

21 settembre 2039, 11:26

All'epoca non riuscivo a capire perché la categoria dell'esperienza dovesse essere connessa alla concezione dialettica della Storia. Ho sempre trovato problematiche le nozioni marxista ed hegeliana di "storia". Mi sembra che Hegel, e così Marx, e così Benjamin, vedessero la "Storia" (con la S maiuscola) come una complessa sostanza interdimensionale, attraversata da molteplici processi e scambi umani, nella quale dovremmo scavare per poter disvelare la verità. Eppure, è sempre una verità, giacché la Storia, per quanto complessa e profonda possa essere, è sempre una. Il file audio successivo che ho di quell giorno consiste di una registrazione che ho fatto per strada.

VoiceNote.09082020.crazy_streetpreacherNYC.mp3

... ma la verità non è una cosa sola, bensì uno spettro di cose! La verità non è che uno spettro! La verità non è che [...]

21 settembre 2039, 11:39

Si potrebbe dire che la post-verità fosse già apparsa sui radar all'epoca. In maniera abbastanza curiosa, questo è il terreno in cui i rizomi di Deleuze & Guattari (e, parallelamente, la queer theory) si sarebbero reimpiegati, sradicando l'uno (l'identico, il chiuso, la norma) e pertanto "facendo crollare" o rompendo la "sostanza" (in senso spinoziano) in un'infinita varietà di fattualità, appunto, come in uno spettro. Ricordo di aver letto un sacco di Butler e di Preciado all'epoca e di aver considerato l'idea della "categoria dell'esperienza" come un concetto normativo riduttivo. O forse ero riluttante all'idea di vedere gli anni zero come una "categoria dell'esperienza", poiché non li avevo esperiti io stessa. L'epidemia di COVID-19 era stato il primo evento storico della mia vita in cui avevo sentito che l'umanità fosse a un punto di svolta. Il secondo sarebbe stato l'invio riuscito di un equipaggio su Marte da parte della SpaceX, nel 2029. In qualche modo, l'idea di una categoria dell'esperienza rinnovabile, ora che ci penso, sembra vera eppure incompleta nella sua stessa logica.

In un certo modo, penso che la "categoria dell'esperienza" non debba essere intesa come qualcosa che si "cristallizza" in una sostanza fissa. Piuttosto, vorrei proporre di pensarla come una sostanza "molecolare" composta, definita a partire dal suo interno per mezzo delle sue "particelle", le sue particolarità, che sono in un costante movimento, in un costante divenire. In altre parole, non esiste qualcosa come l'esperienza; piuttosto, esistono molteplici linee di soggettività individuali sensibili dirette verso l'infinito. In questo senso, l'esperienza sarebbe più che altro come una "supernova" composta di soggettività individuali che collidono tra loro.



Fig. 1: 20 maggio, 2020, post di Instagram di Karen O, con la didascalia: “In the weeks after 9/11 yeah yeah yeahs hit the stage of clubs all around the city, what came out of us wasn’t just music it was medicine for the grief and fear that blanketed the city, we played like there might not be a tomorrow and it got us through the trauma. [...]” [“Nelle settimane successive all’11 settembre gli yeah yeah yeahs si sono esibiti in tutti i locali in città, quello che ne è venuto fuori non è stato solo musica, ma una medicina contro il dolore e la paura che ricoprivano la città come un velo, abbiamo suonato come se non ci fosse un domani e questo ci ha permesso di venir fuori dal trauma. [...]”]

In tal senso, mi piacerebbe porre una domanda retorica a Mr. Catinella: che cosa accadrebbe se gli anni *zero*, intesi come una rinnovata “categoria dell’esperienza”, significassero invece un cataclisma eterogeneo compost di un numero pressoché infinito di esperienze umane, che cambiano una alla volta, come l’energia potenziale interna di una bomba atomica, una volta attivata? Che cosa ne sarebbe dell’orribile esperienza sensibile di ciascuno di quei corpi che cadono? Inoltre, oltrepassando l’antropocentrismo, che cosa ne sarebbe di quella rinnovata categoria dell’esperienza applicate a ciascuna finestra in frantumi, a ciascun pezzo di cemento volatilizzato

In ogni caso, mi chiedo: in che cosa consisteva la soggettività sensibile di Catinella nei confronti degli Yeah Yeah Yeahs e degli anni *zero years*? Era forse un elemento nostalgico? Nostalgia: *nóstos*, “ritorno a casa”, e *álgos*, “dolore”. Gli eventi dell’11 settembre erano indubbiamente stati dolorosi, però “ritorno a casa”? Verso dove?

2. Gli Yeah Yeah Yeahs e la tonalità come un edificio in rovina

We’re all on the edge, there’s nothing to fear⁵

2 ottobre 2020

⁵“Siamo tutti sull’orlo, non c’è niente da temere”: Yeah Yeah Yeahs, “Despair”, *Mosquito* (Interscope, 2013).

Mr. Catinella sta disegnando un edificio. Di fianco a esso, scrive le parole “tonalità”, “menomato” e “patrimonio”, una sopra l’altra. Una questione importante, che emerge spesso nel corso del suo seminario, è quella del ruolo della tonalità come sintassi storicamente costruita, con i suoi codici e i suoi complessi principi idiomatologico-musicali. Questi codici hanno definito diversi secoli di prassi musicale occidentale. Fondamentalmente, il sistema tonale inteso come sintassi storica può essere inquadrato all’interno di quello che Walter Piston ha chiamato “il periodo della pratica comune”, per riferirsi a quella musica – principalmente europea – scritta entro margini indefiniti che vanno dal 1650 al 1900.

Mr. Catinella dice che “il ‘patrimonio menomato’ della tonalità trovò la sua strada all’interno della musica pop registrata nei secoli XX e XXI”. Gli Yeah Yeah Yeahs possono offrire alcuni esempi rivelatori per affrontare tale questione

29 settembre 2039, 12:04

Nota per me stessa: la nostalgia è la conquista spazio-temporalmente frammentata – la *saisie* – di un “patrimonio menomato”. (La *saisie*, in francese, come “afferrare” o “agguantare”).

VoiceNote.10022020.aesthetics_of_sounds_class4.mp3

La tonalità come sintassi nella musica scritta incontrò il proprio declino verso il periodo fin-de-siècle. La seconda Scuola di Vienna, radunata intorno alla figura di Schoenberg all’inizio del ‘900, segnò la rottura con la grammatica idiomatologica classico-romantica, aprendo così la strada alla tecnica dodecafonica e al serialismo.

29 settembre 2039, 12:08

Forse sto semplificando eccessivamente, ma trovo che l’aspetto più rilevante della storia della tonalità, secondo me, non sia stato tanto il suo esaurimento come sistema per la musica scritta, quanto il fatto che abbia “trovato rifugio” nella musica registrata o, in altre parole, nella musica pop.⁶ Portando avanti questa ipotesi, Catinella associava, da un lato, la musica classica scritta con la pittura; dall’altro, la musica registrata (la musica pop come forma d’arte) con la fotografia.

2 ottobre 2020

La differenza principale tra la musica scritta e quella registrata (o tra la pittura e la fotografia) è di natura ontologica, secondo Mr. Catinella. La musica scritta, analogamente alla pittura, emerge dall’inchiostro come una “traccia intellettualizzata”. Un aspetto ontologico della musica scritta è che fa affidamento su di una partitura o su di un foglio nel modo in cui la pittura fa affidamento su di una tela. Un aspetto ontologico della

⁶ Agnès Gayraud parla di musica pop nell’accezione più ampia di musica registrata, contrapposta alla musica scritta, in *Dialectique de la pop* (Paris: La Découverte, 2018).

musica registrata è che cattura le frequenze sonore nel modo in cui la fotografia cattura la luce.

29 settembre 2039, 13:28

Ma questa differenza ontologica sembra anche determinare le modalità in cui queste differenti forme artistiche si relazionano al loro “materiale” o al loro “soggetto” – *matériau*, in francese. Il “materiale” è questo affascinante concetto attribuibile a Theodor W. Adorno, il quale propose un approccio materialistico al soggetto nell’arte. L’estetica sembra dovere qualcosa al materialismo dialettico, vale a dire la consapevolezza che l’arte non è mai stata un fenomeno meramente “soggettivo”, che ammette infinite interpretazioni e nessuna singola “verità”, quanto piuttosto un fenomeno essenzialmente “oggettivo”, fatto di una materia estetica, di un pigmento singolare, di un accordo unico. Mi sono rimaste impresse alcune belle definizioni del concetto di materiale, quale quella proposta dal filosofo francese David Lapoujade, nella quale egli insiste sulla differenza (più sottile in francese) tra la pura “materia” (*matière*) e il “materiale” (*matériau*): *le matériau, c’est la matière qui devient esprit*; “il materiale è la materia che diviene spirito”.⁷ Inoltre, con riferimento allo spirito, mi viene in mente quella definizione di Adorno stesso, secondo la quale il materiale è “spirito [Geist] sedimentato”⁸ – i “sedimenti”, come è chiaro, si riferiscono alla prospettiva materialista marxista della Storia come un insieme di complessi processi che si dispongono come strati dell’esperienza umana. In ogni caso, la musica registrata e la fotografia, in quanto forme artistiche dedite alla “cattura” o al “congelamento” di frequenze (siano esse luminose o sonore), manterrebbero, secondo Mr. Catinella, una relazione completamente nuova con il loro “materiale”.

VoiceNote.10092020.aesthetics_of_sounds_class5.mp3

In maniera simile a quanto avviene per la fotografia, nella musica registrata la relazione con il materiale – in altre parole, l’“accesso” al materiale – prende la forma di una “cattura” entro quegli strati che compongono la storia del suono. Grazie alla musica registrata, anche la nostra percezione dei monumenti storici musicali è stata modificata. In una certa maniera, non sono più monumenti, giacché i suoni sono adesso “catturabili” in formato ridotto e “riproducibili”, “campionabili”. Questo è probabilmente il motivo per cui la tonalità, il sistema tonale – storicamente esauritosi nella musica scritta a partire da Schoenberg – ha trovato rifugio nella musica pop [...] poiché lì la sua esistenza può manifestarsi come i frammenti in rovina di questi monumenti.

