

Luca *Chino* Ferrari

LA RIVOLUZIONE DELLA MUSICA BREVE

Storia delle miniature musicali



ZONA
MUSIC BOOKS

© 2026 Editrice ZONA - Vietata la condivisione e la riproduzione
anche parziale di questo documento senza autorizzazione
della casa editrice

La rivoluzione della musica breve

Storia delle miniature musicali

di Luca Chino Ferrari

ISBN 9791282595063

Collana ZONA Music Books

© 2026 Editrice ZONA

Via Massimo D'Azeglio 1/15

16149 Genova

(+39) 338.7676020

info@editricezona.it

editricezona.it

Prima edizione ottobre 2026

Luca *Chino* Ferrari

LA RIVOLUZIONE
DELLA MUSICA BREVE
Storia delle miniature musicali

ZONA
Music Books

Indice

Introduzione	11
1. L'EVOLUZIONE DELLE TECNOLOGIE AUDIO	
NEL RAPPORTO SPAZIO-TEMPO	15
Dallo studio di registrazione all'intelligenza artificiale	26
2. IL PROCESSO DI MINIATURIZZAZIONE	
DEI SUPPORTI AUDIO E DEI RIPRODUTTORI	34
Il disco in vinile: un carosello di formati, velocità e colori	50
Altri formati anomali e culto del "mini"	52
L'ultra-LP di Jack White	56
Arte e disco: il supporto fisico come mezzo di espressione creativa	60
Il CD e l'idea di futuro	62
3. UN TERRENO D'INDAGINE INSIDIOSO: LA POPULAR MUSIC	65
4. UN'ALTRA QUESTIONE PRELIMINARE AMBIGUA:	
LA STRUTTURA DI UN BRANO DI POPULAR MUSIC	69
Le tre forme fondamentali della canzone	71
5. MINIATURIZZARE LA FORMA SONORA	73
6. ESPERIENZE ANTE-LITTERAM DI MINIATURIZZAZIONE SONORA	75
Quanto durava un brano musicale nell'antichità?	75
L'introduzione della notazione	76
La partitura	77
Circoscrivere l'indagine	78
Il preludio	79
Miniature per orologi musicali, fortepiano, pianoforti	79
Gli <i>Schizzi</i> prodigiosi di Charles-Valentin Alkan	81
Erik Satie, patafisico delle sette note	82
La scuola di Vienna e gli aforismi musicali di Anton Webern	83
Darius Milhaud e le sinfonie tascabili	83
I <i>Mikrokosmos</i> e le bagatelle di Béla Bartók	84
La musica ricercata di György Ligeti	85
"Eventi sonori" nella musica di Morton Feldman	87

Karlheinz Stockhausen e i “momenti autosufficienti”	87
Luciano Berio e la densità sonora	89
György Kurtág e i frammenti di Kafka	92
Brian Ferneyhough: la forma densa epigrammatica	92
Miniatura, aforisma, frammento in ambito colto	95
Le colonne sonore del cinema	95
Miniature per la radio e la televisione	109
Gli anni Cinquanta del '900: nascita del jingle pubblicitario	110
E in Italia?	114
Gli anni del rock'n'roll: il 45 giri e lo standard della durata	116
Lo skiffle, il punk prima del punk (parola di Billy Bragg)	118
Gli anni Sessanta e Settanta del '900: la durata si dilata, ma...	120
Astrazioni blues e parodie cool	123
Un fumetto elettrico	130
Sorrisi amari per Brian Wilson	130
L'alfabeto lisergico dada dei Soft Machine	132
“Harry, per favore, torna a casa!”	136
Ballate ingannevoli	138
Forme variabili di patriottismo americano:	
Holy Modal Rounders, Joseph Byrd,	
Van Dyke Parks, Godz, The Red Krayola	142
Tom Rapp e le sue perle	150
Gli Inner Space agli albori del Krautrock	153
Strumentali brevissimi come eventi occasionali e unici	154
L'elefante effervescente di Syd Barrett	156
Preludio e coda nei King Crimson	157
La miniatura sonora come interludio nei concept album	
degli Who e degli Aphrodite's Child	158
John Denver politico	165
La rivolta di Sly & The Family Stone	165
La miniatura come citazione nei El Chicano	167
La canzone più breve del mondo...	167
Moondog, busker prima dei busker	168
Critica al progresso tecnologico dei Kinks	171
<i>Radio Gnome Invisible</i> e la mitologia Gong	172
Attenti al cane!	176
Yes	179
Due decompressioni rock	179
Brevità d'autore all'insegna di Brecht:	
Henry Cow e Art Bears	180

Suggestioni satiane negli ZNR	186
Fonografia minimale	188
Anomalie pinkfloydiane	189
 7. LA CODIFICAZIONE DELLA FORMA MINIATURIZZATA: <i>MINIATURES. A SEQUENCE OF FIFTY-ONE TINY MASTERPIECES</i> (1980)	 194
 8. LA VARIANTE COMMERCIALE DEI RESIDENTS E IL JINGLE COME ARCHETIPO DELLA MINIATURIZZAZIONE POPULAR	 202
Jingle e interludi	204
Gli stivali di Nancy Sinatra	208
 9. CLONI E VARIANTI DELLA CODIFICAZIONE FISHERIANA	 211
<i>Just Another Asshole</i>	211
Il progetto <i>State Of The Union</i> (1982-2001)	212
I botti pirotecnici di Neil Planer	215
Vecchia madre Reagan	215
Ruins	216
Robert Pollard, “guidato dalle voci”...	217
Anal Cunt	219
Nurse With Wound	220
In punta di dita, They Might Be Giants	222
Breve intervista ai due John	223
La capriola di Gary Clark	226
Un perfetto country-rock miniaturizzato: Warren Zevon	227
<i>Network</i> di Martin Archer	227
I solchi chiusi di Ron Lessard	231
Brian Eno e Windows 95	233
Confondere le tracce: <i>The Art Ensemble</i> dei Rake	234
Digressione n. 1: la funzione shuffle del CD	238
<i>Aggregate 1-26</i> di Arto Lindsay	241
Il progetto <i>Twice Around The Earth</i> :	
la radio come finestra virtuale sul mondo	242
Il ritorno di <i>Miniatures</i> (1995)	243
La trappola sonora della Friendly Science Orchestra	245
Musica breve per persone piccole...	246
Punk e post-punk, autentici iniziatori della forma?	251
Onomatopee	257
Uomini robusti per canzoni minute: Minutemen	258
Tra Ionesco e Nietzsche, i Red Hot Chili Peppers	261

<i>Plunderphonics</i> di John Oswald	262
Ron Anderson: “Suonare le cose sbagliate”	264
Troppo breve per essere ignorato: Le Scrawl	269
Bob Drake e la miniaturizzazione patafisica	269
Digressione n. 2: le suonerie	276
Il folle tentativo del <i>Vegetable Man Project</i>	277
Digressione n. 3: poetica del montaggio sonoro	280
Miniature Lo-Fi	281
Grain: <i>A Compilation Of 99 Short Tracks</i>	282
Il ritorno a casa di Gesù nel disco-bomba dei Green Day	283
<i>Minute Papillon</i>	284
Digressione n. 4: l’hip-hop	285
Digressione n. 5: pratiche d’uso del vinile	286
Le ciambelle di J. Dilla	288
Gridlink: “Meglio premere il tasto repeat che il tasto stop”	289
Erik Friedlander e le cinquanta miniature della Nun	289
Lo straordinario progetto della chitarra da cento dollari	290
Le miniature italiane	291
L’album più breve del mondo!	292
Applausi!	292
Un minuto più vecchio	293
Anal Trump	294
Un album in un minuto: la compressione parossistica	295
Tierra Whack e la durata “naturale” di Instagram	295
L’esplosione delle miniature su Bandcamp	296
Celebrando <i>Miniatures</i> quarant’anni dopo (2020)	299
Le miniature di David Rothbaum	302
Il progetto {int}erpret null: <i>miniatures vol. 1</i>	303
Le miniature pop di Ken Sharp	304
<i>60 Seconds Each</i> : un album eterarchico nato per caso	306
L’entomologia sonora della Chuchchepati Orchestra	309
Tim Hodgkinson e Kamura Atsuko: <i>Haiku In The Wide World</i>	310
 10. TIPOLOGIE, FORME E FUNZIONI	
DELLA MINIATURIZZAZIONE SONORA	312
Tipologie di miniaturizzazione	312
Forme	314
Caratteristiche generali di una miniatura sonora	314
Collocazione	314
Funzioni	316

