

Forme brevi, remix, remake, ibridazioni, manipolazioni, negli ultimi anni il repertorio degli oggetti indagati dallo sguardo semiotico si è progressivamente esteso a fenomeni testuali che hanno contribuito a ridisegnare i confini e gli equilibri del sistema dell'industria dei media e in alcuni casi hanno trasformato la nozione di prodotto culturale. Allargare lo sguardo significa anche impegnarsi in una nuova messa a fuoco degli strumenti tecnici impiegati nell'analisi dei fenomeni, nella ricognizione delle dinamiche che assicurano il funzionamento di quelle forme espressive sperimentali che spesso sembrano sfuggire a una comprensione immediata, a una piena intelligibilità e che pure sono in grado di sollecitare lo spettatore, di indurre una reazione, di catturarne lo sguardo. L'analisi di "oggetti" semiotici ibridi che sembrano sottrarsi a una classificazione rassicurante (come alcune forme di remix musicale o audiovisivo o forme estreme di remake che coinvolgono sistemi di significazione differenti) costringe a una riflessione approfondita sull'impianto teorico e sugli strumenti di metodo e finisce per sollecitare una riflessione che coinvolge la stessa nozione di testo.

Nell'introduzione a *Remix-remake, pratiche di replicabilità sociosemiotica* Dusi e Spaziante significativamente parlano del testo come di un "oggetto plurale, risultato di più versioni diacronicamente rilevabili, trasposizione in differenti sostanze espressive, serie di rielaborazioni a partire da un meccanismo di interconnessione tra più testi" (2007, p. 9). Il testo inteso come oggetto dinamico, come forma flessibile aperta a infinite manipolazioni in grado di intervenire su tutti gli elementi della sua architettura di partenza, come matrice di senso modulabile in funzione delle logiche dell'industria culturale e della forte attitudine del pubblico alla ricomposizione dei frammenti e dei rimandi intertestuali è senz'altro un buon punto di partenza per indagare da vicino alcune trasformazioni che spostano i confini tra generi e linguaggi.

Da tempo sappiamo che la distinzione tra il concetto sempre più allargato di testo e la nozione di pratica è sfumato; come affermano sempre Dusi e Spaziante "remake e remix appartengono a una modalità testuale che ha a che fare da un lato con enunciati riconoscibili e definiti, dall'altro con pratiche in corso d'opera, cioè un farsi discorsivo che ci porta a pensare a modi (configurazioni in fieri) di una testualità collettiva". La vera portata delle diverse forme di manipolazione espressiva si rivela proprio in questo passaggio, i remake e i remix non sono semplicemente dei tipi di testi ma in un'ottica macro sono motori semiotici, logiche di produzione e di circolazione di un senso rinegoziato con il pubblico, in un certo senso la punta di un iceberg – la contaminazione – che è ancora da esplorare.

Proviamo dunque a fissare un punto di partenza. Se constatiamo che come consumatori e come semiotici siamo pienamente calati nell'epoca della replicabilità, il nostro obiettivo non sarà quello di contribuire a in-



Dal bastard pop al mash-up. Mutazioni in corso

Paolo Peverini

crementare la tipologia delle forme di remake e/o di remix, quanto piuttosto di provare a individuare alcune ricadute dell'intermedialità sulle forme testuali, ricercando gli elementi di continuità che accomunano testi differenti. Si tratta in altri termini di seguire una pista di riflessione sociosemiotica, di incrociare l'analisi di alcune forme di manipolazione audiovisiva con uno sguardo dall'alto sulle profonde trasformazioni che segnano il funzionamento dell'industria discografica, televisiva e ovviamente del territorio sconfinato del web.

Come muoversi dunque? Proviamo innanzitutto a isolare tre "oggetti esemplari" che nascono e circolano in ambiti differenti per verificarne le influenze reciproche e per fare emergere alcuni elementi pertinenti di una mutazione su vasta scala che investe non solo sistemi di significazione distinti ma settori tradizionalmente separati dell'industria culturale e contribuisce a ridisegnare la mappa del sistema mediale.

