



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

La versione infinita: riedizione come risemantizzazione

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Lucio Spaziante (2022). La versione infinita: riedizione come risemantizzazione. *VS*, 134(1), 85-100 [10.14649/104502].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/891094> since: 2022-07-21

Published:

DOI: <http://doi.org/10.14649/104502>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

LUCIO SPAZIANTE

La versione infinita: riedizione come risemantizzazione

The infinite version: new edition as re-semanticization

parole chiave semiotica, testo, musica, media, riedizione
keywords semiotics, text, music, media, rewriting

abstract

L'articolo parte da una nozione allargata di risemantizzazione e indaga su limiti e possibilità di *riscrittura* dei testi, nel caso particolare in cui siano gli autori stessi a rimettere mano sugli "originali", riconfigurandoli. Processi di *risemantizzazione* che potremmo definire *autoriali*, ovvero interventi ex-post, operati allo scopo di modificare la struttura e gli equilibri di testi già pubblicati. Se i testi, all'interno di una cultura possiedono uno statuto di *stabilità*, dovuto alla loro valorizzazione culturale nel tempo, fino a che punto è allora possibile o legittimo modificare - nel tempo - un testo, senza alterarne l'identità?

L'articolo si concentra in particolare sull'ambito della popular music, e più in generale sulle peculiarità dei *testi mediali*, in quanto suscettibili di essere scomposti, riaperti e rielaborati. Testi legati a supporti tecnologici che definiscono una diversa relazione tra configurazione testuale ed elementi materiali. Viene preso in analisi il caso dell'album *Let It Be* dei Beatles, e delle sue varie versioni, così come il caso del film *Blade Runner*, anch'esso contraddistinto da numerose riedizioni.

The essay starts from an expanded notion of re-semanticization and investigates limits and opportunities of rewriting texts, particularly in the case where are authors themselves reworking the "originals", and reconfiguring them. Processes of re-semanticization that we could define as authorial, operated in order to subsequently modify structure and balance of already published texts. If texts, within a culture, have a statute of *stability*, due to their cultural enhancement over time, to what extent is it then possible, or legitimate, modifying - over time - a text, without altering its identity? The article focuses in particular on the field of popular music, and more generally on the peculiarities of media texts, as they are susceptible to being disjointed, reopened and reworked. Texts linked to technological supports defining a different relationship between textual configuration and material elements. The case of the Beatles' album *Let It Be* and its various versions is taken into consideration, as well as the case of the film *Blade Runner*, characterized by numerous reissues too.

L'idea di questo saggio¹ nasce dalle sollecitazioni del call for paper proposto dalla curatrice Alice Giannitrapani, in particolare a partire dalla nozione di *risemantizzazione*. Se in Greimas, Courtés (1979: 280) questa viene molto sinteticamente intesa come “operazione con cui certi contenuti parziali, preliminarmente perduti (...) ritrovano il loro primo valore semantico”, in un’accezione più allargata può diventare l’occasione per aprire ad un più ampio ambito tematico, come del resto già indicato nel call: riconfigurazioni tra significante e significato; messa in discussione di tradizioni e sensi assodati; nuove letture creative del mondo realizzate da bricoleur; rifunzionalizzazioni dall’alto, più o meno accettabili dai lettori empirici; “rifacimenti, ristrutturazioni, remix”.

La nozione di risemantizzazione in questo articolo diventa dunque l’occasione per ragionare su limiti e possibilità di *riscrittura* dei testi, nel caso in cui siano gli autori stessi a rimettervi mano, riconfigurandoli.

L’ipotesi di partenza è che i testi, all’interno di una cultura, acquisiscano uno statuto di *stabilità*, in particolare quelli che hanno ricevuto una significativa valorizzazione - ovvero sono diventati testi rinomati e centrali per quella cultura stessa. Alludo con questo al fatto che alcuni testi possiedono, quanto e più di altri, un qualche profilo di intoccabilità: valgono per ciò che essi *esattamente* sono, nelle specifiche relazioni tra espressione e contenuto.

Se secondo una visione semiotica costruttivista si può concepire che i testi sussistano solo in quanto *oggetti* prodotti da un’*analisi*, ovvero da uno sguardo scientifico, la mia prospettiva in questo caso è invece quella dei testi *attestati*, cioè “prodotti da un qualche soggetto culturalmente e socialmente situato”. Ovvero, testi che si danno “nel mondo senza la mediazione dell’osservatore-interprete che li intende dissezionare”. (Marrone 2010: 191). Testi (romanzi, canzoni, dipinti, ecc.) già riconosciuti in quanto *tali* a tutti gli effetti da una cultura.

All’interno di un testo (ad esempio un dipinto) un certo tipo di configurazioni espressive corrisponde a un insieme di contenuti, secondo una convenzione *fissata* nel tempo. Celebri capolavori contemporanei come ad esempio *La trahison des images* (1929) di René Magritte, oppure *Guernica* (1937) di Pablo Picasso, rappresentano vere e proprie “icone” del Novecento (Spaziante 2016), ben più che semplici opere d’arte, grazie anche alla loro capacità di incidere sull’immaginario

¹ Un ringraziamento va indirizzato ai referee che hanno valutato la prima versione di questo articolo, e le cui osservazioni e richieste di chiarimento hanno auspicabilmente contribuito a migliorarne i contenuti.

culturale. Lo si deve, tra l'altro, alla loro complessità testuale, e al potenziale innovativo in esse posseduto rispetto al sistema di linguaggio nel quale sono inseriti. Ma il loro valore culturale si basa sulla *specificità corrispondenza* che, all'interno di quel testo visivo, singoli elementi del piano dell'espressione, posseggono nei confronti di quelli sul piano del contenuto.