11. POSSIBILI SIGNIFICATI CULTURALI, FILOSOFICI, PSICOLOGICI, POLITICI DELLA MINIATURIZZAZIONE POPULAR	
E RELATIVE IMPLICAZIONI	319
Trasportabilità e cospirazione	319
Sfida e vincolo tra frammento e totalità	321
Velocità, concentrazione, capacità attentiva:	
la miniatura come fattore di crisi	327
Apoteosi del sincretismo: Ivor Cutler, un caso-studio	329
Tempo reale e tempo virtuale: espandere, comprimere	
ed eliminare lo spazio-tempo nella mente	
dell'ascoltatore (un'appendice necessaria)	332
Estendere i suoni all'infinito. Il canone	333
Ancora Satie, il geniale Satie...	335
Rallentare-accelerare i giri	341
Sospendere l'ascolto	343
Le ghost-track	346
L'aforisma fantasma	353
Forzare la durata del supporto	355
Compromettere l'ascolto, frustrando il tempo	356
Distruggere il supporto, annullando il tempo	359
 12. CONCLUSIONI PROVVISORIE	 362
 APPENDICI	
I. Discografia di riferimento	365
II. Fonti consultate	375
 RINGRAZIAMENTI	 381

Introduzione

Questo lavoro rappresenta il culmine di oltre cinquant'anni di passione per l'ascolto della musica registrata. Nel 1975, a dodici anni, il primo disco in vinile che acquistai fu *Atom Heart Mother* dei Pink Floyd alla UPIM (all'epoca un popolare grande magazzino) di Cremona, dove abito tuttora. Costava 3.500 lire (circa l'equivalente di 24,50 euro di oggi) ed era un'edizione italiana EMI-Harvest. Lo conservo ancora tra i miei dischi e lo considero un vero e proprio talismano.

Da quell'anno ho continuato ad acquistare e ascoltare musica, prevalentemente registrata: i primi anni, quando i supporti disponibili erano LP e audiocassette, su uno stereo JVC con diffusori Scott, a cui sono seguiti impianti via via sempre più sofisticati, fino a un Rega Planar 3 che posseggo ormai da almeno vent'anni e – dal 1986, con non poca diffidenza – su un lettore CD Sony acquistato per circa 150-mila lire durante un'avventurosa vacanza in camper con tappa ad Andorra (all'epoca noto paradiso fiscale).

Nonostante l'annosa e noiosa querelle “vinile contro CD”, non ho mai amato i CD, nemmeno quando, con l'introduzione sul mercato delle edizioni digipack, l'industria discografica ha cercato — a volte, lo ammetto, con risultati notevoli — di riprodurre i dischi in vinile miniaturizzandoli. Qualunque sia il supporto su cui viene ascoltata, in ogni caso, la musica registrata ha il raro potere di condizionare il rapporto dell'ascoltatore con il tempo, che si tratti dei canonici tre minuti e mezzo della hit del momento, dei cinquanta secondi di un jingle pubblicitario o dei settantacinque minuti di una suite registrata digitalmente per il formato CD.

Pur nella vastità della produzione disponibile, questo libro ha l'ambizione di repertoriare e indagare quei brani che, per la loro straordinaria brevità, sfuggono alla categorizzazione commerciale del “genere” (*file under*) e sfidano audacemente le convenzioni dell'ascolto. È anche un modo dichiaratamente surrettizio per celebrare alcuni dei miei musicisti preferiti, tra questi alcuni assolutamente underground o meno noti. Il lavoro è dedicato agli appassionati di musica su supporto

fisico, in particolare a coloro che, come me, considerano il suono registrato molto più interessante e stimolante di quello riprodotto in un concerto dal vivo.

*Ciò che è ridotto si ritrova in un certo senso liberato dal significato.
La sua piccolezza è, allo stesso tempo,
una totalità e un frammento.
L'amore per le piccole cose è un sentimento infantile.
(Marcel Duchamp)*

*Rick Wakeman, rosica pure.
Ci siamo!
Mi piacciono le canzoni brevi
Mi piacciono le canzoni brevi
Mi piacciono le canzoni brevi
Mi piacciono le canzoni brevi
Mi piacciono le canzoni brevi
Mi piacciono le canzoni brevi
(Dead Kennedys, *Short Songs*, 1987)*

1. L'evoluzione delle tecnologie audio nel rapporto spazio-tempo

È successo un po' come in certi film del cinema muto degli anni Venti, in cui uomini, animali e oggetti escono da un'auto in una sequenza infinita, come se lo spazio interno alla vettura fosse inesauribile. L'intento era quello di sfruttare il mezzo al massimo delle sue possibilità, ottenendo effetti paradossali e grotteschi. Allo stesso modo, in alcune commedie in bianco e nero si vedono due personaggi trasportare un tronco d'albero così lungo che il primo, uscendo dallo schermo, rientra dal lato opposto, con un un effetto decisamente esilarante. Si trattava evidentemente di un paradosso: comprimere in uno spazio limitato persone e cose che non potrebbero mai coesistere in una reale dimensione fisica.

Questo meccanismo rispecchia da vicino quanto accaduto nella gloriosa storia centenaria del disco e, più in generale, dei supporti creati dall'uomo per documentare suoni e rumori. Alle origini della fonografia, e fino al 1948, il supporto più popolare era il disco a 78 giri da 10 pollici (circa 25 cm), capace di contenere musica registrata su entrambi i lati per una durata non superiore ai tre minuti e mezzo. Basti pensare che nel 1903, in Inghilterra, l'etichetta His Master's Voice pubblicò la prima registrazione completa di un'opera, l'*Ernani* di Giuseppe Verdi, su ben quaranta dischi incisi solo su di un lato.

Lo spazio limitato dei supporti disponibili costringeva generalmente i compilatori dell'epoca a tagliare le composizioni classiche (di solito, estratti di opere), arrivando a pubblicarle in più volumi, affidandosi comunque a brani completi "leggeri" (marce, canzonette, arie da salotto...) in risposta al gusto della borghesia occidentale. Per questo motivo, intorno al 1910, prima della comparsa delle copertine rigide, nacquero i "libri-disco" (*record books*): raccoglitori che permettevano di contenere più dischi e di ascoltare un'opera completa, seppur suddivisa in diverse registrazioni. Come l'*Ernani* di Verdi, appunto.

Per estendere la durata per lato, già negli anni Venti furono introdotti 78 giri in formato più grande, da 12 pollici (30 cm circa), che po-

tevano avere una durata massima di cinque minuti per facciata. Fu solo in questo modo che, ad esempio, nel 1924 la Victor riuscì a pubblicare l'intera esecuzione di diciassette minuti della *Rhapsody in Blue* di George Gershwin, nella registrazione in studio di Paul Whiteman e della sua orchestra: la composizione fu distribuita su due lati.

A partire dagli anni Trenta, le case discografiche iniziarono a distribuire dischi in formato 78 giri che contenevano più brani dello stesso autore o interprete, con l'intento deliberato di offrire lo stesso genere musicale. Fu solo nel 1940 che Alex Steinweiss, un grafico che lavorava per la Columbia, riuscì a convincere i responsabili a pubblicare per la prima volta un album composto da quattro dischi (che offrivano *medley* di due canzoni su ogni lato) completo di una copertina illustrata: il titolo della raccolta era *Smash Song Hits by Rodgers & Hart*, sul fronte presentava un'immagine mentre sul retro e nell'interno erano stampate note a commento del contenuto musicale. L'immaginario grafico del disco, nella forma con cui si sarebbe affermato per almeno cinquant'anni, trovò così la sua prima definizione.

Sebbene la reificazione della musica, con le sue naturali conseguenze materiali in termini di moda culturale, sociale ed estetica, fosse vista con legittimo sospetto da alcuni intellettuali dell'epoca,¹ era co-

1 T. W. Adorno, in note scritte nel 1927 e pubblicate nel 1928 su *Musikblättern des Anbruch* (ripubblicate nel 1982 in Germania), è perentorio sulla natura dei primi dischi in relazione alla riproduzione fonografica: "La coscienza assoluta del suono incontra difficoltà con il grammofono. È quasi impossibile valutare se l'altezza del suono coincida o meno con l'originale. Normalmente l'altezza originale del suono viene stravolta con la sua riproduzione fonografica. In generale, il suono che si ascolta attraverso il grammofono è talmente più astratto dell'originale da necessitare sempre più di essere integrato dalle specifiche qualità sensibili del suo oggetto, al quale deve appoggiarsi per rimanere in relazione con esso. La sua astrattezza presuppone, nel caso in cui debba diventare intelligibile, la totale concretezza dell'oggetto e restringe così l'ambito del riproducibile. La tecnica fonografica esige un oggetto naturale. Se nell'oggetto la sostanza naturale è stata introdotta intenzionalmente o separata meccanicamente, il disco non è in grado di comprenderla. Ancora una volta nei fonografi sono iscritti i loro limiti storici". E ancora: "Solo una volta il grammofono interviene nell'opera e nell'esecuzione. Questo accade quando la molla si scarica. Allora sprofonda nella debolezza cromatica e la musica scorre via sconsolata. Bisogna aspettare la fine della riproduzione per cambiare musica. Oppure si mette via il disco e si lascia che la molla finisca di srotolarsi nell'oscurità". Pochi anni dopo, nel 1936, il filosofo Walter

munque inevitabile che un tale supporto – fragile (il materiale era la gommalacca, che cadendo a terra si frantumava facilmente), soggetto a rapida usura (la puntina dopo pochi ascolti deteriorava la superficie del disco e doveva essere sostituita) e con una durata molto limitata – fosse destinato a essere soppiantato da mezzi più funzionali.

L'avvento del disco in cloruro di polivinile (PVC), lanciato nel giugno 1948 dalla Columbia, infrangibile e di maggiore durata (46 minuti era il tempo massimo utilizzabile, 23 minuti per lato, prima che lo spazio disponibile distorcesse il suono), rappresentò una vera rivoluzione, seppur non priva di inconvenienti: rispetto al disco a 78 giri, che pesava 360 grammi, il nuovo supporto pesava solo la metà ed era più soggetto a deformarsi. Tuttavia era più economico del precedente: per 4,85 dollari era possibile avere un'intera sinfonia registrata su entrambi i lati, mentre la stessa sinfonia raccolta in cinque dischi a 78 giri sarebbe costata quasi il doppio (esattamente 7,25 dollari).²

Fu la materializzazione del sogno di un visionario, il direttore della Columbia Edward Wallerstein, che aspirava a memorizzare su un singolo disco almeno 17 minuti di musica per lato, in modo da poter garantire la diffusione di quasi tutta la musica classica esistente su un unico disco, senza tagli e riduzioni. L'operazione era stata resa possibile grazie a un gruppo di ricerca costituito alla Columbia nel 1945 e coordinato da Peter Goldmark, che era riuscito – dopo numerosi tentativi andati a vuoto – a realizzare un disco riproducibile alla velocità di 33 giri e un terzo al minuto, capace di offrire ben 22 minuti e mezzo di musica per lato.

La conferenza stampa di lancio nel nuovo disco, tenutasi il 18 giugno 1948 al Walford-Astoria Hotel di New York, mise in scena plasticamente l'inizio di questa rivoluzione tecnologica. Davanti a giornalisti decisamente scettici, Wallerstein e Goldmark allestirono uno spet-

Benjamin scrisse l'influente saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in cui sostiene che, con la riproduzione meccanica di un'opera d'arte, l'opera perde il requisito dell'autenticità, l'*aura* che ne connota l'unicità. In ciò è implicita la critica radicale alla cultura di massa che si basa, nella società capitalistica, sulla riproduzione di massa delle opere.

- 2 Nonostante questa invenzione, i dischi a 78 giri continuarono a essere prodotti fino alla seconda metà degli anni '50 con brani tratti da opere liriche, solitamente arie famose, interpretate da artisti famosi: due arie per lato.

tacolo memorabile: su un lato del palco fu posta una pila di dischi a 78 giri alta quasi tre metri, sull'altro una pila di 101 LP che non superava il mezzo metro d'altezza. Il primo colpo di scena avvenne quando fu annunciato che le due pile contenevano esattamente gli stessi dischi; il secondo sconcertò il pubblico: fu riprodotta un'opera a 78 giri che si interruppe bruscamente dopo quattro minuti, e la stessa opera a 33 giri che durò invece ventidue...

Nei giorni successivi, la Columbia mise in vendita 132 titoli, per la maggior parte classici, mentre il primo album di musica pop fu *The Voice Of Frank Sinatra*, una raccolta di otto brani con l'accompagnamento dell'orchestra diretta da Axel Stordahl. A quel punto, l'album a 33 giri si diffuse immediatamente, anche grazie a Decca e Capitol che ne acquisirono la tecnologia. Per contrastare lo schiacciante monopolio della Columbia, che aveva avuto l'intuizione fin dall'inizio di pubblicare molti titoli già usciti a 78 giri anche nel nuovo formato, nel 1949 la RCA lanciò il 45 giri, dando inizio a quella che fu chiamata "la guerra delle velocità": ma già l'anno successivo la produzione rallentò drasticamente e l'etichetta dovette convertire gli investimenti sulla produzione dei 33 giri. Ciononostante, il 45 giri divenne a tutti gli effetti un formato alternativo in attesa di titoli adatti al suo lancio planetario.

Fu però durante gli anni Cinquanta che il vinile a 33 giri e il 45 giri (un dischetto largo 18 cm) ebbero la loro piena consacrazione, mandando in soffitta il glorioso 78 giri. La durata e la praticità dei supporti, come abbiamo visto, si consolidarono nelle abitudini degli appassionati di pari passo con l'evoluzione dei riproduttori disponibili in commercio: in un arco di tempo di circa quarant'anni, l'appassionato era passato dall'ingombrante grammofono a tromba, vero e proprio mobile d'arredo, all'agile e leggera fonovaligetta, trasportabile ovunque.

Almeno all'inizio del decennio, la produzione di vinili riguardava ancora in gran parte i cataloghi di musica classica, considerati più affidabili e appropriati per il nuovo formato, nonostante la tecnologia non fosse ancora perfezionata e il suono risultasse ancora imperfetto per l'ascoltatore. Infatti, i primi LP all'ascolto erano generalmente aspri, duri, dal timbro freddo: le note più lunghe, suscettibili di irregolarità

di rotazione del giradischi, creavano un effetto piuttosto fastidioso chiamato “wow”, un vibrato tutt’altro che confortevole per l’orecchio³. Poteva accadere che alcune sequenze di suoni forti o molto forti fossero precedute da una sorta di eco, dall’affioramento anticipato dei suoni.

Con l’ascesa del rock’n’roll a metà del decennio, l’industria discografica fu in grado di dare una spinta decisiva alla diffusione dei nuovi formati, specialmente tra i giovani. Dopo l’insuccesso iniziale nella sfida con Capitol, la RCA investì con decisione nella produzione di 45 giri, disponendo in pochi mesi di un vasto catalogo caratterizzato da diversi stili popolari: dal country al rhythm & blues, al rock’n’roll. Il nuovo formato offriva all’ascoltatore la stessa durata del 78 giri, ma con il vantaggio di essere più robusto e meno ingombrante. Allo stesso modo, per contrastare il monopolio del 78 giri, l’etichetta introdusse sul mercato anche il formato EP (*extended play*), dischi da 10 pollici (25 centimetri circa) che potevano contenere fino a 7 minuti di musica per lato, solitamente due o tre brani standard. Per completare l’opera, i nuovi dischi potevano essere ascoltati su un riproduttore appositamente progettato: fabbricato su licenza della RCA Victor, l’HMV 2107 permetteva l’ascolto di più 45 giri grazie a un perno centrale alto circa 10 cm che consentiva di impilare più dischi.

Verso la fine degli anni Cinquanta, dunque, con l’avvento dei tre nuovi formati, il 78 giri perse attrattiva e fu soppiantato; tutte le principali case discografiche iniziarono a investire principalmente sul 45 giri, un formato ideale per i giovani fan del rock’n’roll che non disponevano del reddito degli adulti, generalmente orientati all’acquisto di musica classica e opera.

Prima di essere raccolte in un LP a 33 giri, le canzoni più popolari di un autore venivano pubblicate su 45 giri (chiamate *singoli* proprio perché contenevano un solo brano per lato) ed EP: nel 1958, ad esempio, la Chess pubblicò su EP *Johnny B. Goode* di Chuck Berry, uno dei padri riconosciuti del rock’n’roll, in una raccolta di quattro pezzi intitolata *Sweet Little Rock And Roller* (due canzoni per lato); brani che

3 Il parametro *wow and flutter* misura la precisione della rotazione di un giradischi.

furono poi ripubblicati l'anno successivo nell'LP *Chuck Berry Is On The Top*.

Elvis Presley, dopo il clamoroso successo del 45 giri *Heartbreak Hotel* (poi ripubblicato nell'album di debutto intitolato semplicemente *Elvis Presley*), uscì per la RCA alla fine del '56 con un singolo che presentava due tracce irresistibili: sul lato A *Hound Dog* e sul lato B *Don't Be Cruel*, successi che sarebbero stati inclusi pochi mesi dopo (1958) nella prima raccolta di successi del cantante, *Elvis' Golden Records*. Come ha scritto il critico Bruce Eder, fu

“il primo album di greatest hits del rock & roll, e stabilì lo standard per tutti gli altri a venire. Per come era stato concepito originariamente, era una raccolta di 14 brani che includeva la maggior parte dei più grandi successi del “Re” fino a quel momento, pubblicata alla vigilia dell'inizio del suo servizio militare; data la scarsità di nuovo materiale imminente, sembrava logico assemblare questi successi. Ognuna delle 14 canzoni aveva ottenuto il disco d'oro per un milione di copie vendute, un primato all'epoca ineguagliato da chiunque altro nel rock & roll”.⁴

Nei primi anni Sessanta, un LP di musica pop calibrato su pezzi tra i due minuti e mezzo e i quattro minuti poteva contenere al massimo undici tracce, non di più, a meno di non abbreviarne la durata. I primi LP pubblicati dai Beatles, *Please Please Me* (1963), *With The Beatles* (1963) o *Beatles For Sale* (1964), ne contenevano 14; i primi due album dei Rolling Stones, *The Rolling Stones* (1964) e *The Rolling Stones no. 2* (1964), rispettivamente dodici e tredici, mentre *Surfin' Safari* (1962) e *Surfin' USA* (1963) dei Beach Boys presentavano 12 pezzi ciascuno per una durata totale di soli 24:53 e 24:15, rivelando chiaramente che, ai suoi esordi, il long-playing era un mero contenitore di singoli, una sorta di “jukebox trasportabile”.

Dalla seconda metà del decennio, la logica commerciale del singolo da jukebox – che aveva reso gli LP delle semplici raccolte di canzoni – iniziò a essere sfidata dall'idea che il disco a 33 giri potesse assumere l'identità di una vera opera d'arte sonora, liberando i brani dal li-

4 Bruce Eder sulla pagina di AllMusic <<https://www.allmusic.com/album/elvis-golden-records-mw0000195342>>.

mite convenzionale dei tre-quattro minuti e dilatando suoni e sperimentazioni: in *Aftermath* del 1966, ad esempio, i Rolling Stones registrarono *Goin' Home*, di 11 minuti e 35 secondi, che solo tre anni prima era la durata di un'intera facciata (con ben sei tracce!) di un disco dei Beach Boys.

Tra il '65 e il '66, ad esempio, Bob Dylan riempì i dischi con nove (in *Bringing It All Back Home*) e undici canzoni (in *Highway 61 Revisited*), arrivando a quattordici con un album doppio *Blonde On Blonde*, quando solo un paio d'anni prima sarebbe bastato un disco singolo.

Realizzato nel maggio 1967, *Absolutely Free* di Frank Zappa & The Mothers of Invention fu probabilmente il primo concept album nella popular music in cui le canzoni si susseguivano dando all'ascoltatore l'effetto di un'opera narrativa unica e integrata. Era stato registrato a metà novembre del '66 in sole quattro session per un totale di venticinque ore, a causa del budget molto limitato. La band fu costretta a registrare le parti musicali dal vivo in studio, completando le registrazioni con le parti vocali in un'unica session. La natura spiccata-politica del progetto, assolutamente coerente in termini di prodotto (musicale, visivo, testuale), portò a una forte opposizione da parte della casa discografica, la MGM, che ne ritardò l'uscita di circa un anno.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band dei Beatles, pubblicato in Inghilterra il 1° giugno 1967 dalla Columbia, divenne il concept album più famoso della storia del rock, sebbene le canzoni fossero concatenate in modo molto meno efficace rispetto all'album di Zappa & The Mothers.

Nonostante quella del concept album apparisse come un'assoluta novità ai giovani ascoltatori di popular music, novità che si sarebbe consolidata stabilmente nel decennio successivo, questa esperienza di ascolto era già possibile da alcuni anni grazie alle colonne sonore integrali di film e opere teatrali prodotte dalla Columbia come *West Side Story* (1961), *My Fair Lady* (1964) o *Tutti insieme appassionatamente* (in originale, *The Sound Of Music* del 1966), che permettevano al cinefilo di "rivedere" il film a casa attraverso la suggestione del suono, ma anche, soprattutto, da un album di Frank Sinatra pubblicato dalla

Capitol nel 1955. Anticipato l'anno prima da *Songs For Young Lovers*, una raccolta di canzoni d'amore, *In The Wee Small Hours* anticipò in realtà di almeno un decennio l'idea di montare un 33 giri con brani riferiti a un unico tema, ispirato al suo recente divorzio dalla moglie Ava Gardner. L'album, arrangiato e orchestrato da Nelson Riddle, esprimeva infatti un umore malinconico dai toni cupi e desolati, e tra brani originali e remake (*Mood Indigo*, *What Is The Thing Called Love*...) trasmetteva all'ascoltatore tutti i sentimenti di prostrazione e frustrazione dell'artista per la fine della sua storia d'amore.

A partire dall'album di Sinatra, gli LP venivano sempre più spesso concepiti dagli artisti come opere complete, scritte e accuratamente programmate per essere ascoltate nel loro insieme e in sequenza, talvolta addirittura per racchiudere un'unica opera come nel caso di *Love Supreme* di John Coltrane, registrato nel 1964. Il formato LP offriva ai musicisti il tempo di espandersi, sperimentare con forme lunghe, suite, assoli estesi, collage e cicli di canzoni, finalmente liberi dalla cultura del jukebox "mordi e fuggi" dei 45 giri degli anni precedenti.

Per tornare ai Beatles, certamente per enfatizzare l'idea di continuità infinita del tempo della loro musica, avevano deciso di bloccare la puntina sull'ultimo solco vuoto alla fine di *A Day In The Life*, l'ultima traccia del lato B di *Sgt. Pepper's*: tecnicamente un solco circolare che costringeva l'ascoltatore a sollevare manualmente il braccio del fonografo per fermare il disco, senza dubbio uno dei primi interventi creativi introdotti nel supporto.⁵ Questa intuizione era anche una risposta

-
- 5 Mark Lewisohn, uno dei più autorevoli storici del gruppo, ha ricostruito questa affascinante storia in questo modo: "Come sa un artista quando, e in che modo, è il caso di dare l'ultima pennellata a un capolavoro? Con *A Day In The Life*, il *Sgt. Pepper* poteva già dirsi compiuto, specie per via di quell'ultimo, terrificante accordo di piano che durava oltre quaranta secondi. Ma, visto che non era stato lasciato un solo secondo di silenzio tra una canzone e l'altra, pensarono i Beatles, sarebbe stato un peccato se ci fosse stato silenzio *dopo* l'accordo finale. Perché non mettere qualcosa nel solco terminale? I possessori di giradischi automatici avrebbero sentito una breve esplosione di rumore prima che il braccio ritornasse alla base, mentre chi non fosse in possesso di simili apparecchi di lusso avrebbe sentito il rumore nel solco circolare andare avanti *ad infinitum*, o perlomeno fino al sollevamento manuale del braccio". (M. Lewisohn, *Beatles. Otto anni ad Abbey Road*, Arcana, Milano, 1990, traduzione dall'originale *The Complete Beatles Recording Sessions. The Official*

alla pratica decennale molto diffusa di sfumare i pezzi (fade out) attraverso il graduale abbassamento tecnico del volume, dando così all'ascoltatore l'impressione che la canzone non finisse realmente, ma continuasse in un altrove spazio-temporale potenzialmente infinito...

L'introduzione nel 1963 delle audiocassette e del relativo lettore da parte della Philips cambiò le pratiche di ascolto più di ogni altra cosa, rendendole più agili e trasportabili, anticipando i tempi in cui viviamo.⁶

Durante gli anni Settanta, i musicisti arrivarono persino a dilatare i suoni al punto che questi venivano ridotti a una sola traccia per lato: *Echoes* dei Pink Floyd, ad esempio, pubblicata nel 1971 nell'album *Meddle*, dura 23:31. La suite *Atom Heart Mother*, invece, occupa l'intero lato A dell'omonimo album del 1970 per 23:45, mentre *Dogs*, registrata nel 1977 su *Animals*, è lunga 17 minuti e 8 secondi.

Altri tempi, si potrebbe eccepire. Tempi in cui la dilatazione dei brani rock, anche solo in termini di durata dei pezzi, sfidava audacemente i canoni della composizione classica, spesso modellati sulla sinfonia europea del diciannovesimo secolo.⁷ Il long-playing, soppiantando il 45 giri che era stato molto popolare tra i giovani fino al decennio

Story Of Abbey Road Years, Hamlyn Publishing Group, UK 1988). I quattro musicisti decisero di riempire il solco circolare con rumori vocali ("farfugliamenti senza senso", "rumori buffi", "cavolate", come li definisce Lewisohn), che furono registrati al contrario dall'ingegnere di Abbey Road Geoff Emerick, fino a quando, poco prima della stampa finale del disco, "John Lennon suggerì di inserire un fischio ad alta frequenza di quelli usati per far saltare su i cani, da 15 chilocicli". (Lewisohn, cit.). Nelle stampe in vinile successive alla prima il solco circolare non è presente, mentre nelle varie riedizioni in CD l'effetto viene ripetuto per alcuni secondi fino a quando non si interrompe. Anche gli Who, pochi mesi dopo (dicembre 1967), alla fine di *Who Sell Out*, inclusero in chiusura del disco un solco continuo con il jingle pubblicitario della Track Records, la loro casa discografica.

6 Infatti, la cassetta consentirà negli anni '70 prima l'emergere del fenomeno *Ghetoblaster* (o *Soundblaster*, o *Boogie Box*), in particolare nella sottocultura hip-hop americana, poi del *Walkman*, lanciato sul mercato da Sony nel 1980, vero inizio della privatizzazione portatile della musica che anticipa l'ascolto wireless di oggi con il cellulare.

7 Cfr. A. Carrera, *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta a oggi*, Feltrinelli, Milano, 1980 e P. Prato in *AA.VV., What's Popular Music?*, Edizioni Unicopli, Milano, 1985.

precedente, permise tali esperimenti, stabilendo una pratica di ascolto alternativa a quella del jukebox.

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, con l'ascesa del punk in Inghilterra (e delle forme affini negli Stati Uniti), della disco music e dei videoclip (grazie al lancio del canale televisivo MTV nell'agosto 1981), si verificò un drastico ritorno all'estetica della canzone da tre minuti, specialmente in ambito pop. Persino il rock, almeno per quanto riguarda il mainstream, sembrò rinunciare alle velleità sperimentali rivolgendo l'attenzione alla composizione breve, in ogni caso non superiore ai 4-5 minuti. Una variante anomala, decisamente coraggiosa, fu il debutto dei Television nel 1975 intitolato *Little Johnny Jewel*, un brano di 7 minuti e 30 secondi registrato su 45 giri e diviso in due parti: la prima sfumava sul lato A dopo 3:30 per proseguire sul lato B. Una scommessa simile fu fatta (e vinta!) nello stesso anno da Bob Dylan con la favolosa *Hurricane*, divisa in due parti (5:14 la prima, 5:39 la seconda). Si trattava di due bizzarre anomalie discografiche, decisamente controcorrente se si considera che i singoli di successo dell'epoca non superavano i 4 minuti per brano a facciata.

Con l'introduzione del CD, nella prima metà degli anni Ottanta, grazie all'accordo tra Philips e Sony la tecnologia audio popular subì un nuovo contraccolpo: la comodità del nuovo supporto (circa 70 minuti di musica continua, superiore maneggevolezza, apparente indistruttibilità, miniaturizzazione dell'oggetto – dai 30 cm del vinile 33 giri ai 12 cm del compact disk) e la riduzione degli effetti collaterali del mezzo fisico (fruscio del vinile, elettrostaticità, sostituzione periodica della testina, ricerca facilitata delle tracce, controllo remoto dell'ascolto/selezione...) permisero nuove pratiche sociali nell'ascolto, offrendo, come vedremo, modalità inedite nella composizione e nella produzione delle opere stesse.

Divenne possibile, a quel punto, pubblicare brani che nell'era del vinile dovevano essere forzatamente distribuiti sui due lati del disco: la reinterpretazione del *Requiem For Adam* del Kronos Quartet (None-such, 2001), composto dal musicista d'avanguardia contemporaneo Terry Riley, dura ad esempio 41:49 senza interruzioni.

Si è consolidata inoltre, tra le altre opportunità, quella di dilatare ulteriormente la durata dei brani fino a occupare l'intero spazio dispo-

nibile con una singola composizione: *Odin*, ad esempio, una “meditazione su Silbury Hill e Waden Hill” composta dal musicista rock alternativo Julian Cope e pubblicata nel 1999, dura 73 minuti e 45 secondi, un intero CD, probabilmente uno dei limiti massimi di estensione raggiunti finora su un supporto fisico con una sola traccia.

Il nuovo riproduttore ha offerto anche l’opportunità di sperimentare nuove forme compositive sfruttando l’opzione shuffle, cioè la riproduzione casuale. La scaletta poteva così essere modificata a piacimento, variando l’ordine dei pezzi o rimescolando la sequenza basandosi sul principio del caso, minando così l’integrità dell’opera voluta dal suo autore.

È negli anni recenti che, con il declino delle vendite dei CD⁸ dovuto alla diffusione planetaria del download (legale e illegale) e dell’ascolto in streaming su varie piattaforme (come Spotify o iTunes), si è assistito al ritorno commerciale del vinile riproposto in edizioni da 180 grammi,⁹ accompagnato dall’introduzione sul mercato di nuovi giradischi “leggeri” che simulano le fonovaligette degli anni ’50 e ’60; questi riproduttori permettono un ascolto meno qualitativo (a causa, ad esempio, degli altoparlanti integrati a bassa potenza) ma indubbiamente più pratico. Il vinile è comparso in alcune pubblicità TV, elemento di arredamento trendy in listening bar (bar dove si può ascoltare musica riprodotta da fonografi), librerie, feste di piazza riapparendo “come dispositivo malinconico che trasporta il sentimento di amarcord diffuso di cui la musica si fa carico proprio grazie alla sua capacità di dare e ricevere senso dalle istanze del presente. Oggi il vinile è una risposta fatta di atomi alla smaterializzazione della musica in bit operata dalle piattaforme”.¹⁰

8 Vedi W. Straw, *In Memoriam. The Music CD And Its Ends*, in *Design And Culture* Vol. 1, N. 1, Berg 2009.

9 Nel marzo 2023, durante il South by Southwest 2023, la conferenza dedicata alle innovazioni in campo tecnologico, musicale e mediatico promossa ad Austin (Texas), è emerso che solo la metà delle persone che acquistano vinili possiede un giradischi. Il fenomeno, tuttavia, non era del tutto inedito. Infatti, già in un sondaggio pubblicato da New Musical Express nel 2016, il 41% degli acquirenti di vinili ammetteva di possedere un giradischi ma di non utilizzarlo, mentre il 7% dichiarava addirittura di non averne mai avuto uno.

10 A. Lai in *La rivincita dei media fisici*, su Il Manifesto del 17 aprile 2026.

Caricato di valore simbolico, scrive Andrea Lai su *Il Manifesto*,

“il portato passatista e romantico del disco in vinile supera ogni dato tecnico o scientifico, come un feticcio religioso: il vinile si sente meglio. Meglio di cosa non è chiaro, ma sicuramente fa sentire meglio chi lo guarda, lo usa, lo tocca, percependo la musica nuovamente come un’arte materiale e come un gesto governato. Come un prodotto-status da comprare al mercatino domenicale e mettere in bella mostra a cena con gli amici. (...) Oggetto, prima che musica, contenitore prima che contenuto, il vinile sembra essere la via di fuga dalla libertà e dal futuro spaventoso, un rifugio dalle insicurezze contemporanee, con buona pace della musica che contiene”.

Intanto, il download e lo streaming dal web hanno così cambiato nuovamente, e in termini apparentemente radicali (irreversibili?), i modi in cui la popular music viene composta e ascoltata, offrendo la possibilità di espandere esponenzialmente la durata dei brani all’interno di una logica di intrattenimento caratterizzata da pervasività (il suono è potenzialmente ovunque e funge da sottofondo alla nostra vita quotidiana) e volatilità (si manifesta prevalentemente nel “qui e ora”, liberandosi dai limiti e dall’intrinseca ambiguità del supporto fisico).

DALLO STUDIO DI REGISTRAZIONE ALL’INTELLIGENZA ARTIFICIALE

L’introduzione del nastro magnetico, avvenuta inizialmente nel 1932 grazie alla BASF (allora denominata Farben) e perfezionata negli anni Cinquanta,¹¹ rappresentò un’opportunità straordinaria, entrando a far parte della “cassetta degli attrezzi” del compositore.

Gli esperimenti che, a partire dagli anni ’50, videro musicisti colti francesi (con la cosiddetta *musique concrète*), tedeschi e italiani (mu-

11 La celluloida venne sostituita dal mylar, che pur mantenendo le stesse proprietà meccaniche, grazie al suo spessore inferiore consentì una magnetizzazione più profonda e una maggiore durata del nastro. Riducendo lo spessore, la bobina poteva contenere più di una volta e mezzo un nastro di celluloida normale.

sica elettronica) favorirono l'affermarsi dello studio di registrazione come dimensione creativa anche in ambito popular.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta, dunque, innesti, collage e “taglia-e-incolla” iniziarono a emergere dagli album di popular music come pratica naturale della registrazione sonora, liberandola definitivamente dalla ripresa del suono dal microfono. I primi dischi di Frank Zappa & the Mothers Of Invention, ad esempio, a partire dal debutto *Freak Out* (1966), furono in parte costruiti con la tecnica del collage sonoro mutuata dall'avanguardia colta di Charles Ives, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer e John Cage, e dalla tecnica dei cut-up letterari di William Burroughs, a sua volta derivata dalle avanguardie francesi del primo Novecento (Dadaismo e Surrealismo).

Nell'aprile del 1966, agli E.M.I. Studios di Abbey Road (Londra), i Beatles iniziarono a registrare *Revolver*, un album che si sarebbe rivelato molto influente per l'evoluzione tecnologica della registrazione popular. Nella prima sessione del 6 aprile, la band registrò in tre riprese *Tomorrow Never Knows*, un brano di John Lennon ispirato al *Libro tibetano dei morti* nella trasposizione psichedelica del guru dell'LSD Timothy Leary.¹²

Il brano, inserito proprio alla fine dell'album, si basava sull'uso, assolutamente innovativo in ambito pop e rock, di numerose sovraincisioni e loop, a partire dall'effetto della chitarra elettrica distorta che, all'ascolto, sembrava simulare il verso di gabbiani in volo. La voce stessa di Lennon era stata filtrata attraverso un altoparlante Leslie inserito in un organo Hammond per suonare, su richiesta del cantante, come “quella del Dalai Lama che canta dalla cima della montagna più alta”. Inoltre, durante le session dell'album, il tecnico Ken Townsend avrebbe inventato il sistema noto ancora oggi come ADT (Artificial Double Tracking) per il raddoppio delle voci. Un'altra innovazione decisiva nell'evoluzione delle pratiche di studio.

12 Il volume, scritto in realtà da Timothy Leary, Ralph Metzner e Richard Alpert, dottori in filosofia, era intitolato *The Psychedelic Experience (L'esperienza psichedelica)* e fu pubblicato nel 1964 dalla University Books di New York. Un'interpretazione psichedelica, filtrata attraverso l'uso guidato di LSD, psilocibina e mescalina, dell'antichissimo *Libro tibetano dei morti*, tradotto per la prima volta in Occidente nel 1927.

