

Le drop et le choses **Prolegomeni a una sociosemiotica del dubstep**

Gabriele Marino

Università di Torino
gaber.en@libero.it

§ L'articolo mira a tratteggiare il profilo essenziale di un genere di *popular music* elettronica denominato 'dubstep', e si inserisce, come insieme di osservazioni introduttive, in uno studio più ampio sull'argomento. L'Autore presenta una breve rassegna delle fonti (cartacee e online), un'analisi linguistica della parola, una disamina delle prime occorrenze di 'dubstep' come neologismo di genere (nei dischi e nel discorso giornalistico), e alcune considerazioni sulle sue vicende stilistiche. Vengono individuate e brevemente discusse sei possibili fasi, e tipi, di dubstep, rivolgendo particolare attenzione alle figure dei due produttori 'antipodici' Burial e Skrillex. Allo stesso tempo, si sottolinea la natura profondamente unitaria del genere.

§ The paper focuses on the electronic popular music genre called 'dubstep', providing the introductory notes to a wider in-progress research on the topic. The Author presents a brief review of the sources (both on paper and online), a linguistic analysis of the word, the first tokens of 'dubstep' as a musical genre neologism (on the records and in journalistic discourse), and some considerations about its stylistic history. Six possible phases, and types, of dubstep are identified and briefly discussed, drawing particular attention to the figures of the two 'antipodal' producers Burial and Skrillex. At the same time, the deeply unitary nature of the genre is maintained.

teorizzato da Simon Reynolds,³ che, con epicentro a Londra, sostanzia e innerva buona parte della *dance culture* inglese, a partire dallo snodo tra anni Ottanta e Novanta). In questa prospettiva, il dubstep appare un oggetto di studio ideale per mostrare il carattere transtestuale, e particolarmente intertestuale, ipertestuale e architestuale (GENETTE 1982), delle pratiche musicali; ovvero, molto semplicemente, come non si possa dare ‘nuovo’ – fenomeno discorsivo complesso, mediato, stratificato, nonché addensatore di ideologie – senza ‘vecchio’.

2. Fonti

Nonostante sia uno dei generi più importanti e – particolarmente, nella sua declinazione massimalista tarda – invasivi degli ultimi anni, sul dubstep non sono ancora stati scritti libri⁴ e gli articoli accademico-scientifici sull’argomento si possono contare sulle dita di una mano.⁵ Questa mancanza di letteratura dedicata – e di sedimentazione dell’argomento all’interno del dibattito scientifico – si spiega, probabilmente, oltre che con la relativa giovinezza dell’oggetto, con la quantità di ramificazioni stilistiche e geografiche guadagnata in pochi anni dal genere e con la sua natura ambigua e cangiante: su quale dei tanti dubstep possibili concentrarsi?⁶ Uno? Tutti? Ed è ancora lecito chiamarli tutti ‘dubstep’? Ma anche con il legame del genere con le sue fonti, i generi da cui si è sviluppato, e con le sue propaggini, le forme che da esso sono derivate; insomma, per parlare di dubstep, non si può parlare solo di dubstep, ma anche di drum’n’bass, UK garage, post-dubstep e post-garage (termini usati ora come iperonimi, ora come iponimi, ora come sinonimi del genere). D’altra parte, gli scritti di natura giornalistica e critica abbondano, dividendosi essenzialmente tra quelli di chi ha seguito la scena del dubstep dagli inizi, magari facendone anche parte (primi anni Duemila e metà anni Duemila), e quelli di chi vi si è dedicato dopo l’esplosione mediatica del fenomeno (fine anni Duemila e primi anni Duemiladieci).

Un contributo fondamentale alla diffusione del genere, alla sua penetrazione presso il pubblico inglese (oltre a quello del *word of mouth* dei produttori e degli ascoltatori; cfr. il «Dubstep Forum» lanciato nel 2005),⁷ è provenuto dalla BBC, con i programmi radiofonici condotti da John Peel, Mary Anne Hobbs (figura considerata a tutti gli effetti organica alla scena) e Benji B (alias Benjamin Benstead). Uno dei più attenti osservatori del fenomeno

³ Cfr. 1999, 2009, 2010, 2012, 2013.

⁴ Ne esiste, in verità, uno giapponese, *Dubstep Disc Guide*, pubblicato nel 2013 dalle edizioni Kokusho (<http://bit.ly/1gOfuS1>), parzialmente compilativo e concentrato sul dato discografico, non tradotto però in nessun’altra lingua. Un libro italiano, di Lorenzo Feltrin (2010), con il taglio del reportage, tratta ampiamente il dubstep come parte della scena musicale della «Londra Zero Zero».

⁵ Cfr. es. la risposta dei database di «Jstor» e «Dancecult» all’inserimento della chiave ‘dubstep’.

⁶ Come vedremo, è possibile parlare di diverse fasi e forme di dubstep (cfr. *infra*, par. 5.1).

⁷ <http://www.dubstepforum.com/>.

dubstep (un *insider*, perché produttore e *label manager* egli stesso), ovvero Martin Clark a.k.a. Blackdown, ha tenuto per anni (2005-2012) una rubrica dedicata, *The month in Grime/Dubstep*, su uno dei principali magazine musicali online, «Pitchfork». «The Wire», il più autorevole cartaceo musicale inglese, ha seguito il genere con attenzione e vi ha dedicato un capitolo all'interno del suo *reader* sulle musiche 'più moderne' del Novecento (YOUNG 2009, pp. 97-104; rielaborazione di un articolo di Derek Welmsley apparso nel 2007). Articoli dedicati al genere sono stati pubblicati sui principali magazine internazionali di settore (cfr. es. GALLI 2006; probabilmente, il primo approfondimento sistematico sul tema in Italia); ma, se si deve cercare una possibile *outline* storica del dubstep, è il Web la fonte più accreditata (anche per motivi squisitamente tecnici, come la possibilità di effettuare aggiornamenti in tempo reale), per quanto pure, spesso, gli estensori di questi testi restino anonimi.⁸

Il dubstep è una forma musicale troppo giovane per comparire nei grandi *reference* musicali (la seconda edizione del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, che dedica una manciata di righe al dub e nessuna al 2-step, è del 2001) o nei testi classici sulla dance elettronica e sui fenomeni a essa collegati (COLLIN 1997, REYNOLDS 1998, BREWSTER – BROUGHTON 1999; ma anche ZINGALES 2002)⁹. Più interessante, perché probabile segnale di una scelta deliberata, risulta l'assenza del genere dall'enciclopedia delle musiche elettroniche in forma di mappa approntata da Kenneth John Taylor e nota come *Ishkur's Guide to Electronic Music*.¹⁰ Se nella prima edizione (2000) era comprensibile che il dubstep non figurasse, appare strano che esso manchi in quella più recente (la 2.5, attualmente online, in attesa di una 3.0 annunciata già nel 2010), a fronte di inserimenti così tangenti, nel nome ('hardstep', 'techstep', 'darkstep', 'trancestep', 'jazzstep', generi però ancora informati da una ritmica jungle) o nello specifico della struttura musicale ('speed garage' e '2-step garage', inseriti nelle macroaree 'house' e 'breakbeat'; riguardo al '2-step garage', Taylor dice senza mezzi termini «God, this stuff is so fucking boring».)¹¹

⁸ Cfr. JAZ 2011 (con un testo desunto da una trasmissione radiofonica condotta da Benji B), FLATLEY 2012, MUGGS – KHUSHI 2012, STROHECKER – IBALU 2012, LEXIS – DR. LOVE 2013.

⁹ Il dubstep è inserito invece nelle edizioni aggiornate BREWSTER – BROUGHTON 2007, COLLIN 2009, REYNOLDS 2012.

¹⁰ <http://techno.org/electronic-music-guide/>.

¹¹ Gli esempi uno (*Ripgroove* di Double9) e quattro (*Voyager 1.56* di Mr. Spring) riportati per lo 'speed garage' presentano un basso wobble (cfr. *infra*); gli esempi uno (*Something* di Artful Dodger feat. Craig David) e due (*Time* di Daje feat. E-Smoove) del '2-step garage' presentano un uso della ritmica e delle voci che sarà poi ripreso da Burial.

3. Breve profilo di una parola

Nel tentativo di tratteggiare, pur brevemente, un profilo storico-musicale del dubstep, occorre tenere conto di due piani strettamente intrecciati e interdipendenti, eppure non del tutto sovrapponibili (in particolare, non isocroni). Un piano è quello relativo alla parola ‘dubstep’, con le sue prime attestazioni, il suo impiego, la sua diffusione e le sue modificazioni e derivazioni; l’altro piano è quello relativo alla forma musicale ‘dubstep’, con la sua emersione (come variante stilistica) a partire da forme musicali precedenti, la sua codificazione (la sua accettazione come genere a sé), diffusione e successive modificazioni e derivazioni. Come si vedrà, la parola ‘dubstep’ sembra precedere la forma musicale che abbiamo imparato a riconoscere sotto questo nome.

3.1. Quel «dubby 2-step à la Horsepower»

‘Dubstep’ è un composto che deriva dall’accostamento di ‘dub’ e ‘step’, dove il primo termine coincide per intero con il nome di un genere musicale e il secondo *deriva* dal nome di un genere musicale (‘2-step’, forma breve per ‘2-step garage’). Riguardo al significato da assegnare a ‘step’, è lecito supporre una variazione in diacronia.

In origine, probabilmente, ‘dubstep’ è una parola *portmanteau*, ovvero una fusione di due parole e dei loro significati (come *smog*, da *smoke* e *fog*); in questa prospettiva, ‘step’ starebbe per ‘2-step’ (come se si trattasse di un’aferesi, «step») e ‘dubstep’ indicherebbe, quindi, se non proprio una ‘fusione di dub e 2-step’, almeno una ‘versione dub del 2-step’. Questa ipotesi è suffragata da una delle primissime attestazioni (2002) del termine ‘dubstep’ su Internet, ovvero il commento di un utente su un forum musicale, che recita: «so the new xlr8r’s cover feature is dubstep...or *dubby 2-step* à la Horsepower, J Da Flex, Oris Jay, Ghost etc» (corsivo mio).¹² Un «dubby 2-step» non è ancora *altro* dal 2-step (non è un altro genere), è una sua declinazione, una sua variante stilistica. Una versione della voce di «Wikipedia» dedicata al dubstep, adesso non più online in questa forma, ma cristallizzata perché ripresa con citazioni testuali da diversi siti, sintetizza così la relazione tra dub e 2-step in riferimento al dubstep: «The earliest dubstep releases date back to 1998 and were darker, more experimental, *instrumental dub remixes of 2-step garage tracks* attempting to incorporate the funky elements of breakbeat, or the dark elements of drum and bass into 2-step, which featured B-sides of single releases» (corsivo mio).¹³

Con l’affrancamento della forma musicale dalle proprie fonti, è lecito immaginare che ‘step’ abbia perso il valore di forma abbreviata per ‘2-step’ e abbia preso a indicare una ‘forma derivata dal 2-step’, la cui natura specifica viene dichiarata dall’elemento modificatore (‘dub’, appunto), il quale, per le

¹² «Ixor», <http://bit.ly/1cIDbnA>.

¹³ «Google», <http://goo.gl/7QR4pt>.

norme di posizione della lingua inglese, è anteposto (lo stesso si può ipotizzare per altri composti indicanti generi derivati, già circolanti quando si comincia a impiegare il termine ‘dubstep’, come ‘crankstep’, ‘boystep’, ‘techstep’, ‘breakstep’; cfr. CHAN 2002). ‘Step’ sarebbe allora un ‘suffissoide’, nei termini di Bruno Migliorini, ovvero un elemento che ha «perduto parte del valore originario e si comporta come un suffisso»¹⁴ (così come ‘core’ ha smesso di rinviare specificamente all’‘hardcore punk’, veicolando una più generica sfumatura di ‘violenza’), e un ‘libfix’, in quelli di Arnold Zwicky (2010), ovvero una di quelle «word parts that become highly productive free combining forms in the field of neologisms» (MARINO in stampa). Questa lettura è sostenuta da Charles E. Carson e Ben Zimmer (2012a, 2012b), che definiscono ‘step’ un «libfix that has been popular in the world of dance music» (2012a, p. 191; gli autori si riferiscono però al libfix ‘step’ a sua volta derivato da ‘dubstep’, cfr. es. il caso di ‘brostep’).

3.2. Dall’enciclopedia al dizionario

Già ampiamente in uso presso produttori, giornalisti e ascoltatori, ovvero già parte a tutti gli effetti dell’‘enciclopedia’ (ECO 1975, 1984) di un preciso contesto socio-culturale, la parola dubstep entra nei dizionari, soprattutto in quelli ‘ufficiali’, con un po’ di ritardo; del resto, per le loro caratteristiche intrinseche (la costanza e la velocità con cui ne vengono coniatati di nuovi, la presenza di voci concorrenti per designarli e la decadenza d’uso di molti di questi), «musical genres can often present problems to the lexicographer» (DIAMOND 2010).

«Urban Dictionary», la risorsa online che, tra il serio e il faceto, offre una mappatura dello *slang* anglofono, riporta 130 definizioni di dubstep (la maggior parte delle quali è stata compilata nel 2011, ovvero – si può ipotizzare – dopo l’esplosione del fenomeno Skrillex, che pubblica l’EP *Scary Monsters and Nice Sprites* nell’ottobre 2010). La definizione più vecchia risale all’aprile 2005 e recita «A broad term for the deeper, rootical sound of post-Garage music. Related to Grime, Eski, Sublo, 8Bar. A tongue in cheek descriptive term in the UK tradition, like Jungle. [musicisti rappresentativi] *Hatcha, Horsepower, Digital Mystikz, Skream, Ghost*»;¹⁵ si tratta, probabilmente, del primo inserimento della parola in una risorsa dizionariale, per quanto *sui generis*. La voce dedicata al dubstep appare infatti su «Wikipedia» nel settembre del 2005, ma presentando un reindirizzamento a quella relativa a ‘grime’, così motivato nella discussione tra *contributors*: «dubstep is a musical genre, albeit a still emerging one. Probably best to redirect to grime, the larger and

¹⁴ «Dizionario Treccani Online», voce ‘Suffissoide’, <http://bit.ly/1jto9Lu>.

¹⁵ «Urban Dictionary», voce ‘Dubstep’, <http://bit.ly/1ia7qeA> e <http://bit.ly/1sKrMML>.

closely related genre for now»; la voce viene reintegrata, con una sua dignità di autonomia e una brevissima descrizione, nell'ottobre dello stesso anno.¹⁶

L'*Oxford English Dictionary* include la parola 'dubstep' nel settembre 2010 (DIAMOND cit.); altri dizionari curati dalla Oxford University Press includono la voce qualche tempo dopo (il *Brewer's Dictionary of London Phrase & Fable* nel gennaio 2011 e il *Grove Dictionary of American Music, 2nd edition* nel gennaio 2013). Nel settembre 2011 anche il *Chambers English Dictionary* include la voce 'dubstep'. «Dictionary.com» riprende la definizione del *Random House Dictionary* (probabilmente dall'edizione 2013, come si può dedurre dall'indicazione del copyright): «a style of mostly instrumental electronic music, originating in London, influenced by dub and characterized by syncopated rhythm and an emphasis on bass and drum elements»; specificando «Origin: 2000–05; dub [...] + step».¹⁷ 'Dubstep' è presente in molti dizionari di lingua inglese, ma senza che ne venga indicata la prima attestazione o che venga specificata la data di inserimento della voce (es. «Cambridge Dictionaries Online» e *Collins*; non è presente nel «Merriam Webster Online»).