Detto in parole semplici, il valore emerge perché "ogni cosa resta al suo posto": se andiamo a rivedere quel quadro, in un catalogo o dove è fisicamente conservato, ritroveremo i caratteristici elementi che lo hanno reso celebre e culturalmente significativo. Se malauguratamente un vandalo vi si accanisse contro, immediatamente partirebbe un'azione di restauro per restituire all'opera la sua esatta conformazione originaria.

Da queste osservazioni deriva una domanda: fino a che punto è allora possibile o legittimo modificare - nel tempo - un testo? Soprattutto nel caso in cui si tratti di un testo che sia parte di un patrimonio culturale condiviso? Ovvero di qualcosa che si è sedimentato nella memoria culturale, anche dei singoli individui, occupando uno specifico posto, con precise proprietà intrinseche.

Testualità musicale e originalità

Il caso sul quale intendo concentrarmi in prima battuta è quello della musica, e in specifico l'ambito definito della *popular music*, cioè l'universo musicale pop e rock della seconda metà del Novecento, nel quale si sono sedimentate peculiari pratiche di creazione, adoperando tecnologie e studi di registrazione, funzionali alla diffusione e pubblicazione discografica. Nel dettaglio queste pratiche hanno impiegato come procedura di fissazione nastri magnetici che consentivano di registrare un'esecuzione, cancellarla, o apporvi sovraincisioni. Il testo finale rappresentava un assemblaggio tecnologico di più elementi su cui idealmente era - ed è tuttora - possibile intervenire successivamente (Spaziantè 2007).

Prendiamo a titolo di esempio un album celebre come *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) dei Beatles. Il motivo della scelta nasce dal fatto che sia uno dei primi, se non il primo, ad esibire le caratteristiche del *concept-album*, ad essere costituito cioè da un insieme di canzoni legate da un comune filo testuale tematico, con una esplicita proiezione verso lo

statuto artistico, e un peculiare impiego dello studio di registrazione come strumento creativo.

Il processo di composizione qui non è basato su uno stadio primario di *scrittura* cui segue schematicamente una successiva *esecuzione*. È piuttosto legato a una modalità di creazione collettiva, tra *demo* casalinghe e successive prove e tentativi in studio (i diversi *take*). Una realizzazione *in divenire*, successivamente fissata tramite la registrazione.

A questo stadio si accompagna un processo di elaborazione dei suoni, al termine del quale si compie l'operazione finale del missaggio (*mixing*), con la quale si definisce l'equilibrio *definitivo* tra i diversi livelli sonori degli strumenti (chitarra, batteria, ecc.) e la loro differente entrata o uscita nella narrazione lineare del brano. Al termine di questi passaggi, l'album attende da parte degli autori l'imprimatur per la sua pubblicazione.

Dai Beatles, in quanto gruppo, *Sgt. Pepper* non è *mai stato eseguito* dal vivo, nella sua interezza. Con ciò voglio sottolineare che la fase di creazione è avvenuta direttamente sulla materia sonora - dove eventuali usi notazionali di spartiti, sono intervenuti solo negli arrangiamenti commissionati a strumentisti esterni al gruppo - per poi fissare il tutto su supporto tecnologico, senza successive esecuzioni dal vivo. Da quel momento, quella specifica *fotografia* dell'opera si è inserita in un processo di progressiva sedimentazione culturale, tanto più definito, quanto più rilevante è stato il peso che il testo ha assunto collettivamente.

Emerge qui una caratteristica peculiare della testualità mediale, comune in buona parte anche al cinema e agli audiovisivi in genere. Apparentemente il concetto di "originale" da opporsi alla "copia" non dovrebbe essere patrimonio di questo ambito. Infatti, si stampano infinite copie su vinile, e poi cd, ecc. in teoria tutte identiche all'originale. In realtà le piste, i nastri, le bobine magnetiche su cui fisicamente sono incise le canzoni, costituiscono i veri "originali", detti *master*. Ma ciò che va sottolineato, è che per la peculiarità del *testo mediale*, scomponibile e riapribile, si tratta di materiali in qualche misura vergini, che possono sempre essere rielaborati. Per adoperare una metafora pittorica, è come se la tela del pittore avesse la proprietà di *non seccare*, anche dopo cinquant'anni, in modo da potervi operare ancora ritocchi originali. Come se Picasso avesse avuto la possibilità di cambiare *Guernica*, dopo qualche anno, però non facendone un'altra versione, bensì andando a modificare lo stesso originale.