Partiremo dunque da un mash-up video, da un videoclip "di ultima generazione" e da un software per il remix per tracciare alcuni punti di una geografia della mutazione audiovisiva. Prima di iniziare è opportuno fare una precisazione, la scelta di lavorare su un corpus eterogeneo si fonda in qualche modo su un'opzione teorica: rispettare la natura ibrida e mutevole dei fenomeni di remake adottando lo sguardo del bricoleur, incrociando e sovrapponendo forme espressive diverse per durata, finalità, articolazione del livello narrativo e discorsivo. Provare insomma a calarsi nei panni del consumatore, a giocare con gli spazi smisurati e seducenti della ricombinazione.

1. Il video a pezzi: il mash-up

Il primo testo su cui decidiamo di concentrare lo sguardo è un mash-up video, formula utilizzata per riferirsi a una particolare forma di remix audiovisivo che consente di selezionare e rielaborare attraverso le operazioni

complesse del montaggio alcuni frammenti di videoclip preesistenti. Il mash-up video è una diretta filiazione del mash-up musicale, una forma di remix ampiamente consolidata tanto da imporsi come un vero e proprio fenomeno di massa.

Particolarmente accurata è la definizione di mash-up video proposta da Wikipedia:

“Video mashups are the latest genre of mashup. first there were music mashups mashup (music), also known by many as Bastard Pop, where two or more tracks are combined, often with one acapella track by one artist over a second backing track by another.

Then there were software mashups Mashup (web application hybrid) in which two or more sets of data are combined over the Internet to create a new entity. Such as overlaying houses for sale over a Google Map.

But more recently the video mashup has come of age thanks to the likes of YouTube. This is where videos from multiple sources are edited together into a new video. To date, many of these video mashups have been parodies, but even music mashups are being integrated with them to make combined audio-visual mashups.”

Dalla definizione emerge un primo dato rilevante che sembra confortare l'ipotesi di partenza che considera il remix non come una tipologia di testi, ma come una ratio semiotica. Il mash-up video infatti è l'ultima concretizzazione di una logica del bricolage onnivora che si è alimentata inizialmente del magazzino sconfinato dei generi musicali ma che si è riproposta anche sotto altre sembianze, ad esempio come sperimentazione sulle potenzialità dell'assemblaggio di software distinti. Ma restiamo stretti sul nostro oggetto di analisi: per comprendere i dispositivi su cui si regge il funzionamento dei mash-up video è utile fissare due momenti di una dialettica che coinvolge il piccolo schermo e la dimensione della musica live.

Ripartiamo innanzitutto da una considerazione decisiva di Andrew Goodwin sul rapporto tra evoluzione della performance musicale dal vivo e affermazione del videoclip nell'Inghilterra dei primi anni '80. “se l'esecuzione della musica pop consisteva nel cantare su suoni registrati pressoché identici alla musica su nastro e cassetta, allora mancava solo un passo per accettare come una pratica pop del tutto legittima l'imitazione di una performance in un video musicale” (1992, p.33)

Sono gli anni in cui il successo inarrestabile del videoclip contribuisce a trasformare radicalmente le forme tradizionali del concerto dal vivo. L'esigenza di valorizzare in un modo nuovo i generi musicali di successo (New Pop e New Romantic), il predominio dell'elettronica nella fasi di produzione e postproduzione, il superamento del tabù dell'autenticità della performance segnano il successo del videoclip e innescano la miccia di un cambiamento che travolge gli equilibri dell'industria discografica.

La musica nel piccolo schermo si impone come fenomeno di massa, esce dai limiti della scatola-tv e inva-

de lo spazio del palcoscenico costringendo i musicisti a elaborare/rinegoziare la propria immagine pubblica adeguandosi alle forme di uno stile che rapidamente si sta trasformando in un codice ben articolato e soprattutto a sperimentare l'utilizzo di frammenti di videoclip o di sequenze video come componente strategica della regia complessiva dell'evento. In questa prima fase la contaminazione si è innescata: il live non può fare a meno del video.

