

BIGSUR

[39]

Damon Krukowski

Ascoltare il rumore.

La riscoperta dell'analogico nell'era della musica digitale

titolo originale: *The New Analog.*

Listening and Reconnecting in a Digital World

traduzione di Chiara Veltri

© Damon Krukowski, 2017

© SUR, 2019

Tutti i diritti riservati

Edizioni SUR

via della Polveriera, 14 • 00184 Roma

tel. 06.83548987

info@edizionisur.it • www.edizionisur.it

I edizione: maggio 2019

ISBN 978-88-6998-172-2

Progetto grafico: Falcinelli & Co.

Composizione tipografica degli interni:

Adobe Caslon Pro (Carol Twombly, 1990)

Damon Krukowski

Ascoltare il rumore

La riscoperta dell'analogico
nell'era della musica digitale

traduzione di Chiara Veltri

L'albergo assegnatoci ci sembra il più sudicio che abbiamo mai visto; ma poi non è esageratamente sconcio. Un sudiciume che ormai c'è sicché non se ne parla più, un sudiciume che più non muta, che ha messo radici, che in certo qual modo rende la vita umana più salda e terrena, un sudiciume dal quale l'albergatore sbuca, orgoglioso per parte sua, umile per noi [...] Chi, ci si chiede, potrebbe ancora pigliarsela con questo sudiciume?

Franz Kafka, *Gli aeroplani a Brescia*

1. Manuale d'uso

Grazie per aver scelto di leggere questo libro analogico. Non richiede hardware aggiuntivo, non consuma elettricità ed è riciclabile al cento per cento.

Scoprirete che è possibile leggere, o non leggere, qualsiasi pagina di questo libro in qualsiasi ordine. E anche se sono numerate in sequenza per assistervi nella navigazione, non c'è motivo di consultare questi numeri se non lo desiderate. Se vi dovesse venir voglia di evidenziare un passaggio, potrete contrassegnare la pagina con quasi ogni oggetto che avete a portata di mano: anche un'unghia può andar bene. La carta su cui è stampato, inoltre, è abbastanza morbida da poterla piegare, strappare, perfino ridurre a brandelli se vi dà soddisfazione, senza dover ricorrere a strumenti speciali.

Siete liberi di condividere questo libro, venderlo o donarlo a un'associazione di beneficenza.

L'autore e l'editore di questo libro non hanno alcuna in-

formazione su di voi: non sanno nemmeno che ne possedete una copia, a meno che non ve l'abbiano inviata personalmente. E se lo hanno fatto – cioè, se ve l'hanno inviata personalmente – potete sempre fingere di aver letto il libro senza averlo fatto. Potete anche *negare* di averlo letto, se dovesse convenirvi. Sono affari vostri. Davvero.

Benvenuti nel mondo dei libri analogici!

Moore incontra Murphy

La tanto citata legge di Moore si riferisce al rapido sviluppo, a partire dagli anni Sessanta, dei circuiti integrati – e quindi dei computer e delle apparecchiature digitali in genere – strumenti che seguono un modello per cui la loro potenza e la loro capacità raddoppiano ogni diciotto mesi.

Ma esiste anche un corollario di questa legge, in genere trascurato, che potremmo chiamare l'applicazione della legge di Murphy alla legge di Moore: se gli aspetti di una determinata tecnologia funzionavano meglio prima dell'introduzione dei circuiti integrati, essi peggioreranno con lo stesso ritmo impressionante. Due volte peggio, ogni diciotto mesi...

Prendiamo per esempio la composizione tipografica di questo libro. Nel 1965, quando Gordon Moore formulò per la prima volta le sue osservazioni sul rapido sviluppo della microelettronica, i libri venivano stampati con una composizione tipografica «a caldo»: ovvero, si realizzava una forma in piombo delle parole che imprimeva sulla carta un tratto netto e dettagliato. Inoltre, a quel punto la tecnologia per la stampa a caldo era stata perfezionata da così tante generazioni di grafici e compositori tipografici che perfino un libro economico e prodotto per il mercato ge-

nerico come questo avrebbe portato i segni di un'eccellenza accumulata nel corso del tempo.

Alcuni anni dopo – mentre Moore estendeva la legge sulla crescita alla sua ricchezza personale, essendo uno dei fondatori dell'azienda produttrice di semiconduttori Intel – grazie all'elettronica la fotocomposizione divenne economicamente più vantaggiosa rispetto alla composizione a caldo. In confronto a quella tradizionale, la fotocomposizione (o «tipografia a freddo») è maggiormente suscettibile di distorsioni e incrinature nella forma delle lettere e più limitata per quanto riguarda la possibilità di sfruttare l'intera gamma di sofisticati caratteri ideati nel corso dei secoli per i tipi in piombo. Ma poiché la composizione a freddo utilizza l'elettronica, i costi di stampa sono diminuiti e la sua capacità è aumentata rapidamente, proprio come osservava Moore. Nel corso dei secoli, le innovazioni nell'ambito della tipografia a caldo si erano succedute a una velocità che invece era più simile a quella del flusso del piombo fuso.

È qui che entra in gioco Murphy. Dal momento che per molti aspetti la tipografia a freddo era di qualità inferiore rispetto alla tecnologia che l'aveva preceduta, aumentarne la disponibilità non poteva che portare a prodotti sempre più scadenti. Ed è proprio quello che è successo. Oggi chiunque di noi possieda un computer ha anche i mezzi per comporre tipograficamente testi, grazie a Moore. Ma soltanto alcune persone sono in grado di farlo bene, ed è per questo che siamo circondati da un'enorme quantità di prodotti tipografici al di sotto dei minimi standard professionali. (Vivere con una graphic designer mi ha reso particolarmente sensibile al riguardo: una delle sue bestie nere è il mancato utilizzo delle virgolette curve nella segnaletica pubblica.) Nel frattempo, non solo le tipografie commerciali tradizionali, ma anche quelle di fotocomposizione che le avevano

rimpiazzate hanno chiuso i battenti, per incuria: le macchine sono state rottamate, la catena di competenze umane spezzata. La raffinata tecnologia della tipografia a caldo è ormai limitata a usi «artigianali», specialistici: la realizzazione di inviti con stampa a rilievo per le feste di pensionamento dei dirigenti della Intel, per esempio, ma mai di libri ordinari come questo.

Possiamo applicare il corollario di Murphy alla legge di Moore allo stesso modo sia a una tecnologia elettronica del ventesimo secolo che si è evoluta rapidamente, come la registrazione sonora, sia a un'arte molto più vecchia e più stabile come la tipografia. Nel 1965, quando anche i manuali d'uso si componevano ancora a caldo, il produttore George Martin e i suoi ingegneri del suono negli studi discografici della EMI ad Abbey Road stavano adottando con entusiasmo tutti i nuovi dispositivi elettronici per registrare la band più famosa al mondo, i Beatles; e altrettanto stava facendo il loro rivale transatlantico nell'arte della registrazione, Brian Wilson dei Beach Boys. *Revolver* e *Pet Sounds*, gli innovativi album che questi due gruppi avrebbero pubblicato nel 1966 – tenendosi d'occhio l'un altro, con un atteggiamento di concorrenza e ammirazione reciproca – restano per unanime riconoscimento pietre di paragone nell'arte della registrazione in studio. (L'anno successivo, i Beatles iniziarono ad andare in pezzi mentre tentavano in tutti i modi di superare sé stessi con *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*; e Brian Wilson si beccò un esaurimento nervoso perché non riuscì a finire il seguito di *Pet Sounds*, *Smile*.)

Se alla registrazione audio si applicasse soltanto la legge di Moore, oggi avremmo album con una qualità di registrazione esponenzialmente più alta rispetto a quelli pubblicati nel 1966. E invece no. Gli appassionati di rock che

acquistano bootleg di *Smile* non sono gli unici a pensarla così; gli audiofili amanti di musica classica custodiscono con cura lp dello stesso periodo, perché anche quelli sono di una qualità insuperata. (Basta qualche espressione in codice come «RCA Shaded Dog» e «Columbia Six Eye» per spalancare la porta su quella sottocultura.) Come proclama con tipico orgoglio un sito web dedicato alla musica classica e all'audio di alta qualità: «I collezionisti non hanno MAI riconosciuto alcun progresso tecnologico nella produzione discografica dopo il 1965».¹

Davvero la tecnologia della registrazione ha raggiunto il culmine nel 1965, proprio mentre Gordon Moore contemplava i suoi circuiti integrati come fossero una sfera di cristallo? Nel tentativo di preservare o riprodurre le condizioni degli studi discografici intorno al 1965 sono stati sprecati un sacco di tempo e di soldi e si sono dette un mucchio di sciocchezze: i microfoni, i banchi di missaggio, le piastre per i nastri, gli amplificatori, le valvole, gli strumenti hanno tutti costi elevati e trasudano una magia mitologica per musicisti e ingegneri del suono. Alcuni possiedono senza dubbio un sound magnifico, rimasto ineguagliato da allora. E grazie ad alcuni appassionati, così come la tipografia a caldo sopravvive per certi usi specializzati, è ancora possibile registrare audio con questi macchinari, ma non per i consueti scopi commerciali.

Ovviamente ci sono state innumerevoli innovazioni nella registrazione audio dai tempi di *Revolver* e *Pet Sounds*: per esempio, entrambi erano pensati per essere ascoltati in mono e non in stereo. Ma, dopo l'introduzione dei circuiti integrati, la registrazione e la riproduzione in ambito commer-

1. Arthur Salvatore, www.high-endaudio.com. «Il sito per gli audiofili [...] dedicato *esclusivamente* alla riproduzione *seria* della musica».

ziale, così com'era già accaduto alla stampa commerciale, hanno seguito il corollario di Murphy alla legge di Moore: hanno continuato a raddoppiare le proprie dimensioni e la propria velocità, diventando sempre più economici e flessibili... e diminuendo la qualità. Non è necessario essere degli audiofili snob per giungere alla conclusione che i download di mp3 di oggi, o i loro equivalenti in streaming, offrono una resa sonora peggiore rispetto agli lp del 1965: gli mp3 sono *progettati* per sentirsi peggio. È un aspetto essenziale della loro capacità di essere trasportabili, economici (se non addirittura gratuiti) e onnipresenti. Vale a dire, soggetti alla legge di Moore.

Cosa c'è di veramente nuovo nel digitale?

Per ovviare al corollario di Murphy alla legge di Moore possiamo fingere che la tecnologia più recente non esista e fare tutto il possibile per continuare a usare quella più vecchia. Restare fedeli a una tecnologia ormai superata può essere un'impresa eroica, per quanto donchisciottesca. La tecnica, l'inventiva e la pazienza necessarie per mantenere in funzione le tecnologie più vecchie sono impressionanti, come quei meccanici di Cuba che riescono ancora a far circolare su strada le macchine americane degli anni Cinquanta malgrado l'embargo che rende impossibile importare pezzi di ricambio dagli Stati Uniti *dal 1962*.

Infatti, un aspetto caratteristico della produzione artigianale è proprio il fatto di conservare una tecnologia in relativo isolamento. Oggi utilizzare una tipografia a caldo o uno studio di registrazione analogico significa chiudersi in un'isola tecnologica insieme a un numero sempre più esiguo di compatrioti che hanno la stessa necessità di sape-

ri, parti di ricambio e competenze tecniche per far funzionare queste macchine. Com'è accaduto ai meccanici cubani, il potere industriale circostante ha interrotto le forniture passando a nuovi paradigmi che gettano i precedenti, per usare le famose parole di Trozckij, «nella pattumiera della storia».

La soluzione alternativa la conosciamo fin troppo bene: le strategie di «disruption» seguite da tante aziende dell'era digitale, che ci spingono a tagliare i ponti con il passato e ad abbracciare l'ultima piattaforma, rinunciando alle incarnazioni precedenti. Qualsiasi esitazione nell'adottare le nuove versioni serve soltanto a prolungare problemi che la tecnologia avrebbe già risolto, se solo ci aggiornassimo.

Si tratta di una divisione estrema, o tutto o niente, eppure è questa la reazione che domina il dibattito generalista sulle tante ansie provocate dalla rivoluzione digitale. Le pagine dei giornali e le classifiche dei best seller sono piene tanto di critiche quanto di trionfanti celebrazioni dei modi in cui la tecnologia sta influenzando ogni aspetto della nostra vita, non ultimi la produzione e i consumi culturali. Gran parte di questo dibattito muove dall'assunto di una rigida dicotomia: vecchio contro nuovo. Nel campo degli strumenti tecnologici, questo contrasto sembrerebbe corrispondere a quello tra analogico e digitale.

Ma la mia esperienza di musicista smentisce questa divisione. L'analogico non è semplicemente vecchio e il digitale non è soltanto nuovo.

Analogico si riferisce a un flusso continuo di informazioni, mentre digitale implica una discontinuità. Questa distinzione precede l'elettronica, e ancor di più i circuiti integrati. Ogni divisione delle informazioni in passaggi discreti è un processo digitale: contare con le dita, fare calcoli usando un abaco, tracciare note musicali su un penta-

gramma (almeno per alcuni musicisti).² Tuttavia i nostri sensi rimangono risolutamente analogici. Quando sentiamo qualcuno che conta ad alta voce, o vediamo le perline di un abaco, o percepiamo la vibrazione della corda di uno strumento musicale, quelle sensazioni avvengono su una scala continua.

Anche con la spina staccata, in altre parole, ci troviamo a mediare tra analogico e digitale. Per quanto questo processo possa essere antico, l'attuale passaggio di paradigma da analogico a digitale nelle nostre comunicazioni è – come può attestare la mia carriera nel mondo della musica in questo stesso periodo – decisamente reale e velocissimo. Quando sono entrato in uno studio di registrazione per la prima volta, nel 1987, non c'erano apparecchiature elettroniche digitali, e non ne venivano usate neanche per il processo di riproduzione della musica realizzata in quella stanza a beneficio degli ascoltatori. Questi brevi trent'anni sono stati sufficienti per assistere a un simile cambiamento.³

Ho iniziato a lavorare a questo libro per tentare di comprendere meglio i termini di tale mutamento nei campi che conosco meglio: il suono e la musica. Il mondo del di-

2. Il compositore microtonale Ivor Darreg scriveva nel 1974: «Le note sul pentagramma indicano suoni discreti che appartengono all'una o all'altra scala e non rappresentano quello che la voce umana o il violino, la viola, il violoncello o il contrabbasso eseguono nella realtà a partire da quella notazione; pertanto scrivere una canzone o un pezzo per violino è una conversione da analogico a digitale, ed eseguirle a partire da quelle note è una conversione da digitale ad analogico [...] Cosa c'è di tanto nuovo nel digitale?» Cfr «Digital, Analog and the Musician», <http://www.tonalsoft.com/sonic-arts/darreg/dar12.htm>.

3. È stato stimato che nel 1986 il 99,2 per cento delle informazioni mondiali era conservato in formati analogici; nel 2007, solo il 6 per cento. Cfr Martin Hilbert e Priscila López, «The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information», *Science* 332, n. 6025 (1° aprile 2011), pp. 60-65.

digitale non manca di analisi penetranti, tra cui molti studi scientifici sulle sue ramificazioni economiche, sociali e politiche. La mia indagine si concentra sulla nostra esperienza di ascolto e sulle sue implicazioni culturali. Perché, al di là delle ansie e degli entusiasmi che circondano il passaggio da analogico a digitale nell'industria della musica, sento che il suo significato non è ancora stato descritto in modo adeguato. È come se non avessimo un vocabolario per esprimere i mutamenti che io ho sperimentato di persona, come produttore e come consumatore di musica, e forse è anche per questo che spesso i dibattiti sull'argomento ricorrono a dicotomie inutili come vecchio/nuovo, oppure pro/contro.

Per affrontare questo problema, i capitoli seguenti analizzano una serie di processi che hanno subito una profonda trasformazione nel passaggio da analogico a digitale e riguardano chi produce registrazioni audio. Ciascuno di questi si riflette in un cambiamento nel nostro rapporto di consumatori con la tecnologia del suono. E ciascuno di essi, ritengo, ha delle implicazioni più generali per il nostro modo di comunicare nell'era digitale.

«Spazio mentale» prende in esame l'ascolto stereofonico e solleva il problema della posizione: come utilizziamo il suono per stabilire il posto che occupiamo nello spazio analogico e digitale.

«Effetto di prossimità» prende in considerazione il nostro uso dei microfoni ed estende la riflessione sulla posizione rispetto a una fonte sonora al modo in cui misuriamo la distanza sociale mentre ci rivolgiamo gli uni agli altri.

«Rumore di superficie» si concentra sui suoni generati dagli stessi strumenti audio ed esamina la profondità come aspetto del modo in cui ascoltiamo, interrogandosi su cosa sentiamo quando ascoltiamo attentamente.

«Le guerre del volume» racconta i cambiamenti recenti nel nostro uso del volume e, più in generale, le distorsioni nel modo in cui viene indirizzato e udito il suono, seguendo le curve della nostra percezione.

«Tempo reale» si chiede in che modo i suoni che ci scambiamo, con i diversi vincoli del tempo analogico e digitale, riescano o meno a creare una storia condivisa.

Rovistando nella pattumiera della storia

Ciascuno di questi esempi è indicativo della nostra mutevole relazione con il rumore.

Il rumore, per un ingegnere elettrotecnico, è tutto ciò che non è considerato segnale. Gli strumenti analogici comprendono sempre, necessariamente, del rumore: i tentativi di ridurre al minimo il rumore negli ambienti analogici regolano la sua incidenza sul segnale («rapporto segnale/rumore»), ma non lo eliminano mai. Gli strumenti digitali, d'altro canto, sono in grado di separare il segnale dal rumore in modo netto. Data una definizione di segnale, l'ambiente digitale può eliminare completamente il rumore: questo è un aspetto fondamentale per la sua efficacia come mezzo di comunicazione.

Tuttavia, una cosa che so bene avendo lavorato con il suono e con la musica è che *il rumore contribuisce alla comunicazione quanto il segnale*. Ciò significa che è entrato in azione il corollario di Murphy alla legge di Moore: gettare il rumore nella pattumiera della storia non solo moltiplica e velocizza le nostre comunicazioni, ma toglie anche loro qualcosa.

Questo libro però non è certo una chiamata alle armi luddista. Ci sono buone ragioni per rovistare nella pattu-

miera della storia, come dimostra il corollario di Murphy alla legge di Moore. Ma, soprattutto quando si rovista per riciclare qualcosa, bisogna stare attenti a cosa si tira fuori. La nostalgia acritica può portare alla conservazione indiscriminata di cose buone così come di cose cattive: un'automobile d'epoca, pur progettata e costruita in modo eccellente, sicuramente beve un sacco di benzina. Io ritengo che la *digital disruption* della nostra vita culturale sia un'opportunità per ripensare il divario tra analogico e digitale e riesaminare cosa abbiamo scartato, non tanto per pulirlo e ripristinarlo all'uso esattamente com'era, ma per capire se non sia stato gettato via qualcosa di cui abbiamo ancora bisogno.

Un modello che ho in mente per questa forma selettiva di riciclaggio è Jane Jacobs, che nei primi anni Sessanta attaccò la grandiosa pianificazione urbanistica del dopoguerra.⁴ La spinta verso soluzioni su larga scala ai problemi urbani, ispirata all'ideale Città Radiosa di Le Corbusier e concretizzatasi in una miriade di anonime case popolari e centri commerciali che ne erano la maldestra imitazione, secondo la Jacobs stava distruggendo il tessuto diversificato e in piccola scala di una vita cittadina appagante che già esisteva. Resistendo a questi nuovi progetti, la Jacobs non intendeva affatto perpetuare i problemi che essi avrebbero dovuto risolvere, come per esempio la criminalità di strada. Vedeva però la necessità di preservare alcune modalità con cui questi problemi erano già stati affrontati.

Con l'avvento dell'era digitale, credo che le nostre comunicazioni culturali siano entrate in una fase simile alla

4. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1961 (ed. it. *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino 1969).

progettazione urbanistica contro cui si scagliava Jane Jacobs. Prendendo esempio da *Vita e morte delle grandi città*, *Ascoltare il rumore* sostiene che dobbiamo esaminare con maggiore attenzione quello che funzionava nel regno dell'analogico, così da non distruggerlo nella corsa alla costruzione digitale. Una volta il mio insegnante di poesia, Charles Simic, propose di rivedere il vecchio adagio sulla traduzione: la poesia non è ciò che si perde nella traduzione, come disse una volta Robert Frost. La poesia potrebbe essere proprio ciò che *sopravvive* alla traduzione. Per la stessa ragione, vorrei sostenere che l'analogico non è ciò che viene sostituito dalla tecnologia digitale. Al contrario, l'analogico può essere proprio ciò che *deve sopravvivere* a questa transizione.

L'analogico post-digitale

Ho iniziato a scrivere pubblicamente di questi temi condividendo informazioni pratiche con altri musicisti sui nuovi paradigmi dell'industria musicale. In un articolo per il sito *Pitchfork*, ho esaminato in modo dettagliato quanto la mia prima band, i Galaxie 500, percepisca oggi dai servizi di streaming Pandora e Spotify, confrontando questi introiti con le nostre royalties tradizionali.⁵ «Ci vorrebbero royalties di songwriting pari a circa 312.000 ascolti su Pandora per ottenere lo stesso profitto della vendita di una copia – una – dell'lp», ho scritto. «Su Spotify, un lp equivale a 47.680 riproduzioni». Facendo l'esempio del primo singolo 7 pollici dei Galaxie 500, «Tugboat», ho calcolato che «la stam-

5. Damon Krukowski, «Making Cents», *Pitchfork*, 14 novembre 2012, <http://pitchfork.com/features/articles/8993-the-cloud/>.

pa di 1000 singoli nel 1988 ci garantiva lo stesso potenziale di guadagno di oltre 13 milioni di stream nel 2012».

Questi numeri hanno sollevato un bel po' di polemiche, e alcuni rappresentanti del settore hanno controbattuto che i diritti d'autore per lo streaming dei Galaxie 500 dovevano essere atipici o erano stati calcolati erroneamente, mentre altri artisti – alcuni con carriere ben più commerciali – hanno cominciato a fornire cifre pressoché identiche.

Nel gioco del telefono senza fili che è seguito, quell'articolo è stato talvolta citato come una chiamata alle armi contro il nuovo paradigma digitale della musica, come se il mio punto di vista si potesse ridurre semplicemente a un «no». Ma io nell'articolo sostenevo una posizione diversa. Tanto per dirne una, chiarivo di essere a mia volta un avido consumatore di servizi di streaming, perché, come molte altre persone, apprezzo la possibilità che mi viene offerta di accedere a tutti i tipi di musica. (Anche se ho colto l'occasione per sottolineare che ci vorrebbero 680.462 riproduzioni di «Tugboat» per ripagare il costo del mio abbonamento annuale a Spotify.) Cosa ancora più importante, l'articolo mirava a sottolineare ciò che stiamo perdendo in cambio della comodità dello streaming: la possibilità che il business della musica riesca a funzionare senza muovere numeri stratosferici.

Il problema va al di là delle preoccupazioni di una singola band e delle lamentele sulle proprie royalties. Per fare eco a Jane Jacobs, credo che stiamo assistendo alla morte dei grandi mezzi di comunicazione americani. Le strutture attualmente esistenti per la musica, l'editoria, il cinema, la radio e il giornalismo stanno subendo una rapida e completa demolizione, come il West End di Boston nel 1958 e la Penn Station di New York nel 1963. In parte questa distruzione è inevitabile, e in alcuni casi probabilmente è

meglio così. Ma dobbiamo capire con più precisione cosa va perduto, come per esempio la possibilità per una band giovane di mettere insieme dei soldi e stampare un singolo che dia dei profitti anche senza andare oltre la sua cerchia locale di fan.

Non intendo confutare o sfidare la legge di Moore, in altre parole. Ma vorrei che cercassimo di liberarla dal corollario di Murphy.

Questo libro è un tentativo di definire quali aspetti dell'analogico si conservano – devono essere conservati – *dobbiamo* conservare – nell'era digitale.