La questione tocca da vicino le problematiche affrontate da Goodman sullo statuto dell'opera d'arte, con la sua nota distinzione tra arti *autografiche* e arti *allografiche*, utile a definire i criteri per determinare l'identità di un'opera (2010: 42). Goodman distingue tra: il complessivo processo di creazione di un'opera (“dalla scintilla di un'idea al tocco finale”) che egli definisce *esecuzione*; e il processo successivo, di pubblicazione e diffusione, anche tecnica, che definisce di *implementazione*. A tal proposito, egli distingue due casi esemplificativi: da un lato il romanzo, per il quale a suo parere l'esecuzione si conclude con il manoscritto - mentre le relative stampe sarebbero già parte della fase di implementazione; dall'altro l'acquaforte, per la quale invece la fase dell'esecuzione, oltre alla realizzazione del cliché, deve comprendere anche la stampa - mentre il montaggio, le cornici e la loro diffusione comporranno la fase di implementazione (Goodman 2010: 45-47).

Le procedure di realizzazione della popular music costituiscono a mio parere un caso interessante di confronto, non considerato da Goodman. Un album non possiede i tratti autografici di un manoscritto, ma nemmeno i tratti di unicità di un'acquaforte e delle sue repliche “originali”. Il carattere di originalità di un album musicale è aleatorio, quanto lo sono i *master* con il loro tratto “non definitivo”. Teoricamente gli album non sono testi conclusi: lo diventano solo perché la fotografia di quel loro momento viene sanzionata come definitiva, per dare poi vita al processo di stampa e diffusione. L'unicità di un album deriva allora dalla sua fase di implementazione, che ne sancisce lo statuto *artistico* definitivo, dovuto a quei specifici dettagli contenuti nella fotografia sonora. Ma sappiamo che quella fotografia in realtà è solo un *negativo*, realizzato a partire da un positivo che è potenzialmente modificabile.

Stabilità e instabilità testuale

In un testo, dunque, come dicevamo all'inizio, le relazioni semantiche consolidate sono basate in linea di principio sulla loro *stabilità*, ovvero sulla necessità di non essere alterate. Di conseguenza se le relazioni interne venissero modificate, se ad esempio la pipa di Magritte da orizzontale diventasse obliqua, oppure rimuovessimo le ombre da *Le muse inquietanti* di De Chirico (1918), le configurazioni di senso non reggerebbero più.

Ma mentre la superficie di un quadro non si può toccare, pena il deturpamento dell'opera - salvo il caso del restauro, dove si mette in atto una procedura filologica di ricostruzione materiale - con il testo estetico fissato su supporto tecnologico (elettronico, magnetico, digitale, ecc.) sussistono di fatto ampi margini per poter "rimettere mano" al materiale originale, senza comprometterne l'integrità. Il caso dei testi estetici legati a supporti tecnologici definisce dunque una diversa relazione tra configurazione testuale ed elementi materiali.

I testi medialti vengono realizzati a partire da differenti fasi di *montaggio*, articolate tra loro nel tempo, grazie alle quali è possibile ritornare sui materiali audio o video originariamente registrati, per modificarli ulteriormente o per riorganizzarne la sintassi e le sequenze di fruizione (Dusi, Spaziante 2006; Spaziante 2007). Questa dimensione testuale peculiare, legata alle condizioni materiali con le quali vengono realizzati i testi, è condivisa dall'intero ambito dell'audiovisivo, dei media e del digitale, e dunque comprende il cinema, la televisione, la videoarte.

Le prassi della popular music, nello specifico, presentano proprietà, tra loro in parziale contraddizione: da un lato, costituiscono opere *pubblicate*, che dunque ricevono un riscontro potenzialmente amplissimo da parte delle audience, *fissandosi* nell'immaginario e nella memoria culturale; dall'altro i supporti materiali sono infinitamente ri-apribili e modificabili, per nuove aggregazioni realizzabili secondo criteri inediti; operazioni genericamente definibili nel campo musicale come *remix*, ma che quando coinvolgono le tracce "originali", assumono un valore particolare.

Sappiamo infatti che eseguire *cover*, ovvero reinterpretare un brano rieseguendolo, oppure realizzare un *remix*, modificando e alterando i materiali originali in modo più o meno autorizzato - attraverso interpolazioni, campionamenti, inserimenti di nuove basi - rappresenta una consuetudine nella popular music, che in buona parte vive di questi processi (Spaziante 2007). Altra questione però è intervenire sugli originali, modificandoli, in quanto questa modalità conduce ad interrogarsi sull'*identità* del testo in quanto tale, e sulle sue possibili *versioni*.

D'altra parte, anche nell'ambito cinematografico si è affermata la pratica del *director's cut*, ovvero film riproposti secondo nuove *edizioni autoriali*, con differenti durate, con l'aggiunta o al contrario con la rimozione di sequenze, secondo nuovi criteri.

Dunque musica e cinema condividono più di altre arti medialità un comune destino di *instabilità* testuale, e una condizione affine nell'articolazione delle differenti fasi: momento creativo, fissazione storica in una fotografia testuale, e possibili interventi successivi.

Risemantizzazione autoriale: il caso *Let It Be*

La nostra indagine, dunque, si restringe agli interventi operati dagli *autori* sulle proprie stesse opere, non prendendo in considerazione casi di interventi illegittimi - o comunque frutto di appropriazione - operati da terzi. Il focus è dunque concentrato su processi di *risemantizzazione* che potremmo definire *autoriali*, ovvero interventi ex-post, operati dagli autori stessi, allo scopo di modificare la struttura e gli equilibri di testi già pubblicati.