Una frattura decisiva che interviene a rielaborare il rapporto tra la performance dal vivo e le sequenze studiate a tavolino del videoclip avviene nella metà degli anni novanta grazie alle nuove forme della musica elettronica. I ritmi spezzati, le forme sempre più complesse del remix musicale, l'abilità di rileggere nella diretta dell'evento temi e stili dell'universo pop manipolandoli attraverso il virtuosismo dello scratch riportano in primo piano la dimensione live e costringono registi ed etichette discografiche a ripensare l'efficacia delle strategie del montaggio nei videoclip.

La pratica del remix musicale si consolida come fenomeno di massa conquistando progressivamente una piena legittimità espressiva ed estetica sia dal punto di vista di chi la produce sia di chi la consuma sia infine della critica specializzata. Nasce la formula del bastard pop che si declina nella pratica del mash-up musicale.

Mentre nel piccolo schermo il videoclip tenta di sopravvivere riciclando formule narrative e soluzioni ritmiche negli spettacoli dal vivo le sequenze di immagini si fanno esse stesse live, subiscono il fascino del remix.

A partire dalla seconda metà degli anni '90 la figura del vj si afferma ampiamente. Dal bastard pop per filiazione nasce il mash-up video.

Ora, per comprendere il fenomeno nella sua complessità è bene non perdere di vista l'orientamento socio-semiotico. Questa forma di remix infatti nasce come sperimentazione underground del tutto illegale poiché si alimenta di intere sequenze di videoclip distorcendone il significato iniziale senza rispettare il diritto d'autore, trovando la sua massima espansione nei party illegali, nei club e successivamente nel web e in particolare in You Tube, contenitore-vetrina che è allo stesso tempo una sorgente di tendenze pop. Sfruttando le potenzialità espressive di una sperimentazione che in una prima fase avviene in contesti estranei all'industria discografica il mash up si è potuto evolvere in modo indipendente. L'industria musicale e televisiva alla fine non hanno potuto fare altro che inglobarlo al proprio interno, come testimonia il format Mtv Mash in cui il colosso delle televisioni musicali ha affidato ad abili vj il compito di rileggere sotto forma di remix una selezione di icone, temi e stili della musica pop. Un frullato audiovisivo dunque, ma con una significativa differenza che ha fatto storcere il naso ai puristi: la possibilità di sovrapporre legalmente i frammenti di videoclip detenendo il controllo sui diritti relativi ai materiali originali.

Cos'è dunque il mash-up video oggi? Una forma sincre-

tica di durata variabile in grado di spostare ancora più in là la pratica del remix-remake, un pastiche flessibile, in grado di dare forma e rilanciare tutte le modalità del sincretismo e di adattarsi a canali di diffusione e a contesti di fruizione estremamente differenziati. Sotto questa categoria rientrano dunque testi diversi che possono assumere le sembianze di un vj contest dal vivo, di un format breve da inserire strategicamente nel palinsesto di un'emittente musicale o concretizzarsi in un tributo virtuosistico e irriverente alle icone del pop da affidare al passaparola del web.

Per osservare da vicino i dispositivi semiotici all'opera nei mash-up scegliamo alcuni frammenti dei lavori realizzati da Eclectic method, un collettivo di vj che esplicita nel nome lo stile e l'obiettivo di questa forma di rielaborazione.

La presenza di due linguaggi di manifestazione aumenta notevolmente le potenzialità di manipolazione dei materiali originali, dei testi fonte. Ad essere in gioco, ad attrarre lo spettatore non è solo la forma del contenuto di volta in volta convocata, modellata, predisposta per la visione ripetuta, ma la forma dell'espressione, la potenzialità ricombinatoria infinita, che in una prospettiva semiotica possiamo provare a comprendere meglio ricorrendo a dicotomie come: aggancio-sgancio, sovrapposizione-collisione, coincidenza-spiazzamento.

