

Replicabilità sonora *Lucio Spaziante*

La musica pop appare attualmente un'arte che si ripiega su se stessa e sulla propria memoria. Il musicista contemporaneo naviga in un universo fatto di Pro-Tools¹ e di *library* musicali all'interno delle quali trovare i propri percorsi di selezione estetica. Oscilla tra la possibilità di zoomare sulla materia micro-sonora e la tentazione di trovare un proprio ruolo all'interno di una linea storica. Un ricercatore, spesso solitario, che passa il tempo perdendosi tra polverosi scaffali di vinili (v. fig. 1), oppure tra interfacce grafiche digitali che simulano sintetizzatori *vintage*.

Parte degli elementi che danno valore a un testo appaiono in mutamento e sembrano assegnare un ruolo crescente alla *pre-produzione* e alla *post-produzione*.

L'ambito della musica *pop*, ovvero il *rock* con i suoi dintorni e contorni sempre più indefinibili, è un caso paradigmatico di forma testuale, a trasmissione pseudo orale e al contempo mediale, dove i frequenti processi di incorporazione rappresentano modalità di selezione e di comprensione². Il *rock'n'roll* nasce come reinterpretazione di brani di autori



Fig. 1. DJ Shadow,
...*Endroducing*,
copertina, 1996.

sconosciuti, a favore di un pubblico di massa, laddove il *folk* operava invece un passaggio di valori attraverso una trasmissione da interprete a interprete.

La stessa forma-canzone, più in generale, si costituisce in modo simile a un testo teatrale: un testo-traccia da attualizzare, cioè da (ri-)eseguire. Una *traccia*³ che, affinché possa essere “testo”, deve rivivere attraverso un’esecuzione, sia essa dal vivo o incisa su supporto. Quindi tra un oggetto testuale-virtuale e un’esecuzione-attualizzata (Geninasca 1997, p. 105) esiste una relazione congiunta e varia al proprio interno, sia che il primo si presenti in forma di notazione cioè di spartito, che in forma di *supporto* riprodotto cioè di disco. Ad esempio c’è la possibilità che un testo, dotato di un’identità soggettiva e peculiare, possa essere elaborato da parte di *altri* in modo più o meno eterodosso. Il che porta naturalmente alla dissoluzione dei limiti testuali convenzionalmente pre-stabiliti. D’altro canto, l’erosione di ogni vincolo autoriale conduce a una reazione opposta: l’universo del rock, divistico, propagatore di idolatria, detentore dei valori dell’unicità, in tempi di manipolazioni digitali e appropriazioni indebite, per la maggior parte riafferma il valore della singolarità opposto alla moltitudine.

Se nell’ambito musicale contemporaneo è molto diffusa la pratica del “taglia e incolla”, ciò è dovuto tra l’altro a una serie di fattori: l’affermazione, a partire dagli anni Sessanta, dello *studio* di registrazione come laboratorio sui materiali espressivi; alle selezioni musicali miscelate realizzate dai DJ, sorta di micro-palinsesti locali che hanno abbattuto la barriera dell’unità formale della canzone. Questo processo viene ampliato con l’avvento delle tecnologie digitali che, oltre alle iperboliche possibilità di *editing*, consentono una maggiore traducibilità e compresenza tra supporti audio e video.

1. *La materia sonora*

La prassi abituale del pop consiste nella produzione di oggetti sonori che sono il risultato di eventi performativi registrati,

i quali, dopo numerosi interventi di montaggio, andranno a costituire il prodotto finale. La notazione è per lo più sostituita da una trasmissione di tipo orale, o da un tipo di acquisizione che non prevede una rappresentazione scritta o simbolica. Ma, soprattutto, non risulta pertinente una distinzione tra *partitura* (ovvero un modello testuale intermedio) ed *esecuzione*, perché per cogliere gli aspetti relativi al contenuto è necessario accedere agli aspetti esecutivi e relativi all'espressione. Elementi del timbro e della materia sonora sfuggono prevalentemente alla possibilità di una comune trascrizione.

La musica pop si presenta come un *assemblaggio sonoro materico*, realizzato in diversi momenti e in differenti luoghi, ricostruito tecnicamente per donare l'effetto di una continuità spaziale e temporale.

Nelle pratiche d'uso di una musica che nasce e si diffonde attraverso il disco o il CD, la forma più frequente di trasmissione dei contenuti testuali è strettamente legata al supporto tecnico. La *performance*, intesa come atto secondario e derivativo, cessa di essere il modello adatto a descrivere le pratiche della *popular music*: si passa all'idea di uno *strato di eventi* sonori, svincolato dalla partitura e da riferimenti di tipo spazio-temporale, reperibile unicamente su disco. Esecuzione e registrazione diventano così un testo unico che si dà come l'*originale*. Se esiste un originale o un *autentico*, questo risiede solo su supporto tecnico e non altrove.

2. Estetiche della manipolazione

Il lavorare a partire da materiali pre-esistenti in musica è stato di fatto possibile soprattutto a partire dalla fissazione della musica, ovvero del suono, su supporto tecnico di riproduzione: disco, nastro, e poi CD e infine *file*. Precedentemente era possibile fare riferimento solo a materiali allografici, cioè a spartiti, a rappresentazioni simbolicamente mediate della materia sonora⁴. Da quando la musica è diventata *traccia* su uno spazio è sembrato naturale fare musica a partire dalla musica stessa.

Nella musica pop, troviamo ad esempio la *versione* (riescrizione, re-incisione, riduzione, adattamento) di un testo, operata dallo stesso autore; una reinterpretazione o *cover* nella quale sia un *differente* esecutore a realizzare una nuova versione (con differenti gradi di adesione o fedeltà all'originale)⁵.

Da questa abitudine di produrre versioni "alterate" per differenti contesti di fruizione nasce poi l'idea stessa del *remix*, cioè l'intervenire nuovamente sul materiale espressivo originale e rielaborarlo, aggiungendovi anche eventuali interpolazioni inedite. I responsabili della realizzazione espressiva primaria si defilano per delegare ad altri l'operazione di manipolazione. Il valore di questa delega è variabile ed è ciò che dà l'impronta al remix. Può essere basata sulla competenza stilistica, essere mirata a un contesto di fruizione, o altro. L'elaborazione di materiale altrui può estendersi fino alla *composizione attraverso frammenti* ottenuti mediante *campionamento* (*sampling*) di materiali pre-esistenti riassemblati.

L'intero Novecento può addirittura essere visto come un secolo di scorribande sonore a partire da materiali preesistenti, come fa il critico-musicista Paul Morley che assieme a DJ Food propone un viaggio-ascolto⁶ nelle pratiche di replicabilità sonore suddiviso grosso modo in quattro fasi, che di seguito cerchiamo di riproporre.

2.1. Fase di avanguardia

Un viaggio che annovera nomi come Alvin Lucier, Pierre Henry, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, i quali negli anni Cinquanta assieme a molti altri hanno esplorato la strada della musica *concreta*, ossia l'integrazione della più generale sfera del sonoro all'interno della sfera del musicale, tramite registrazione di suoni ambientali, naturali, quotidiani poi ritrattati elettronicamente. A questi va aggiunto William Burroughs che assieme al poeta Brion Gysin aveva teorizzato il *cut-up*, l'assemblaggio semi-casuale di frasi a partire da materiali scritti; dalla dimensione verbale essi erano poi passati a quella sonora, realizzando la medesima operazione con registratori a nastro⁷. Negli anni Sessanta gli esperimenti continuarono anche grazie alla figura di Steve Rei-

ch che registrava voci su nastro mandandole in asincrono, fino ad arrivare ai Beatles, in particolare John Lennon, e al *White Album* dove in un brano, *Revolution N° 9*, è inserita a ripetizione la voce dell'ingegnere del suono che nell'interfono di studio segnalava il "take numero nove" (*Number Nine... Number Nine... Number Nine... Number Nine...*), assemblata assieme a suoni casuali provenienti da ciò che la BBC trasmetteva in quel momento. Lennon parlò poi al proposito di un'operazione in stile *action painting*. Ancora nei primi anni Ottanta del Novecento tutto questo ambito rappresentava un'area di sperimentazione che non sembrava avere creato ponti con una fruizione più ampia ma soprattutto con le pratiche di produzione più diffuse.

