

**RECORDS. AFORISMI PER UNA CARATTERIZZAZIONE DEL DJ TRA STORIA E MUSICA****RECORDS. APHORISMS FOR A CHARACTERIZATION OF THE DJ BETWEEN HISTORY AND MUSIC**

NERIO JAMIL PALUMBO

**Abstract (IT):** Questi aforismi nascono dall'idea di giustapporre la figura del DJ a quella dello storico, cercando di riconoscere l'eredità del secondo nelle attività e nelle sfide del primo. Nello specifico il collezionismo, la selezione musicale e lo studio delle tecniche di turntablism vengono brevemente analizzati nelle loro analogie con la ricerca e l'esposizione di testimonianze e fatti storici - ma anche come pretesti ermeneutici, linee interpretative lungo le quali ricostruire le grandi rivoluzioni culturali generate da piccole evoluzioni tecnologiche.

**Abstract (EN):** This collection of aphorisms is grounded on a juxtaposition between the figures of the DJ and of the historian, and it aims to identify features of the latter that can be found in the tasks of the former. Specifically, the essay portrays the research, selection and playing of musical records in their analogy with the collection and exposition of historical witnesses – with a particular focus on the technological revolutions that both types of historiography had to face in their development. In its final section, the essay turns the comparison into a description of the turntable as a musical instrument, keeping nonetheless the whole depiction as an opportunity to problematize an often overly simplified form of art.

**Keywords:** dj, historian, historiography, records, turntable.

**RECORDS.**  
**AFORISMI PER UNA CARATTERIZZAZIONE DEL DJ TRA STORIA E**  
**MUSICA**

NERIO JAMIL PALUMBO

All'inizio ricordare era molto impegnativo. Molta strada era stata già percorsa da quelli che furono poco più che oscilloscopi, ma bisognava ancora studiare la disposizione all'interno della sala affinché gli strumenti e le voci non si sovrapponevano in un ricordo indistinto<sup>1</sup>. Il microfono non esisteva ancora e ci si affacciava con cilindri di cera e fogli di alluminio – muovendo i primissimi passi della lunga storia novecentesca che regalò al mondo l'high fidelity, il vinile e, in ultima analisi, la possibilità di ascoltare musica a prescindere dalla presenza fisica di strumenti musicali. All'inizio era difficile e per pochi, ma poi divenne facile – forse troppo – e alla portata di tutti. Proprio come la storia.

In origine i records erano veri e propri ricordi. Tra i primi esperimenti nel campo della registrazione sonora di Thomas Edison, Gutenberg statunitense della musica, si possono trovare tentativi di registrare voci – gli antenati dei vocali WhatsApp, i nonni

<sup>1</sup> Per una ricostruzione si vedano Welch & Burt (1994); Millard (1995).

dei messaggi di segreteria – voci che furono presto sostituite da suoni, suoni che presto si cercò di rendere sempre più simili agli originali, a quelli che provenivano dai corpi dei musicisti e dalle loro diavolerie. Si tentava, in effetti, di ricordare proprio quei suoni – di inciderli su qualcosa che, *ri-suonando*, avrebbe potuto renderne testimonianza ai posteri, un'ora o un secolo dopo. Proprio come la storia.

I ricordi abitano nei sensi delle persone, trovano a volte una forma nelle loro espressioni e di lì vengono trasmessi di corpo in corpo, con maggiore o minore fedeltà agli originali.

Proprio come la storia – che ha evidentemente una sua autonomia ontologica, una sua insondabile vitalità rispetto al mestiere di chi, per un motivo o per un altro, si ritrova a custodirla – così anche la musica ha avuto e sempre avrà una sua *antistoricità*, una sua reticenza alla ritenzione, una sua ierogamia con l'attimo e con l'oblio. E tuttavia non sapremmo immaginarla oggi, e di fatto ci capita di non ascoltarla per mesi, se non in forma riprodotta, registrata, ricordata. La musica vive oggi in gran parte in pura forma storica, e questa è solo una delle ragioni per cui si dovrebbe forse cominciare a guardare con occhi diversi ai vari modi in cui si può fare e si fa storiografia della musica. Storico della musica è chi ne spiega la struttura in termini tecnici e genealogici – chi ne ricostruisce le origini, le ispirazioni e ne racconta infine le vicissitudini di ricezione. Come ogni altra storia, anche quella della musica fu prima verbalizzata e successivamente scritta, generando quella sovrapposizione e quella spesso complicata interazione tra media che avrebbe portato, ad esempio, ai tanti fraintendimenti e ai tanti conflitti tra i musicisti e i loro critici.