I Beatles, insieme a pochi altri artisti come loro dotati dei mezzi e della notorietà sufficienti, stanno portando avanti un processo di riedizione approfondita della propria discografia; migliorativa negli intenti, quanto invasiva nei risultati. Per questo è particolarmente utile osservare il massiccio intervento operato su *Let It Be* (1970), nelle varie versioni pubblicate e ri-pubblicate a distanza di tempo, per il quale si potrebbe parlare di una vera e propria *risrittura* continua.

Va premessa una breve digressione sullo statuto testuale dell'oggetto-album, che nasceva negli anni Cinquanta come semplice collezione di canzoni separate tra loro, assemblate nel formato editoriale a 33 giri al minuto - di lunga durata - da cui il nome di "Long Playing" (LP), rispetto a formati più brevi su 45 o su 78 giri.

La possibilità di aggregare un insieme di canzoni per una fruizione di lunga durata, portò i Beatles a sperimentare la possibilità di creare un'identità musicale unica, che aggregasse differenti brani musicali. Dunque è in quanto *entità unitaria*, dotata sia di un'immagine visiva data dalla copertina, sia di una coerenza testuale e di una comune identità sonora, che l'oggetto-album ha trovato un posto rilevante nella cultura popolare del secondo Novecento, e oltre.

Let It Be (1970) risulta l'ultimo album in studio pubblicato dai Beatles, a scioglimento del gruppo di fatto già avvenuto, sebbene *Abbey Road* (1969) sarà realizzato successivamente, ma pubblicato in precedenza.

L'album nacque ai primi di gennaio del 1969, in un momento travagliato nel quale il gruppo decise, contro voglia, di affittare il capannone di uno studio cinematografico a Twickenham, alla periferia di Londra, per mettere in atto un'operazione che conducesse alla riscoperta delle proprie origini musicali. La questione è rilevante dal punto di vista del processo creativo, in quanto il progetto prevedeva di suonare tutti assieme *dal vivo*, attraverso session e improvvisazioni collettive, senza sovraincisioni individuali, come invece era avvenuto nel caso del *White Album*, del 1968, realizzando al contempo un film-documentario sulla pratica creativa. La documentazione audiovisiva poi convergerà nell'omonimo film *Let It Be*, realizzato da Michael Lindsay-Hogg, cui fu dato l'incarico di filmare per intero le settimane di session musicali. Dopo una crisi interna del gruppo, le sedute si spostarono a Londra, per concludersi infine il 30 gennaio 1969 con il celeberrimo concerto a sorpresa sul tetto.

Le decine di ore di girato, servite all'epoca per montare un film della durata di soli 80 minuti, sono state di recente recuperate dal regista Peter Jackson, e restaurate per la serie documentario *Get Back* (2021), poi trasmessa dalla piattaforma televisiva Disney+. Questo inedito lavoro di ricostruzione audiovisiva ci racconta, in modo ancor più dettagliato, sia quali fossero le procedure compositive dei Beatles, sia - per estensione - quelle dell'intera musica rock nel suo complesso. Anche grazie a questo documentario, è possibile analizzare il processo che ha condotto alla costruzione di *Let It Be* come *unità testuale*, (teoricamente) coesa e coerente.

Partiamo dal fatto che di norma le canzoni si realizzano scrivendole, ma è il caso di chiedersi cosa si intenda per "scrittura" (e dunque "riscrittura"). Nel documentario *Get Back* le canzoni ci vengono presentate come idee abbozzate o comunque dalla forma incompiuta: semplici cellule ritmico-melodiche, e poco più. Dunque è con le prove collettive e con le ripetute esecuzioni che emerge quella "messa in forma" che diventerà la scrittura vera e propria dei brani. Il risultato di queste settimane di lavoro si presentava in realtà ancora fortemente non "a fuoco", con un'enorme quantità di materiale, prevalentemente frutto di semplici *divertissement* o in ogni caso non degno di essere pubblicato così

com'era². I Beatles si disinteressarono rapidamente della conclusione del processo: arrivati a questo punto l'album ancora non esisteva, e qualcuno doveva occuparsene. Con il titolo provvisorio di *Get Back*, lo affidarono a Glyn Johns, il produttore che aveva già seguito le registrazioni.

Per quanto l'autore empirico non sia semioticamente rilevante, se differenti individui ricevono l'incarico di realizzare ensemble testuali diversi con il medesimo materiale, questo invece è semioticamente rilevante. Se costoro si fanno aiutare da due, dieci, o venti persone, non è rilevante per l'analisi: sappiamo bene che ogni realizzazione "autorale" di questo tipo è in realtà il risultato di un *attante collettivo*. Ciò che ci interessa però sono i criteri adottati, ovvero quali effetti di senso desumiamo ex post, a partire dalle differenti configurazioni espressive selezionate.

Let It Be: le tre versioni

Dunque Glyn Johns confezionò e assemblò una selezione di canzoni, sforzandosi di restituire quello che era lo spirito dell'operazione, ovvero quali tratti semantici dovevano risaltare, rispetto ad altri. Trattandosi di un esperimento di composizione e improvvisazione realizzato interamente "dal vivo", e in modo collettivo, la sua scelta si orientò a restituire un effetto simile alla registrazione di un *concerto*, semplicemente realizzato in studio. In quella che per convenzione si usa definire la "versione Glyn Johns", i brani spesso non iniziano con l'attacco immediato ma, come accade nei concerti, si ascoltano voci, brevi momenti di accordo e prove strumentali. Egli privilegiò versioni che si distanziavano dalla perfezione impeccabile di un brano in studio, lasciando anche rumori (ghiaccio nel bicchiere), false partenze, errori e sbavature, che di norma andavano rimossi. Vi si ascoltano anche gli attacchi delle battute "one-two-three-four!" e lunghe sequenze di parlato sia iniziali sia conclusive (con indicazioni tecniche, battute ironiche, ecc.). È stato sacrificato anche l'*equilibrio* tra i suoni, che di norma in un disco viene invece fortemente ricercato allo scopo di ottenere un effetto di compattezza. Nella versione di Johns invece traspare quella tipica

² Si vede come talvolta siano i collaboratori dei Beatles a prendere nota delle parole nate improvvisando, mentre altre volte si vedono i Beatles stessi – a corto di idee - adoperare frasi estrapolate leggendo il Daily Mirror.

sensazione di mancanza di messa a fuoco che si avverte nelle prove, privilegiando un insieme sonoro quasi acustico (oggi si direbbe “unplugged”). Dialoghi e battute tra i componenti della band risultarono momenti essenziali per restituire l’interazione reciproca.

Dal punto di vista musicale si coglie, inoltre, quasi un feeling *re&b*, da *black music*, con il suono arricchito da echi e riverberi ambientali, come già avveniva da anni nelle produzioni discografiche. Un elemento, questo, che fu poi oggetto, come vedremo, di un forte scontento estetico da parte di Paul McCartney.

Il mix di Glyn Johns in realtà non fu mai pubblicato³, in quanto il gruppo si rivelò scontento del risultato finale, probabilmente temendo che risultasse eccessivamente *lo-fi*: troppo scomposto e sconnesso per reggere il giudizio del pubblico e della critica. A quel punto John Lennon, che si era già avvalso della collaborazione del celebre produttore Phil Spector per la sua *Instant Karma* (1969), pensò di affidare a lui il compito di dare una forma a *Let It Be*.

E qui si passa alla “versione di Spector”, noto per il suo stile “wall of sound”, ovvero un uso sovrabbondante sia di effetti artificiali di eco e riverbero, sia di arrangiamenti orchestrali con fiati, archi e cori. E fu esattamente questo il trattamento sonoro che egli riservò alle canzoni. Mantenne in parte l’approccio di Johns, teso a ricreare l’atmosfera *live*, sebbene attenuandolo, ma vi aggiunse una sorta di ensemble sinfonico per il quale nel complesso ricevette giudizi molto critici da buona parte dell’entourage dei Beatles. Ma d’altra parte, avendo avuto comunque il benessere del gruppo, fu questa a divenire la versione ufficiale dell’album. Tra i più accaniti critici della versione Spector vi fu Paul McCartney che, in particolare, mal digerì l’arrangiamento nel quale era stata “affogata” la sua *The Long and Winding Road*. Ed è per questo che nel 2003, a distanza di una trentina d’anni, ha trovato ancora le motivazioni sufficienti per pubblicare, a nome dei Beatles, una ennesima versione dell’album, intitolata *Let It Be... Naked*, “as it was meant to be”, ovvero spogliata della produzione musicale sovrabbondante e (teoricamente) restituita alla sua forma autentica.

Nella versione *Naked* la lista dei brani è molto simile, ma la sostanziale differenza risiede nell’aver rimosso gli arrangiamenti di Spector e avere remixato e selezionato differenti *take*, cioè versioni alternative già incise

³ Lo troviamo inserito nell’edizione di *Let It Be Super Deluxe* (2021) per il 50° anniversario.

all'epoca. Inoltre, sono stati corretti digitalmente alcuni errori e sono stati del tutto rimossi i dialoghi, le voci e le gag surreali che si ascoltavano nella versione ufficiale. Questa loro assenza restituisce una certa sensazione di "freddezza", se confrontata con la versione originale, in quanto viene rimossa ogni interazione e ogni presenza umana del gruppo. Dal punto vista musicale, soprattutto, la cancellazione di effetti artificiali ambientali (echi e riverberi) è intervenuta sulla percezione "spaziale" dei suoni, i quali in origine apparivano collocati in grandi ambienti, guadagnando in ampiezza e "respiro" sonoro. Il loro annullamento produce, invece, una inevitabile sensazione di impoverimento e appiattimento. Inoltre, gli equilibri sonori vedono una maggiore presenza in primo piano delle voci e delle parti melodiche, connotando la versione *Naked* di un tratto di "spiritualità", assente nelle altre versioni.

Nella confezione su CD della versione *Naked* si trovava infine anche un altro disco denominato "Fly On The Wall", dicitura che si adoperava per i documentari che si vogliono autentici e privi di ogni intervento di manipolazione. In questo materiale extra si trovano infatti conversazioni e prove musicali *informi*, ovvero ciò che era stato scorporato dalla struttura narrativizzata della versione ufficiale e relegato qui in una sorta di magazzino di cianfrusaglie.

A questo punto risultano almeno tre versioni di *Let It Be*: Glyn Johns (1969), Phil Spector (1970) e Paul McCartney (2003). Al di là dei dettagli tecnici già riassunti, dalla loro comparazione emergono alcune considerazioni sui differenti effetti di senso, utili per un ragionamento più generale. Una semplice raccolta di canzoni si trasforma effettivamente in un album quando, oltre a possedere un formato di taglia superiore rispetto alla singola canzone, presenta elementi di coerenza e coesione tipici di una unità testuale, ovvero quando acquisisce una propria identità. E le tribolazioni vissute dal progetto nascevano esattamente da questo: l'incapacità di fornire un'identità coesa all'album. Quali dovevano essere i tratti semantici prevalenti? Autenticità originaria, performance dal vivo, evenemenzialità, nostalgia del rock and roll? Le differenti versioni dell'album nascono da *costruzioni narrative* orientate in una direzione piuttosto che in un'altra. Differenti "design sonori" che producono configurazioni semantiche diverse. Ogni "mix" rappresenta per un album musicale la messa in opera di una *manifestazione lineare* del

testo sonoro, in modo non dissimile dal processo di “montaggio” in un film. Un procedimento efficacemente descritto da Nicola Dusi:

Il montaggio (...) è un momento decisivo in cui i materiali significanti (le immagini e i suoni ripresi sul set) devono essere ordinati in una disposizione logica e cronologica. Come nel linguaggio verbale che è costituito da frasi (sintagmi) formate dalla disposizione consecutiva di parole, ciascuna delle quali è scelta all'interno di un repertorio di possibilità (paradigma), l'audiovisivo utilizza il montaggio per la messa in continuità “sintagmatica” (...) di una materia che invece è girata in modo “paradigmatico” (Dusi, Grignaffini 2020: 57).

Ciò che accade nella materia sonora presenta alcune affinità con l'audiovisivo, oltre a naturali differenze. Ad esempio, vediamo che si esegue un brano ripetendolo più e più volte, cercando di selezionare il *take* meglio riuscito, la *presa* migliore, così come avviene nel cinema quando si gira più volte la medesima scena. Ma le possibilità della registrazione audio (così come di quella video) consentono di tagliare una parte, e inserirla prima o dopo un'altra, cambiando la sequenza *sintagmatica*, ma anche la selezione *paradigmatica*: prendere il tale frammento dal take 1, e invece quell'altro dal take 2, e poi unirli artificialmente. Ma va sottolineato che questo accade per ogni singolo strumento (voci, chitarra, batteria, ...) associato al singolo canale di un mixer, donando una intercambiabilità pressoché infinita.

Ecco spiegata la possibilità di costruire, di fatto, così tanti diversi mix, ovvero così tante *strategie di identità sonora*, per ogni versione di *Let It Be*. Da una quantità enorme e disordinata di prove, era necessario individuare un criterio per impartire una logica testuale ad una massa informe. Ognuna delle versioni analizzate rappresenta una differente strategia testuale - sia per scelte sintagmatiche, sia per scelte paradigmatiche - che conduce a soluzioni semantiche radicalmente differenti.

A questo punto si pone la domanda sin qui rinviata: qual è il “vero” *Let It Be*, ovvero, esiste una versione più autentica dell'altra? La prevedibile risposta è no, o meglio: ogni forma di testualità prevede - in modo strutturale - un regime di *variabilità* interna, che in particolare nel caso dei testi mediali diventa consustanziale. La versione “ufficiale” di un testo non è altro che quella che riceve il sigillo formale della sua pubblicazione, ma essa rappresenta solo una delle tante “fotografie” virtuali che

sarebbero potute emergere dalla camera oscura. Rappresenta unicamente quella che è stata scelta, sapendo che in teoria è sempre possibile ritornare a lavorare sui negativi. Non a caso, la copertina di *Let It Be... Naked* è esattamente questa: una foto dei Beatles in negativo.

La versione ufficiale è però quella che si deposita nella memoria collettiva, ed è anche per questo che la versione *Naked* non ha ricevuto il riscontro che forse Paul McCartney si aspettava. L'idea di riproporre un testo, come "sarebbe dovuto essere" ma non è stato, confligge con l'*immagine* che questo testo ha assunto per una collettività, che nel caso dei Beatles è sconfinata. La questione si sposta allora sul piano strategico: a chi è destinata un'operazione consapevole di risemantizzazione? Il pubblico ideale che può valorizzarla è naturalmente quello dei fan, perché difficilmente simili operazioni possono avere un riscontro di massa. Non tutti i fan sono però disposti a vedere modificata la loro personale fotografia già appesa al muro, come nella celebre scena di *Ritorno al futuro* (USA, 1985) nella quale, a seconda delle differenti versioni del passato, appaiono o scompaiono i personaggi dalla foto.

La riedizione cinematografica

E parlando di cinema, ci si chiede fino a che punto sia legittimo e sensato (sul piano semiotico, non quello legale), che gli autori possano ritornare sulle proprie opere per "rimettervi mano".

I testi audiovisivi, come abbiamo visto, sono entità relativamente fragili, che possono cioè essere modificate e manipolate con grande facilità, specie da parte di chi, come gli autori, ha la possibilità di intervenire sui materiali *originali*. Nel caso della musica si tratta di iniziative non così numerose, ma nel caso del cinema la pratica è decisamente più frequente, e prende il nome, come dicevamo, di "director's cut", ovvero di montaggio effettivamente autorizzato dal regista, in quanto entità autoriale superiore.