2.2. Fase sub-culturale (dal dub all'hip-hop)

In tutt'altro contesto rispetto alla sperimentazione europea e alle sue derivazioni pop, verso la fine degli anni Settanta negli Stati Uniti nasce la cultura *hip-hop* dove l'abitudine già diffusa in Giamaica di manipolare i dischi, insieme ad altre pratiche artistiche come i graffiti, il ballo *breakdance* e il canto *rap*, viene portata alle estreme conseguenze. In Giamaica negli studi di registrazione fonografica si era affermata una pratica, detta *dub version*, che consisteva nella realizzazione di *versioni strumentali* di un brano per il lato B del formato 45 giri. Venivano eliminate le parti vocali o la voce guida del brano, mentre venivano modificate le basi ritmiche (basso e batteria) aggiungendo effetti di alterazione del timbro, aumento della profondità (echi e riverberi), e ingresso/uscita di voci strumentali con continuo effetto di saturazione e alleggerimento dell'ambiente sonoro. Da qui è nato un vero e proprio genere tuttora esistente, il *dub* appunto, con sue ramificazioni e ibridazioni, nonché l'idea stessa di effettuare *remix* per differenti contesti di fruizione. L'attitudine a "rimettere le mani" su materiali già elaborati si sposava con la consuetudine dei giamaicani, in patria e nei luoghi dove emigravano, a realizzare feste e concerti con grandi *sound system*, ovvero *consolle* mobili da DJ, unite a potenti altoparlanti. Il ruolo del DJ diventava in questo caso

quello dell'intrattenitore-performer e non più solo del selezionatore dei brani. La performance si basava sul parlare, anche ritmicamente, "al di sopra" della musica ma in generale nel considerare l'intero atto non come un caso di riproduzione sonora, bensì di produzione tout court in cui tutto ciò che era a disposizione poteva essere adoperato e rielaborato e non doveva unicamente essere trasmesso. Quando i DJ giamaicani si sono spostati a New York (tra i più noti Kool Herc), il loro intervento creativo si è spinto fino a, letteralmente, "mettere le mani" sui dischi, fermandoli, riavvolgendoli, muovendoli ritmicamente, cioè facendo *scratch*. Inoltre l'uso di due giradischi in contemporanea consentiva la selezione di *break*, di parti ritmiche percussive, che venivano collegate tra loro senza soluzione di continuità. Attorno a queste pratiche si è sviluppato l'universo dell'hip-hop che ha costruito il proprio immaginario sonoro a partire da basi, figure ritmiche e campionamenti, uniti a rime vocali. Su questo torneremo più avanti, in particolare con gli esempi di DJ Shadow e dei Beastie Boys.

La consuetudine manipolatoria si associava nell'hip-hop a un predominio delle basi ritmiche rispetto alla melodia. Il decennio dei Settanta aveva traghettato la *dance* fino a definirla quale logica dominante del decennio successivo. Un'altra figura rappresentativa è quella di Arthur Baker, un produttore con un ruolo che non era più quello di arrangiatore, come George Martin per i Beatles, ma di detentore di un "marchio ritmico". Baker contribuì, ad esempio con la produzione di *Planet Rock* di Afrika Bambaataa (1986), a coniugare in un unico esempio l'elettronica europea dei Kraftwerk e il suono *electro* dei ghetti urbani americani. Anche icone sacre del pop e del rock quali Paul McCartney, Bruce Springsteen, Bob Dylan, Cyndi Lauper, Hall and Oates gli consegnarono le loro canzoni con la suggestione di poter trasformare qualsiasi brano in un riempi-pista da ballo (celebre la versione di *Too Much Blood* dei Rolling Stones (1984) da lui remixata, con riverberi dub ed enfasi sulla scansione ritmica assegnata a cassa e rullante elettronici). Il remix si configurava allora come *versione alternativa* di un brano orientata a una diversa funzione d'uso.

2.2.1. Fase critica

La manipolazione dei testi come abbiamo visto può assumere valore di filiazione e di contagio culturale così come di *restyling*, ma può anche assumere una funzione di appropriazione, condotta con senso *critico*, con l'intento di mettere in discussione la proprietà del diritto d'autore e assieme la sacralità che viene conferita alle star dell'industria discografica. Tra gli iconoclasti sperimentatori che seguono questa strada vi sono i Negativeland, terroristi del suono, anarchici e anticlericali, attivisti contro la proprietà intellettuale. Da segnalare una loro versione irriverente di *I still haven't found what I'm looking for* (1991) degli U2, successivamente sequestrata. In simili casi non c'è innovazione linguistica derivante dal modo di adoperare il materiale altrui, bensì una semplice operazione di sovrapposizione-commento. Ascoltiamo una voce⁸ scoppiare in una risata mentre sullo sfondo udiamo voci radiofoniche-telefoniche che parlano a un centralino chiedendo: "Cerco utente con lettera U e numero 2!", assieme a enfatiche dichiarazioni di Bono Vox, cantante degli U2, messe così in ridicolo, mentre il brano originale si alterna sullo sfondo.

Un altro imprescindibile nome dell'iconoclastia sonora è quello di John Oswald, teorico della *plunderphonics*, filosofia dell'appropriazione del suono nonché titolo di un suo disco (1989) vietato e ritirato dal commercio con l'accusa di aver adoperato materiale⁹ altrui senza autorizzazione. Più recentemente si è fatto notare il caso di Casetteboy che in *The Parker Tapes* (2002) ha realizzato il "brano" *Fly Me To New York* che con frammenti di brani di Frank Sinatra ha realizzato un collage macabro "dedicato" all'11 settembre.

2.2.2. Fase di massa (*mash-up*)

Le pratiche di rielaborazione si sono enormemente diffuse nell'ambito musicale in modo proporzionale alla diffusione dei campionatori digitali, fornendo la base per tutta la produzione del genere cosiddetto *electronica*, intendendo con questo termine un panorama che comprende dall'*house* alla *techno* al *trip-hop*. Uno scarto si è però rilevato da quando tutto il patrimonio musicale può essere convertito digitalmen-

te e reso disponibile tramite internet, nonché facilmente manipolabile anche da un ragazzino dotato di soli rudimenti informatici di base. Come spiega Paul Morley¹⁰, è dalla *casa* che provengono gli “anonimi cavalieri del 20° secolo” che realizzano i *bootleg remix*, cioè prelevano brani da internet per mescolarli (*mash-up*), e piegare i generi su loro stessi per de-scrivere la memoria musicale. Whitney Houston e il *soul* patinato vengono mescolati con l’elettronica dei Kraftwerk; le Destiny’s Child con i Nirvana; Christina Aguilera con gli Strokes e così via. Spesso la collisione (la dicitura è *vs*, ossia *versus*, che sta per “uno contro l’altro”) è tra musica bianca e musica nera oppure, o anche, tra musica rock e musica da ballo, ma l’importante è la riconoscibilità delle due fonti giustapposte per apprezzare l’arditezza della fusione e la riuscita dell’operazione all’ascolto. Spesso il risultato è talmente buono che l’artista si appropria *ex post* (ri-autorializzazione) della versione non autorizzata¹¹. Ma in cosa consiste l’operazione? Ad esempio su un brano viene operata una messa in variazione ritmica, prosodica o sintattica, attraverso un secondo brano che gli viene giustapposto o “giocato contro”. Il secondo brano si innesta in modo che si adegui perfettamente (nei casi riusciti) al primo testo-sfondo. Il remix viene così effettuato in modo da mantenere sia la sua riconoscibilità globale, sia una nuova “deformazione coerente” (cfr. Metz 1991), un nuovo stile che percorra in modo coeso tutto il testo. È un tipo di remix bipolare: due stili, o due canzoni, o anche uno stile musicale-ritmico e una canzone, vengono sovrainpressi e “aggiustati” l’uno sull’altro: un conformarsi del secondo testo al primo, in compresenza, che diventa creatore di una metamorfosi, una nuova forma ibrida.

2.3. *Tipologie di manipolazione*

La *cover* è una pratica reinterpretativa consolidata che consiste nel produrre una versione differente di un testo, *rieseguendolo* interamente. In questa riesecuzione viene mantenuta una coerenza testuale ma si modificano aspetti che possono riguardare diversi piani. La *cover* per essere tale, deve conservare il titolo del testo (A) di cui è la reinterpretazione.

Questo vincolo intertestuale definisce la relazione tra originale e *cover*, e pone il problema della *fedeltà* della reinterpretazione stessa. Come si posiziona la reinterpretazione rispetto a un'interpretazione semplicemente analitica?

La *lettura critica* mossa da intento valutativo si occupa di controllare la fedeltà del testo (B) *target*, verificando il rispetto delle *intenzioni*¹² del testo (A) *source*.

La *lettura pratica* è invece la messa in atto di una *prassi* di tipo reinterpretativo che “mette in agitazione” le strutture testuali di (A), per ricavarne le *potenzialità* atte a produrre il testo (B). Abbiamo due testi – (A)(B) – virtualmente slegati tra loro, nel senso che, sul piano dell'enunciato, nel testo (B) non sono contenuti rimandi intertestuali ad (A). Ciò che li lega è piuttosto un aspetto delle condizioni di enunciazione, quindi della messa in atto produttiva: il testo B *imita* il processo produttivo di A, *rimanipolando* la sostanza espressiva, continuamente tarando la propria prassi e orientando le operazioni di scelta del *programma reinterpretativo*.

La manipolazione testuale contiene un potenziale utile ad illustrare la natura composita del testo estetico. Esso oscilla continuamente tra le costrizioni date dalla materia espressiva, e le scelte operate sul piano enunciativo. Qualcosa che nella relazione tra il testo (B) e (A) assume, appunto, la forma di un *doppio mutamento*: composizione e ricreazione. Il testo (A) ha in comune con il testo (B) il *titolo*, ma non l'*autore-interprete*, come nel caso (A) “*Helter Skelter*” – The Beatles; (B) “*Helter Skelter*” – U2¹³. Per effettuare la *cover* (B) è, dunque, necessaria la produzione di una sostanza *ex novo*, perché non viene effettuata una manipolazione diretta alla sostanza di (A).

2.3.1. Collage: Pierre Henry

Nel 1979 Pierre Henry realizza la *Decima Sinfonia* di Beethoven, dalla destrutturazione sonora delle originali nove sinfonie del musicista tedesco. Henry attraverso processi di montaggio e di fusione introduce nuovi tempi di risoluzione, oppure di frustrazione delle attese, cicli, ripetizioni, contrappunti. Le “note” di Beethoven divengono suoni con-

creti. Successivamente alla Decima Sinfonia, Henry realizza il *Remixe* (1998) quello che egli stesso nei credit del disco definisce “un’attualizzazione tramite ritmica più rapida, battimenti, trance elettroniche, aumenti di frequenza, raddoppi di riverberazione”.

Il risultato è una sovrapposizione di piani: sullo sfondo abbiamo il collage costituito dalla Decima Sinfonia, già dotata delle sue convocazioni di parti beethoveniane destrutturate; in primo piano invece un insieme rumoristico (voci di bambini che giocano, rumori percussivi metallici) e assieme elettronico. Il collage beethoveniano viene percepito come sfondo perché collocato in uno spazio virtuale generato dall’uso del riverbero, effetto sonoro che produce una sensazione spaziale commisurata alla grandezza dell’ambiente dal quale il suono proviene (una stanza, una cattedrale o una sala da concerto). La distanza spaziale che ci restituisce un “suono lontano” diventa, per traduzione discorsiva, distanza temporale cioè un “suono vecchio”. In questo modo avviene una continua comparazione, volutamente disomogenea, tra i due piani sonori. Una resa sonora simile a una situazione in cui in uno stabilimento balneare si ascoltino in contemporanea una televisione dove si trasmette un concerto, una radio dove si trasmette musica techno, e assieme il suono d’ambiente.

L’apparente caos sonoro è in realtà frutto di una continua modulazione enunciativa nella quale la presenza dei diversi piani sonori viene di continuo interrotta o ridefinita: prima uno, poi tutti, poi solo l’altro, poi tutti insieme, poi silenzio. Una partitura musicale in cui gli strumenti sono costituiti dai diversi piani enunciativi. Un remix di un montaggio di nove sinfonie, qual è il testo in questione, viene reso figurativamente percepibile tramite una *mise en abyme* enunciazionale sonora. Il sonoro si presenta così come un ordine sensoriale la cui peculiarità risiede nella capacità di tenere tutto assieme (Fontanille 2004), di poter assorbire operazioni di montaggio e di *mélange* e trasformarle in un atto metalinguistico. La sovrapposizione di piani sonori diventa la figurativizzazione di un osservatore critico installato all’interno

del testo attraverso cui vengono filtrate e interpretate le graduali presenze e assenze di suono. Rispetto al collage, tipico delle arti visive, la musica, deficitaria sul piano referenziale nella capacità di far vedere, può però costruire efficaci effetti di sovrapposizione di presenza. Così in *Aube*, la traccia 8, uno dei Crescendo contenuti nel primo movimento della Nona Sinfonia di Beethoven viene aspettualmente trasformato in senso iterativo. Cresce e ricomincia senza mai concludere, mentre in compresenza ascoltiamo: il belare di un gregge, la voce di un neonato, una frequenza bassa e continua in sottofondo come quella di un apparato meccanico o di un motore. Vi è una continua articolazione tra soggetti animali (pecore), soggetti antropomorfi (voci umane), soggetti meccanici (macchine), soggetti estetici (ritmi elettronici, musica di Beethoven).

Ne deriva una sorta di commento in pratica, una “conoscenza per manipolazione” (Eco 2000) e assieme una possibilità di far emergere nuove potenzialità di senso attraverso la comparazione e la frizione con nuove figure giustapposte al materiale originale.

“‘Remix’, per me, è assestare con la dinamica voluta, un nuovo discorso sonoro radicale” (Henry 1998).

2.3.2. *Campionamento*

Il precedente esempio mostra una delle tante possibilità di produrre una novità testuale servendosi di materiali altrui già compiuti e conclusi. Nel caso di Pierre Henry le possibilità tecnologiche della registrazione su nastro magnetico hanno solo reso questa virtualità maggiormente realizzabile. È anche il caso di ciò che è accaduto con il *campionamento* (dall'inglese *sample*), con il quale termine, in quanto procedura discorsiva¹⁴, si intende la selezione di un frammento di un testo A (o vari testi A1, A2, A3,...), che dopo un procedimento di copia, solitamente di tipo digitale, viene prelevato, a seconda dei casi modificato, e inserito in un testo B. La presenza di A in B è dotata di differenti gradi di riconoscibilità ed evidenza. La pratica si è in realtà già sviluppata, precedentemente alla tecnologia digitale, tra DJ i quali riprodu-

cevano parti di un disco sovrapponendole alla riproduzione di un altro e soprattutto selezionavano frammenti testuali che mettevano in *loop*, ossia in modo che la fine del frammento, come in un nastro, venisse “attaccata” all’inizio, creando una *sequenza* virtualmente senza fine.

Il procedimento digitale, che alla base consiste in una vera e propria micro-registrazione, consente in più di manipolare il frammento a proprio piacimento, trattarlo come semplice oggetto sonoro, modularlo attraverso differenti altezze sonore, sincronizzarlo ritmicamente. Esso ha acquisito una certa rilevanza dovuta alla possibilità di selezionare una cellula sonora pre-esistente e costruire attorno a essa una nuova struttura testuale, e assieme al fatto di poter adoperare frammenti “d’archivio” per realizzare interventi di *interpolazione*. La pratica del campionamento ha vissuto fasi di differente pregnanza ma ciò che va sottolineato è che si è affermato come vera e propria pratica discorsiva e più in generale come metafora della dialogicità, e replicabilità testuale, *tout court*. Prelevare parti di un brano già edito e inserirle in una realizzazione inedita è oramai una consuetudine assodata che dall’ambito della cultura hip-hop si è poi estesa all’intera cultura musicale, e non solo. Attualmente da pratica archivistica da “topo di discoteca” è diventata una forma accreditata: Madonna per il brano *Hung Up (Confessions On A Dance Floor, 2005)* ha prelevato un *campione* di 8 secondi dal brano *Gimme! Gimme! Gimme!* (1979) degli Abba trasformandolo in un *loop* che è la base del suo brano. La capacità di selezionare un frammento dimenticato, all’interno di un brano decisamente minore, e costruirvi attorno un brano di grande impatto, è solo uno dei possibili meccanismi di senso insiti nelle *pratiche di replicabilità*. La volontà di manipolare proprio le *sostanze originarie* è mossa dalla possibilità di convogliare nel nuovo testo tracce di una configurazione di senso precedente e al contempo rispetto a essa marcare una distanza; riprodurre gli anni Settanta, e nello stesso momento renderli “altro”. Se nel brano degli Abba questo *riff* di tastiere, associato a un primitivo *sequencer* elettronico, aveva un peso marginale e funzionava da *break*, cioè da

inciso strumentale, lo stesso frammento in Madonna assume un ruolo guida. La musica pop contemporanea lavora a partire dalle *introduzioni*, dalle *conclusioni*, ma soprattutto dalle *parentesi* contenute nel passato della musica pop. Solo la replicabilità assume senso, al contrario di una mera imitazione Madonna avrebbe potuto realizzare un *fac-simile* (visto anche che per ottenere la licenza d'uso dagli Abba ha dovuto faticare molto) semplicemente rieseguendo la parte musicale, ma la scelta è stata invece quella di lavorare con l'*originale* proprio per farne *altro*, assecondando la logica del campionamento e, più in generale, quella delle pratiche di replicabilità.