Siamo qui lontani anni luce dalla possibilità di riconfigurare una qualche coerenza sul piano narrativo. Sotto l'azione del montaggio l'intera grammatica del linguaggio audiovisivo viene impiegata per far saltare tutte le isotopie di partenza, l'obiettivo è duplice: rimettere in gioco la seduzione di materiali di partenza fortemente codificati (le canzoni e le immagini scelte sono nel migliore dei casi molto noti al pubblico di massa) riaprirne il senso, giocando la carta del ritmo e assegnando allo stesso tempo allo spettatore il ruolo coinvolgente del detective chiamato a ricostruire i pezzi di un puzzle dai confini sfumati.

Per chiudere questa prima ricognizione su alcune forme della mutazione audiovisiva può essere utile fissare i principali fattori sociosemiotici in gioco nell'elaborazione di nuove pratiche di sincretismo.

- l'intermedialità. come si è visto la crescente convergenza tra mezzi di comunicazione, piattaforme, linguaggi condiziona le tecniche di realizzazione, l'estetica del mash-up, i cui canoni espressivi devono essere in grado di reggere la dimensione live (club) e la dimensione differita del web e del piccolo schermo

- la competenza del pubblico a riconoscere confini e sovrapposizioni di testi, generi e pratiche discorsive è la premessa stessa della pratica di remix che nei casi migliori ricerca un equilibrio complesso tra la riconoscibilità delle fonti e il piacere della ricombinazione

- i nuovi canali di diffusione come You Tube sono fondamentali per trasformare un esperimento underground in un fenomeno di massa perché favoriscono le forme di consumo produttivo, valorizzano la filoso-

fia dell'open source incoraggiando l'evoluzione del linguaggio e della pratica della mutazione audiovisiva. In questo senso un mash-up per definizione non può essere un testo chiuso ma una forma perennemente provvisoria, rinegoziabile.

- nel sistema altamente strutturato e competitivo dei media l'esigenza di resistere all'usura imposta dalle routine di produzione e distribuzione spinge gli autori a ricercare un margine di opacità sufficiente per garantire al mash-up video una resistenza semiotica minima all'interno dei palinsesti

Come si diceva il mash-up non è un semplice testo ma una pratica discorsiva, che trova nella dimensione live la sua massima espressione. In questo senso non stupisce la capacità di questo fenomeno di superare i limiti del piccolo schermo, di uscire dagli spazi delle comunità on line per approdare sulla più tradizionale forma di comunicazione commerciale, la locandina. E' il caso dei manifesti realizzati per promuovere Bootie, un appuntamento mensile che si svolge in un locale di San Francisco specializzato nell'ospitare contest basati sul mash up. I manifesti giocano a rivendicare il carattere illegale dei raduni inserendo la massima icona della pirateria, il jolly roger, direttamente nel titolo dell'evento, Bootie appunto, un termine colloquiale che fa riferimento ai bootleg, copie registrate illegalmente degli album musicali o delle performance live. Il gioco delle sovrapposizioni e degli incroci azzardati, la filosofia del remix si traducono in un abile lavoro grafico che fondendo insieme Robert Smith e Bjork, David Bowie e Britney Spears esplicita in chiave ironica la tendenza sempre più marcata a ridurre la distanza tra le star del pop e la comunità dei fan, tra il corpo del mito e lo sguardo del pubblico.

2. Zelig nella rete delle forme brevi. "Smiley faces"

Catturato nella rete complessa dell'intermedialità, non stupisce che il videoclip stesso si stia trasformando, pressato da fenomeni espressivi alternativi come il mash-up video. La forma breve segna il passo, per resistere deve avvicinarsi alla seduzione ritmica del remix musicale, metabolizzarne le logiche e le strategie, rinnovarsi. E' il caso del secondo testo scelto per questa esplorazione nei territori della mutazione audiovisiva: il videoclip *Smiley faces* degli Gnarlz Barkley. Si tratta di un piccolo capolavoro di sperimentazione videomusicale che non si limita a giocare in modo virtuosistico con la ricombinazione serrata di materiali ma incornicia la pratica della rielaborazione, del cut-up in una strategia più ampia di rilettura dell'immaginario pop.