Storico della musica è dunque chi ne scrive, ma in realtà lo è anche chi non ne scrive affatto: raccogliendone testimonianze e reperti di vario tipo, scegliendone degli

esemplari rispetto ad altri – ma anche e soprattutto suonando e risuonando, cosa per la quale, con buona pace dei critici, è quasi sempre necessaria una qualche forma di contezza di ciò che c'è stato prima. Sintetizzando in una singola figura elementi di ciascuna di queste pratiche di storiografia musicale non scritta, i DJs potrebbero essere considerati oggi come veri e propri storici della musica – autori di racconti fatti di records altrui, riorganizzati al fine di conferire loro una leggibilità, un'armonia, un senso. Nati come semplici reiteratori di ricordi via radio, essi hanno osservato il loro profilo delinearsi attraverso i decenni – il loro ruolo, e a volte il loro stesso corpo, modificarsi con l'evolversi dei dispositivi e delle tecnologie – e sono giunti infine ad occupare una posizione mediana tra le figure del *collezionista*, del *critico* e del *musicista*. Questo contributo nasce con l'intento di tratteggiare la figura del DJ usando questi tre colori. Nello specifico il collezionismo, la selezione musicale e lo studio delle tecniche di turntablism – necessariamente in quest'ordine, come vedremo – saranno analizzati come tasks fondamentali del disk jockey, ma anche come pretesti ermeneutici, linee interpretative lungo le quali si proverà a fare un po' di chiarezza su di un'arte cui di rado, paradossalmente, s'è dedicato l'ascolto necessario.

## **Il Collezionista**

Come fu per gli archeologi del Settecento, i primi deejays setacciavano il sottosuolo del mondo in cerca di reperti. Digging in the Crates non è solo il nome di un collettivo newyorkese, ma la più icastica rappresentazione dei compiti che il disk jockey in quanto collezionista è chiamato a svolgere: sporcarsi le mani, scavare, scovare e infine custodire.

Almeno fino all'invenzione dell'LP a 33 giri nel 1948, i reperti leggibili erano rari, pesanti, difficili da trasportare, e richiedevano dispositivi di reperibilità altrettanto

scarsa per essere riprodotti. Non era più necessario trasportare l'intera orchestra, la musica cominciava a svincolarsi una volta per tutte dai corpi e dagli strumenti, ma la sua prima riproducibilità tecnica era ancora legata a supporti tutt'altro che immateriali. La musica aveva un peso – e il peso cresceva con l'aumentare del tempo che le si voleva dedicare. Fino al 1948, probabilmente, per avere tre ore di musica conveniva ancora pagare una piccola orchestra.

Come fu per l'antiquaria del Settecento – nutrita dal lavoro degli archeologi, ma sensibilmente diversa da esso negli intenti e nelle metodologie – la ricerca musicale del secondo Novecento conosce la fisicità del ricordo come sua necessaria condizione di esistenza. I primi dischi a 78 giri, e ancora prima quelli ad altre velocità (82, ma anche 130 giri al minuto), contenevano poco più (e a volte poco meno) di un minuto di musica, e per raccogliere quello che oggi è un normale album potevano volerci interi bauli<sup>2</sup>. Successivamente le case discografiche si uniformarono alle due misure standard del 12 pollici a 33 giri, per il long-playing, e del 7 pollici a 45 giri per il singolo – e fu proprio a partire da quel momento che le collezioni private di dischi cominciarono a diffondersi, differenziandosi tra loro in virtù di quando e dove le si metteva insieme. In virtù di chi, e con quali mezzi, le metteva insieme.

La primavera della musica del secondo Novecento sbocciò in tutto il mondo industrializzato in un rumoroso tripudio di fiori neri lucenti. Quando la cosa divenne più facile si cominciarono a registrare i records più belli, e le vendite iniziarono a dire la loro su quali erano i più importanti, i più degni di essere posseduti e custoditi. Per

<sup>2</sup> Sul punto si veda l'ottimo Osborne (2012).

farsene un'idea esistevano i jukebox e, in qualche caso, i deejays – veri e propri campioni dell'antiquaria sonora che stiamo raccontando.

Il deejay è innanzitutto un maniacale collezionista di dischi – accumulatore seriale di suoni di cui sceglie di rendersi testimone. In molti casi l'urgenza di collezionare l'oggetto precede e prescinde la collezione dei suoni in esso contenuti – la copertina, l'etichetta, ma anche il colore e il peso alterati del vinile possono rendere un disco degno di essere scelto e custodito in un baule privato, un crate dove qualcun altro andrà forse un giorno a scavare.

Le grandi collezioni di dischi, come tutti i grandi archivi privati, finiscono per sopravvivere a coloro che le originarono. L'oggettiva impossibilità di portarsi la musica nella tomba, non sempre facile da accettare, fa sì che molte raccolte finiscano prima dimenticate per anni, e poi vendute a peso negli stessi bauli sigillati che forse qualcun altro si prenderà cura di andare ad aprire. A volte si diventa deejay per via di un vecchio scatolone in soffitta che nessuno sa cosa contenga – e forse si smette una volta per tutte di esserlo quando lo si riporta in soffitta.

La grande parabola del vinile finì per le stesse ragioni per le quali era iniziata: ragioni di comodità. Dagli inizi degli anni Sessanta si cominciarono a sperimentare modalità e materiali di registrazione diversi – in grado di svincolare sempre più la musica dal peso dei supporti grazie ai quali veniva conservata. In un primo momento i solchi furono traslati, tradotti su nastri magnetici: arrivò l'epoca delle musicassette, sorelle più giovani e agili del vinile, che avevano inoltre l'incredibile vantaggio di essere riscrivibili tramite gli stessi dispositivi che venivano utilizzati per farle suonare. Era l'ultima ora dell'era analogica, che di lì a poco avrebbe conosciuto un rapido ed inesorabile tramonto nell'avvento della digitalizzazione del suono.