Il caso di *Blade Runner* (USA, 1982) di Ridley Scott va anch'esso considerato rappresentativo per la numerosità delle sue versioni. Il film è basato sul racconto *Do Androids Dream of Electric Sheep?* di Philip Dick (1968), del quale costituisce un adattamento che mantiene una certa letteralità, almeno nei dialoghi. La realizzazione della sceneggiatura aveva già presentato fasi problematiche, venendo dapprima realizzata da

Hampton Fancher e poi integrata da David Peoples, in quanto la produzione non era soddisfatta del risultato. Una volta realizzato, il film è stato poi proiettato in anteprima nelle città di Denver e Dallas, ottenendo un riscontro non positivo. La cosa ha preoccupato la produzione, la quale ha optato per l'inserimento di una *voice-over* narrante, che rendesse espliciti alcuni snodi della trama. Dunque ancor prima di uscire in sala, il film già presentava due differenti versioni (Sammon 2017).

Successivamente, della versione con voice over sono state poi distribuite due versioni ulteriormente diverse: una per il mercato americano (con alcune scene violente eliminate) e una per il mercato internazionale.

A distanza di un decennio il regista nel 1992 optò per rilasciare una ulteriore versione ampiamente modificata (*Director's Cut*), rimuovendo nuovamente la voce fuori campo del protagonista Deckard, reinserendo la sequenza dell'unicorno che era stata tagliata, e modificando il lieto fine che era stato imposto dalla produzione.

Nel 2007 fu poi realizzata la versione detta *The Final Cut*, che presentava ulteriori modifiche, aggiunte di effetti speciali digitali e persino alcune scene girate nuovamente, con modifiche sostanziali anche nella fotografia. E con questa fanno cinque differenti versioni del film, per restare solo a quelle principali (*ivi*).

In modo non dissimile da quanto visto per *Let It Be*, *Blade Runner* ha vissuto un percorso estremamente mutevole e travagliato, seguendo di volta in volta gli indirizzi voluti dalla produzione o dal regista, subendo modifiche in elementi a loro modo essenziali. Scene tagliate, reinserite o rigirate, finale modificato, voce narrante assente, poi inserita e poi rimossa. Interventi ex-post che ancora una volta pongono il problema della *stabilità* testuale, ovvero di come e quanto in un testo si possano definire le configurazioni semantiche in modo definitivo.

E a conclusione del caso, possiamo aggiungere un elemento che solo in apparenza esula dai confini del testo preso in esame, e che meriterebbe un approfondimento in altra sede. Nel 2017 è stato realizzato un sequel intitolato *Blade Runner 2049*, con la regia di Denis Villeneuve e la produzione dello stesso Ridley Scott. L'operazione risulta rilevante dal punto di vista della risemantizzazione, in quanto non costituisce affatto un classico *sequel* - ovvero un semplice prosieguito dell'universo narrativo precedente, attraverso l'evoluzione cronologica di ambienti o personaggi - bensì si tratta di un oggetto ibrido, meglio definibile come *sequel-remake*.

In *Blade Runner 2049* l'universo narrativo apparentemente evolve in avanti sul piano cronologico, in realtà mettendo in atto una sorta di ripiegamento su sé stesso. Il film costituisce di fatto una continua citazione e ripresa - in termini di *variazione* - della versione originale. Dal punto di vista figurativo, e in particolare visivo, ci sono repliche continue di singole immagini o di intere sequenze. Per rendere l'idea, si può dire che l'intero immaginario, nei singoli dettagli, sia stato replicato attraverso una sorta di *restyling*. Si ritrovano elementi e componenti modificati che, in quanto repliche simili, creano un continuo "effetto memoria". Osservando la dimensione musicale il processo appare altrettanto palese: frasi musicali, effetti di riverbero, impiego del sintetizzatore Yamaha CS-80, rombo continuo, citazioni melodiche e timbriche. L'intera tavolozza sonora del sequel è costruita con i materiali della versione originale, riorganizzati secondo differenti criteri, ma creando un effetto di immediata familiarità.

Risulta un caso estremamente interessante in cui la risemantizzazione produce un testo inedito, che però proviene da una sorta di processo biologico di *filiazione*: è diverso dal primo ma condivide tratti di forte somiglianza che ne fanno un suo diretto erede genetico. Il che conferma quanto i testi medialità - in questo caso audiovisivi - siano costruiti secondo un meccanismo paradigmatico/sintagmatico che può di continuo essere attivato e riattivato, attraverso differenti strategie testuali.

A conclusione di questa trattazione si può associare un altro caso cinematografico che può rientrare nella tipologia dei processi di *risemantizzazione autoriale*.

Si tratta del film *Gomorra* (Italia, 2008) di Matteo Garrone, tratto dall'omonimo e celebre libro di Roberto Saviano. Il film non ne costituisce un adattamento in senso stretto: rimuovendo la forte presenza dell'io narrante dell'autore, sviluppa invece quattro plot narrativi attorno alle vicende di alcuni personaggi, in buona parte appartenenti a mondi narrativi separati, sebbene tutti collegati all'universo camorristico in azione tra le province di Napoli e Caserta.

Garrone sceglie non di non fornire in anticipo agli spettatori informazioni dettagliate su quanto vedranno, optando per una distribuzione del *sapere* che nel rapporto tra enunciatore ed enunciatario non è né esplicita né tematizzata. I quattro plot si alternano, dal punto di vista della manifestazione lineare, creando una sorta di continuo avvicendamento tra loro. Questa concatenazione sintagmatica realizza al

contempo una correlazione semantica che fa emergere legami valoriali tra le quattro vicende. A ciò va aggiunto che in questo film la grammatica enunciativa di Garrone è fortemente realistica: i mondi descritti sono osservati dall'interno, seguendo i personaggi con riprese e primi piani ravvicinati, e con dialoghi in dialetto napoletano stretto i quali costituiscono un'immersione senza mediazioni nel territorio descritto. Uno dei punti di forza del film consiste proprio nella capacità di narrare un contesto autentico attraverso una costruzione del tutto finzionale, ma con linguaggio "realistico".

Nel 2020 Garrone decide però di realizzare una versione aggiornata del film, intitolata *Gomorra (New Edition)*, pensata espressamente per il mercato internazionale, dove si presuppone una scarsa conoscenza del mondo criminale descritto. Per questo motivo vengono operate alcune modifiche sostanziali: una riduzione del minutaggio di 10 minuti, una modifica più vivace del *coloring*, una diversa organizzazione lineare delle sequenze - che vengono in parte rimontate secondo un diverso ordine (Orciari 2021). Ma soprattutto, nel film vengono aggiunti quadri informativi in forma di *didascalie*, in coincidenza con l'inizio di ogni nuovo plot. In realtà queste didascalie non contengono alcun riferimento diretto ai personaggi descritti, ma solo generiche informazioni sulle attività criminali della camorra. Il loro inserimento crea, però, un effetto da documentario giornalistico, violando in modo significativo la sospensione di incredulità nella quale lo spettatore è portato a immergersi. La narrazione finzionale perde lo spessore immersivo ed entra in conflitto con la distribuzione del sapere, che in questa versione passa attraverso un registro enunciativo totalmente avulso dall'originale strategia testuale del film. A ciò si aggiunge la riorganizzazione delle sequenze secondo una logica più lineare: meno alternanze tra diversi plot e maggiore continuità interna, verso una sorta di normalizzazione della visione.

A margine, si può aggiungere che la riduzione nella lunghezza di numerose sequenze, crea un effetto di frustrazione in chi conosceva bene lo sviluppo delle azioni cinematografiche, le quali più di una volta vengono bruscamente interrotte. Ma questa versione sarebbe pensata per un nuovo tipo di pubblico, dunque si tratta di una questione marginale. La comparazione tra le due versioni di *Gomorra* in ogni caso ne fa emergere le differenti strategie testuali. Nella versione originale, la scelta di evitare una distribuzione pedagogica del sapere era finalizzata a

ricavare le informazioni tramite una strategia interpretativa, il che è parte essenziale del “piacere del testo”. Nella nuova edizione, si punta invece in direzione della *fabula* piuttosto che dell'*intreccio*, evidenziando ancora una volta l'importanza dell'organizzazione lineare del testo, e della relativa distribuzione del sapere.

Un caso che merita anch'esso di essere approfondito a parte, ma che in questa sede ha lo scopo di evidenziare ancora una volta i problemi dell'*identità* di un testo, specie se audiovisivo, data la sua intrinseca *instabilità*. Inoltre indica l'esistenza di problematiche relative ai rapporti tra *poteri autoriali* e *poteri del pubblico*, che simili operazioni mettono in luce.

Conclusioni

Nei testi medialità le pratiche contemporanee hanno visto affermarsi processi di valorizzazione che si distribuiscono nel tempo. Musica pop e cinema sono divenuti i depositari di una nuova *classicità*, che conduce gli autori stessi a rimettere mano alle proprie opere per realizzare nuovi adattamenti, o a recuperare una propria titolarità autoriale non del tutto compiuta. Si tratta di forme di testualità collettiva, sia sul piano produttivo che sul piano della ricezione, dove vengono messe in gioco forme di negoziazione tra significati accreditati e possibilità inedite.

All'interno di questo scenario, per la teoria semiotica si intravede uno spazio per ampliare alcuni dei propri principi fondativi. Tra questi, l'idea di una *fissità* dei limiti testuali che invece da queste pratiche vengono di continuo rimessi in gioco, proponendo la possibilità di articolare piuttosto una opposizione tensiva tra *stabilità* e *variabilità* testuale.

Bibliografia

DUSI, N., GRIGNAFFINI, G.

2020 *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*, Roma, Carocci.

DUSI, N., SPAZIANTE, L.

2006 *Remix remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi.

GOODMAN, N.

2010 *Arte in teoria. Arte in azione*, Milano, et. al.

GREIMAS A. J., COURTÉS J.

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007).

MARRONE, G.

2010 *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.

MC GLYNN J. D.

2020 "Revisiting Vangelis: Sonic Citation and Narration in the Score for Blade Runner 2049", in *Sonic Scope* 1, <https://doi.org/10.21428/66f840a4.9dead577>

ORCIARI V.

2021 "Gomorra. Matteo Garrone presenta la New Edition del film", *Sentieri Selvaggi*, 14 Aprile, <https://www.sentieriselvaggi.it/gomorra-matteo-garrone-presenta-la-new-edition-del-film/>

SAMMON, P.M.

2017 *Future Noir. The Making of Blade Runner*, New York, Dey Street Books.

SPAZIANTE, L.

2007 *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci.

2016 *Icone pop: identità e apparenze tra semiotica e musica*, Milano, Bruno Mondadori.