Il videoclip si apre con un'intervista a due personaggi singolari: un fantomatico esperto di storia della musica, Milton Pawley, interpretato da Dennis Hopper e Sven Rimwinkle proprietario di un'etichetta discografica, la A & R fantabulous records attiva tra il 1961 e il 1982, interpretato da uno dei protagonisti della fiction di fan-

tascienza *Quantum Leap*. I due introducono lo spettatore in un vero e proprio labirinto metatestuale in cui è in gioco un dibattito sull'esistenza del gruppo stesso, gli Gnarls Barkley

“Milton Pawley: ho raccolto una documentazione fotografica che testimonia senza ombra di dubbio che Gnarls Barkley esiste (...) hanno contribuito alla nascita dell'hip hop. Erano coinvolti in Motown. Warhol era un loro amico. Sono un fenomeno oltre il fenomeno”

“Sven Rimwinkle: si tratta solo di una leggenda. Non esiste alcun gruppo chiamato Gnarls Barkley”

Chiusa l'intervista, una scritta in sovrapposizione “dall'archivio di Milton Pawley”, accompagna le prime sequenze del video, che si rivela essere dunque una sorta di mockumentary videomusicale, la ricostruzione verosimile di un finto mito dell'industria discografica.

Sequenza dopo sequenza prende forma la strategia della ricombinazione che segna l'intero lavoro. Come aveva anticipato Milton Pawley nell'intro il duo degli Gnarls Barkley è una sorta di misterioso filo rosso che ha attraversato un pezzo consistente di musica popolare del '900.

Si parte con le immagini in bianco e nero del proibizionismo americano, e con l'esibizione di una big band in cui il cantante degli G. B. esegue la melodia del brano *Smiley faces* guardando in maniera ammiccante in camera. Frammenti di esibizione si alternano a sequenze originali che documentano l'ascesa e il declino della malavita italoamericana e della figura mitica di Al Capone.

Il gioco dei travestimenti progressivamente prende piede, nel fanta-documentario musicale i due incarnano il ruolo del gangster, G.B. si rivela la sigla di una gang mafiosa. Siamo solo all'inizio: con l'ausilio della tecnologia digitale e del remix in pochi istanti lo scenario cambia nuovamente, i due Zelig ora partecipano con disinvoltura a una performance dell'orchestra di Duke Ellington, e nello spazio di poche inquadrature li scoviamo in una vecchia fotografia nelle vesti di miliziani paramilitari sudamericani durante un tentativo di golpe fallito.

Passano gli anni e i due protagonisti del videoclip/documentario affiancano Warhol durante un'intervista e accompagnano Lou Reed in sala di registrazione. Dal bianco e nero si passa al colore, alle tinte sbiadite degli anni della contestazione studentesca e degli hippy. Gli G. B. ovviamente sono in prima fila nascosti tra il pubblico ma anche sul palco accanto ai Rolling Stones. Non manca ovviamente un omaggio al manifesto della cultura psichedelica: *Yellow Submarine*.

Con il passare delle sequenze il frullato di generi raggiunge il culmine, così pure il camaleontismo dei musicisti che ritroviamo fotografati accanto a Bob Marley, ai Clash, addirittura scritturati come comparse nel videoclip di *Thriller* di Michael Jackson. L'ultima rivelazione esaspera il gioco dei rimandi e degli omaggi ai grandi

del pop svelando la presenza degli G. B. sul set di *Let's dance*, uno dei più famosi video del re dei travestimenti: David Bowie.