Nessun dizionario italiano pare finora avere accolto la parola, con la parziale eccezione de *Il Ragazzini/Biagi*, sesta edizione (Zanichelli, 2013), che a p. 401 riporta: «dubstep / 'd.bstɛp/ n. [u.] (mus.) dubstep (genere di musica elettronica derivato dal garage)».¹⁸

4. Archeologia del dubstep: attestazioni, datazioni e retrodatazioni

Nei due prossimi paragrafi, si cercherà di ricostruire i primissimi utilizzi della parola 'dubstep' come etichetta di genere. Nel primo paragrafo, ci si riferirà principalmente a «Discogs», risorsa di tipo wiki (ovvero, basata sul contributo degli utenti) che è il più grande database discografico del Web, sottolineando come l'apparizione di un termine nuovo non corrisponda necessariamente alla comparsa di una forma musicale parimenti 'nuova'; nel secondo, si sottolineerà la centralità di un articolo, pubblicato nel 2002 sulla rivista «XLR8R», per la diffusione e l'affermazione del termine.

4.1. «Discogs» e dintorni: 'dubstep' prima del dubstep

Il 12 pollici *Prayer* del trio londinese Sebatu (Andy Bury, Rich Mowatt, Sam Tierney), pubblicato da Four D Records nel marzo del 1999, risulta il primo disco non *white label* (ovvero, corredato di informazioni discografiche e quindi databile) a presentare un riferimento a una forma musicale chiamata 'dubstep': la versione del brano a opera del produttore Mea Culpa (Dan

¹⁶ «Wikipedia», voce 'Dubstep', <http://bit.ly/1fv6vkL>.

¹⁷ «Dictionary.com», voce 'Dubstep', <http://bit.ly/1fv6Vb2>.

¹⁸ La voce è presente anche nell'edizione *Concise* del dizionario (p. 197).

Jarman) è indicata come Mea's Dubstep Reconstruction. «Discogs» etichetta ('tagga') il disco alla voce 'breaks' e 'progressive trance' e, difatti, quello che si ascolta può essere considerato un proto-dubstep – vista la netta preminenza di una ritmica ancora breakbeat e la presenza di una tastiera, appunto, trance – solo in virtù di certi stacchi (il primo tra 01'19" e 01'33") in cui è evidente il ricorso alle eco del dub.¹⁹ La denominazione nuova indica, probabilmente, la volontà di ritagliarvi addosso una forma musicale altrettanto nuova; ma qui la parola 'dubstep' resta un significante ancora tutto da significare. Un altro disco datato 1999 presenta un brano addirittura intitolato *Dubstep*; si tratta dell'album *Disassemble Dub* degli americani Phase Selector Sound (Craig Allen, Joshua Elrod, Pale Rider), pubblicato da ROIR/Reachout International Records. Il brano, però, è difficilmente ascrivibile alla musica elettronica (gli strumenti sono interamente 'suonati') e, anzi, è a tutti gli effetti definibile come reggae, con qualche blando effetto dub.²⁰ Con buona probabilità, si tratta di un'omonimia del tutto accidentale: il brano invita semplicemente il proprio 'ascoltatore modello' a muoversi a 'passo di dub'.

Procedendo cronologicamente, altri due brani intitolati *Dubstep* sono contenuti in due dischi datati 2004: il 7 pollici *Steppin*, del giamaicano Daweh Congo (Rohan Graham), su Goldheart Music, e il mix *Raggatech Selection: Junglism Evolved*, di Punanny Bizniss (noto anche come Intoccabile), su Fyutchaflex Recordings. Il primo è a tutti gli effetti un brano dub, parzialmente cantato, le cui *lyrics* invitano l'ascoltatore allo 'steppin'.²¹ Il secondo suggerisce fin dal titolo della raccolta in cui è inserito i generi a cui intende ricollegarsi ('raggatech' e 'jungle') e potrebbe essere considerato un antesignano del moombahton (una fusione di electro-house e reggaeton).²² A giugno del 2004, viene pubblicato il primo disco a riportare la parola 'dubstep' nel titolo, *Dubstep Allstars Vol. 1* (su Tempa, curato da DJ Hatcha, alias Terry Leonard, uno dei *prime movers* della scena), ovvero la prima retrospettiva su un genere che, in questo modo, si qualifica come codificato e già possibile oggetto di un'operazione di catalogazione e storicizzazione (la serie *Allstars* è giunta, nel luglio 2013, all'undicesimo volume).

Il 2004 è un anno importante per il dubstep. In aprile, «Hyperdub.com», il sito dedicato alla scena elettronica, con particolare riguardo per quella inglese-londinese, curato da Steve Goodman (all'epoca giornalista per i magazine «XLR8R», «Deuce» e «Mute», oltre che docente di 'Music Culture' e 'Digital Media' presso varie università inglesi), diventa etichetta discografica, pubblicando il suo primo disco, il 10 pollici *Sign Of The Dub/Stalker*,²³ di Kode9 (lo stesso Goodman) e Daddi Gee (alias Stephen Samuel Gordon, poi noto come The Space Ape e vocalist di fiducia di Goodman e altri produttori

¹⁹ <http://youtu.be/PJRAIDWsRWM>.

²⁰ <http://youtu.be/jRAilvJ4Dmw>.

²¹ http://youtu.be/3ur7LIZ7_XI.

²² «Music Releases», <http://bit.ly/1kteKSi> (il brano in esame ha inizio al minuto 10:56).

²³ Ristampato nel 2006 con il titolo *Sine of the Dub/Stalker*.

dubstep). Il primo brano, una pressoché irriconoscibile cover di *Sign o' the Times* di Prince (1987), presenta un lento e cupo *toasting* (si tratta, in pratica, di uno *spoken word*), con un accompagnamento musicale estremamente rarefatto, connotato in senso dub da sparsi accordi di tastiera, in un ambiguo levare (a richiamare una delle caratteristiche base del reggae e delle sue forme derivate), e da un basso pulsante, scostante e appena percepibile. Il secondo è invece un brano dubstep sotto ogni rispetto: bassi ed effetti di spazializzazione propri del dub e ritmica mutuata dal 2-step. Nel novembre del 2004, Blackdown (Martin Clark) inaugura il proprio blog personale (nel 2005 darà vita alla label Keysound Recordings).²⁴

Rispetto ai riferimenti nei titoli di brani e dischi, «Discogs» sembra volere retrodatare il genere, etichettando come 'dubstep' («Breaks, Downtempo, Dubstep, Roots Reggae, Dancehall, Future Jazz, Garage House») la compilation di autori vari *Loose Joints*, su Loose Cannon, del 1996 (si tratta, quindi, del primo disco non *white label* etichettato nel database come dubstep). L'assegnazione è però del tutto ingiustificata, dato che quasi tutti i brani della compilation sono, piuttosto pacificamente, hip hop (c'è un pezzo funk e c'è anche un brano dal repertorio dell'attore Richard Pryor), con l'unica eccezione del reggae di *Politics Time Again* di Buju Banton (pubblicato, lo stesso anno, anche nella compilation *Strictly The Best 17*, su VP Records). Procedendo cronologicamente, «Discogs» definisce 'dubstep' due dischi del 1998: l'EP *Doing A New Thing* dei DNA Algorithm («a Christian dance/electronic group formed by Natasha Bedingfield, Daniel Bedingfield and Nikola Rachele»), su UHT Records, e il 12 pollici *Dirty Luck* dei Narcotic Funk Project, su Funxlab. I frammenti disponibili del primo disco lasciano immaginare un lavoro a metà tra drum'n'bass (*Rise Up*) e dance (*New Thing*);²⁵ il secondo (di cui è possibile oggi ascoltare il solo brano *Dirty Luck*),²⁶ che l'estensore di «Discogs» annota come «cited as possibly the first ever Dubstep record, exceptionally rare. This didn't sell well and a lot of copies finished up abandoned in a skip», è piuttosto definibile come una resa acid techno della drum'n'bass.

Uscendo da «Discogs», Piero Scaruffi non solo retrodata il dubstep al 1997, ma addirittura ne assegna esplicitamente la paternità al primo album di Kevin Martin a nome The Bug (all'epoca, duo con Dj Vadim, alias Vadim Peare), *Tapping the Conversation* («WordSound»), un concept strumentale che omaggia il film di Francis Ford Coppola *The Conversation* (1974), proponendosene come ipotetica risonorizzazione. Parlando di *London Zoo*, un album grime di The Bug pubblicato nel 2008, Scaruffi dice infatti «the massive, grinding, claustrophobic digital arrangements of this album were perceived by the crowd of 2008 as an extreme form of dubstep (a genre that

²⁴ Il blog di Clark/Blackdown è <http://blackdownsoundboy.blogspot.com/>.

²⁵ «Cross Rhythms», <http://bit.ly/1hu18nt>.

²⁶ <http://youtu.be/9AikrRAhTZ8>.

*he had basically invented with the first Bug album)» (corsivo mio).²⁷ *Tapping the Conversation* presenta una fusione di ritmiche chiaramente hip hop (non quindi 2-step o drum'n'bass), rumorismi industrial e spazialità dub, e si può definire proto-dubstep solo nella misura in cui anticipa una declinazione in chiave soundscape del genere che sarà determinante successivamente (particolarmente in *Burial*).*

Queste prime attestazioni registrate, che potremmo definire di carattere tensivo (neppure incoativo), ci dicono di un genere che non è ancora tale, al quale si cerca di accedere, spesso goffamente, attraverso un neologismo non ancora motivato sul piano musicale. Si tratta di un tipico meccanismo alla base della cosiddetta *genrefication* (CARSON – ZIMMER 2012a, 2012b; MARINO in stampa), ovvero la smania per le neoformazioni, per i neologismi di genere: si conia un nome nuovo per affermare come nuova la musica cui il nome è assegnato. Anche le retrodatazioni costituiscono un altro meccanismo tipico di affermazione dell'identità e di appropriazione di una pratica musicale, rientrando in quella ricerca delle origini mitiche che si affianca sempre all'emersione di un fenomeno di cui si ha interesse ad assegnare o autoassegnarsi la paternità.

4.2. La copertina di «XLR8R» e l'affermazione del 'dubstep'

Le fonti sono concordi nell'indicare l'uscita del numero 60 del magazine americano «XLR8R», pubblicato nel luglio 2002 (numero doppio estivo), come il primo grande momento di popolarizzazione del termine 'dubstep' in quanto etichetta di genere, ovvero come implicita ufficializzazione del suo impiego e della sua validità descrittiva.²⁸ Con buona probabilità, è proprio a questo articolo che si riferisce Graeme Diamond quando afferma, presentando l'introduzione nell'*Oxford English Dictionary* della voce 'dubstep', che «the first recorded use of the word is in 2002 (although the music itself had been around for a few years before it picked up the name)».

La copertina della rivista presenta la foto di tre componenti del collettivo londinese Horsepower Productions (Ben, Matt, Yannis), con, sovrapposta, la scritta 'Dubstep'. L'articolo relativo, lungo nove pagine, scritto da Dave Stelfox e intitolato «Feel the power. It's Dubstep! / Dubstep: Burning down the 2-step garage», di fatto il primo mai dedicato dalla stampa di settore all'argomento,²⁹

²⁷ «Scaruffi.com», voce 'Kevin Martin', <http://bit.ly/1jtrQkk>.

²⁸ Per quanto l'articolo sia una fonte arcinota e stracitata, si è dimostrato di difficilissima reperibilità; impossibile da rintracciare per tramite di alcuni dei più importanti osservatori degli scene elettronica internazionale, neppure il suo estensore ne possiede più una copia. È stato possibile entrare in possesso di una scannerizzazione integrale dell'articolo grazie a un utente di un forum musicale, che ha preferito restare anonimo (cfr. i ringraziamenti contenuti nella nota 1).

²⁹ In una comunicazione personale (11 dicembre 2013), Clark ha precisato di essere l'autore di un articolo, apparso nel 2001 sul magazine «The Face» (pp. 48-49), dedicato alla garage londinese gravitante attorno alle serate «FWD>>>» (leggi 'Forward'), quando già il suono della scena era a

veniva così presentato sul sito della rivista: «XLR8R drops their first 2-step cover with a close look at *the new sound of Dubstep*, featuring Horsepower Productions, Ammunition, El-B, Jason Kaye, Ms. Dynamite and Heartless Crew» (corsivo mio; le produzioni dell'epoca degli artisti citati rappresentano un momento di transizione fondamentale tra 2-step e dubstep).³⁰ L'articolo di «XLR8R», magazine di riferimento a livello internazionale (fondato a Seattle nel 1993, oggi con base a San Francisco), rappresenta un piccolo *big bang*; le prime attestazioni della parola 'dubstep' rintracciabili via «Google» risalgono infatti al 2002 e si riferiscono, come abbiamo visto, proprio a discussioni su forum relative a quel numero della rivista e al 'nuovo genere' che essa presentava ai propri lettori. Il ruolo di quella pubblicazione verrà ribadito dalla Tempa, etichetta discografica epicentro della scena, che ne vorrà inserire la copertina tra le immagini-simbolo capaci di sintetizzare la storia del genere,³¹ riportate sulla copertina della compilation celebrativa *The Roots of Dubstep* (2006), curata da Blackdown per conto di Ammunition Promotions (agenzia legata alla casa discografica).

Nel dicembre del 2002, il magazine australiano «Cyclic Defrost» (nato come fanzine fotocopiata nel 1998, online dal 2002) pubblica un approfondimento (CHAN cit.), con un'intervista al produttore Zed Bias (alias Dave Jones) e a Steve Goodman/Kode9, su quello che nell'editoriale viene definito «dubstep, a sound that has been tickling my earlobes *over the past while*» (p. 3, corsivo mio) e a cui Goodman accenna come a un genere ancora minoritario, emergente e, in qualche misura, in procinto di fondersi con la scena breakbeat (anche nell'ottica di un contatto tra scena inglese e scena americana): «there is some interesting stuff coming out of the US on a dubstep tip. [...] As far as I am aware, if we are talking about similar tempos, breaks has a much bigger global presence than dubstep just now, but it seems like these scenes are fusing on a certain extent» (p. 27).

Proprio al 2002 sembra risalire la timida comparsa della parola 'dubstep' su Hyperdub tra le etichette di genere, rappresentate da una serie di mix monotematici realizzati da dj e produttori a scopo divulgativo ed esemplificativo. Al dubstep, che secondo la pagina *Speedometer* del sito 'viaggia' tra 130 e 145 BPM (come 'electro', 'breakstep', 'house', 'break-step garage', 'breakbeat', 'uk garage', 'techno', 'schizoid'; tutti generi più lenti solo del 'drum'n'bass', che si posiziona tra 146-180 BPM), erano stati dedicati dallo stesso Kode9 due mix

tutti gli effetti dubstep, ma quando ancora il nome del genere non si era affermato (cfr. «Flickr», <http://bit.ly/1fOT7c4>).

³⁰ La pagina, adesso offline, è recuperabile via «WebArchive», <http://bit.ly/1bXkWob>.

³¹ Tra queste, facilmente riconoscibili: un vinile con il logo della «Ghost Recordings» di El-B; la fronte corrucciata di Tricky; Zed Bias in console; due tra i primissimi EP della «Big Apple Records», etichetta emanazione dell'eponimo negozio co-gestito da DJ Hatcha (*The Judgement*, verde, di Benga & Skream; il rosso *Red EP* di Artwork); un flyer di una serata «FWD>>>»; gli Horsepower Productions; un CD-R delle session «Roxy vs. El-B»; il volto di Benga.

intitolati *Uneasy* e *Bass* (purtroppo oggi irrintracciabili).³² Lo stato embrionale del genere è confermato dall'assenza di specifiche sezioni dedicate al dubstep (troviamo invece 'darkcore', '2-step garage', 'electro/nu breakz', 'drum'n'bass', 'hip hop/r'n'b', 'techno'). Inoltre, nelle decine di articoli presenti sul sito, scritti dallo stesso Goodman, da Simon Reynolds, Martin Clark, Dave Stelfox, Laurent Fintoni, Luciana Parisi, Kodwo Eshun, la parola non figura neppure, se non in un articolo sulla UK garage in cui si dice: «Taking the Ghost thing even deeper, with their rootsy organ stabs, socatronic percussion and dread samplemania, the Horsepower productions crew (Benny ill, Nassis and Lev Jnr.) are pushing this vibe on *the immaculate dubstep imprint Tempa*, and Nico Sykes' 'electric soul' label, Turn U On» (corsivo mio).³³

Lo scarso impiego del termine potrebbe anche essere imputabile agli interessi specifici e alla formazione di Kode9, particolarmente legato alla tradizione dub, da una parte, e a quella jungle, dall'altra; è possibile ipotizzare, insomma, che Goodman considerasse il dubstep una forma musicale non autonoma da quelle due tradizioni, una semplice propaggine-prosecuzione di entrambe, e quindi il neologismo relativo come sostanzialmente emendabile. Si veda, a parziale conferma di questa ipotesi, l'uso ridottissimo – se ne registra, in pratica, una sola occorrenza – della parola 'dubstep' nel volume *Sonic Warfare* (2009), che dell'apparato teorico militante (post-strutturalismo, studi culturali e post-coloniali, cibernetica) sparso tra le pagine del vecchio sito «Hyperdub» rappresenta a un tempo l'ultimo capitolo (Goodman ha dichiarato di non essere più interessato alla teoria)³⁴ e la summa.

5. Breve storia di una forma musicale

Al di là di quello che la parola rivela da un punto di vista squisitamente linguistico, al di là delle evidenze per così dire archeologiche delle sue prime attestazioni, tanto discografiche (i primi titoli di brani e dischi a presentare la parola 'dubstep' e i primi dischi taggati come 'dubstep' su «Discogs»), quanto all'interno del discorso giornalistico e su Internet (in pagine ancora online o da recuperare via «WebArchive»), tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, comincia a diffondersi nella scena musicale della zona sud di Londra, con epicentro nel *borough* di Croydon (si parla infatti di 'Croydon sound'), il termine 'dubstep' (con buona probabilità, coniato da Neil Joliffe, il

³² In coincidenza con la trasformazione di «Hyperdub» in etichetta discografica, nel 2004, i materiali informativi e critici proposti sul sito, registrato nel 2000 e aggiornato fino al 2003, sono stati cancellati. Il sito nella sua forma originaria è oggi parzialmente accessibile via «WebArchive». I testi degli articoli sono stati ripubblicati, nel 2007, in accordo con «Hyperdub», sulla risorsa canadese «Riddim.ca» (<http://www.riddim.ca/?cat=12>).

³³ «Hyperdub.com» via «WebArchive», 'London – Hyperdub HQ' (2002), <http://bit.ly/19ZZt3v> (articolo di Steve Goodman originariamente pubblicato su «Deuce» nel 2001).

³⁴ Anche in occasione di un incontro personale (Torino, 8 novembre 2012).

fondatore dell'etichetta Tempa), per designare una forma musicale, orientata alla fruizione *dance floor*, derivata dalla fusione (evidente sin dalla stessa denominazione) di elementi propri della musica dub³⁵ e del 2-step.³⁶ Nei termini di Jennifer C. Lena (2012), il dubstep è un *scene based genre*, ovvero una forma fortemente connotata in senso localistico, legata a una cerchia ben precisa, e ristretta, di attori (musicisti, etichette discografiche, locali, ascoltatori). La scena in cui nasce il dubstep, la scena-dubstep, è quella della sottocultura *urban* – ma più propriamente suburbana – londinese, legata all'hip hop (di cui il grime, 'fratello' e coetaneo del dubstep, è l'espressione più peculiare) e al sottobosco di generi e sottogeneri elettronici che hanno avuto origine nella house e nella techno americane esplodendo, tra fine anni Ottanta e primi anni Novanta, nel fenomeno, inizialmente tutto inglese, dei *rave*. È questo il mondo, poi mitizzato (e miticamente trasfigurato in Burial, cfr. COLLIN 2009, p. 292), delle radio pirata e di emittenti 'in chiaro' che ne mutuano modelli ed estetica, come la Rinse FM (fondata nel 1994), di negozi di dischi come il Big Apple Records, di serate tematiche come la *FWD>> night* ospitata dal club Plastic People (a partire dal 2001).

5.1. Da stile a genere e ritorno

Il caso del dubstep è, dal nostro punto di vista, particolarmente interessante perché, in un arco di tempo di poco superiore al decennio, ha attraversato una parabola storiografica esemplare – un ciclo di vita completo – di emersione, ascesa, diffusione, differenziazione, trasformazione ed esaurimento. Il genere si è lentamente imposto come una sorta di *koiné*, di lingua franca per la maggior parte dei produttori di musica elettronica (in parallelo al cosiddetto 'wonky', termine che identifica produzioni strumentali che mischiano elementi di un hip hop 'traballante' – *wonky*, appunto – ed elettronica), tanto sul versante che potremmo definire *arty* e orientato alla ricerca (una figura centrale, in tal senso, è rappresentata da Burial), quanto su quello che potremmo definire *mainstream* e che ha raccolto grandi consensi di massa (una figura centrale è Skrillex). Alla fine degli anni Duemila, il dubstep, da una parte, si è cristallizzato, divenendo una forma altamente standardizzata e manierata; dall'altra, è cambiato, ha mutato forma, superandosi (si parla di 'post-dubstep', 'future-garage', 'post-garage') e lasciando il campo (si parla di 'morte del dubstep') a forme concorrenziali-sostitutive, in qualche modo affini per caratteri stilistici e vicende storiche (es. juke/footwork e trap), o – considerando il percorso di singoli artisti, come Skream e Scuba – alla ripresa di altre tradizioni musicali (dance, techno). In questa fase terminale di

³⁵ Forma derivata dal reggae giamaicano, o, meglio, manipolazione elettronica delle basi strumentali del reggae (i *riddim*, da *rhythm*), a cui si deve la popolarizzazione delle pratiche del remix nella *popular music*.

³⁶ Sottogenere della UK garage, la declinazione inglese della house americana e in particolare della garage newyorkese.

differenziazione e progressiva autonomizzazione, si registra tanto l'impiego di una stessa etichetta linguistica ('dubstep', appunto), quanto di etichette derivate (es. 'brostep'), a scopo partitivo e identitario (cfr. es. 'Christian dubstep').

Si è già accennato alla coesistenza di diversi dubstep; è adesso il caso, seppur schematicamente e con le conseguenti – anche radicali – semplificazioni (necessarie nell'ottica della costruzione di un modello), di vedere di quanti e quali dubstep è possibile parlare. L'idea è che il discorso del dubstep si articoli in sei grandi fasi, corrispondenti ad altrettante declinazioni stilistiche o tipi: un proto-dubstep, il dubstep propriamente detto, il dubstep burialiano, il dubstep skrillexiano; cronologicamente in parallelo alle ultime due forme citate, si affiancano un dubstep 'contaminato' e il cosiddetto post-dubstep.

Il primo dubstep è quello aurorale dei primi cimenti di fusion tra elementi dub e 2-step, un ibrido stilistico – quel famoso 'dubby 2-step' – ancora privo di forma canonica e autonomia dalle proprie fonti; è, appunto, il dubstep non-ancora-dubstep, il 2-step che si appresta a essere altro dal 2-step, delle produzioni degli Horsepower Productions (ma anche di El-B, Zed Bias, Oris Jay).

Il secondo dubstep è il dubstep genere-a-sé, con una sua forma canonica, una struttura ed elementi riconoscibili, ricorrenti, caratterizzanti: intro, *drop* e basso *wobble*; il ritmo non è più sincopato, i brani sono per lo più strumentali, l'atmosfera è generalmente cupa, spesso connotata in senso etnico/*black*.³⁷ In questa fase, ancora fortemente legato alla fruizione *dance floor*, alle radio pirata e alla figura del dj, il dubstep si misura principalmente sulla breve distanza dei singoli e degli EP; è il dubstep dei Digital Mysticz (Coki e Mala), di Loefah, Benga, Skream, Artwork, Plastician, del primo Kode9.

Il terzo dubstep è quello burialiano e post-Burial, Burial incluso, su cui ci si soffermerà in dettaglio a breve. Il quarto dubstep è quello skrillexiano e post-Skrillex, Skrillex incluso, ovvero il brostep e, in parte, il filthstep; anche su questo ci si soffermerà in dettaglio a breve.

Il quinto dubstep è il dubstep dei prefissi e dei suffissi, che accoglie elementi caratteristici da altri generi e assume connotazioni stilistiche specifiche. Ne sono esempio il techno-dubstep – minimalista e warpiano –³⁸ di Pinch su *Underwater Dancehall* (2007) o quello di Scuba, la dubstep-deephouse di

³⁷ Per una descrizione tecnica, da un punto di vista produttivo, non musicologico, rinvio a JENKINS 2010. Il produttore Tom Lubitz spiega così il 'drop', tra i principali elementi strutturatori di un brano dubstep, assumibile a mo' di simbolo delle vicende stilistiche del genere: «After an initial build or introduction, typically with higher-register synths and percussion, and a short musical break or interlude, the song abruptly introduces a heavy modulated bass line usually accompanied by heavy percussion. This is the drop» («Quora», <http://b.qr.ae/1evpXS4>). Questo «heavy modulated» o «deep oscillating bass» («Wikipedia», voce 'Wobble', <http://bit.ly/1fwaKN2>) è il *wub* o *wobble bass*.

³⁸ Dal nome dell'etichetta Warp Records, fondata a Sheffield nel 1989 da Steve Beckett, Rob Mitchell e Robert Gordon, faro dell'elettronica *popular* sperimentale tra anni Novanta e Duemila (la cosiddetta IDM, 'Intelligent Dance Music', ma anche il cosiddetto 'glitch hop', es. Aphex Twin, Autechre, Black Dog, Boards of Canada, Nightmares on Wax, Prefuse 73, Richie Hawtin, Squarepusher).

Cooly G, il dubstep tribale e matematico di Shackleton. È questo un dubstep per larga parte autorale e legato al formato album.

Il sesto dubstep è il dubstep del dopo-dubstep, un dubstep che *si lascia alle spalle* e diventa altro, pur mantenendo in trasparenza elementi caratteristici del genere, quasi come traccia genetica; è il dubstep, tra gli altri, di James Blake, partito da un'imitazione dello stile rigoroso dei Digital Mystics, passato attraverso forme che non è azzardato definire cameristiche e giunto, attraverso una progressiva ripresa dell'uso della vocalità, a una forma di cantautorato elettronico soul, intimista e minimalista.

5.2. Burial, Skrillex, e cose pericolose: l'importanza di chiamarlo 'dubstep'

Burial (William Bevan) rappresenta uno spartiacque nella storia del genere, un elemento capace di mettere in prospettiva ciò che lo ha preceduto e ciò che lo ha seguito, tanto che si può parlare di un pre-Burial e di un post-Burial (anche in riferimento alle forme che si sono sviluppate in parallelo, da un punto di vista cronologico). Burial rappresenta un chiasmo, è un innovatore paradossale, dato che, dopo l'avvenuta codificazione del dubstep in quella che abbiamo chiamato 'fase due', riprende elementi alle radici pre-genere del genere, ovvero il 2-step, la jungle, il trip hop. La figura e l'opera del produttore londinese sono molto complesse (anche in virtù dell'impossibilità di verificare la sovrapposizione tra enunciatore e autore empirico; cfr. MARINO 2013), ma qui basti dire che con lui avviene un passaggio fondamentale per il dubstep, tanto a livello di storia interna (e quindi stilistica), quanto di storia esterna (e quindi di ricezione).

Quello di Burial non è tanto un discorso *di* musica, quanto *sulla* musica, una riflessione metalinguistica sul dubstep come ultimo tassello di un'intera tradizione musicale, ovvero l'*hardcore continuum* reynoldsiano e quindi tutta l'elettronica inglese del post-rave: la garage, la downtempo e la dance nelle loro diverse ramificazioni. Il dubstep di Burial torna alle cadenze del 2-step e della jungle, riscopre l'uso di una vocalità di stampo soul (perché house, ripresa dal 2-step), proponendo questi elementi con una resa, timbrica e di spazializzazione del suono, che è possibile definire 'fenomenologica';³⁹ nel senso che ascoltiamo questi suoni come riprodotti attraverso un vecchio medium fonografico, come attraverso una patina sporca (il famoso *crackling sound*) che li connota come distanti e passati, come evocati in forma di ricordo. Il dubstep così declinato rientra a pieno titolo nell'estetica 'hauntologica'.⁴⁰ È un dubstep sampledelico,⁴¹ collagistico e irregolare (che, nelle

³⁹ Senza volersi ricollegare, in senso stretto, all'originaria accezione filosofica husserliana del termine.

⁴⁰ Il termine francese *hauntologie*, gioco di parole con l'omofono *ontologie*, è stato coniato da Jacques Derrida (1993) ed è stato applicato alla *popular music* da Ian Penman (1995, in un articolo su Tricky) e ripreso da k-punk (alias Mark Fisher, 2005, con riferimento all'etichetta

produzioni più recenti, lambisce l'elettroacustica, tanto da rendere necessaria la specifica che «the skips and cut outs on the track 'Ashtray Wasp' are intentional»),⁴² dalla timbrica legnosa e polverosa, quando quello immediatamente precedente era basato su suoni di sintesi (drum machine, synth), aveva un sapore timbrico quasi industriale, ed era 'quadrato', regolare, ancora ballabile, per quanto minimalista e cupo (in questo, assolutamente affine al grime).

Il dubstep di Burial esce dalla pista e si propone come *after* o *chill out* sui generis, come musica *da ascolto*, a metà tra soundscape e abbozzo di canzone. E così, difatti, è stato recepito, divenendo una musica fortemente autoriale, influente anche e soprattutto al di fuori del genere (es. Thom Yorke e Radiohead, Four Tet, Flying Lotus, Jon Hopkins). È ancora dubstep? Forse un 'non ancora dubstep', sembra suggerire Robert Christgau, se «fifteen years ago, we would have called it trip-hop or, stupidly, illbient». ⁴³ O se Christian Zingales (2008) si sente rispondere da Geoff Barrow, produttore e *deus ex machina* dei Portished, cui ha chiesto cosa pensi del produttore londinese, che «[di] Burial ho sentito poco, devo approfondire, è senz'altro di grande interesse, ma non fa cose che aveva già fatto Aphex Twin?». Forse già, nel suo uscire da una logica interna al genere attraverso l'inclusione del genere stesso come materiale di riuso, un 'non più dubstep'; se è un suono che autorizza, come abbiamo visto, a definire retroattivamente 'dubstep' la illbient di *Tapping the Conversation* di The Bug e che autorizza Bizarre (alias Stefano Quario, 2010) a dire che «potremmo anche chiamarlo dubstep, volendo», riferendosi agli 'ambient drones' o alla 'dark ambient' di *Consolamentum* di Richard A. Ingram. È un dubstep trasfigurato, che si nega alla definizione ristretta della 'tecnica' e apre a una definizione allargata, 'estetica' ed 'estesica', atmosferica, patemica.⁴⁴

Anche Skrillex (Sonny Moore, nato a Los Angeles nel 1988) è un innovatore paradossale del genere, di cui rilegge i caratteri fondanti alla luce delle sue fonti pre-generiche. Il suo dubstep non ha nulla di 'dub' (non ci sono eco, i bassi sono 'unti' e 'catramosi' come nella fidget house)⁴⁵ e nulla di 'step' (la ritmica non è breakata,⁴⁶ né sincopata, ma massiccia e quadrata), e appare piuttosto catalogabile come una forma di electro affine al nu-rave, ivi incluse le venature metal che caratterizzano tale filone. Eppure, a ben sentire, Skrillex non fa altro che riprendere ed esasperare gli elementi più caratteristici del dubstep 'classico' (quelli della 'fase due'): il *drop* e il *wobble*, ma risemantiz-

discografica «Ghost Box Records»). *L'hauntology* indica un modo di veicolare l'idea di 'passato' in guisa di presenza fantasmatica, qualcosa che *non è più qui*, ma non è *ancora andata via*.

⁴¹ Da *sample* ('campione'); cfr. «Wikipedia», voce 'Sampledelia', <http://bit.ly/1v51vze>.

⁴² «Hyperdub.com», pagina relativa al disco 'Kindred EP', <http://bit.ly/1iafBYz>.

⁴³ «Robertchristgau.com», voce 'Burial', <http://bit.ly/19EGTBB>.

⁴⁴ La possibile contrapposizione tra una dimensione-valorizzazione 'tecnica' e una 'estetica', in riferimento ai generi musicali, è già accennata in MARINO in stampa.

⁴⁵ La fidget house è l'house music – 'nervosa' e 'fastidiosa', come da nome – epitomizzata da brani di produttori quali Bloody Beetroots e Crookers.

⁴⁶ Da 'breakbeat' ('ritmo spezzato'); i brani breakbeat sono caratterizzati da ritmi sincopati e poliritmi (o, quantomeno, effetti di senso poliritmici).

zandoli, rifunzionalizzandoli. Quello di Skrillex, che del brostep, ovvero del cosiddetto filone americano del dubstep, non è l'ideatore (il più accreditato, in tal senso, è Rusko, inglese peraltro), ma il divulgatore massimo, è un dubstep massimalista e muscolare. Per il successo di massa raggiunto,⁴⁷ per avere trasformato il dubstep – musica post-rave per antonomasia (cfr. REYNOLDS 2012, p. 509) – in una musica da rave (o da stadio), Skrillex è stato accusato da molta critica e da molto pubblico di avere 'ucciso' il dubstep.⁴⁸

È ancora dubstep il suo? Kevin Martin risponde di sì, affermando che «he's just popularised it. The same thing happened to jungle really, it went pop. Americans *popped it*. American's are always out to colonise. They're just musical dubstep colonialists really. And [Skrillex] is raking it in, good for him. I think it cheapens the sound a bit, but then at the same time, it means *it's going to mutate, evolve*» (BARLOW 2012, corsivi miei). Sicuramente, però, è un altro dubstep, un dubstep altro rispetto a quello di Burial (e a quello di Blake, che ha apertamente polemizzato con il brostep sottolineandone il carattere 'agonistico' e 'machista'): il significante ha cambiato, ancora una volta, significato, la parola ha cambiato, ancora una volta, referente; in tal senso, il 'dubstep' è diventato un 'anacronimo'.⁴⁹

Il genere dubstep, cultura musicale codificata in quella che abbiamo chiamato 'fase due' e oggetto di autoriflessione in quella che abbiamo chiamato 'fase tre', torna a essere uno stile. Stavolta, però, non uno stile ibrido perché foriero di una neoformazione di là da venire ('fase uno') o indice di un'avvenuta personalizzazione-stilizzazione ('fase cinque'), ma uno stile cristallizzato, schematizzato, applicabile seguendo semplici algoritmi (si veda la proliferazione di *tutorial* per creare brani dubstep e di applicazioni che consentono di 'dubsteppizzare', in automatico, un brano pre-esistente), e infatti abbracciato come moda, come 'spirito del tempo' o più semplicemente *nowness*, da musicisti diversi come Britney Spears, Rihanna, Madonna, Justin Bieber, Korn, Muse, Wu Tang Clan, Cypress Hill, che nulla hanno a che fare con la cultura in cui il dubstep è nato e a cui esso rinvia. Allo stesso tempo, si registra come un movimento diasporico, se Skream, uno dei *prime mover* della scena, abbandona il genere per dedicarsi a produzioni di taglio più squisitamente disco e dance, e Scuba, uno dei migliori stilisti del genere nella seconda metà degli anni Dieci, declina il suo techno-dubstep in senso sempre più squisitamente techno (abbandonando anche 'fisicamente' la scena, trasferendosi a Berlino).

È interessante registrare, però, come i due produttori assurti a simbolo di due modi radicalmente antipodici di declinare il genere che si cela dietro

⁴⁷ Se il successo si misura anche dalle interpolazioni di cui vengono fatte oggetto una figura e le sue opere, risulta illuminante la pagina del sito «Know Your Meme» dedicata al dubstep (<http://bit.ly/1fOT7c4>).

⁴⁸ «Google», 'Skrillex killed dubstep', <http://goo.gl/nkHIE5>.

⁴⁹ Ben Zimmer (cfr. LAFRANCE 2014) definisce *anachronym* «a word or phrase that remains in usage even as behaviors change».

quest'unica parola si siano a un certo punto come cercati a vicenda. Se nell'ultimo lavoro *Rival Dealer* («Hyperdub», 11 dicembre 2013),⁵⁰ Burial propone alcuni dei suoi momenti più raveistici di sempre, avvicinando in qualche modo i modi hardcore di Skrillex, è particolarmente evidente l'imitazione-omaggio al *crackling sound*, alle voci fantasmatiche e 'pitchate' e, più in generale, alle atmosfere malinconiche e meditative burialiane, che il produttore americano ha messo in scena nel brano *Leaving* (dall'EP omonimo; «OWSLA», 2 gennaio 2013).⁵¹ Come a dire che la distanza tra i due è meno siderale di quanto possa apparire a un primo ascolto e che l'impiego del termine-ombrello 'dubstep' è pienamente giustificato per entrambi.

6. Conclusioni

Le vicende della storia stilistica del dubstep, qui appena riassunte, mostrano come le trasformazioni del genere siano ricostruibili e spiegabili alla luce dei piccoli, costanti movimenti interni di un processo continuo, nelle cui pieghe germogliano, attraverso la ripresa e la risemantizzazione di elementi specifici (è il caso del *drop*), quelle che, mutando la scala di osservazione, paiono le estrinsecazioni diametralmente opposte di un fenomeno che solo per convenzione si può considerare unitario, a partire dalla stessa denominazione impiegata ('dubstep', appunto).