La progressiva smaterializzazione degli archivi sonori, come di ogni altro tipo di collezione<sup>3</sup>, è certamente il più tangibile effetto dell'era del digitale, ed è probabilmente la vera ratio storica della vittoria del CD sulle musicassette – laddove ad un confronto di peso e di ingombro, e forse anche di longevità, le seconde avrebbero avuto la meglio. Ma non era più solo un problema di peso, e la fisicità stessa dei records – e dei ricordi in generale – andava dissolvendosi nei capricci e nelle necessità ergonomiche della civiltà post-fordista. Si era riusciti ad informatizzare, a tradurre e codificare il suono in termini numerici, operazione che avrebbe consentito un'ulteriore compressione del suo volume tramite il graduale processo di taglio di frequenze difficilmente udibili – ma fino ad allora registrate – e che sarebbe culminata nella creazione del formato MP3, piccola sigla contenente la scintilla di un'imponente rivoluzione culturale. Il ricordo divenne file.

Nonostante sembrasse inizialmente controintuitivo o quantomeno difficile da comprendere, abbiamo familiarizzato nei decenni col fatto che anche i file hanno un peso. Chiunque si sia preso la briga di convertire un file WAV nel suo equivalente in MP3 sa bene che il peso di quest'ultimo è pressappoco un decimo del primo. Considerando la durata media di un singolo, consolidatasi intorno ai tre minuti e mezzo in virtù delle possibilità del già citato 7 pollici, e considerando che questi tre minuti e mezzo equivalgono in genere ad una quarantina di MB in formato WAV – è facile comprendere come l'MP3 si sia trasformato, a partire dalla fine degli anni Novanta, nell'irrinunciabile strumento di conservazione e diffusione della musica che a tutt'oggi conosciamo ed utilizziamo. I settanta minuti della Sinfonia n.9 di Ludwig Van Beethoven – che fino agli anni 80 avevano bisogno del doppio vinile, e che

<sup>3</sup> Sempre attuale a riguardo Derrida (1996).

riuscivano ad entrare in una musicassetta da novanta minuti – potevano ora essere racchiusi insieme a quelli di tutte le altre Sinfonie in un singolo CD. L'intera collezione di musica classica di famiglia, a dire il vero, sarebbe potuta finire in un DVD, prima, e in una chiavetta USB poi. Ragioni di comodità.

E tuttavia questa fase della progressiva smaterializzazione degli archivi sonori che stiamo tratteggiando si trasformò – grazie alla contemporaneità, forse non del tutto irrelata, del capillare diffondersi delle cosiddette connessioni flat a Internet – in rivoluzione culturale.

Il sistema della condivisione peer-to-peer, alla base dei primi sistemi di diffusione di contenuti in rete come eDonkey e Gnutella, diede inizio a quel traffico planetario di file che nel giro di una decade avrebbe dato vita a giganti come YouTube, Spotify e Netflix. Molti di noi ricordano la trafila con estrema precisione, ma chiunque ne ricorda i nomi fondamentali: dalle battaglie legali dei Metallica contro Napster all'inglobamento di gran parte dell'industria cinematografica da parte di Netflix sono trascorsi una dozzina di software, qualche website leggendario come MegaVideo, e poco più di una decina d'anni.

Nei medesimi anni, ed in risposta a questo continuo evolversi delle tecnologie di archiviazione e riproduzione della musica, fu il significato stesso delle collezioni musicali a cambiare. Se i network peer-to-peer inaugurarono una breve stagione di accumulazione privata di intere discografie, di digital digging, fu però presto evidente che le discoteche private andavano perdendo di senso in virtù di giganteschi archivi digitali connettendosi ai quali si poteva ascoltare la stessa musica, ma senza sobbarcarsene il peso. Se non fossero state delle compagnie private come Spotify ad assumersi l'onere e l'onore della collezione, si potrebbe parlare di veri e propri archivi



sonori collettivi – inesauribili jukebox interattivi dalla memoria lunga e dalle puntine indistruttibili.

In questo scenario, la raccolta e la collezione di reperti musicali come attività umane, e forse persino il ricordare in generale, sembrano perdere di significato non solo per l'incomparabile efficienza del macchinico rispetto alla nostra fallibilità, non tanto per l'ulteriore comodità scaturente da questa ennesima delegazione delle nostre facoltà – ma anche e soprattutto perché, come avviene per la storia in generale, è oggi la sovrabbondanza più che la scarsità di ricordi a dover essere gestita e risolta, e non c'è intelligenza che possa farlo meglio di quella artificiale<sup>4</sup>. Per quanto una collezione possa essere completa ed aggiornata, è difficile immaginarla competere con YouTube – che in quindici anni dalla sua nascita è diventato non solo la più grande videoteca, ma anche la più fornita ed accessibile collezione musicale del mondo.

Abituati alla polvere accumulantesi nei loro crates, e in qualche caso ancora restii ad accettare l'idea di non poter più toccare il vinile, i deejays sembrano oggi aver perso completamente la loro funzione di collezionisti – conservandola il più delle volte nel vezzo di una residuale ricerca di stampe rare che sembrano più immaginate per ornare le già citate tombe che per venir suonate in radio o dove che sia. Eppure è proprio in virtù di questo esautoramento, di questa espropriazione di funzioni, che il DJ in quanto critico – in quanto ascoltatore esperto e selezionatore di suoni dal mondo – sembra aver assunto un'importanza ed una rilevanza storica ancora maggiori. Per le nostre tre

<sup>4</sup> Sui dispositivi di memorizzazione si veda Stiegler (1998-2010). Sull'insufficienza delle facoltà umane rispetto al macchinico il sempre attuale Anders (2007). Sul punto della sovrabbondanza, molto interessante il più recente Milligan (2019).

ore di musica, alla fine del lungo viaggio novecentesco, non serve più nemmeno un essere umano a premere play – un qualsiasi dispositivo munito di una connessione ad Internet ed uno speaker di 5 watt può assemblare e suonare una playlist di ben più di tre ore senza che nessuna intenzionalità, nessun gusto e nessuna conoscenza debbano necessariamente intervenire. Gli algoritmi possono probabilmente sostituire quest'ultima, riusciranno sempre meglio a simulare l'intenzionalità – ma sono fortunatamente ancora lontani dal poter riprodurre quel complesso mélange di facoltà ed esperienze che forma e nutre il gusto. Questa la ragione per cui la selezione, o per meglio dire la selection, è già da molti considerata come un atto artistico a sé stante – come una nuova composizione – nonché la ragione per cui il DJ in quanto selector è necessariamente chiamato ad essere molto più di un accumulatore seriale di ricordi. Per quella vecchia e malsana passione, in tutti i sensi, non c'è più spazio.

## **Il Critico**

All'interno di un baule, di una valigia, di un folder o di un'anima – i ricordi vanno sistemati, organizzati in gruppi e sequenze che ne consentano la leggibilità. La sensibilità storiografica del DJ nasce da un'esigenza di ordine mentale, da un istinto a sistemare i records in una qualsiasi successione sensata. Molti DJs dividono i records per annate, alcuni maniaci sono per l'ordine alfabetico degli artisti, altri ancora utilizzano le etichette – servendosi della continuità stilistica di certe case discografiche per cominciare ad organizzare la selezione. In ogni caso l'ordine, e anche la critica musicale, partono da lì – e il criterio che viene scelto per dividere ed organizzare la musica dice sempre molto sul tipo di DJ che andremo ad ascoltare.

Fino a quando non interviene la scelta di un determinato genere, in virtù di un legame con un determinato tipo di venue e di pubblico, i DJs ascoltano per tutti, e naturalmente ascoltano tutto. Che si tratti di ragioni di sovrabbondanza, come accade oggi, o di scarsità, come fu per i pionieri del Djing – è ad ogni modo sempre difficile scegliere un suono, un'atmosfera, e una storia specifica da raccontare e a cui legare il proprio nome e i propri sforzi. Quando le differenze tra gli angoli del mondo avevano ancora un'incidenza determinante sul tipo di musica che vi si produceva – quando le differenze tra gli strumenti musicali, le venues e le lingue non erano ancora state uniformate dal potere delle case di distribuzione globali, prima, e di Internet poi – la scelta del genere era quasi obbligata. Come fu ad esempio per la Jamaica dei primi sound systems<sup>5</sup>, la musica proveniva dalla strada e alla strada ritornava – i DJs erano semplici intermediari, reiteratori di ricordi collettivi. Ministers of Sound. In altri casi la scelta avviene per motivi diversi – inclinazione personale, frequentazioni, interessi extra-musicali, opportunità economiche – ma ad ogni modo bisogna mettere un argine, trovare dei limiti e dei parametri che trasformino una collezione in una selezione, un archivio in un'antologia.

Da quel momento i dischi nel baule cominciano ad essere sempre più simili mentre le selezioni si differenziano, il gusto si raffina, la competizione si accende e il Dj comincia a sottrarre, a tagliare e a rifinire – organizzando l'*esposizione* dei propri ritrovamenti seguendo criteri di fruibilità e di godibilità del risultato finale. La selezione viene esposta in un collage sonoro che prende il nome di DJ set – mosaico

<sup>5</sup> Sul punto sempre utile il classico Stolzoff (2000). Interessante notare come in Jamaica i DJs fossero innanzitutto toasters e singers, uomini di parola, a conferma dell'importante ruolo politico che detenevano nei quartieri popolari.

dai tasselli smussati grazie alla lama magica del ritmo e alla continuità delle sfumature sonore.

La scelta di un genere musicale pone il DJ lungo un cammino impossibile da concludere. Specie nel caso di generi sostanzialmente facili da produrre – non è impossibile oggi creare dell’ottima musica elettronica, ad esempio, utilizzando semplicemente un laptop – il selector è posto dinanzi ad un inesauribile caleidoscopio di tracce e brani che andranno semplicemente ascoltati, valutati e infine scelti (o no!) per essere inseriti nella selection. Ma il discorso potrebbe essere esteso ad ogni altro genere internazionalmente conosciuto ed apprezzato, ed è d’altra parte vero per chiunque voglia portare la sua ricerca musicale aldilà dei limiti del cosiddetto mainstream. Scegliere di dedicarsi a un genere è come avventurarsi in una grotta buia che, per un particolare od un altro, ci ha attratti dall’esterno: il selector che decide di entrarvi non ha idea della sua effettiva estensione, sa che con l’inoltrarsi luce e compagnia andranno diradandosi sempre più – ma si avventura comunque al suo interno nel tentativo di ricavarne pietre e immagini varie da esporre al suo ritorno. La ricercatezza dell’esperienza, il progressivo affinarsi del gusto, dei sensi e della competenza, il crescente senso di esclusività fino all’incomunicabile, sono in effetti proprie di ogni critica. Il DJ conserva tuttavia sempre, a latere di queste ultime, il pungolo della fruibilità, della godibilità della sua esposizione – ed è precisamente in questa dialettica di settorialismo e diffusione, solitudine e militanza, puntina ed altoparlante, che il DJ in quanto critico assume dei tratti del tutto atipici.

“There'll be swingin' and swayin' and records playing / Dancing in the street”  
Ascoltare musica e ballare, fuori e dentro le mura, entro i limiti della tecnica o fuori di senno. Gli specialisti del giradischi sono legati alla danza e alla festa dal più immediato ed intimo dei legami: devoti alle sezioni ritmiche, imparano

progressivamente ad affinare un'attenzione e una sensibilità per i movimenti dei corpi di chi è davanti che nessun'altro tipo di critica conosce. Le mani, già piene della polvere dei crates, continuano a sporcarsi del sudore, dei drinks che sembrano rovesciarsi da ogni angolo – di quella vita ebbra e rumorosa sgorgante dai broken hearts che in tante nights sono stati salvati dal DJ di turno<sup>6</sup>.

Lo stretto legame della musica con l'organizzazione degli spazi – la sua capacità di influenzare gli stati d'animo di chi quegli spazi li vive – le ha conferito quel significato politico su cui già il Platone della Repubblica e delle Leggi si pronunciava con estrema cautela<sup>7</sup>. In virtù di questo legame la scelta di un determinato DJ, e quindi di una determinata selezione, è spesso tutt'altro che impolitica – o almeno è ispirata a criteri che hanno spesso poco a che fare con l'oggettiva qualità della selezione e molto a che fare, invece, con i contenuti e i valori che quella selezione, in un modo o nell'altro, finisce per veicolare. E i modi sono molti e insospettabili. Molto spesso si identifica semplicisticamente la politicità della musica con il valore e il timbro politico dei testi che l'accompagnano, ma è a volte nella scelta stessa di una sonorità – e soprattutto nell'esclusione di un'altra – che il DJ compie il suo gesto più politico, sostanziando e connotando la sua militanza sonora. È la vecchia retorica del cosiddetto underground, che di solito smette di essere sia vecchia che retorica non appena si tratti di mettere su una selezione. La già citata esplorazione del sottosuolo musicale del mondo – in cerca di tracce che “suonino bene” per chi ascolta e stimolino il corpo di chi vuole ballare

<sup>6</sup> Le battute in inglese sono citate dal brano di Martha and the Vandellas, *Dancing in the Streets*. La parafrasi alla fine si riferisce invece alla classica *Last night a DJ saved my life* degli Indeeep.

<sup>7</sup> Cfr. Platone (2005), 798.d.9 ; Id. (2007), 402.c.1-8.

*nonostante* non siano uscite da studi prestigiosi – è di per sé una scelta politica, prima ed aldilà dei testi. Una selezione musicale che sappia distinguere il popolare dal massificato, il classico dal tormentone, è un piccolo gesto di resistenza alla progressiva monopolizzazione della bellezza da parte dell'industria culturale.

Ma torniamo al DJ set, e alla sua controversa natura di atto artistico autonomo.

Ogni canzone è una piccola storia, immaginata da chi l'ha scritta, e narrata dai musicisti che l'hanno registrata. Quando si riproduce una canzone si riceve, si ascolta una storia, ed è questa la ragione per cui, nonostante la sfumatura attiva del ri-produrre, è comunque l'elemento passivo a caratterizzare con più nettezza l'atto del mettere su una puntina, il gesto del premere play. La storia, e per essa lo sforzo creativo, inizia e finisce entro i limiti di quella singola canzone e non c'è motivo per riconoscere la benché minima funzione narrativa a chi si limita a farla riascoltare. La situazione comincia già leggermente a cambiare però quando, riproducendo immediatamente dopo una o più canzoni, si va a creare un nuovo segmento sonoro più lungo – un segmento che reiteri i ricordi che lo compongono, conferendo però loro un nuovo significato grazie al contesto, grazie alla cornice nei quali essi vengono inseriti. E tuttavia persino una raffinata e piacevole successione di canzoni stenta a farsi riconoscere come atto creativo. Nella semplice giustapposizione i brani, riprodotti l'uno dopo l'altro, sembrano conservare quella compiutezza narrativa che abbiamo visto essere il risultato del lavoro dei compositori e degli esecutori – ed è dunque difficile rintracciare una nuova storia, e quindi un'originalità creativa, in questo collage dai tasselli ancora separati, ancora leggibili nella loro unicità, ancora interi.

La situazione cambia invece una volta per tutte quando la giustapposizione diventa sovrapposizione, quando grazie all'invenzione del beat-matching<sup>8</sup> i confini tra i tasselli del mosaico vengono violati e il segmento sonoro composito assume una sua originalità, una sua finitezza narrativa e di conseguenza una nuova identità. Nella manciata di secondi in cui i due brani si sovrappongono, che in qualche caso possono diventare interi minuti, il DJ diventa creatore di una sonorità inedita, narratore di una terza storia che emerge nella transizione dalla prima alla seconda: in questo interstizio ciò che accade al suono nel suo complesso dipende direttamente dall'intenzionalità e dai gesti del DJ – come avviene per qualsiasi altro strumentista – ed è precisamente in questo nuovo spazio sonoro, come vedremo sempre più ampio e sempre più svincolato dai brani originari, che il DJ oltrepassa anche la condizione di semplice selector per avventurarsi su percorsi ben più complessi. Quando in una selezione i brani passano da due a dodici le transizioni diventano undici, generando altrettante sezioni di suono inedito che, sia singolarmente che nel loro complesso, non possono che essere interpretate come creazioni originali. I pezzi del puzzle si fondono, il collage diventa quadro, e il DJ si ritrova ad essere musicista – un musicista che ha l'onere e l'onore di avere a disposizione tutti i suoni del mondo come note.

<sup>8</sup> L'invenzione di questa tecnica – attraverso la quale si fa in modo che, nel sovrapporsi, due tracce stiano allo stesso tempo (BPM) ed in battuta – è di solito attribuita a Francis Grasso, DJ newyorkese attivo tra gli anni Sessanta e Settanta.

## **Il Musicista**

L'invenzione dei giradischi a trazione diretta appare oggi come l'anno zero del turntablism in quanto arte autonoma, e in effetti il passaggio dalla cinghia al quarzo è tutt'ora segno di un diverso modo di concepire il turntable – segno di una volontà di esplorare le potenzialità creative delle ruote d'acciaio aldilà della semplice funzione di ascolto. Per la prima volta si poterono interrompere i dischi senza per questo fermare anche il motore sottostante, e questa evoluzione tecnica consentì l'interruzione e la ripresa della loro riproduzione ad una velocità e ad un livello di precisione sino ad allora sconosciuti. In quel frangente si venne a creare quella corrispondenza diretta tra i movimenti del corpo e l'emissione di suoni che è alla base della logica di ogni strumento musicale, e che nel caso del giradischi aveva solo bisogno di questo ulteriore perfezionamento per emergere in tutta la sua nettezza. Il resto della magia avvenne grazie al mixer.

Una delle maggiori difficoltà nel riconoscere i DJs come musicisti nasce in effetti dalla complessa identificazione del loro strumento. Se è l'iconicità del giradischi a conferire loro un'identità e persino un nome (turntablist), resta vero però che è in realtà il mixer a consentire non solo la sovrapposizione di tracce cui si è accennato poc'anzi, ma anche la gran parte delle modulazioni e delle alterazioni di suono che avvengono in essa. Rispetto ad un tradizionale mixer da studio, utilizzato solitamente per equalizzare diverse fonti di suono (canali) nell'indirizzarle tutte insieme verso un altoparlante unico, il classico mixer da DJ è caratterizzato invece dalla possibilità del preascolto<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Il preascolto, sviluppato negli anni Sessanta da Alex Rosner, consiste nell'uso della cuffia per ascoltare una traccia diversa da quella che sta suonando nell'altoparlante.



e dalla presenza di un crossfader – un potenziometro a scorrimento lineare che a differenza di quelli verticali, regolanti i volumi dei canali singolarmente, si muove in senso orizzontale, consentendo non solo la modulazione simultanea di due tracce, ma anche e soprattutto il passaggio rapido dall'una all'altra.

In linea puramente teorica, il crossfader potrebbe essere definito semplicemente come uno strumento che consente una transizione ininterrotta da un brano ad un altro con un solo movimento anziché con due. Se infatti in assenza del crossfader dovremmo alzare il volume della prima traccia (da ora 'canale A') mentre abbassiamo quella dell'altra (da ora 'canale B'), esso ci consente non solo di passare da canale A a canale B con un solo movimento, ma anche di dividere quel singolo movimento in segmenti diversi, all'interno dei quali i volumi dei due canali staranno in rapporti di volta in volta differenti. Supponiamo di avere un crossfader di otto centimetri: in una regolazione standard (che chiameremo 'smooth' o 'ad X'), il punto mediano è l'unico in cui i volumi dei due canali sono allo stesso livello, mentre basterà spostare lievemente il crossfader a destra per alzare il volume del canale B, abbassando progressivamente quello di A, e viceversa. In una regolazione 'sharp' o 'a pi greco', invece, la situazione cambia completamente: i due segmenti di mezzo centimetro alle estremità del nostro crossfader da otto saranno gli unici punti dove c'è preponderanza dell'uno o dell'altro canale, mentre per i restanti sette i due volumi sono alla pari e andranno eventualmente regolati con i potenziometri verticali. Una piccola opzione tecnica su un apparecchio, che permise tuttavia di utilizzare i giradischi in modo del tutto nuovo, trasformandoli una volta per tutte in strumenti musicali. Strumenti musicali ad arco, per essere provocatoriamente precisi.

Ma eravamo alle selezioni, e ai brani che cominciano a mescolarsi dando vita a nuove tracce, spesso impossibili da identificare con quelle d'origine. Il crossfader e la

trazione diretta trasformarono completamente la gestualità del DJ, che si ritrovò ad avere un controllo quanto mai diretto e fisico sui suoni della sua selezione. Il beat-matching, ad esempio, fu reso estremamente più facile ed intuitivo, e questo consentì un alternarsi molto più rapido delle tracce che diede presto vita alla pratica del beat-juggling e alle sue imprevedibili evoluzioni.