Il videoclip di *Smiley faces* si chiude simmetricamente con una coda, un frammento dell'intervista ai due personaggi del prologo che rilancia il confronto tra realtà e finzione, esasperando il gioco di specchi

“Milton Pawley: con ogni evidenza gli G.B. sono stati coinvolti in tutta questa musica, di più: loro sono la musica stessa dell'ultimo secolo”

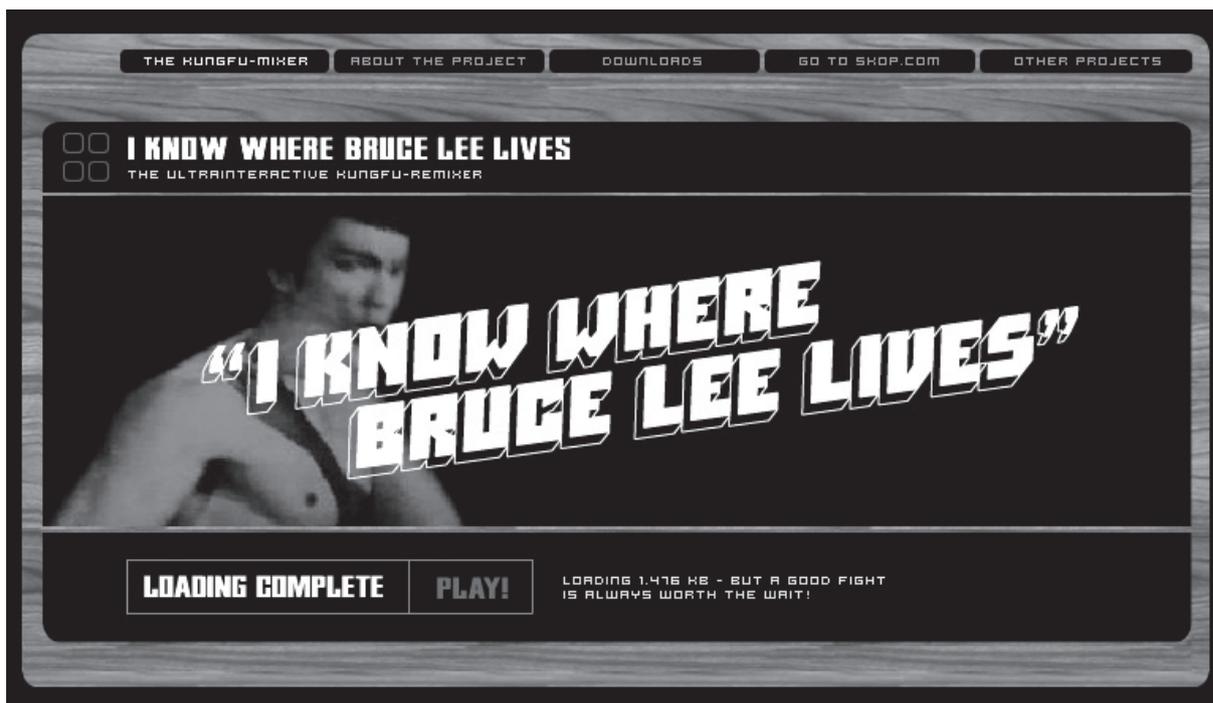
“Sven Rimwinkle: sono solo chiacchiere, un mito, una leggenda dell'industria discografica. La verità è che G. B. non esiste”

Mash-up, metatestualità, remix. *Smiley faces* non è solo un testo complesso e ironico, un giocattolo semiotico ammiccante studiato per un pubblico esigente, ma una forma breve che testimonia delle profonde contaminazioni che marciano il panorama dei prodotti culturali di largo consumo, dell'attraversamento delle barriere che separano le forme del pop. L'efficacia di questo video sta infatti nella capacità di operare una sorta di cross over semiotico, un ponte in grado di fare collimare strategie semiotiche ben distinte.

In questo senso *Smiley faces* è un testo tanto più interessante quanto più difficile da classificare perché convoca alcuni dispositivi del documentario e del mash-up video, sottoponendoli a una profonda manipolazione del tutto funzionale a costruire un alone simbolico intorno al nome di una band di recente formazione. Qui non si tratta di una banale strategia di taglia e incolla, ma della rilettura raffinata di un frammento consistente di immaginario collettivo legato al mondo della musica pop. In *Smiley faces* la lezione del mash-up video è ampiamente metabolizzata, la sutura di materiali visivi tanto eterogenei è assicurata dall'impiego massiccio e al tempo stesso mirato di effetti speciali “fuori dal tempo” come tendine, salti di pellicola, mascherini che si combinano con immagini sgranate, sfocate, dai colori smorzati, per fare emergere un tratto comune alle varie forme della mutazione audiovisiva di cui parleremo nelle conclusioni, l'estetica vintage.