Gli strumenti della semiotica testuale, letti in una prospettiva sociosemiotica e pragmatica, possono consentire di illuminare il carattere profondamente unitario di queste estrinsecazioni, e la validità dell'impiego di uno stesso nome per designare un insieme di pratiche musicali superficialmente così eteroclite, immagini di uno stesso macrofenomeno che le autorizza tutte perché sfaccettato e multidimensionale. È questo l'obiettivo cui mira lo studio entro cui il presente contributo si colloca quale possibile discorso introduttivo.

⁵⁰ «YouTube», <http://bit.ly/1Fd9Emz>.

⁵¹ http://youtu.be/B_8xfmxea2M.

Bibliografia

- BARLOW, A. (2012), *Web Extra: The Bug Full Interview. Kevin Martin on His New Album and Why Skrillex Hasn't Killed Dubstep*, «TimeOut Shangai» (March 30th), <<http://bit.ly/19jK6sq>>.
- BREWSTER, B. – BROUGHTON, F. (1999) *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*, London, Headline Book Publishing.
- BREWSTER, B. – BROUGHTON, F. (2007) *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey* (updated edition), New York, Grove Press.
- CARSON, C. E. – ZIMMER, B. (2012a), *Among the New Words*, «American Speech», 87/2 (Summer), pp. 190-207, <<http://bit.ly/18FtkmJ>>.
- CARSON, C. E. – ZIMMER, B. (2012b), *Among the New Words*, «American Speech», 87/3 (Fall), pp. 350-368, <<http://bit.ly/18FtkDm>>.
- CHAN, S. (2002), *Dread Garage / Dub Steppas. Overseas Profile: Interview with Zed Bias and Steve Goodman*, «Cyclic Defrost», 2 (December), pp. 26-27, <<http://bit.ly/J5YoSI>>.
- COLLIN, M. (1997), *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, London, Serpent's Tail.
- COLLIN, M. (2009), *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House. Updated New Edition*, London, Serpent's Tail.
- DERRIDA, J. (1993), *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée.
- DIAMOND, G. (2010), *September 2010 update*, in «OED–Oxford English Dictionary» (September 16th), <<http://bit.ly/1juHEU1>>.
- ECO, U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- FELTRIN, L. [a nome Lorenzo Fe] (2010) *Londra Zero Zero. Strade bastarde, musica bastarda*, Milano, Agenzia X, <<http://bit.ly/1v52xLz>>.
- FISHER, M. [a nome k-punk] (2005), *Unhomesickness*, «k-punk.abstractdynamics.org» (September 1st), <<http://bit.ly/JdVPMh>>.
- FLATLEY, J. L. (2012) *Beyond Lies the Wub: A History of Dubstep. The Strange Trip of the Wobble Bass*, «The Verge» (August 28th), <<http://bit.ly/1cmnCHv>>.
- GALLI, L. (2006) *Dubstep virus: Burial e Kode9*, «Blow Up», 101 (ottobre).
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOODMAN, S. (2009), *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MIT Press.
- JAZ, J. (2011), *History: Dubstep*, <<http://bit.ly/1ccsZaw>>.

- JENKINS, P. (2010), *Dubstep Basics. An Introduction To Dubstep Production*, «SOS–Sound On Sound», July, <<http://bit.ly/JSWSmg>>.
- LAFRANCE, A. (2014) *When Did Group Pictures Become ‘Selfies’?*, «The Atlantic» (March 25th), <<http://theatltn.tc/1gA5uvJ>>.
- LENA, J. C. (2012) *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton, Princeton University Press.
- LEXIS – DR. LOVE (2013), *The History of the UK Garage Family Tree (version 1)*, «Music is my Sanctuary», <<http://bit.ly/1cyFDjY>>.
- MARINO, G. (2013), *(Un)masked and Anonymous: Burial’s Denied Profile and The Memory of English Underground Music*, comunicazione presentata al convegno «Mad Dogs & Englishness: Popular Music and English Identities», St. Mary’s University College, Twickenham, London, 21 giugno.
- MARINO, G. (in stampa), *What Kind of Genre Do You Think We Are? Genre Theories, Genre Names and Classes Within Music Intermedial Ecology*, in Reybrouck M. – Maeder C. – Helbo, A. – Taràsti E. (eds.), *Music, Semiotics, Intermediality. Selected Papers from the XII international congress on Musical Signification*, Centro di Studi Italiani, Université Catholique de Louvain-la-Neuve and Section of Musicology, Katholieke Universiteit Leuven (Belgium).
- MUGGS, J. – KHUSHI, C. (2012), *Dubstep Family Tree*, «Mixmag», July, <<http://bit.ly/1cmodZI>>.
- PENMAN, I. (1995) *Black Secret Tricknology*, «The Wire», 133 (March), pp. 36-40, <<http://bit.ly/1hOMnib>>.
- QUARIO, S. (2010) Recensione a Richard A. Ingram, *Consolamentum*, «Blow Up», 146-147 (luglio-agosto), p. 133.
- REYNOLDS, S. (1998), *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, London, Pan Macmillan.
- REYNOLDS, S. (1999), *Adult Hardcore*, «The Wire», 182 (April), pp. 54-58, <<http://bit.ly/1biYATr>>.
- REYNOLDS, S. (2009), *The Hardcore Continuum, or, (a)Theory and Its Discontents*, «Energy Flash» (February 27th), <<http://bit.ly/18FqvSN>>.
- REYNOLDS, S. (2010), *The History of Our World: The Hardcore Continuum Debate*, «Dancecult», 1/2 (Spring), <<http://bit.ly/19jGtT8>>.
- REYNOLDS, S. (2012), *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture. A Generation Ecstasy Extended Remix for the Twenty-First Century* (e-book edition), Berkeley, Soft Skull.
- STELFOX, D. (2002) *Feel the Power: It’s Dubstep! / Dubstep: Burning Down the 2-step Garage*, «XLR8R», 60 (July-August), pp. 32-39.
- STOHECKER, D. P. – DWAN, I. (2012), *The Popularization of Dubstep*, «The Society Pages» (January 21st), <<http://bit.ly/1hv7gf5>>.

- YOUNG, R. (ed.) (2009), *The Wire Primers. A Guide to Modern Music*, London, Verso (tr. it., *La guida alla musica moderna di Wire. Tutti i dischi intelligenti che dovesti conoscere*, Milano, Isbn).
- ZINGALES, C. (2002) *Electronica. Electro, techno, house, trance, jungle, trip hop, ambient, hardcore, garage*, Milano, Giunti.
- ZINGALES, C. (2008) *Portishead: il ritorno*, «Blow Up», 199 (aprile).
- ZWICKY, A. (2010), *Libfixes*, «Arnold Zwicky's Blog. A blog mostly about language» (January 23rd), <<http://bit.ly/1bj2aNh>>.

Gabriele Marino (Cefalù PA, 1985) è dottorando in semiotica presso l'Università di Torino. Si interessa di sociosemiotica e *popular music studies*. Si è occupato di improvvisazione, teoria dei generi, intertestualità, musica elettronica *popular*. È autore del libro *Britney canta Manson e altri capolavori* (Crac, 2011), uno studio sulle recensioni di dischi immaginari.

Gabriele Marino (Cefalù, Palermo, 1985) is a Ph.D. student in Semiotics at the University of Turin (Italy). He is interested in sociosemiotics and popular music studies. His musical writings concern improvisation, genres, intertextuality, electronica. He single-authored the book *Britney canta Manson e altri capolavori* (Crac, 2011), on the reviews of imaginary records.