Con *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*¹³ i Beatles furono tra i primi a capitalizzare queste lezioni cruciali introducendo inserti di nastri preregistrati nella tessitura sonora dell'album. Il culmine di queste sperimentazioni, rappresentato da *A Day In The Life* in chiusura del secondo lato, consacrò la tecnica del collage sonoro saldando una canzone di Paul McCartney con una di John Lennon. L'uso assolutamente inedito di due macchine a quattro piste sincronizzate per quadruplicare l'impatto dei quaranta musicisti d'orchestra impegnati in un parossistico crescendo glissando (per permettere l'aggancio tra la prima parte del pezzo cantata da Lennon e la parte centrale cantata da McCartney) fu un'altra innovazione resa possibile dalla sperimentazione in studio, così come l'idea di concludere l'album con un "solco chiuso" che riproduceva indefinitamente le voci dei musicisti sovraincise che dicevano nonsense.

Una sperimentazione che il gruppo avrebbe ulteriormente sviluppato l'anno successivo con la registrazione di *Revolution 9* durante le sessioni del cosiddetto Album Bianco (*The Beatles*, 1968), il cui nucleo (lungo ben sei minuti) era stato estratto da *Revolution 1* pubblicata sullo stesso disco e come singolo. Il brano, accreditato come spesso accadeva a Lennon-McCartney, era in realtà opera del solo Lennon, in collaborazione con Yoko Ono (sua nuova compagna e presenza fissa in studio) e, in piccola parte, con George Harrison. Come ha scritto Lewisohn,¹⁴ si trattava più che altro di un montaggio di nastri preesistenti (alcuni provenienti dall'archivio degli EMI Studios), trattati da Lennon con l'effetto loop: estratti di *A Day In The Life*, voci registrate in studio, un coro accompagnato da violini, un brano sinfonico tagliato e riprodotto al contrario, registrazioni di brani di prosa sconclusionata, frasi di Lennon e Harrison, e l'ormai leggendaria voce che ripete "number nine", la cui paternità (un ingegnere di studio alle prese con un test sonoro) non è mai stata accertata.

13 Registrato tra il 6 dicembre 1966 e il 21 aprile 1967, più fonti accreditano l'idea che ci fossero volute 700 ore per farlo, ma considerando le condizioni oggettive degli studi di registrazione del tempo è difficile anche solo affermare che ce ne siano volute più di 400.

14 M. Lewisohn, 1988, cit.

Segnando una forte discontinuità tecnologica con il passato, l'album stesso fu il risultato di una raccolta di tracce registrate dai singoli membri della band separatamente, solo raramente insieme, assemblate senza soluzione di continuità come una suite. Da quegli anni, anche nella popular music fu possibile immaginare una forma sonora meno convenzionale, creativamente più libera e imprevedibile rispetto alla rigidità delle canzoni lanciate dal rock'n'roll ed evolutesi in sottogeneri come doo-wop, skiffle, beat... Oltre ai musicisti, si affermarono di conseguenza in termini decisivi figure come il produttore e l'ingegnere del suono, costantemente impegnati a trovare nuove soluzioni tecniche. Lo studio di registrazione divenne definitivamente un ulteriore strumento con cui produrre musica.

Sgt. Pepper's fu solo l'inizio di una serie di esperimenti tecnologici che videro peraltro i Beatles stessi all'avanguardia nei progressi avvenuti. Nel 1995, ad esempio, l'uscita del singolo su CD *Free As A Bird*, un brano inedito di John Lennon registrato nel 1977, riportò i quattro Beatles sul mercato discografico un quarto di secolo dopo la loro clamorosa separazione del 1970, grazie a una tecnologia che permise per la prima volta di registrare una canzone utilizzando la voce del cantante scomparso anni prima (ucciso nel 1980 a soli 40 anni). Come spiegano le note del CD: "*Free As A Bird* è stata registrata da John Lennon in forma di demo ma mai terminata, e nel 1994 il nastro è stato affidato a Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr. Il risultato è un'elevazione della semplice bellezza del demo originale di John a un livello molto più alto". Jeff Lynne, co-produttore della registrazione, osserva modestamente: "È stato difficile, ma penso che ce l'abbiamo fatta". Nonostante l'ammissione delle difficoltà tecniche incontrate e l'indubbio successo del pezzo, l'operazione sollevò inevitabili implicazioni etiche.

Implicazioni simili, peraltro, a quelle indotte nell'opinione pubblica più accorta dalla moda dei duetti a distanza che, a partire dalla fine degli anni '90, ha visto musicisti viventi duettare con artisti scomparsi: come Natalie Cole con suo padre Nat King Cole (scomparso nel 1965) che cantano dal vivo *Unforgettable* nel 1995; o Tony Bennett con l'immensa Billie Holiday in *God Bless The Child* registrata in studio (in *Tony Bennett on Holiday: A Tribute To Billie Holiday*, 1997); o

Lisa Marie con suo padre Elvis Presley in una commovente *Daddy Please Don't Cry* per le celebrazioni del “Re” del rock’n’roll al Memphis Coliseum, dove lei era accompagnata su grande schermo dalla sua storica band, i Jordanaires. E ancora, Lauryn Hill in duetto con Bob Marley nel 2000 nell’album *Chant Down Babylon* oppure, anni dopo, Michael Bublé con un resuscitato Elvis Presley in *Fever* di Little Willie John (nell’album del 2015 *If I Can Dream: Elvis Presley With The Royal Philharmonic Orchestra*), così come ancora sua figlia Lisa Marie nel 2018 in *Where No One Stands Alone* (nella raccolta gospel *How Great Thou Art And He Touched Me*) registrata in studio. Una tendenza che suggerì a Fred Goodman del New York Times un articolo efficace e sintetico intitolato: “Duetti con i morti: omaggio o sfruttamento?”.¹⁵

D’altra parte, le possibilità offerte dall’evoluzione tecnologica delle pratiche di registrazione, specialmente con il costante aumento delle tracce disponibili, hanno sempre favorito l’opportunità di registrare musica non necessariamente dal vivo in studio. Negli ultimi quarant’anni, inoltre, si è consolidata la possibilità di allestire home studio in cui registrare interi album con costi decisamente ridotti rispetto a uno studio tradizionale.

Questa opportunità ha trovato la sua massima applicazione nel biennio infaustamente segnato dal lockdown da Covid 19 (2020-2021). Sul web sono proliferate le esecuzioni in live streaming di musicisti e band, anche non presenti fisicamente nello stesso spazio, come le session dal vivo trasmesse dal canale ufficiale di Roger Waters (ex-bassista dei Pink Floyd), pubblicate due anni dopo nel CD *The Lockdown Sessions* (Legacy, UK 2023).

La prepotente emersione dell’intelligenza artificiale (I.A.) nella pratica e nel dibattito pubblico ha fatto esplodere nuove questioni di carattere etico, tanto che il 2 novembre 2023 i Beatles hanno pubblicato un nuovo singolo, dal titolo quanto mai appropriato, *Now And Then*, utilizzando ancora una volta un demo di John Lennon della metà-fine degli anni ’70, elaborato da un software insieme a vecchie registrazio-

15 F. Goodman in The New York Times del 16 gennaio 2000.

ni di chitarra di George Harrison (venuto a mancare nel 2001) e a un nuovo lavoro in studio di McCartney e Starr.

Come ha dichiarato Paul McCartney nel comunicato stampa di lancio del pezzo:

“Era lì, la voce di John, cristallina. È piuttosto emozionante. E ci suoniamo tutti. È una vera registrazione dei Beatles. Nel 2023, lavorare ancora sulla musica dei Beatles e stare per pubblicare una nuova canzone che il pubblico non ha ancora sentito, credo sia una cosa eccitante”.

Ancor più che per *Free As A Bird*, anche questo brano solleva implicazioni etiche non trascurabili poiché le opportunità tecnologiche disponibili, sottoposte a una eccezionale incontrollata accelerazione evolutiva, rischiano di spostare la dimensione creativa umana a quella dell’I.A. (introdotta su scala globale nel marzo 2023), al punto di non permettere più all’ascoltatore di orientarsi secondo le tradizionali categorie spazio-temporali.

Cosa pensereste se venisse pubblicato un nuovo disco di Elvis Presley che suona e canta una raccolta di madrigali del XVII secolo? O se circolasse una registrazione inedita di Kurt Cobain in cui racconta gli ultimi momenti della sua vita nel garage di casa prima che qualcuno lo uccidesse? E se fosse distribuito un nuovo album dei Radiohead senza che l’abbiano mai registrato?

Un fenomeno sul web, affermatosi nell’arco di pochi mesi a partire dalla fine del 2025, è stato quello di canali YouTube come Records That Never Existed (Dischi mai esistiti), presente anche su Instagram.

“Records That Never Existed è un’etichetta discografica e uno studio creativo che produce musica originale realizzata con l’ausilio dell’intelligenza artificiale, ispirata a epoche, generi e artisti che non sono mai esistiti”, si afferma nella descrizione del canale. “Ogni pubblicazione è una composizione originale, curata da esseri umani, che fonde narrazione, design e suono, esplorando come avrebbe potuto suonare la musica in linee temporali alternative”¹⁶.

16 Vedasi <<https://www.youtube.com/@recordsthatneverexisted>>.

Nato in Brasile, il canale offre oltre cento “dischi mai esistiti”, appunto, frutto dell’interazione tra creatività umana e intelligenza artificiale, che esplorano vari generi (blues, soul, funky, rock...) curando minuziosamente le biografie degli artisti – veri e propri talenti mai esistiti come Johnny Jungles, bluesman autore di tre album negli anni Settanta...

Un negozio di dischi virtuale come Dark Chord, che nel gennaio 2026 ha lanciato in rete uno strepitoso album di soul rock “artificiale” della band The Nocturns, *The Quiet Answer*, ‘spalmandolo’ su tutte le principali piattaforme digitali (I-Tunes, Spotify, Apple Music), precisa nelle note che l’album è il risultato dell’interazione tra I.A. e creatività umana, e si chiede:

“L’intelligenza artificiale sostituirà mai i musicisti? Assolutamente no. Il cuore della musica apparterrà sempre agli esseri umani: dall’energia pura delle esibizioni dal vivo alle sottili emozioni di una linea vocale. L’intelligenza artificiale è una potente alleata, non un sostituto. Amplia la tavolozza a disposizione dei creatori, consentendo loro di sperimentare in modi un tempo impossibili, mentre l’arte dal vivo continua a brillare al centro dell’esperienza musicale. La musica continua a evolversi, ma l’emozione dell’ascolto rimane senza tempo. Premi play ed entra nella prossima era del suono”.¹⁷

Il musicista country-rock Glen Wood, apparso sulle scene della discografia internazionale agli inizi del 2026, al momento di scrivere questo libro è uno degli ultimi fenomeni commerciali lanciato dal web (in primis Tik Tok e YouTube) prodotto dell’Intelligenza Artificiale, autore di pezzi country e pop-rock generati con app come Suno o Udio.

Questo tipo di profili sta diventando comune sui social media, dove canzoni orecchiabili create dall’I. A. vengono associate a un’estetica visiva accurata (spesso foto o video generati anch’essi da software) per dare l’illusione di un artista emergente reale o di una riscoperta del passato (copertine sbiadite, fruscio del vinile...).

17 Vedasi <https://www.youtube.com/watch?v=yI0z3LzfIms&list=RDyI0z3LzfIms&start_radio=1>.

Senza una regolamentazione ferrea che controlli il mercato tecnologico mantenendo le prerogative che tutelano l'umano è facile prevedere che sarà il caos. A discapito dell'ascoltatore, a discapito della musica e dei musicisti.

Ringraziamenti

Per quanto abbia un autore, ogni libro è sempre il risultato di uno sforzo (diretto e indiretto) collettivo. Anche questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il prezioso aiuto di:

Chris Cutler, Morgan Fisher, Martin Archer, Dario Antonetti, Massimiliano Dolcini, Jade Fair, Ken Sharp, Dorothy Moskowitz, Bill Kellum, John Linnell, John Flansburgh, Billy Bragg, Dave Getz, Ron Anderson e Bob Drake per la disponibilità a raccontare la loro esperienza.

Alessandro Monti, Federico Centenari, Vittorio Azzoni, Gianluca Barbieri, Michele Ghisolfi, Francesco Paladino, Wendelin Büchler, Fabio Sartori, Fabrizio Cezza Cesario, Holger Lund e Chris Cutler, per i loro preziosi consigli e suggerimenti.

Pete Smolin per aver facilitato il contatto con They Might Be Giants; Clive Solomon con Jade Fair degli Half Japanese; Dorothy Moskowitz per l'aggancio con Dave Getz; Jonas Vognsen per le preziose informazioni sull'incredibile storia di J. Dilla.

Barry Lamb e Alan Davies per avermi offerto l'opportunità di scrivere una presentazione del cofanetto che celebra i quarant'anni di *Miniatures* (ReR 2020), esperienza da cui è scaturito questo libro, dopo almeno due anni di ricerche, ideazioni e ripensamenti.

Un ringraziamento particolare all'Editrice ZONA per aver accolto questa eccentrica proposta editoriale, in particolare a Piero Cademartori e a Silvia Tessitore (anche per il costante confronto e il grande lavoro di editing!).

A Elena e Giulio... *mi amas vin cîujn*.

La rivoluzione della musica breve si occupa di quella forma peculiare di registrazione che possiamo definire “miniatura musicale” e che nell’ormai lontano 1980 venne “codificata” grazie a **Minia-tures**, un album-antologia di microbrani di autori vari curata dal musicista inglese Morgan Fisher. Attraverso approfondimenti e interviste esclusive, Luca Chino Ferrari ne racconta la storia e ne analizza natura, tipologie e funzioni, repertoriando esempi significativi e trovando paralleli con altre forme artistiche conosciute (come per esempio l’haiku giapponese). Ferrari assume i termini “miniatura” e “miniaturizzazione” non in riferimento alle dimensioni spaziali, ma alla durata e alla forma della musica; in altre parole, alla brevità e alla struttura intenzionale. Qui la brevità si manifesta come “misura nobile”, piena di significati culturali, psicologici, sociali, filosofici, con validi argomenti a dimostrarlo.

Luca Chino Ferrari (Cremona, 1963), scrittore e paroliere, è autore della prima biografia mondiale di Syd Barrett (*Tatuato sul muro. L'enigma di Syd Barrett*, Gammalibri, 1986). Ha contribuito alla riunione della Third Ear Band negli anni Ottanta e scritto libri su Third Ear Band, Pink Floyd, Robyn Hitchcock, Captain Beefheart, Mike Taylor, Nick Drake, oltre ad articoli e recensioni per Ciao 2001, Vinile, Buscadero e Rockerilla. Ha redatto le fanzine italiane su Pink Floyd e Syd Barrett dal 1979 al 1981. Numerose le sue traduzioni e curatele di libri, booklet e cataloghi. Per ZONA Music Books ha pubblicato i volumi *Syd Barrett. Scritto sui rovi* (2024) e *Tim Buckley. Incontro con il demone* (2025) e l'ebook bilingue *Syd Barrett. Gemelli opposti con una fiducia infantile nell'altro e nel destino* (2025), con un inedito di Barrett. Ha dato vita con Francesco Paolo Paladino alla band His Majesty The Baby e, con Dorothy Moskowitz e lo stesso Paladino, alla band Dorothy Moskowitz & The United States Of Alchemy, per le quali ha scritto i testi di alcuni album.

Euro 35

ISBN 9791282595063