29 settembre 2039, 14:52

⁷ David Lapoujade, *Les existences moindres* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2017), p. 45 [tr. it. David Lapoujade, *Le esistenze minori* (Bergamo: Moretti & Vitali, 2020)].

⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (Paris: Éditions Gallimard, 1962), p. 45 [tr. it. Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* (Torino: Einaudi, 1959), p. 41].

La canzone (e il video di) “Despair” degli Yeah Yeah Yeahs, dal loro album del 2013 *Mosquito*, illustrava quest’idea perfettamente (sebbene Catinella insistesse che fossimo di fronte a un comportamento “archetipo”, presente – a ben guardare – nella musica pop in generale). “Despair” inizia con Karen O che canta a cappella, apparentemente incurante e stonando lievemente. Nel video, la vediamo svegliarsi dopo una notte di festa in quello che sembra un karaoke bar – il montaggio alterna immagini di lei e degli altri componenti Brian Chase (batteria) e Nick Zinner (chitarra), ciascuno per proprio conto in un differente contesto solitario: nel retro di un taxi, nella solitudine della metropolitana, etc. La sezione a cappella finisce nel momento in cui la musica comincia a salire, in coincidenza con la comparsa della band sulla cima dell’Empire State Building, dalla quale si esibiscono fino al sorgere del sole, circondati dalla città intera e dai suoi alti palazzi. Abbastanza curiosamente, la band che era nata negli anni zero (definiti da quella singolare “categoria dell’esperienza” significata dagli attacchi dell’11 settembre) è in quel momento nel punto più alto della città.⁹

E così, forse sto forzando alcuni elementi, nella maniera in cui i ricordi colmano le lacune della logica, però, secondo Mr. Catinella, in un certo modo, la fragile e “nuda” melodia di Karen O, seguita da un particolare design armonico della chitarra, mentre la band viene immortalata sull’ Empire State Building, era una metafora forte per lo “status” materiale della tonalità all’inizio del secolo XXI.

VoiceNote.10162020.aesthetics_of_sounds_class6.mp3

Ok, adesso domandiamoci quale sarebbe lo status del “materiale” nella musica registrata – specificamente, nella musica pop del secolo XXI. Penso che la canzone “Despair” sia un esempio perfetto. Ricordate il nostro detto *Tonalität ist tot* [“la tonalità è morta”]. Ebbene, non sono sicuro che la tonalità sia morta, ma sono sicuro che, in un certo senso, vi sia stato un tentato omicidio. Però, quasi nello stesso momento storico in Schoenberg decideva di distruggere la sintassi tonale nella musica scritta – poiché era storicamente necessario farlo; *tout en chérissant l’objet que l’on détruit*, direbbe Boulez –, il progresso tecno-scientifico ci consegnava la capacità di registrare la musica nel modo in cui la fotografia era adesso capace di fotografare antichi quadri e architetture. In “Despair”, Karen O canta l’arpeggio, molto basilare, quasi infantile, di un accordo di tonica, seguito da un accordo di dominante. Ed ecco le colonne portanti del sistema tonale. Ella canta questi accordi in maniera incurante, eppure nostalgica; è quasi come guardare una cartolina. Poi la chitarra irrompe con quelle due note

⁹ Come sottolineato dal magazine *SPIN*, “l’Empire State Building non è più l’edificio più alto del mondo da prima che Karen O nascesse. Per un breve periodo, però, dalla caduta del World Trade Center l’11 settembre 2001, fino al completamento del One World Trade Center lo scorso anno, è stato di nuovo l’edificio più alto di New York. Gli Yeah Yeah Yeahs sono stati i primi musicisti a girare un video sulla cima dell’Empire State Building [...]” Marc Hogan, “Watch Yeah Yeah Yeahs’ Towering ‘Despair’ Video, Shot Atop the Empire State Building,” *SPIN*, 24 giugno 2013, <https://www.spin.com/2013/06/yeah-yeah-yeahs-despair-mosquito-video-empire-state-building/> [trad. M. P.].

fondamentali: La e Mi, entrambe su corde a vuoto, le fondamentali delle triadi più basilari della tonalità. Non vi è un modo più grezzo e brutale di suonare la chitarra di questo (quasi come ci si aspetterebbe che un essere umano appartenente a una civiltà futura potrebbe suonare una chitarra elettrica appena la scoprisse). Le terze armoniche cominciano ad apparire, rendendo maggiori gli accordi, mentre la batteria colpisce con forza e con un massiccio ritmo tribale. [...] Gli Yeah Yeah Yeahs, e la musica pop in generale, si avvicinano al "materiale" come a un monumento in rovina. Poiché la tonalità non è altro che un edificio in rovina [...] [Rumori indistinti, qualcuno interrompe Mr. Catinella]

30 settembre 2039, 11:02

Se ricordo bene, qualcuno interruppe Catinella insistendo, in qualche modo, sulla questione dell'analogia: "tipo come il World Trade Center...?". Sfortunatamente, il mio cellulare non è riuscito a catturare con precisione la risposta data da Catinella, ma penso che fosse qualcosa del tipo "be', sapete di che cosa sto parlando / sta a voi cogliere le metafore / le metafore sono già lì..." etc. Tuttavia, mi ricordo che Mr. Catinella terminò la sua analisi di "Despair" dicendo che "potrebbe esserci qualche speranza, però!". Aveva smesso di parlare e alzò il volume della canzone che da un po' suonava in loop. Riesco quasi a visualizzare la scena, con tutti noi che muovevamo le teste avanti e indietro, come se stessimo assentendo ai versi conclusivi:

Some sun has got to rise
My sun is your sun (x3)
Your sun is our sun (x3)
Some sun has got to rise (x2)

30 settembre 2039, 11:15

Nota per me stessa: la nostalgia è la conquista spazio-temporalmente frammentata - la *saisie* - di un patrimonio che si disintegra.



Fig. 2: profilo di New York con e senza le torri gemelle del World Trade Center [autore sconosciuto].¹⁰

3. Gli Yeah Yeah Yeahs contro l'avanguardia: il noise come emancipazione dall'espressione (modernità). Il noise *come* espressione (postmodernità).

Sometimes I think that I'm bigger than the sound¹¹

Martedì, 3 novembre 2020

Mr. Catinella indossa una maglietta di Arthur Russell e una mascherina con la scritta "go Bernie". Sono stanca di indossare una mascherina ma, al tempo stesso, mi ci sto abituando. C'è tensione nell'aria, è il giorno delle elezioni presidenziali. L'ho visto almeno due volte con quella maglietta. È un hipster sulla quarantina, del tipo che vorrebbe essere meno *straight* ma non riesce a combattere la propria eterosessualità. Arthur Russell era gay, Mr. Catinella no. Dicono che Trump non riconoscerà la legittimità del risultato in caso di sconfitta.

"Périodes" di Gérard Grisey sta suonando. Un altro docente, presumibilmente di diritto, bussava alla porta aperta e si lamenta dei forti rumori.

VoiceNote.11032020.aesthetics_of_sounds_class8.mp3

¹⁰ Tom Brokaw, "Lessons we must never forget", *Parade*, 11 settembre 2012

<https://parade.com/49077/tombrokaw/tom-brokaw-lessons-we-must-never-forget/>.

¹¹ "A volte penso di essere più grande del suono": Yeah Yeah Yeahs, "Cheated Hearts," *Show Your Bones* (Interscope, 2006).

[bussata sulla porta]

Ascolta, non è un problema se state guardando un film, ma potreste abbassare un po' il volume?

Oh, scusa, lo abbassiamo subito.

[porta che si chiude]

Ebbene, questo è l'effetto della musica spettrale [risate]. La gente pensa che venga da un film. Ma non è così: questi sono i rumori più naturali reperibili entro il suono stesso. In realtà, si potrebbe sostenere che, musicalmente, il secolo XX sia non solo una storia di suoni, ma anche una storia di rumori.

Martedì, 3 novembre 2020

Abbiamo parlato della musica classica contemporanea o, per meglio dire, delle avanguardie che si sono evolute all'interno del mondo della musica classica scritta durante il secolo XX. L'idea è quella di sottolineare alcuni particolari discorsi sonori presenti negli Yeah Yeah Yeahs, i quali potrebbero essere letti come una "risposta" a talune questioni estetiche sollevate dalle correnti avanguardiste della musica scritta. Catinella parla di "risposta", immagino, come della "risposta" da un pulpito all'altro, poiché la musica pop registrata e la musica scritta sembrano a volte aver foggato due differenti percorsi storici.

2 ottobre 2039, 14:43

Personalmente, ritengo che vadano biasimati i musicologi per aver tracciato la linea tra le due.

Martedì, 3 novembre 2020

Stiamo ascoltando le *Gymnopédies* di Erik Satie. Due accordi sfumati di settima maggiore fluttuano in modo peculiare. È nebuloso, come un quadro di Monet. Abbiamo passato in rassegna i lavori di Edgar Varèse, così come le sue idee, alcune delle quali sono presenti nel suo "Liberation of Sound", una sorta di manifesto che accoglie a braccia aperte l'arrivo "sia dei suoni brutti, sia dei bei rumori", per dirla con Mr. Catinella.¹² Abbiamo parlato del primo serialismo di Schoenberg & Co. come di un "tentato omicidio" della tonalità. Abbiamo parlato dello spettralismo francese, caratterizzato da compositori affascinati dall'"interiorità" naturale del suono (il suo spettro e la sua complessità), percepita come una molecola attraverso un microscopio, che reagisce in maniera curiosa.

2 ottobre 2039, 17:01

In senso lato, per il pubblico generale o per i non musicologi, come me, sembra che una delle conquiste storiche della musica contemporanea del secolo XX consista nell'allargamento della gamma sonora, dal paradigma tradizionale consonanza-dissonanza a un'infinità di fonti sonore e di combinazioni, non più limitate al sistema

¹²Edgard Varèse and Chou Wen-chung, "The Liberation of Sound," *Perspectives of New Music* 5, no. 1 (1966): 11-19, <https://doi.org/10.2307/832385>.

tonale. È questo processo di emancipazione, se così possiamo chiamarlo, che ha aperto la porta a una categoria tradizionalmente “anti-musicale” nel contesto della musica scritta: il rumore.

VoiceNote.11032020.aesthetics_of_sounds_class8.mp3

Per la musica moderna del '900, come quella di Edgar Varèse, il rumore rappresenta un'emancipazione - e, perché no, un “empowerment” - dall'espressionismo classico-romantico e forse anche dall'espressione stessa. Ed ecco, la concezione del “Rumore come emancipazione dall'espressione” che è uno dei principi della Modernità. Ma, all'opposto, la Postmodernità propone la concezione del “rumore come espressione”. Gli Yeah Yeah Yeahs, seguendo la traduzione punk, sono un esempio di quest'ultima.

2 ottobre 2039, 17:44

Certamente, le chitarre punkeggianti e le urla onomatopeiche degli Yeah Yeah Yeahs' hanno giocato un ruolo analogo a quello degli ornamenti nella musica barocca. Ne è un esempio Perfetto la canzone “Pin”, con il suo riff selvaggio, stracarico di rumori fatti con le mani, con i pedali, con gli armonici, etc. Tutto ciò combinato con l'inconfondibile voce di Karen O, che passa da sottili e dolci sussurri a selvagge e quasi tribali urla e non-parole, come in quel poderoso e ripetitivo ritornello:

Bam, bam, bam, bam, bam, bam, bam, bam
Duhduh, duhduh, duhduh, duhduh (x2)

Sebbene Catinella non ne abbia fatto menzione, vi è un'altra “risposta” degli Yeah Yeah Yeahs alle avanguardie che mi colpisce più da vicino, adesso che sto di nuovo passando in rassegna le loro canzoni. Giacché non sono una musicologa, tendo probabilmente a gravitare più facilmente intorno alle parole e ai testi per trovare significati estetici. Sto pensando al testo della loro canzone “Cheated Hearts”, dall'album del 2006 *Show Your Bones*. Il conflitto ha a che fare con il proposito “naturalista” propugnato dallo spettralismo francese. Mi sembra che i compositori spettralisti francesi intendessero pensare il suono come un'entità naturale autosufficiente, giacché ogni cosa è già depositata nell'interiorità del suono: lo spettro armonico, il timbro, il tempo, etc. Questo alimenta un atteggiamento, frequente nell'arte moderna e a un passo dal feticismo della natura, secondo cui il fatto che un oggetto artistico sia basato su principi “naturali” sarebbe sufficiente, in qualche modo, a legittimarlo. All'interno di questo paradigma, la domanda (molto complessa) su dove venga tracciata la linea sottile tra natura e natura umana viene non solo evitata, ma, allo stesso tempo, viene neutralizzata. La “risposta” degli Yeah Yeah Yeahs è in “Cheated hearts”, quando - in maniera apparentemente irrazionale - cantano “Sometimes, I think that I'm bigger than the sound / Well, I think that I'm bigger than the sound”. E in questi semplici versi del 2006 trovo che vi sia una

risposta profondamente umanista a questa domanda. La consapevolezza della nostra prigionia antropocentrica è la prima chiave per aprirne le porte.

4. Epilogo

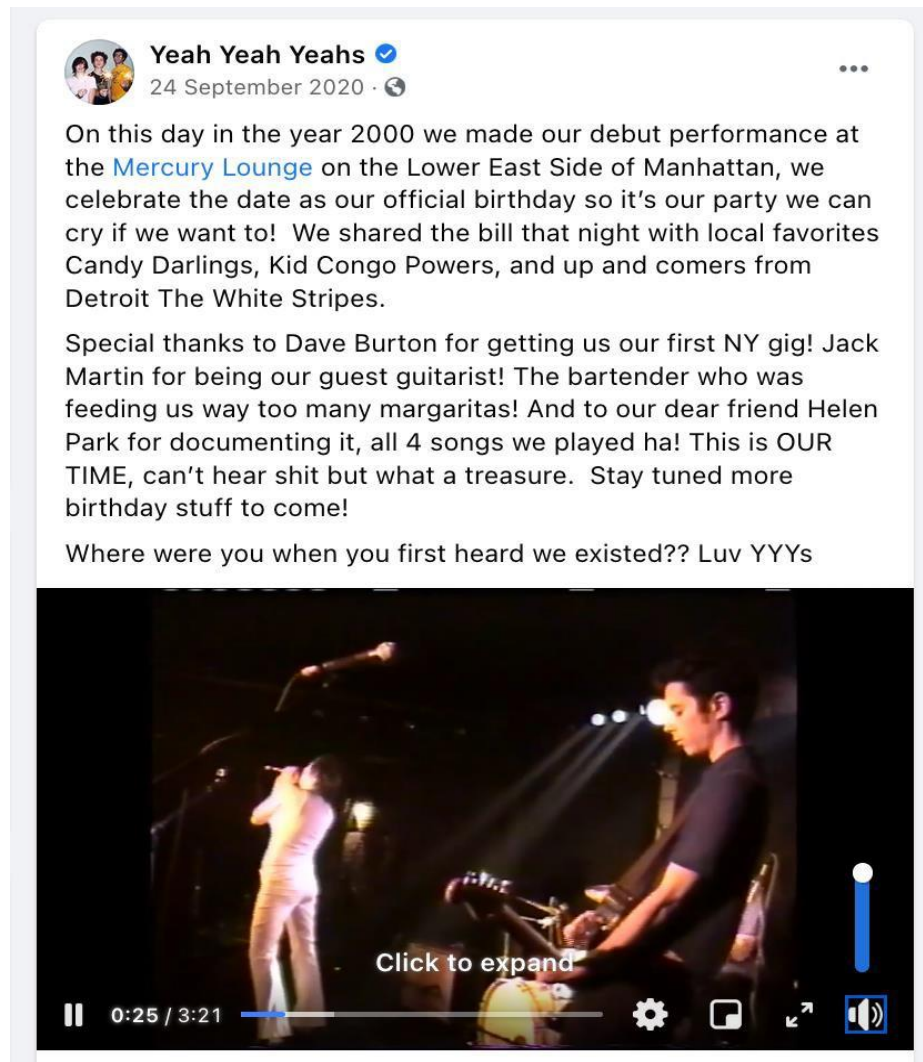


Fig. 3: post su Facebook del 24 settembre 2020 degli Yeah Yeah Yeahs.

It's our time, sweet babe
To break on through
It's the year to be hated
So glad that we made it¹³

¹³ "È il nostro momento, dolce bambina / di sfondare / È l'anno in cui essere odiati / sono così contento che ce l'abbiamo fatta": Yeah Yeah Yeahs, "Our Time, Yeah Yeah Yeahs (Shifty, 2001).

10 ottobre 2039, 10:04

Sono passati quasi vent'anni da quel seminario sull'"estetica dei suoni" che celebrava i vent'anni di nostalgico intervallo dall'esordio degli Yeah Yeah Yeahs. Molte cose sono accadute da allora. Ho intrapreso una carriera negli studi filosofici, la mia tesi è diventata il mio primo libro (*Ontology of the bodies: Deleuze, Butler, Zizek*), sono finito a lavorare come ricercatore-filosofo, dimostrando al me stesso decenne che sbagliava a credere che un filosofo fosse essenzialmente un maschio bianco eterosessuale, barbuto e parlante greco. Mr. Catinella proseguì le sue imprese intellettuali e accademiche da quel filosofo pop postmoderno italo-cubano che è, fino al blackout di internet del 2031,¹⁴ quando cominciò a venire associato al gruppo "Two Degrees" group,¹⁵ e di lì allontanandosi completamente dall'università e dalla sfera pubblica. Mentre facevo ricerche per questo saggio sperimentale, ho trovato una vecchia intervista che aveva concesso poco dopo il nostro seminario, nel 2023. Era parte di un numero speciale del magazine *Volume!*, dedicato al compositore ambient americano William Basinski. Il magazine francese di musica pop presentava Catinella con una testimonianza, piuttosto intima eppure sociologica, dal titolo "Musical memories from 9/11". L'opera *cult* di Basinski, *The Disintegration Loops*, era al centro di parecchi degli altri saggi, e ciò non stupiva. Pensare a un'opera musicale risultante dalla riproduzione di questi bellissimi *tape loop* - nastri a riproduzione continua - che si disintegravano sulle testine a causa della polvere... e al suo impatto emotivo, legato al fatto che quest'opera venne creata durante gli attacchi dell'11 settembre 2001, come ricorda il compositore:

... quando mi sono alzato, era già cominciato e lo vedemmo accadere in uno stato di sbalordita incredulità, dopodiché passammo quello che passarono tutti a New York. Crollammo tutti, ciascuno a modo suo, e ci disintegrammo. [...] Quel pomeriggio ascoltammo la musica nella nostra sbalordita incredulità, fuori dalla finestra, seduti sul tetto, guardando il fumo [...] e io registrai un video del fumo che si levava al crepuscolo. La mattina seguente ho messo quell video insieme a "Disintegration Loops 1.1" e ho pensato "oh mio Dio, questa deve essere un'elegia!"¹⁶

Nel suo "Musical memories from 9/11", Catinella prende l'esperienza di Basinski e la estende alla propria, come giovane immigrante che andava ai concerti underground

¹⁴ Per almeno diciassette giorni di fila (arrivando in alcune regioni a due o tre mesi), a partire dal 28 febbraio 2031, il mondo intero subì un completo blackout di internet. La crisi multiforme fatta esplodere da questo evento venne rapidamente (e tendenziosamente) battezzata "Depressione digitale" dai media.

¹⁵ I "Two Degrees" sono un gruppo, composto da attivisti e intellettuali, che simpatizza con il post-capitalismo e la post-ecologia. Sono sostenitori di un Progetto accelerazionista "per mezzo del quale il Capitalismo andrà oltre se stesso con i suoi stessi mezzi". Tra le numerose idee discutibili da essi difese, vi è quella per cui l'umanità troverà una nuova nozione di stabilità tecno-ecologica anche se (anzi, precisamente quando) il riscaldamento globale causerà l'inevitabile aumento di due gradi Celsius della temperatura terrestre.

¹⁶ Pascal Savy, "Memories are loops: A conversation with William Basinski," *Fluid Radio*, 23 maggio 2013, <http://www.fluid-radio.co.uk/2013/05/memories-are-loops-a-conversation-with-william-basinski/>.

dell'epoca a New York. Ed è lì che ho trovato quello che sembra essere la testimonianza dell'esperienza sensibile soggettiva di Catinella, la quale, vicino a quella di Basinski (e a un oceano di altre infinite esperienze), finisce per collidere e comporre quella "supernova" che è la particolare "categoria dell'esperienza" degli anni zero:

Volume!Agust2023_Catinella_Interview.mp3

Ero appena arrivato a New York e la scena underground era, almeno per me, sconvolgente. All'epoca, chiunque intorno a me ne parlava come una sorta di "rinascimento" dell'art punk degli anni '70 (con Lou Reed, Nico e i Velvet Underground, Patti Smith, La Monte Young...). Non riuscivo a cogliere quella sensazione di "rinascimento" perché per me era un vero e proprio "nascimento". Il 24 settembre 2000, stavo lavorando come barista sostituto per una serata underground al Mercury Lounge, a Lower East Manhattan, in cui si esibivano i White Stripes, i Candy Darlings e Kid Congo Powers; era anche la performance d'esordio degli Yeah Yeah Yeahs. Prima che gli YYY salissero sul palco, ho servito qualche margarita a Karen O. Chiacchierammo, mi prese in giro per il mio accento, e ricordo che le chiesi: "come faccio a cantare con te quando sei sul palco se non conosco nessuno dei tuoi testi?" La sua risposta fu: "Ce n'è uno facile, si chiama 'Our Time', basta che canti 'it's our time, our time, our time' un bel po' di volte!". Quando l'hanno suonata, ricordo di aver pensato che sembrava una sorta di versione punk della celebre "Sunday Morning" dei Velvet Underground, del 1967, che utilizzava la stessa progressione di accordi I-IV - venivo dal conservatorio italiano. "Sunday Morning" era il tipo di canzone che i miei genitori cubani ascoltavano quando lasciarono Cuba negli anni '60. Mi sentivo come se stessi assistendo a un processo di risignificazione nostalgica di Nico e i Velvet nella voce di Karen O e nello stile degli YYY. Ovviamente, cantai il ritornello con Karen, dal bancone: "It's our time, our time, our time...". Ero l'unico che sapeva il testo. L'estate seguente uscì il loro primo EP. Conteneva "Our Time": lo ascoltai ripetutamente per mesi. Era l'album che stavo ascoltando quando ci furono gli attacchi dell'11 settembre.

10 ottobre 2039, 12:30

Con mia sorpresa, questa sembrava in effetto la risposta soggettiva di Catinella alla domanda "quindi perché gli Yeah Yeah Yeahs?". Una delle molteplici linee di soggettività singolare sensibile, tendenti all'infinito e component la sostanza eterogenea degli anni zero come categoria dell'esperienza. Nel suo caso particolare, immagino questa infinita linea sensibile come composta da quell'esperienza unica che egli ebbe con la canzone "Our Time" alla performance d'esordio degli Yeah Yeah Yeahs, ma anche dai suoi genitori cubani che ascoltavano i Velvet Underground mentre fuggivano esuli da Cuba, e, chissà, forse dal suo nonno italiano che canticchiava "O mio babbino caro" di Puccini mentre lasciava l'Italia per Cuba durante la Seconda guerra mondiale, e così via.

La risposta oggettiva era però, in qualche modo, suggerita dal suo “perché no?”. E aveva a che fare con la concezione adorniana delle opere d’arte che influenzava Catinella in modo profondo, oserei dire radicale. Per Adorno, un’estetica materialista deve interpretare l’opera d’arte “come un processo immanente, cristallizzato in uno stato di quiete”,¹⁷; in altre parole, come un oggetto autonomo e autosufficiente.

È questa, credo, la lezione di portata più globale che Catinella ci trasmise: che si tratti degli Yeah Yeah Yeahs, di Basinski o dei quadri di Michael Mulhern di quel periodo,¹⁸ o anche di *Guernica* di Picasso, della Sinfonia n. 7 di Beethoven o dell’*Ecce Homo* di Caravaggio, le opere d’arte esprimono l’immanenza della loro exteriorità. Così, quando Catinella risponde “perché no?” alla domanda “perché gli Yeah Yeah Yeahs?”, quello che sta dicendo è che avrebbe potuto prendere in considerazione qualunque altro fenomeno o “nucleo” artistico per portare alla luce Nietzsche, il World Trade Center, la Fine della storia di Fukuyama, come anche la Morte dell’arte. Poiché ogni cosa è contenuta nel materiale dell’opera d’arte, o poiché, come direbbe Adorno a proposito della musica, “ogni accordo porta con sé l’insieme, anche l’insieme della storia”.¹⁹

La nostalgia potrebbe essere considerata come una miscela di soggettività e oggettività, che non giunge a sintesi, ma che rimane piuttosto l’immagine “pixelata” di una costellazione lontana, che contiene al suo interno elementi di entrambe in rotta di collisione. La nostalgia è l’esperienza nebulosa della ricezione tardiva delle tracce di quella collisione. Una volta che essa ci arriva, si cristallizza nel senso, delimitandosi, assumendo una forma solida che rende più chiaro il suo significato. In quel momento la introduciamo come un mattone nel muro dei processi storici, ove completa il proprio senso. Nostalgia: *nóstos* e *álgos*. La soggettività è il dolore, *álgos*, in quanto esperienza sensibile individuale. L’oggettività è il “ritorno a casa”, *nóstos*, in quanto “ritorno” alla concreta specificità immanente dei materiali. La nostalgia è “realizzare”, come se si potesse oggettivamente *realizzare* il viaggio di andata e ritorno da quella lontana costellazione alla nostra, come in un tunnel. La nostalgia è il tunnel stesso.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (London: Continuum, 2004), p. 180 [tr. it. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica* (Torino: Einaudi, 2009), p. 240].

¹⁸ “*Ash Road 14-45th*, 2002-2003, di Michael Mulhern, è uno dei due dipinti iniziati prima dell’attacco e alterati, dopo che l’autore fu colpito dalle ceneri e dal fumo che riempirono il suo appartamento, attraverso l’incorporazione di ceneri provenienti dal luogo dell’attacco. Mulhern è morto nel 2012.” “Artistic responses to the 9/11 terrorist attacks”, *The Guardian*, 2 settembre 2016, <https://www.theguardian.com/us-news/gallery/2016/sep/02/september-11-art-photos> [traduzione M.P.].

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Philosophy of new music*, tradotto da Robert Hullot-Kentor (Minneapolis, MI: University of Minnesota Press, 2006), p. 33 [tr. it. Adorno, *Filosofia*, p. 43].

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Tradotto da Robert Hullot-Kentor. London: Continuum, 2004 [tr. it. *Teoria estetica*. Torino: Einaudi, 2009].
- . *Philosophie de La Nouvelle Musique*. Tradotto da Hans Hildenbrand e Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1962 [tr. it. *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi, 1959].
- . *Philosophy of New Music*. Tradotto da Robert Hullot-Kentor. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2006 [tr. it. *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi, 1959].
- “Artistic Responses to the 9/11 Terrorist Attacks – in Pictures,” *The Guardian*, September 2, 2016. <http://www.theguardian.com/us-news/gallery/2016/sep/02/september-11-art-photos>.
- Benjamin, Walter. “Experience and Poverty.” In *Selected Writings*, a cura di Marcus Bullock e Michael W. Jennings, 2.2:731–36. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999 [tr. it. *Esperienza e povertà*. Roma: Castelvecchi, 2018].
- Brokaw, Tom. “Lessons We Must Never Forget.” *Parade*, September 11, 2012. <https://parade.com/49077/tombrokaw/tom-brokaw-lessons-we-must-never-forget/>.
- Gayraud, Agnès. *Dialectique de la pop*. Paris: La Découverte, 2018.
- Hogan, Marc. “Watch Yeah Yeah Yeahs’ Towering ‘Despair’ Video, Shot Atop the Empire State Building.” *SPIN*, June 24, 2013. <https://www.spin.com/2013/06/yeah-yeah-yeahs-despair-mosquito-video-empire-state-building/>.
- Lapoujade, David. *Les existences moindres*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2017 [tr. it. *Le esistenze minori*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2020].
- Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*. London: Faber & Faber, 2011 [tr. it. *Retromania: musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*. Roma: Minimum Fax, 2017].
- Savy, Pascal. “Memories Are Loops: A Conversation with William Basinski.” *Fluid Radio*, May 23, 2013. World. <https://www.fluid-radio.co.uk/2013/05/memories-are-loops-a-conversation-with-william-basinski/>.
- Varèse, Edgard, and Chou Wen-chung. “The Liberation of Sound.” *Perspectives of New Music* 5, no. 1 (1966): 11–19. <https://doi.org/10.2307/832385>.