In realtà l'idea di campionamento come "frammento" è oramai superata dalle possibilità tecnologiche che vanno ben oltre i pochi secondi di registrazione dei primi campionatori. Un esempio significativo è il caso dei Simply Red che hanno costruito a tavolino, ma efficacemente, un successo *dance* che è il risultato di un'operazione di campionamento talmente macroscopica che diviene quasi un *collage* tra due diversi brani sovrapposti. Il grado di "media" riconoscibilità fa sì che in questo caso non si tratti comunque di un *mash-up*, ossia di uno scontro-accozzaglia tra entità disomogenee, bensì di una oculata fusione tra due entità virtualmente comunicanti: *I Can't Go For That* (1981) di Hall and Oates, che funge da base; più *How Long* (1974) degli Ace che funge da ritornello; il risultato ottenuto dai Simply Red è *Sunrise* (2003). Da due successi commerciali se ne ricava un terzo; facile solo a dirsi.

"La comprensione ha bisogno necessariamente, costitutivamente, di sommergere una parte per poter esplicitare l'altra" (Fabbri 2000a, p. 58) e quindi le operazioni di integrazione, di *incorporazione*, hanno l'utilità di fornirci sonde, arnesi, protesi di conoscenza (Polanyi 1967, p. 32). Il processo di creazione di una forma testuale realizzata a partire da un testo preesistente, può rappresentare uno sguardo ulteriore sul testo stesso, una sua riattivazione. Il testo *target* serve infatti da strumento di scomposizione del testo *source*, perché senza una scomposizione in proprietà salienti non si

può trarne elementi per la *ri-creazione*. Come se, attivando uno *stato di traduzione* per conoscere aspetti di un testo, si realizzasse una “sonda testuale” in grado di rimettere in gioco la comprensione.

Rispetto ai casi appena trattati si potrebbe ipotizzare che alcune *concrezioni* del senso, ossia quelli che consideriamo *testi-fonte*, siano pensati come *classici* da chi li riapre e li rivisita, ma siano anche dei classici grazie alla loro struttura e al loro equilibrio formale, come se fossero portatori di un proprio potere “rigenerante”. Il caso che segue ne è un’ennesima riprova.

2.3.3. *Assemblaggio: DJ Shadow*

... *Endroducing* di DJ Shadow (1996) è considerato il manifesto dell’arte dell’assemblaggio sonoro *casalingo*. La peculiarità dell’operazione consiste nell’essere un *totale assemblaggio di fonti eterogenee* rese irriconoscibili (*cleared*), dunque di fatto anonime. Una composizione, effettuata unicamente tramite altrui frammenti riassemblati, che presenta dinamiche di ripetizione, repliche di stile, schegge testuali, il tutto ricombinato secondo una mappa archivistica della memoria. Essa mantiene al suo interno un carattere di *rappresentazione* perché è comunque copia di una copia, ma non si tratta di un *calco*, bensì di una rappresentazione *cartografica* che produce connessioni rizomatiche¹⁵.

Una produzione realizzata a partire da un oggetto, sia pure alterato e trasformato fino alla perdita della sua stessa identità. Testo nel testo, costruisce un livello “artificiale” interno, dato dalla *ostensione* della pre-esistenza di frammenti musicali. *Endroducing* inizia con una dichiarazione verbale, storpiata dalla manipolazione dello *scratch*, che diventa marca di introduzione a questo mondo di “gastronomia” sonora. Si passa così dalla funzione predicativa dell’enunciato – dichiarazione verbale d’intenti – alla trasformazione tramite manipolazione testuale, che diventa *marca metadiscorsiva*. L’istanza di discorso assume l’enunciato su di sé, creando una profondità di senso su due livelli che genera un effetto di *prospettiva*: in primo piano la *Figura* composta di

frammenti testuali; sullo *Sfondo* l'atto di ricombinazione. La grammatica dell'ascolto non è organizzata come semplice *cut-up* (cfr. § 3.1. dell'*Introduzione*) ma prevede una vera e propria ritualità educata dell'ascolto. Il testo prevede un osservatore-ascoltatore installato a cogliere di continuo *azioni* percepibili. Il *meta-sapere* indirizza la competenza utile alla comprensione-interpretazione e il testo stesso ne indica il percorso. DJ Shadow è un "agente mascherato", se non *doppio*¹⁶, che lavora in incognito sull'osservazione delle superfici testuali, e costruisce un testo che costituisce, in sé, un saggio meta-musicale su come, attraverso una strategia di esemplificazione-uso, conosciamo la musica.

2.3.4. *Appropriazione: Beastie Boys*

Se DJ Shadow rappresenta il caso di un'*appropriazione celata*, i Beastie Boys (1989) con il disco *Paul's Boutique* rappresentano uno dei casi più trasparenti di *appropriazione evidente*. Entrambi, in modo più o meno pronunciato, appartengono a quella cultura *hip-hop* che più ha insistito su empiriche operazioni di *collage*. La peculiarità dello *schema discorsivo* dell'*hip-hop* consiste nell'aver selezionato, rispetto al patrimonio musicale precedente, una *cellula ritmica*, una sincope che, posizionata come struttura di base, funziona da osatura, da collante generale. A partire da una sottrazione della testura musicale si è realizzato l'isolamento di una formula costante. Alcuni inserti iniziali funzionano da dichiarazione d'intenti e dettano le regole grammaticali che funzioneranno da schema ripetitivo. Si adoperano frammenti di testo eterogenei resi pertinenti dal *groove*, cioè dallo strato ritmico, costante e scarno, di sfondo.

Essendo la musica pop basata sulla qualità timbrica d'insieme (altrimenti detta *sound*), grazie anche alle *elaborazioni produttive* che diventano marche di distinzione peculiari di ogni singolo autore-esecutore, la cosa più semplice da fare è prelevarne frammenti *direttamente dal* testo prescelto. Le variazioni esecutive di una stessa opera di Mozart sono, ad esempio, significative ma non *pertinenti* rispetto all'identità dell'opera stessa, data per presupposta la necessaria *inter-*

pretazione letterale delle prescrizioni dello spartito. Selezionare, invece, solo la struttura melodico-armonica di un brano pop per poterlo rieseguire, trascurando l'impasto timbrico, vuol dire mancarne l'essenza. Dunque? Meglio fare un taglia-incolla. Ma cosa tagliare, e da dove? Dall'insieme dei discorsi della musica vengono selezionate *prassi* mediante singoli atti enunciativi che le riattualizzano.

Prendiamo dai Beastie Boys (1989) l'esempio di *B-boy Bouillabaisse*, penultimo brano di *Paul's Boutique* composto da nove parti distinte e collegate fra loro. La parte 1, *59 Chrystie St.*, inizia con un campionamento estratto dall'introduzione di *Are you Experienced?* di Jimi Hendrix (1967). Nel brano di Jimi Hendrix il frammento sonoro (un rumore filtrato elettronicamente di corde di chitarra sfregate e assieme piatti di batteria riprodotti in direzione inversa) ha funzione di *introduzione* e di *innesco*. Importato in *59 Chrystie St.* diventa un *loop* continuo, come una frase ripetuta all'infinito, alla quale si sovrappone l'usuale *groove* ritmico *hip-hop* e il canto *rap*.

La pratica sonora nell'*hip-hop* ha dunque costruito un proprio schema discorsivo attraverso l'importazione e la messa in serie delle parti che costituiscono la struttura *aspettuale* della canzone da sezionare. L'*hip-hop* conferisce massima valorizzazione all'introduzione e agli "stacchi" ritmici: seleziona le parti e le concatena tra loro, trattandole come elementi densi e come cellule ritmiche strumentali su cui poter improvvisare un canto. Si tratta di un vero e proprio recupero della "merce di scarto" in modo da far risultare il *record-set* (giradischi+disco) un attante delegato a tutti gli effetti. Fatta eccezione per il canto, che in una certa misura possiede un proprio programma narrativo indipendente, non esiste altro gesto musicale se non l'azione della mano sul piatto che funzioni da indicatore di *formanti*. Un'azione che è possibile intendere come il filo conduttore verso l'*aspettualizzazione*: il suono è continuamente accompagnato da *scratch*¹⁷ che funzionano da regolatori del tono e dell'aspetto, in modo simile alle *emoticons* nel linguaggio di internet: *scratch* incoativo, durativo o terminativo. Inoltre

lo *scratch* talvolta assume le caratteristiche di un anti-soggetto in un dialogo *call and response*: ad ogni frase del canto corrisponde una frase in linguaggio *scratch* composta di soli elementi prosodici.

In *Paul's Boutique* troviamo una messa in discorso che mostra una narrazione cerimoniale, con un contratto enunciativo che vede il simulacro dell'ascoltatore continuamente convocato sul livello dell'enunciato e informato in modo costante sul senso dell'operazione di *appropriazione*.

La pratica collettiva dell'appropriazione, in conseguenza della sua diffusione, ha sviluppato un potere mitopoietico di ritorno che ha provocato la ricerca, attraverso indizi, delle fonti che sono state oggetto di furto. Un'archivistica che ha provocato un'azione di recupero della memoria sonora attraverso il cortocircuito inverso: l'appropriazione che genera interesse per l'originale depredata.

2.3.5. *Remix*

Il *remix* è una pratica che va dal semplice ampliamento di parti strumentali ed enfattizzazione di alcune timbriche, alla consuetudine di aggiungere parti *ex novo* realizzate dallo stesso remixatore. La reinterpretazione attraverso il *remix*, con tutte le accezioni che questo termine oggi porta con sé, è dunque un luogo di autoriflessività del linguaggio musicale. Trasforma il discorso in uno strumento di analisi della relazione tra *schema* e *uso*, della libertà dell'interpretazione, e della relazione tra enunciazione singola ed enunciazioni collettive. Il *remix* parte da elementi del piano dell'espressione, dando l'ideale possibilità di verificare in che modo la riorganizzazione di un testo sia già di per sé un atto di *invenzione*. La relazione tra atto individuale e *sistema* si mostra così come una tensione che si realizza ad ogni livello e ad ogni passaggio della messa in discorso di un enunciato. Ciò pone domande sul funzionamento e sulle condizioni di produzione dell'oggetto estetico e su quale sarà il suo futuro statuto, musicale e audiovisivo.

L'atto di produzione musicale riguarda in modo diretto la questione della *competenza*: cosa sa, e cosa fa un musicista-

sta? Crea, assembla, modifica? La filiera tradizionale prevedeva il *gruppo* cui si affiancava il *produttore*, sorta di direttore artistico del disco così come il *tecnico del suono*, dotato di competenze prevalentemente tecniche.

Dalla cultura collettiva del *club*, dove DJ e vocalisti, mixando dischi come uno strumento di lavoro, trascinandoli, fermandoli, manipolandoli, hanno imparato a tirarne fuori altro, è nata invece la pratica di usare il giradischi come uno strumento musicale: osare l'intervento personale e individuale su una cosa "sacra" come l'opera d'arte *finita*. Modificare un brano può significare alterarne la durata, la velocità (di riproduzione del lettore), la coerenza strutturale, la possibilità di sovrapporlo o legarlo ad altri brani, prenderne solo frammenti e adoperarli come "base". Da qui deriva la *competenza* di fare musica con "le musiche", adoperando quelle preferite direttamente attraverso il supporto fisico, come il disco di vinile, senza necessità di "imparare uno strumento". Una competenza che ha generato un vero e proprio ruolo, tramite delega come sotto-autore da parte dell'autore originale, oppure tramite auto-legittimazione ottenuta appropriandosi di materiale altrui. Una categoria di persone che per mestiere realizza *remix*: alcuni sono musicisti, più spesso sono DJ, ma entrambi sono dediti in qualche modo alla ricomposizione o alla decomposizione di materiali pregressi. Spesso i *remixer* vengono convocati per apporre il loro "marchio" a una canzone, per esibire la loro competenza di "sartoria musicale", altre volte i *remix* vengono compiuti indebitamente o addirittura illegalmente¹⁸. Emerge così un conflitto basato sulla competenza e sulla legittimità ad appropriarsi di un testo concluso, ossia la cui forma espressiva è stata già definita per ottenere un effetto delimitato. Nella cultura attuale si afferma un incontro/scontro sui *testi* dopo quello sulle *performance* che avveniva nel caso delle *chase* jazzistiche o nelle *jam session* del rock. Molto viene giocato sulle strategie di *delega*: chi chiama qualcuno, a fare cosa, e perché? La valorizzazione aumenta a partire dallo scambio e dalla creazione di oggetti. L'oggetto, a suo tempo denigrato a partire dall'idea di *reificazione*, è invece qui reso "immaginario"; serve a "fare corpo, affermare una comunità". È

una “creatura di comunanza”, “culturalizza la natura” (cfr. Maffesoli 1990, pp. 115-119), indica la traccia sociale, segnala la pista; è un *contras-segno*.

2.3.6. Traduzione come ri-costruzione: Bill Laswell

Un altro caso interessante lo ritroviamo in Bill Laswell¹⁹ il quale con *Panthalassa* (1999) ha realizzato un'unica sintesi testuale a partire da tre diversi dischi di Miles Davis – *In A Silent Way* (1969), *On the Corner* (1972), *Get Up With It* (1972) – tramite un procedimento di remix. Sin dal sottotitolo, “reconstruction & mix translation”, emerge l'esplicita volontà di recuperare l'autentico per tradurlo subito in qualcosa d'altro, addirittura accorpando tre differenti testi. *Panthalassa* risulta dunque derivante direttamente dal materiale “originale” delle *sessions* di Miles Davis, prima di ogni montaggio, strutturazione, narrativizzazione o (post-)produzione, di cui fu responsabile Teo Macero, il produttore dell'epoca. Secondo stilemi tipici del *dub* (v. *supra*, § 3.2. dell'*Introduzione*; fase sub-culturale) Laswell procede a comprimere, estendere, espandere, dare un nuovo “spazio” e un nuovo “tempo” al materiale. Di fronte a tale enorme libertà di manipolazione decide di dotarsi però di un’“etica” della ricostruzione, al pari di un responsabile di *restauro* di un dipinto. Sceglie per questo di adoperare il più possibile i macchinari tecnologici d'epoca per riprodurre le condizioni primigenie; si impone di non aggiungere alcun suono che non sia derivante dai nastri originali. Ha la facoltà di compiere alcune “minime” operazioni: modificare i volumi, spostare alcune parti, inserire *outtake*²⁰ inediti, alterare la sequenza degli eventi sonori. Poter fornire, cioè, un'interpretazione delle performance originali dal punto di vista contemporaneo, enfatizzando quelle che dal punto di vista attuale ci appaiono come intuizioni precorritrici (linee di basso e ritmi ripetitivi in evidenza di matrice *rock*, *funk*, *R&B*, *reggae*, ma anche *drum'n'bass* e *techno*). Nonostante i principi etici esplicitati, egli ha proposto una *rilettura* che è stata in qualche caso criticata come un atto di blasfemia verso un artista, cioè verso un testo, sacro. Laswell ha sostenuto a propria difesa che per poter rimettere le mani su materiale altrui, come ha fatto anche