3. Dal remix al remixer: “I Know where Bruce Lee lives”

Il terzo oggetto esemplare del nostro corpus è senza dubbio il più ibrido, un esperimento di sincretismo difficilmente classificabile: il Kung fu remixer, realizzato dal gruppo di creativi tedeschi Skopp nel 2002. Non si tratta di un video ma di un generatore di sequenze audiovisive che offre all'utente la possibilità di accedere a una library di materiali che potremmo definire “di genere”, una sorta di mini enciclopedia dedicata al kung fu, e allo stesso tempo permette di giocare con tutte le principali figure del remix: scratch, ripetizioni, sovrapposizioni, scomposizioni.



Come si è visto le forme della mutazione audiovisiva si alimentano delle icone popolari, gancio fondamentale per catturare l'interesse dello spettatore, per innescare il gioco della ricombinazione. Il kung fu remixer non fa eccezione ma anzi rilancia ulteriormente l'operazione di bricolage di miti e figure sullo sfondo di una cornice tematica, di un genere cinematografico molto codificato, le arti marziali, da alcuni anni ormai pienamente sdoganato anche dalla critica. Come nei due casi analizzati in precedenza il repertorio delle forme del remix si accompagna alla presenza esplicita della metatestualità. L'obiettivo è chiaro: ironizzare sulle forme, simulare la possibilità di svelare il dispositivo semiotico, giocare a "carte scoperte" con il pubblico. In questo senso il nostro terzo oggetto è davvero esemplare perché fa saltare alcune distinzioni fondamentali tra testi e formati. Si apre infatti come un trailer, in cui vengono presentati i diversi protagonisti e illustrate le isotopie tematiche e figurative che assicurano immediatamente la riconoscibilità del genere di riferimento.

Chiuso il trailer appare l'interfaccia del remixer che combina una piena usabilità con la cura dei dettagli grafici. Il tributo all'estetica imperante del vintage è ben visibile, assicurato dalla cornice che racchiude lo spazio riservato al video e che riproduce la texture del legno in radica di noce ampiamente utilizzato nel design degli anni '60 e '70. Sullo sfondo di un motivo musicale immediatamente riconducibile agli action movie si agita come in un videogame la sagoma di Bruce Lee, che come tutte le figure a disposizione dell'utente del remixer è stato "ritagliato" con un semplice software di fotoritocco dai film originali.

Sulla parte sinistra dello schermo, in basso viene schematizzata la tastiera del computer, con l'indicazione

dei tasti (keys) utilizzabili per elaborare le sequenze audiovisive. Infine c'è la sezione che raccoglie i quattro ambienti (modes) in cui l'utente può interagire con le figure predisposte nella library e che rilancia l'originale operazione di rilettura dell'immaginario cinematografico legato alle arti marziali. Queste quattro sezioni sono un evidente tributo alle isotopie chiave nella costruzione dell'architettura di un film di arti marziali: suspense, mistero, combattimento e vittoria e vengono valorizzate con delle colonne sonore specifiche.

Sulla parte destra dell'interfaccia grafica si trova infine la sezione dedicata alla registrazione e alla visualizzazione dei filmati realizzati dagli utenti. La struttura dei tool a disposizione dell'aspirante vj si chiude con i tasti che permettono di attivare/disattivare il modo di riproduzione continuo (loop). Il destino di un'altra icona del pop è segnato, il mito del kung fu ridotto a una figura bidimensionale in perenne movimento è ora nelle mani del popolo della rete.