Siamo nella New York di metà anni Settanta, c'è tanta voglia di ballare e di stare insieme ma, soprattutto per i figli e le figlie del Bronx, ben poche occasioni per farlo senza pericoli. I dischi soul, funk e rock muovono naturalmente i corpi, ma i ballerini sembrano volere di più o forse, a ben vedere, vogliono giusto qualcosa in meno. La più elementare operazione di beat-juggling fu pensata in effetti proprio per consentire loro di ballare sui breaks, le sezioni dei brani dalla ritmica più pronunciata, senza mai far arrivare i dischi a quella parte in cui le percussioni lasciano spazio al cantato e agli altri strumenti. Il primo e principale metodo utilizzato dai pionieri del beat-juggling per ottenere questo effetto fu quello di far girare contemporaneamente due copie dello stesso break suonandone però solo una alla volta, e utilizzando la sua durata per riportare l'altra al suo punto di inizio e così via. Il crossfader consentiva i passaggi netti dall'uno all'altro, mentre la trazione diretta permetteva di lasciar girare il disco dal punto esatto in cui suonavano la grancassa o il rullante che aprivano il break – a tempo, quasi li si stesse suonando per davvero. Nasceva il Merry-Go-Round<sup>10</sup>, nascevano i loop, nasceva l'hip hop – il movimento culturale che avrebbe trasformato i DJs in turntablists, e gli antiquari in artisti.

<sup>10</sup> Questo il nome che prese la tecnica nella sua esecuzione perfetta. La sua invenzione è spesso attribuita al leggendario Dj Kool Herc.

Una parte considerevole della musica afroamericana si fonda sulla amorevole reiterazione rituale di vecchie melodie, armonie che diventano leggendarie anche solo per le innumerevoli versioni e reinterpretazioni nelle quali le si può ascoltare. I grandi standard jazz che hanno attraversato gli oceani, ma anche gli storici riddim jamaicani che hanno attraversato i decenni, sono solo gli antenati analogici dei beats della musica hip hop – e anche le strofe dei rappers non sono forse che le nipoti degli assoli, susseguentisi virtuosi nel ripetersi sempre uguale dei giri di blues. In un’analogia tutt’altro che scontata con il nostro Rinascimento, il quadrivio di arti che struttura l’hip hop aspira a formare artisti completi, e vive del senso di competizione che le quattro discipline generano tra questi ultimi<sup>11</sup>. Presto i DJs capirono che armonizzando e velocizzando i movimenti del corpo i breaks potevano essere divisi e quindi suonati in sezioni sempre più piccole – dalle quattro alle due battute, dalle due alla battuta singola, fino ad isolare il singolo rullante o la singola grancassa – che effettivamente potevano essere suonati in accompagnamento alla musica proveniente dall’altro canale, e infine da soli. Presto si parlò di finger-drumming, di DJs che sapevano ricreare riffs e stacchi di batteria famosi servendosi però di suoni provenienti da tutt’altri dischi – e poi comparve Grand Wizard Theodore che, come racconta, si ritrovò semplicemente a muovere il disco “back and forth and forth and back” dimenticandosi di abbassare il volume... “and it became a scratch”.

A circa mezzo secolo di scoperte e innovazioni tecnologiche dalla sua nascita, il turntablism continua ad evolversi, attraversando fasi di sviluppo e piccole rivoluzioni

<sup>11</sup> Dai suoi albori la cultura hip hop si diffuse e in un certo senso canonizzò in quattro discipline: Mcing, Dancing, Graffiti Writing e Djing. Innumerevoli ormai le ricostruzioni, si veda almeno Ogbar (2007).

durante le quali i nuovi strumenti messi a disposizione dall'industria del suono vengono esplorati fino al limite delle loro possibilità. Fu presto chiaro che l'uso del nuovo strumento musicale che stava prendendo forma grazie alla combinazione di mixer e giradischi dipendeva in larga misura dalla qualità e dalle caratteristiche tecniche di questi ultimi – e cominciò così una dialettica tra le possibilità tecniche dello strumento e quelle del corpo che lo utilizzava che a tutt'oggi continua ad evolversi e a mostrare nuovi risvolti. Quello che serviva erano giradischi dai motori precisi e instancabili – in grado di subire le peggiori manipolazioni senza che il ritmo dei giri si modificasse – e mixer dai crossfader sempre più sharp – aventi quindi bisogno di muoversi sempre meno dall'estremità B per far suonare a pieno il canale A. A un certo punto il movimento da compiere fu breve abbastanza affinché il crossfader potesse essere impugnato usando il pollice come resistenza e le altre dita come martelletti – e ancora oggi sono proprio queste ultime a fare i tagli, corrispettivo logico e meccanico dei graffi. Cut and scratch. Nello scenario più classico sul canale B suona una base, mentre sull'altro si alternano i suoni che andranno a comporre l'assolo.

Come negli strumenti ad arco, il suono del turntable viene attivato da un oggetto esterno al suo corpo – un oggetto che tramite vari tipi di percussione conferisce cadenza, intensità, ritmo e volume alle note vibranti dalle corde. Basta immaginare il giradischi come manico, il disco come corda e il crossfader come archetto – e da quel momento in poi, come per ogni altro strumento musicale, saranno solo il tempo, la dedizione e il talento a rendere lo strumentista in grado di eseguire fraseggi puliti in semibiscrome. Esercizi per la mano destra, esercizi per la mano sinistra – cut and scratch.

Archetto digitale, il crossfader danza sul mixer dando forma e voce alle variazioni di frequenza che avvengono sul giradischi. Si è parlato di percussione, e in effetti la più immediata associazione di idee suggerirebbe il turntablist come una sorta di percussionista di rumori digitali. Eppure mai scontata fu la distinzione tra suono e rumore<sup>12</sup> e, a prescindere dalla nettezza di questa diairesis, è importante ricordare che, nel caso del DJ, per ottenere un determinato suono basta solo che egli lo trovi da qualche parte. Basta solo un ricordo che lo contenga. L'invenzione del timecode – un dispositivo che consente di riprodurre le tracce digitali tramite la lettura delle puntine, come se quelle tracce stessero effettivamente girando su di un disco – svincolò oltretutto una volta per tutte i DJ dai limiti delle loro collezioni di suoni in vinile, consegnando loro, di fatto, tutte le possibilità sonore del mondo e anche molto di più. Una pentatonica registrata ad hoc da un trombettista, ma anche un podcast o la registrazione di una lezione universitaria, potevano ora essere suonate su un giradischi come se qualcuno le avesse incise davvero. Era l'ultimissimo respiro dell'analogico, e il primo flatus vocis di una stagione di ineguagliabile creatività per ogni specialista dei giradischi.

Come la scrittura storica, perfezionatasi attraverso i secoli grazie all'irrompere sulla scena di nuovi lettori e nuove possibilità tecniche, così anche il turntablism continua a sviluppare il suo linguaggio in continua dialettica con le esigenze del suo composito pubblico, da un lato, e con l'evolversi dei suoi strumenti dall'altro. Strumenti ormai illimitati – sovrabbondanti. Tutti i suoni del mondo su un motore rotante a 33 giri al minuto. Tecniche e stili diversi, per far esprimere le potenzialità di uno strumento ancora tutto da scoprire. Esistono ad oggi piccole enciclopedie, raccolte di movimenti

<sup>12</sup> A riguardo interessanti spunti, di recente, in D'Aquino (2021).

specifici utilizzati per ottenere specifici effetti sonori – e mille e più modi di violare gli schemi di queste tecniche per inserirle nel flusso libero dell'improvvisazione, o per ottenerne di nuove. Esistono scuole dove si insegna a suonare il giradischi come uno strumento, e maestri riconosciuti in tutto il mondo per aver inventato o anche solo perfezionato alcune tecniche. Esistono infine orchestre che hanno accolto il giradischi nelle loro sezioni ritmiche, anche solo per una notte, nel tentativo di oltrepassare il sempre più dubbio e difficile confine tra la musica colta e la musica popolare.

All'inizio era difficile e per pochi, e poi divenne di dominio pubblico, di riconoscibilità e reperibilità quantomeno trasversali. Proprio come gli storici i DJs hanno parametri e criteri, metodi diversi, ed è spesso difficile decidere quale racconto sia poi il più completo, il più appassionante, il più degno di essere ricordato. Il giudice resta il pubblico – oggi quanto mai esigente nella sua indifferenza, abituato a racconti di grande effetto e quasi mai capace di riconoscerne il trucco alla base – ed è probabilmente proprio per questo motivo che lo si dovrebbe aiutare a riconoscere, a distinguere una playlist da una selezione, e un buon DJ set da uno scadente. Alla fine della notte, quando l'impianto si spegnerà e i ricordi torneranno a vivere solo nei nostri sensi, sarà importante distinguere chi ci ha nutrito da chi ci ha ingannato – l'education dall'entertainment – serbandò il ricordo di chi per quella notte si è occupato di entrambi, tra solitudine e militanza, tra puntina e altoparlante.

### **Bibliografia**

**ANDERS, G.** (2007) *L'uomo è antiquato*, 2 voll., Torino: Bollati & Boringhieri

**D'AQUINO, B.** (2021) *Black Noise. Tecnologie della diaspora sonora*, Roma: Meltemi

**DERRIDA, J.** (1996), *Mal d'archivio. Una impressione freudiana*, Napoli: Filema

**MILLARD, A.** (1995) *America on Record: A History of Recorded Sound*, Cambridge: Cambridge University Press

**MILLIGAN, I.** (2019) *History in the age of abundance? How the web is transforming historical research*, Montreal: McGill-Queen's University Press

**OGBAR, J.O.G.** (2007) *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*, Lawrence: University Press of Kansas

**OSBORNE, R.** (2012) *Vinyl: A History of the Analogue Record*, Farnham: Ashgate

**PLATONE** (2005) *Le Leggi*, Milano: BUR

Id. (2007) *La Repubblica*, Milano: BUR

**STOLZOFF, N.** (2000) *Wake the town and tell the people: dancehall culture in Jamaica*, Durham-London: Duke University Press

**STIEGLER, B.** (1998-2010) *Technics and Time*, 3 voll., Stanford: Stanford University Press

**WELCH, W. L.; BURT, L.** (1994) *From Tinfoil to Stereo: The Acoustic Years of the Recording Industry, 1877-1929*, Miami: University Press of Florida