nel suo altro lavoro “postumo” su Bob Marley, *Dreams of Freedom: Ambient Translations of Bob Marley in Dub* (1997), è sufficiente rispettare ciò che noi definiremmo una sorta di *intentio operis* (cfr. Eco 1990). La realtà è che invece *Panthalassa* è un disco realizzato secondo un’*“intentio remiscelatoris”*, ovvero è comunque un disco di Bill Laswell, nonostante sia realizzato a partire da una sintesi condensata di materiali eterogenei provenienti da un unico autore, cioè Miles Davis. Ciò evidenzia la possibilità di lavorare indefinitamente su materiali inerti riattivati in base a un nuovo criterio, donando a simili opere la possibilità di essere idealmente sempre riapribili. Come se a un qualsiasi fan dei Beatles fosse data la possibilità di accedere alle incisioni originali del gruppo per potersi rifare il proprio *Sgt. Pepper*. Il che sarebbe in teoria possibile grazie al fatto che il testo musicale pop viene realizzato attraverso un processo suddiviso in fasi: in primo luogo la *registrazione* (o *incisione*) fisica del materiale sonoro, controllata di fatto da un procedimento di direzione artistica detto *produzione*, e in secondo luogo *editing* e il *mixing*, ovvero la *post-produzione* (cfr. § 1.3. dell’*Introduzione*). Questa fase successiva di osservazione e rimani-polazione è virtualmente sempre riattivabile grazie alla natura tecnologica della musica pop.

Non si può remixare la *Gioconda* perché è un tutto unico fissato per sempre su tela (anche se si può comunque *restaurare*, il che – pensiamo alle polemiche successive al restauro della Cappella Sistina – pone i noti problemi derivanti dall’evitare una reinterpretazione). Si può invece remixare un testo audio e video perché è un insieme di frammenti separati, assemblati successivamente allo scopo di dare un’impressione di *unità*, la quale è del tutto fittizia. Nell’epoca contemporanea si è oltrepassata la condizione della *riproducibilità tecnica* individuata da Benjamin (1955) in direzione della *replicabilità* digitale. Il problema delle *versioni* di un testo non è però solo contemporaneo, tantomeno è limitato solo ai prodotti mediatici²¹.

2.3.7. Riedizione: Let It Be Naked

Un problema di riedizione si pone con i Beatles e il loro album *Let It Be*. Pubblicato nel 1970, esso è immediatamente di-

venuto oggetto di culto per i *fan* perché contiene brani come *Get Back* e lo stesso *Let It Be*, divenuti tra i più celebri dell'intera musica pop. La realizzazione del disco è stata quanto mai travagliata, con molteplici sessioni di registrazione realizzate in differenti luoghi e in momenti diversi. I Beatles erano alle soglie della separazione e le loro scelte artistiche erano quanto mai attraversate da conflitti. L'intero materiale inciso fu consegnato dapprima nelle mani di un produttore, Glyn Johns, che, intervenuto sulla materia sonora, selezionò poi la lista dei brani a suo giudizio migliori. A lavoro ultimato, e già in possesso di alcune stazioni radiofoniche, i Beatles cambiarono idea e sospesero la pubblicazione del disco (cfr. Russomanno 2006). John Lennon consegnò il materiale originale nelle mani di un altro noto produttore, Phil Spector, noto quale detentore del marchio sonoro del "wall of sound". Spector realizzò il mix finale, quello da tutti conosciuto, suscitando però perplessità tardive, in particolare di Paul McCartney, che disconobbe in più occasioni il suo lavoro artistico. Ciò ha condotto alla realizzazione di una nuova ri-edizione di *Let It Be*, detta *Naked* (2003) ovvero "nuda e cruda", curata prevalentemente dallo stesso Paul McCartney. Una versione liberata dalla pesante mano di Phil Spector e riportata all'originaria *intentio operis*. Come se *Let It Be* rinviasse a un *ur-text* cui riandare per rimettere le cose in ordine.

Il ruolo di produttore, così come quello di mixer, asurge come si vede a figura di sotto-autore delegato: tenutario di un marchio stilistico, di una competenza, egli viene convocato dai destinanti-autori a realizzare un oggetto di valore. Alla sanzione dell'autore spetterà comunque l'ultima parola, come in questo caso nel quale McCartney ha revocato la delega *ex post* a Phil Spector per riaccreditarci come unica legittima eredità autoriale.

Quali diversità sussistono tra *Let It Be* (1) e la sua versione *Naked* (2)? Operazioni di moderato remix già effettuate sui singoli brani dell'album, hanno conferito una diversa configurazione complessiva all'intero *album*, inteso come "testo composto da testi". La differenza più rilevante consiste comunque nella vera e propria rimozione che troviamo in (2) di ampi frammenti di *parlato* colloquiale che contraddistinguevano la

versione (1), in particolare all'inizio e alla fine dei brani. L'intento di Phil Spector era evidentemente stato, all'epoca, quello di costruire un *discorso dell'autenticità*, tramite marche di realismo che facessero trasparire il contesto realizzativo e assieme relazionale del testo, con caratteri al contempo da *backstage* e da *presa diretta*. *Let It Be* (1) suonava come un disco *dal vivo*, anche se questo effetto era per lo più il risultato di una costruzione discorsiva. Nella versione *Naked* (2) si è addirittura deciso di raccogliere e relegare i materiali da backstage, annullandone così la funzione di marca estetica di realismo, in un altro disco allegato che è prevalentemente parlato e che risulta così solo una fonte documentaria a uso e consumo di fan maniacali (vedi il titolo assegnatogli di *Fly on the Wall*, che nel gergo audiovisivo indica un documentario in stile *reality*).

Se l'eliminazione della dimensione *backstage* avrebbe dovuto ricondurre nel testo (2) all'ideale e primigenia purezza, l'effetto è invece, a nostro parere, opposto. La versione (1) mostrava rispetto alla (2) una dimensione più umana, forse anche goliardica, con un gruppo che scherzava, pronunciava frasi demenziali, mostrando un'immagine del gruppo non in linea con gli stereotipi identitari della popstar ma invece in linea con il carattere arguto e ironico tipico delle apparizioni dei Beatles. Servano ad esempio i versi integrali di *Dig It!*, una breve pseudo-canzone presente su (1) e che è stata (come anche *Maggie Mae*) semplicemente soppressa in (2):

Like a Rolling stone, Like a Rolling Stone
 Like a Rolling Stone, like the FBI and the CIA and the BBC
 B. B. King and Doris Day, Matt Busby
 Dig it, dig it, dig it...
 [parlato] That was "Can You Dig It" by Georgie One
 And now we'd like to do "Hark the Angels Come".

Qui è John Lennon che parla "a vanvera", quasi per libere associazioni, come è lecito fare in una *session* di prova, citando celebrità improbabili, tra cui persino Matt Busby, celebre allenatore inglese di calcio dell'epoca. Sempre in questo brano, l'uso dell'*assolvenza* all'inizio e della *dissolvenza* al-

la fine (*fade in/fade out*) veicolava l'effetto di un brano incompleto e colto *in medias res* (cfr. Russomanno 2006). L'inserimento di questa sorta di prova "non messa a fuoco" nella lista dei brani di (1) era in linea con valori di trasparenza e autenticità. Nella versione (2), invece, coerentemente con l'intento di "pulizia"²², *Dig It!* è stata, appunto, rimossa.

In *Let It Be* (1) è presente un andamento frammentario e poco enfatico conferito anche da elementi extra musicali, quali applausi, ringraziamenti²³, esclamazioni, o errori di esecuzione, tutti eliminati in (2). Il risultato, anche sul piano sonoro e musicale, presenta in sintesi: una ridefinizione della sequenza dei brani, la sostituzione di alcuni brani in favore di altri precedentemente non inclusi, una manipolazione degli equilibri sonori, che abbiamo sintetizzato nel modo che segue:

		Let It Be (1)	Let It Be Naked (2)
Proprietà del suono ²⁴	Espressione	- Omogeneizzazione degli strumenti in un impasto denso e coeso	- Maggiore risalto ai singoli strumenti (batteria, chitarre, voci)
		- Suono "pieno", con utilizzo di effetti ambientali spaziali (echi e riverberi)	- Suono ripulito e "minimale"
Categorie semi-simboliche		- Presenza di complesse parti orchestrali e cori a più voci	- Eliminazione di cori e sovraincisioni orchestrali (maggiormente percepibile in "The Long and Winding Road" e "Across the Universe")
		<i>coesione</i> <i>pienezza</i> <i>impasto</i> <i>insieme</i>	<i>disaggregazione</i> <i>separazione</i> <i>vuoto</i> <i>unicità</i>
	Contenuto	<i>adulterazione</i> <i>pluralità</i> <i>falsità</i>	<i>purezza</i> <i>singularità</i> <i>autenticità</i>

Let It Be Naked si configura come un ottimo esempio di *resa*, sul piano sonoro, di una scelta valoriale che va ben al di là di considerazioni di ordine estetico. Un *Director's Cut* che pretende di apporre una firma singola e autoriale a un prodotto che, come ogni artefatto tecnologico – sia esso disco, film o programma televisivo – è il risultato di una continua mediazione tra numerosi soggetti e oggetti, non ultimo quel pubblico di ascoltatori che nel tempo ha introiettato *Let It Be* nel proprio vissuto. Un testo è un patrimonio consegnato per sempre alla tutela della collettività, dove l'autore non riesce efficacemente né a limitare interventi non autorizzati né, per contro, a inseguire ri-attribuzioni *ex post*.

2.3.8. Lettura come appropriazione

Concludiamo questa tipologia, con evidenza incompleta, con un ultimo esempio. I Coldplay nel brano *Talk* (2005) riprendono elementi di *Computer Love* dei Kraftwerk (1981). L'operazione dei Coldplay spiazza l'ascoltatore poiché, rispetto alla peculiarità timbrica "elettronica" del brano dei Kraftwerk già ampiamente depositata e condivisa, rilegge il brano importando l'originario riff melodico, che funziona quasi da *abbellimento*, trasformandolo in melodia portante del canto. Dunque un'operazione di *prelievo* di un elemento secondario, o di superficie, o anche di un semplice elemento parziale, che diventa, attraverso un'operazione di innesto, elemento dominante nel secondo testo, purtuttavia ancora riconoscibile come appartenente al primo. Potremmo dire che questo meccanismo è ancora una volta un gioco di spostamento tra *figura* e *sfondo*, tra elementi in rilievo o dominanti ed elementi secondari. L'esempio ci permette di ragionare sulle relazioni intertestuali nei termini di livelli, configurazioni, veicoli di traduzione e reinterpretazione. Si tratta di cogliere alcune configurazioni di un testo di base, e riconfigurarle in modo da ottenere una rivalutazione di alcune forme a scapito di altre. Possiamo intendere queste modalità anche come atti di *lettura*, in senso ermeneutico, per il quale ci sorreggono alcune riflessioni di Paul Ricœur. La lettura può esibire la propria attitudine *esplicativa*, cioè pro-

lungare la sospensione del testo dal mondo-ambiente, oppure, dall'altra parte, compiere un movimento verso la significazione che ci riveli la vera sospensione, la quale consiste nella *direzione*, nell'orientamento del senso.

La lettura è possibile perché il testo non è rinchiuso in se stesso ma aperto verso qualcos'altro; leggere significa comunque concatenare al discorso del testo un nuovo discorso²⁵. (...) L'interpretazione è il concreto risultato di questo concatenamento e di questa ripresa (Ricœur 1986, p. 147).

L'interpretazione conserva anche un carattere di *appropriazione*²⁶ (p. 148), il che rimanda a due scopi ermeneutici: lottare contro la distanza culturale dal tempo, poiché "l'interpretazione 'avvicina', rende 'uguale', 'simile e contemporaneo', il che significa davvero rendere proprio ciò che prima era estraneo" (ib.); e appropriarsi dell'*intenzione del testo*, non dell'intenzione dell'autore: "quello che il testo vuole è metterci nel suo senso, cioè – secondo un'altra accezione del termine 'senso' – nella sua stessa direzione" (p. 151).

Ecco il punto importante: la tensione, l'orientamento che scaturiscono dalla relazione tra testi, "puntano" alla prensione del senso. Non si tratta dunque di un'appropriazione intesa come *comprensione*, cioè "fusione" con le intenzioni dell'*altro*, bensì di un concatenamento discorsivo tra *testi*. Posta in questi termini, la lettura non rappresenta un dialogo: è un "atto che sta al testo come la parola sta alla lingua, cioè come evento e istanza di discorso" (p. 149). È il modello della *lettura* a fungere da paradigma per il *dialogo* e non viceversa.

"La lettura è come l'esecuzione di una partitura musicale; segna la realizzazione, la messa in atto delle possibilità semantiche del testo" (p. 148).

Non è un atto *sul* testo ma un atto *del* testo. "Interpretare, per l'esegeta, è collocarsi nel senso indicato da questa relazione di interpretazione sostenuta dal testo stesso" (p. 152). Un tentativo di "depsicologizzare" quanto più è possibile la nozione di interpretazione. I testi, interpretandosi tra loro, costituiscono una semiotica-oggetto che necessita di un'altra

semiotica che a sua volta interpreti le condizioni dell'interpretazione come azione enunciata (cfr. Marsciani 2000, p. 16): una semiotica per il meta-musicale.

¹ Software di registrazione ed editing digitale.

² Con le dovute differenze questo accade per tutto l'universo audiovisivo che qui verrà toccato solo relativamente all'ambito cinematografico.

³ *Traccia* qui intesa nel senso di Derrida (1967) come grafia, come fissazione su supporto materiale e non di *track*, cioè *brano* musicale, nell'uso che ne viene invece fatto ad esempio nei CD. Cfr. anche Spaziante 2002.

⁴ La possibilità della *notazione* e la non falsificabilità sono elementi che pongono un'opera d'arte sotto il regime *allografo*. In *Languages of Art* a proposito della teoria della *notazione* Goodman (1968) sostiene che lo spartito ha per funzione quella di "identificare [e] definire un'opera, contrassegnando le esecuzioni che appartengono all'opera da quelle che non le appartengono, [affinché] tutte le esecuzioni congruenti con lo spartito, e solo queste, siano esecuzioni dell'opera" (p. 114). Viene operata una distinzione di statuto epistemologico tra arti "autografiche" e arti "allografiche", in base al fatto che esse possiedano o no *notazione*, dunque in base alla loro *falsificabilità*: si può falsificare un quadro (arte autografica) ma non si può falsificare né un'orchestra, né uno spartito. Ecco perché in base a questa impostazione tutte le esecuzioni corrette sono esemplari egualmente autentici dell'opera. Sempre Goodman colloca la musica tra le arti allografiche, identificando di fatto il testo musicale con la sua trascrizione (lo spartito). Al di là non esiste che l'esecuzione che assume la forma di un evento spazio-temporale. Il fatto che uno spartito sia autografo oppure una delle infinite copie possibili, non modifica in alcun modo il contenuto o la resa dell'opera. Ciò che fa fede è infatti il contenuto, quindi le note musicali, e non l'inchiostro con cui è stato scritto.

⁵ Cfr. il saggio di Marconi in questo volume per un'ampia e approfondita tipologia di *cover*. Cfr. anche Spaziante 2000.

⁶ DJ Food, *Raiding the 20th Century - Words & Music Expansion*, 2004, documento sonoro originato da una esibizione radiofonica in cui Strictly Kev e Paul Morley hanno realizzato una disamina del Novecento sonoro orientato alla replicabilità e alle sue pratiche (cfr. http://www.musicalbear.com/home/music/strictly_kev_raiding_the_20th_century_the_history_of_the_cutup_refix_2005).

⁷ W. Burroughs, 1987, *Break Through in Grey Room - Origin and Theory of the Tape Cut-Ups*, Sub Rosa.

⁸ Una voce *off*, si direbbe per l'audiovisivo, rispetto al testo U2-*on*, ma nel caso sonoro è impossibile non essendoci un riquadro che definisce la relazione tra *on/off/over* (ovvero visibile, non visibile, presente) bensì semplici gradi di evidenza sonora.

⁹ Il disco inizia con un *finale*, il celebre crescendo caotico terminativo di *A day in the life* dei Beatles, utile qui a innescare una "riapertura", un crescendo incoativo. Prosegue poi con alcuni giochi di *taglia e incolla* tratti da *Bad* di Michael Jackson, cui segue una versione trascinata e rallentata in stile "giradischi

a pile” di *White Christmas* di Bing Crosby (con annessi cani ululanti nel finale). Tra le varie cose possiamo ritrovare un collage convulso di urla di James Brown con finale Madonna/Charlie Parker, e a seguire apparizioni “inedite” di Metallica, Captain Beefheart, Dolly Parton. Al proposito può essere interessante consultare i materiali disponibili su www.plunderphonics.com

¹⁰ Cfr. nota 6.

¹¹ Un processo che non va inteso come un deterministico risultato dell'invenzione, assieme, di internet e del campionatore. Basti citare *Stars On 45* (1981) un *medley* (sorta di serie, mini-suite in cui ogni brano confluisce in un altro senza soluzione di continuità), realizzato in Olanda, di brani prevalentemente dei Beatles, eseguiti da imitatori, dapprima circolato in versione illegale e poi legalizzato con il titolo salva-copyright *Medley: Intro Venus / Sugar Sugar / No Reply / I'll Be Back / Drive My Car / Do You Want to Know a Secret / We Can Work It Out / I Should Have Known Better / Nowhere Man / You're Going to Lose That Girl / Stars on 45*. Come si ricorderà, il disco è rimasto per settimane nei primi posti delle classifiche di vendita mondiali.

¹² Cfr. Eco 1995, p. 123, sulla *semiotica della fedeltà*.

¹³ Gli U2 effettuano una *cover* registrata dal vivo (*Rattle and Hum*, 1988) eseguendo un brano dei Beatles da questi pubblicato solo su disco (*The Beatles*, 1968). In questo caso in particolare l'originale Beatles è su supporto tecnico (disco), l'esecuzione dal vivo U2 ne è la reinterpretazione, documentata poi su supporto tecnico.

¹⁴ Il campionamento in quanto procedimento *acustico* indica la possibilità di produrre eventi fisici musicali a partire da registrazioni o riproduzioni e non da strumenti musicali, acustici o elettrici. Già il Mellotron negli anni Settanta era un apparecchio analogico che consentiva di registrare suoni di strumenti (ad esempio violini o flauti, adoperato a questo scopo da Led Zeppelin, King Crimson, Beatles), per poi modularli tramite una tastiera. Il campionamento digitale è invece simile allo scanner per immagini: consente di registrare un suono tramite campioni, ossia micro-parti di suono, che avranno una risoluzione migliore (come per le immagini) quanto più frequenti saranno i campioni in una singola unità di tempo. La digitalizzazione consiste in due fasi: campionamento vero e proprio e quantizzazione. Dapprima i dati sono campionati a intervalli regolari, cioè in modo continuativo ma *non* continuo. I dati che risultano sono dunque discreti, anche se possono essere restituiti tramite una risoluzione tale da donare l'effetto di continuità.

¹⁵ “Il rizoma (è) carta e non calco. (...) La carta si oppone al calco, è interamente rivolta verso una sperimentazione in presa sul reale. (...) Può essere strappata, rovesciata, adattarsi a montaggi di ogni natura, essere messa in cantiere da un individuo, un gruppo, una formazione sociale” (Deleuze, Guattari 1980, pp. 28-29).

¹⁶ Per Paolo Fabbri (2000a) la figura dell'*agente doppio* evidenzia la necessità che abbiamo di comprendere ciò che è nascosto attraverso l'osservazione dei fenomeni *superficiali* collocati in un'ottica determinata. Non sarà quindi l'evidenza a interessarci ma la strategia della sua costruzione perché rivela una osservazione “altra” della stessa evidenza. “Il suo mondo pullula di indizi e i muri hanno occhi ed orecchie” (p. 116). Con la sua doppia competenza, la spia si assimila al traduttore. “L'agente doppio è un fenomenologo delle apparenze normali degli altri, un osservatore minuzioso e sospettoso di ciò che per gli altri è ovvio” (p. 119).

¹⁷ Atto di reiterato sfregamento della puntina sul disco in vinile, realizzato allo scopo di ottenere effetti sonori tramite manipolazione manuale del verso di riproduzione del “piatto” del giradischi.

¹⁸ Vengono definiti *white label*, cioè dischi anonimi senza etichetta. Esiste la prassi di prendere un brano molto noto e manipolarlo senza autorizzazione, sovrapprendendovi di solito una ritmica imponente, per trasformarlo in un hit “locale” da pista da ballo, senza andare troppo per il sottile con la tecnica di *remix*. Un po’ come tirare una pennellata su un quadro classico ed esporlo in una mostra di arte contemporanea (cfr. le opere di Warhol in Senaldi, in questo volume).

¹⁹ Musicista, produttore, figura di mediazione tra *dance* e avanguardia, frequentatore di *hip-hop*, *ambient*, *avant-funk* e *world music*.

²⁰ Un *outtake* è una versione (da *take*, ossia “presa”) alternativa di un brano, scartata dalla pubblicazione finale. Nel jazz, dove il valore dell’esecuzione e dell’improvvisazione sono parametri estetici determinanti, e un tempo anche nel pop, quando la costruzione digitale del testo a tavolino non prevaleva sull’esecuzione, si usava registrare differenti versioni per poi scegliere la migliore o le parti migliori da assemblare. Da qui nasce l’industria della riedizione cioè la ripubblicazione di dischi, divenuti ormai classici, motivata dall’inclusione di tracce sonore inedite.

È evidente che attorno a un testo, per come lo conosciamo nella sua veste canonica, esiste un vasto territorio co-testuale fatto di prove (*demo*), abbozzi, e versioni alternative. Quanto più un testo è il risultato di un processo di lenta costruzione e auto-osservazione, tanto più porterà con sé un bagaglio di tracce e frammenti testuali che ne possono, da un lato arricchire l’analisi, ma dall’altro, come in questo caso, consentire una sua alternativa replicabilità. Esempio è il caso di *Guernica* di Pablo Picasso del quale, rispetto al testo canonico, possediamo oltre che molti schizzi precedenti, anche studi successivi effettuati, dallo stesso Picasso, sempre “a partire da”. Un modello esplicito del carattere processuale e metamorfico della testualità.

²¹ Pensiamo infatti ad Alessandro Manzoni che, realizzato il romanzo *Fermo e Lucia*, decise nel 1827 di “sciaquare in panni in Arno” realizzandone una versione differente, depurata da regionalismi linguistici, versione che diventerà poi la stesura finale de *I Promessi Sposi*.

²² Il paradosso è che questa politica della pulizia in favore della riscoperta autentica nasconde il fatto che *Let It Be Naked* sia un disco nuovo; nuovo almeno quanto qualsiasi operazione di remix, cioè frutto di un lavoro *ex novo* di manipolazione espressiva. Nel corso degli ultimi trent’anni, invece, dalle sedute di registrazione dei Beatles sono fuoriuscite “illegalmente” miriadi di versioni inedite (dai nomi rivelatori come *Unsurpassed Masters*, *Artifacts* o *Alternate Abbey Road*), dapprima non autorizzate e successivamente “legalizzate”, come è il caso di *Beatles Anthology*. Questo insieme di inediti, *outtakes* e *demo* può dirsi un po’ più autentico perché è il risultato di una sorta di “furto dei cassette” dalla biblioteca dei Beatles, senza che essi vi abbiano rimesso le mani.

²³ Nessun fan di John Lennon perdonerebbe a *Let It Be Naked* e al suo curatore l’aver eliminato un celebre *joke*, tipico esempio dell’umorismo-Lennon, presente in *Let It Be*: mentre i poliziotti per motivi di ordine pubblico bloccano il concerto a sorpresa (!) sul tetto dello studio EMI, ultima esibizione in pub-

blico in assoluto, 1969, dei Beatles, Lennon prende il microfono e dice: “Vorrei dire ‘grazie’ a nome del gruppo, e spero di aver passato l’audizione”.

²⁴ Cfr. Russomanno 2006.

²⁵ Vedi quanto detto da Fontanille a proposito del concatenamento discorsivo: il *débrayage* come atto fondatore dell’istanza di discorso possiede un *orientamento disgiuntivo*; pluralizza l’istanza di discorso (cfr. Fontanille 1998, pp. 94-95).

²⁶ Una strategia di appropriazione è un’operazione vincolata, di fatto, dal ri-prendere qualcosa che è comunque già dato. Lo spazio di intervento consiste appunto nel modulare la tensione libertà/vincolo che costituisce il senso di una reinterpretazione.