4. Piccola mappa di un territorio in espansione

Mash-up, videoclip, kung fu remixer, testi certamente diversi, eppure legati da dinamiche semiotiche ricorsive, da pratiche della riappropriazione e della rielaborazione sempre più esplicite, invasive. In una prospettiva sociosemiotica il mash-up, il videoclip di *Smiley faces* e il Kung fu remixer sono fenomeni che vanno analizzati tenendo conto del dibattito sull'open source, sui diritti d'autore, sul consumo produttivo. Cambiano i testi ma anche i profili di chi li produce, pratica, consuma. Queste forme ludiche di cut-up audiovisivo sono in rapida espansione, si alimentano della passione del popolo della rete, trovano la massima espressione nel con-

test, gara, sfida al montaggio sfrenato, al virtuosismo nel sincronizzare audio e video ma anche alla sensibilità di cortocircuitare generi, icone, classici, hit. E allora proviamo a vedere come questa dimensione “socio” di una pratica ricombinatoria orizzontale, aperta, fuori dai canoni tradizionali delle professioni del videomaker, del vj o del dj si fa semiotica, prende forma nei testi. L’attitudine alla riappropriazione e alla manipolazione infatti si attesta e fa tendenza, in alcuni casi si fa estetica valorizzando:

- il ritaglio e la circolazione di icone popolari immediatamente riconducibili a un genere o un ambito espressivo
- l’impiego massiccio di elementi grafici come collante per tenere insieme materiali eterogenei fino alla creazione di combinazioni audiovisive particolarmente efficaci come nel caso del Kung fu remixer in cui i movimenti sincopati delle figure comandate dall’utente si presta perfettamente a tradurre e rinforzare sul piano visivo i ritmi e le sonorità spezzate della colonna audio
- l’utilizzo di immagini non patinate ma spesso ritagliate in modo visibilmente approssimativo, fotografie segnate dalla patina del tempo, caratteri grafici utilizzati nella comunicazione commerciale degli anni ’60 e ’70

Questi interventi sul piano dell’espressione non sono ritocchi di superficie, ma figure di una retorica che ricerca il contatto con il pubblico sfruttando le enormi potenzialità del remix e della tecnologia digitale per evocare paradossalmente la nostalgia, il ritorno a un’estetica home made, a un mondo di icone e oggetti a portata di mano, dunque popolari lontani dagli universi patinati del piccolo schermo. Dietro questa retorica che costituisce l’ossatura plastica e figurativa degli strani oggetti semiotici che abbiamo analizzato si nasconde dunque una relazione di tipo semisimbolico, l’home made evoca nello spettatore l’immediatezza della dimensione live, la nostalgia rassicurante per un immaginario fatto di grafica, cinema, fumetti che spesso appartiene all’infanzia e all’adolescenza, induce ad abbassare le difese nei confronti di operazioni commerciali che simulano una provenienza dal basso avvalendosi degli stessi strumenti/materiali a disposizione di un pubblico di massa. Nei casi più interessanti come quello del mash up video e del Kung fu remixer che nascono per iniziativa privata e trovano la massima visibilità e diffusione nello spazio del web la manipolazione/distorsione appassionata dei frammenti audiovisivi prende le forme di un collage ironicamente amatoriale. L’estetica home made, l’effetto di senso di una lavorazione non professionale, casalinga, investe tutte le dimensioni del testo. L’obiettivo non è banalmente quello di commentare o tributare un omaggio a una melodia, un videoclip o un cantante, siamo lontani dai consueti meccanismi della citazione postmoderna, della rilettura cinica e distaccata dell’immaginario popolare. Lo scopo è spiazzare intrattenendo, riaprire ossessivamente l’archivio del vintage

regalando al pubblico la felice illusione di giocare con le forme e con i ritmi dei propri miti popolari.

Bibliografia

- Floch J.M., 2006, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terraferma*, a cura di M. Agnello, G., Marrone, Roma, Meltemi.
- Goodwin A., 1992, *Dancing in the distraction factory. Music, television and popular culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Peverini P., 2004, *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Roma, Meltemi.
- Pezzini I., Rutelli R., a cura, 2005, *Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media*, Pisa, ETS.
- Spaziante L., Dusi N., a cura, 2007, *Remix-remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi.