

*Cloni e campioni:  
dalle memorie collettive alle memorie di massa \**

*Ah... che meraviglia! Pare finto!*  
(E la nave va, sceneggiatura di Federico Fellini e Tonino Guerra)

Che ormai da tempo si viva in una società che non inventa ma accumula, assembla materiali, costruisce con reperti del passato, è idea assai diffusa. Un incessante *remake* in tutti gli ambiti, cui si oppone l'accelerazione esponenziale del progresso scientifico e tecnologico, creando un moto obliquo fra invenzione artistica e invenzione tecnica.

Questo *remake* del passato ci suggerisce come, soprattutto in ambito estetico-musicale, sia impossibile una linea evolutiva dopo l'accantonamento della figura e della tonalità; la tecnologia, trionfante e ottimistica, ci propone e ci rende invece possibile un passato dal volto sempre nuovo.

Fra le molte aporie che caratterizzano il nostro presente vi sono quelle fra tecnica e tecnologia, analogico e digitale, reale e virtuale e, nel nostro ambito tematico, citazione e campionamento.

L'era del digitale ha instillato l'idea della perdita di distinzione fra produzione e riproduzione, e il superamento dell'idea di invenzione in favore di quella di "utilizzo", che in una società di servizi e di *comfort* è diventato una conseguenza fisiologica.

Il "copia/incolla" è l'atto quotidiano più diffuso. La fotocopiatrice, mezzo di riproduzione ancora analogico, è stata utilizzata anche a livello creativo nelle arti figurative (si pensi ai collages) ed anche in musica: si pensi al lavoro di forbici e colla, in uso fra alcuni compositori in un certo periodo, col quale si trapiantavano parti di precedenti brani in composizioni nuove autocitandosi non sempre dichiaratamente (superando se stessa, la fotocopiatrice è stata promossa, in un caso, da riproduttore a produttore, quando il compositore Maurizio Pisati ha realizzato un'intera composizione - *Il copiafavole* - con i suoi rumori di lavoro).

Chi si chiede quanti musicisti suonino nell'ultimo *hit* di successo? Se è tutto prodotto dal one-man-show che gestisce tastiere di suoni campionati o dalla sezione di un'orchestra? Larga parte della musica ha ormai perso il corpo dell'esecutore e dello strumento, quindi è divenuta

\* Amici della Musica di Cagliari: introduzione al programma di sala su Beethoven e il campionamento, 2002.

una sorta di creatura incorporea e senza padre: arpeggi, riff, “tocchi”, “breath control” sono ormai “controller” programmati a monte, come sa qualsiasi utilizzatore di tastierine musicali acquistate nei centri commerciali. In questa perdita del corpo l'apprendistato tecnico dell'esecutore è obsoleto, come era successo nell'affrancarsi dalla manovalanza per merito delle macchine. Alla performance fisiologica e immediata di causa-effetto si è sostituita la performance mediata da un'interfaccia “fredda” (congelata quanto i suoi *presets*) come la tastiera del computer. Anche se compiere l'atto di pigiare un tasto collegato a una macchina o al meccanismo di un doppio scappamento che eccita una corda realizza il medesimo risultato, responsabilmente o meno, di mettere in moto un processo. L'interfaccia sempre più semplificata per gestire operazioni sempre più complesse, permette di assemblare macro-elementi in maniera fluida, perciò non si organizzano più singoli eventi/altezze/durate/timbri, ma sequenze strutturate trattate come eventi semplici. Se con un “click” ritocchiamo sensibilmente una fotografia, pur non conoscendone alcun principio, mettiamo in realtà in moto un algoritmo estremamente complesso di cui non abbiamo coscienza.

Per questa serie di fattori nelle opere musicali di oggi diventa più difficile riconoscere una personalità, e questo vale principalmente in alcuni generi come la Popular Music e la musica acusmatica, quella musica, cioè, formata totalmente da suoni di sintesi, senza alcun timbro strumentale riconoscibile (quella musica, insomma, in cui non è riconoscibile la fonte). Se il suono “Pop” è estremamente intercambiabile e asettico, il suono acusmatico rischia di configurarsi, come sosteneva Giorgio Battistelli, come suono androgino, senza stratificazione storica e privo della capacità di depositarsi nella memoria. L'uso del campionamento garantisce, invece, un materiale di base stratificato nella memoria, offrendo il destro alla percezione e giocando con la memoria del fruitore.

Le Computer Houses e i costruttori di apparecchi elettronici assemblano componenti già pronti, costruiti a loro volta in luoghi lontani non ben identificati; i produttori di scarpe e d'abbigliamento assemblano prodotti che pazienti operai nel sud del mondo hanno pre-lavorato; sulle nostre tavole giungono alimenti realizzati in cicli di produzione disparati di cui si perde la provenienza della materia prima; le stesse informazioni che arrivano sul nostro apparecchio televisivo non sono mai “di prima mano”: agenzie non ben identificate che a loro volta si servono di fonti non meglio identificate le diffondono; gli appelli e le petizioni che ogni giorno intasano la nostra casella di posta elettronica, pur se inoltrati da amici e conoscenti, hanno spesso una provenienza incerta e non verificabile. La musica, una delle poche forme di artigianato rimaste (poiché, almeno a livello compositivo, riuniva in un solo individuo il ciclo produttivo), entra ora in questa rete di stratificazioni

creative attraverso ri-composizioni di seconda generazione.

Il vasto *database* della storia è sempre più *on line*, a portata di mouse. È, quindi, NOSTRO. Perché non approfittarne?

L'idea della copia digitale utilizzata a fini creativi è molto vicina a quella della clonazione, poiché si sostiene ormai da tempo che l'opera è simile a un organismo che vive di vita propria. Non è tanto la creazione di una copia identica, in cui è sempre riconoscibile l'originale moltiplicato, quanto il fatto di creare un nuovo organismo con cellule del vecchio a fare la differenza, a creare un problema bio-estetico.

Nella pratica si tratta poi di operare a stadi intermedi e finali, con prodotti semilavorati, e saltare la prima fase di lavoro, quasi fosse bassa manovalanza. Si tratta di decontestualizzare e ricontestualizzare, tramite un elegante movimento di mouse che, appunto, taglia e incolla. Sarà la percezione gestaltica a ricomporre tutto in sintesi organiche e ritrovare "il nuovo nell'antico", come diceva Verdi, che aveva altri riferimenti.

Per una percezione ormai satura di messaggi e concetti la ricezione richiede agganci conosciuti. L'overdose di informazioni non ha acuito la capacità di percepire elementi complessi, ma ha provocato un bisogno di ricevere messaggi sempre più semplificati. L'iterazione del frammento occupa il posto dello sviluppo dialettico-drammatico-dialogico. I moduli etnici della World Music, campionati o meno, ripropongono una ritualità d'ascolto non impegnativa, ricostruendo *in vitro* modelli di trance.

Tecnologia, economia, sociologia, Media ingoiano l'estetica, che finisce, appunto, per avere rilevanza nulla a livello tecnologico, economico, sociologico, mediatico. Ma non c'è niente di nuovo in tutto questo, poiché la tecnologia cambia le forme del comunicare incessantemente e acquista primaria rilevanza sui contenuti. Basti pensare che ogni nuovo supporto di riproduzione, riproponendo sempre più fedelmente il passato, incontra grande successo. Non è nuovo che avanza ma, in realtà, nuovo "avanzato".

Ma le radici sono lontane e affondano nella necessità di riconoscere e legittimare la novità. L'assemblaggio musicale, fino al tardo Settecento, è sempre partito da materiali altrui: *cantus firmus*, corali, turcherie, madrigalismi, esoterismi, affetti ed effetti sono stati elementi narrativi immessi per creare un paesaggio riconoscibile. Il *cantus firmus* (la citazione della monodia gregoriana originaria posta all'inizio delle messe polifoniche) garantiva alla polifonia una legittimità d.o.c. e, al tempo stesso, empatizzava il fruitore su una lunghezza d'onda affettiva sicura. Le convenzioni delle prassi armonico-ritmiche, le formule cadenzali, in ogni epoca, sono state in fondo forme di "campionamento", pur se per via analogica, come "campioni" della natura erano e sono gli uccelletti

di Vivaldi, Beethoven, Mahler e Messiaen.

La citazione, con le sue virgolettature, ha sempre un rimando sottilmente e inevitabilmente ironico, stabilisce un dialogo col materiale di origine e nel contempo lo tradisce sviluppandolo in altro modo; l'utilizzazione è un onesto omaggio, una dichiarazione d'affetto, poiché fa restare centrale ciò che di altrui si usa (si pensi al tema della *Passacaglia in do minore* di Bach o alle svariate trascrizioni/riscritture); nell'appropriazione - tramite il campionamento - c'è sovrapposizione, usurpazione, ma con il permesso dei tempi, in barba a ogni diritto d'autore. In quest'ultimo caso il materiale utilizzato non è più un'occasione, ma la ragione prima della composizione, e non cita un materiale cartaceo, ma un corpo sonoro già esperito nello spazio, una musica che ha già vissuto l'esperienza del mondo.

Il tardo romanticismo estremo dell'invenzione solipsistica del secondo Novecento - perché in fondo un'estrema propaggine di spirito romantico indirizzava il voler dare assoluti caratteri di novità all'opera - è stato superato (non stiamo qui a dire se per problemi poetici o estesici) e c'è un ritorno a un'età classica, legata a un regno di convenzioni. In fotocopia, ma meramente convenzioni.

Insomma, il processo innescato da Beethoven si è concluso con Boulez, come la dissolvenza incrociata fra il potere della classe media e il dominio dei mass media si è ormai conclusa sfociando nell'*Home Entertainment*, di cui il campionamento è filiazione, visto che il suo utilizzo non si è diffuso nei grandi istituti di ricerca o in ambito colto, ma fra i Disk-Jockey e l'utente Consumer.

Lo stesso ultimo Beethoven, vessillo dell'originalità dell'opera, abbandonando la dialettica drammaturgica della forma-sonata, dell'io-narrante, si era spersonalizzato attraverso l'adozione della forma neutrale della fuga: diventare trasparenti per lasciare esprimere il meccanismo, la fede nella poesia della meccanica.

Ma quella dell'ultimo Beethoven è una deriva non raccolta dai romantici che gli succedono: solo un secolo dopo la mentalità modernista della tecnica raccoglierà, riveduto e corretto, il testimone.

“Comporre è organizzare”, diceva Frank Zappa; “suono organizzato”, definiva la musica Edgard Varèse. Se i suoni temperati e i timbri strumentali preesistono, il compositore non è poi così demiurgo, non lavora con la creta grezza e informe, ma pur sempre con dei “presets”, materiali, culturali, antropologici, affettivi, pragmatici... Anche se chi componeva “il” suono, nella prima fase dell'elettronica, voleva avere pretese demiurgiche, creando poi organismi caduchi, il cui suono nuovo moriva con l'obsolescenza della macchina che l'aveva generato. Il nuovo non è comunque mai originale, in quanto non è originario, ma derivato.

Nel campionamento, c'è piuttosto un lavoro compositivo di secondo livello, una sorta di rimontaggio documentaristico di paesaggi già noti, un *Blob* con immagini sonore rubate a una realtà preesistente e vissuta, dove la citazione testuale del materiale diventa uno strumento (musicale) da modulare tramite la flessibilità dell'interfaccia elettronica. Cosa sempre fatta nelle arti visive: il collage, il documentario... Non dimenticando che il documentario sonoro ha cominciato ad abitare la composizione con la musica concreta, che era già un campionamento diretto della realtà, citandone direttamente i materiali sonori, suoni della natura, discorsi o rumori di macchine che fossero.

Ma il campionamento è anche *passé-partout* per aprire l'opera chiusa, giunta al capolinea con l'esecuzione. La speciale novità sta nell'assumere un dato già interpretato: il Beethoven di Pollini, lo Chopin di Michelangeli... e rimetterlo in campo. Un lavoro ermeneutico sull'interpretazione, insomma. L'interpretazione di *Strange Fruit* di Billie Holiday è insostituibile e inarrivabile: ecco che la sua "interpretazione" campionata da Tricky nel CD Verve/Remixed ci ripropone quella medesima unicità in maniera totalmente diversa. Ma la stessa voce inconfondibile della vocalist statunitense è mixata con quella di Alex Gopher, perpetuando una sorta di immortalità *in vitro*.

*Cicciput*, recente disco del gruppo rock Elio e le Storie Tese, più che mera ridda di citazioni, è un esempio di logica del campionamento applicata all'assemblaggio sonoro. La felicità dell'esito è dovuta soprattutto al facile riconoscimento di materiali musicali e testuali degli ultimi decenni della storia del Rock e del Pop, affidati a noti interpreti del mondo della canzone che intervengono, qua e là a sorpresa, con i propri stili espressivi, ma con un risultato straniante, in quanto utilizzano testi lontani dai loro standard: un falso "campionamento" che, proprio in quanto tale, fa scattare la componente ironica e scatena il riso o il ghigno feroce.

Se la musica vive nell'interpretazione, nel campionamento l'interpretazione è usata come cadavere per ricomporre altri corpi "azionati" da macchine e altoparlanti che ne muovono le membra. Artificialmente? Mah! Ogni giudizio etico non dovrebbe mai applicarsi a ciò che è in una fase nascente: il nuovo è troppo scioccante per poterne giudicare gli esiti.

La scommessa di saccheggiare l'autore, clonandolo in nuovi Frankenstein, non fa che riproporre, in ambito musicale, ciò che avviene da molti decenni nel teatro rispetto ai classici, dove il testo diventa pre-testo e Otello o Riccardo III, personaggi vissuti meramente attraverso la parola del loro autore, appaiono più nella loro dimensione di senso che nel loro corpo verbale, evocati da brandelli fonetici o fonemici e innestati in altri universi simbolici.

La costruzione tramite campioni finisce per essere una sorta di contrappunto fra due voci discontinue a livello spazio-temporale, dove il materiale dato si confronta con la sua elaborazione, come un *cantus firmus* finalizzato a una nuova liturgia estetica, con in più il fatto che il “materiale dato” non deve essere completamente o necessariamente espresso, poiché è nella memoria del fruitore, almeno fino a questa generazione di fruitori.

E nel futuro? Se la trascrizione appartiene allo stadio della scrittura, il campionamento, in quanto agli albori di un nuovo controllo tecnico, si basa, come tutte le tradizioni colte nel loro stadio primordiale, su una nuova oralità, un'oralità di secondo grado, non più fondata sulla memoria collettiva ma sulla memoria RAM, sulla memoria della macchina che lo consente.

Se il medium è il messaggio/massaggio di mani-suoni-immagini fin troppo note, il campionamento è una conseguenza creativa cosciente di questo *status quo*. E al momento non si può fare altro!

Il bambino che nel finale dell'opera *Von heute auf morgen* di Schönberg si chiedeva: “Papà, cosa vuol dire essere moderni?”, oggi non avrebbe dubbi su cosa voglia dire essere post-moderni, poiché è diffusa una coscienza della modernità che, fra le altre cose, mette al bando ogni coscienza di inattualità, come se la certezza della copia storicizzasse e sostituisse la perdita del centro e del soggetto, corpi mancanti in tutto il secolo scorso.