

# LA COSTRUZIONE DELL'ALTRA MUSICA POSSIBILE

## Napoli 19.2 – Laboratorio dei saperi sociali

### Prologo

Sarebbe davvero difficile considerare il musicista – colui il quale dà vita ad un processo creativo di produzione artistica – come estraneo alla divisione del lavoro intellettuale, all'intelletto collettivo, o a quel *general intellect* di marxiana memoria. Vero è che tanti musicisti sembrano dimenticare questo particolare non proprio irrilevante mentre altri, pur di non essere associati al branco di questi sedicenti artisti, preferiscono che non gli si affibbi una simile etichetta. Come biasimarli d'altronde, i circuiti *mainstream* offrono un panorama di tale desolazione che sembra rendere legittima la scelta di chi, pur facendo musica, preferisce prendere le distanze sia dal termine artista sia da quello di musicista. In questo breve scritto, eppure, proveremo ad esporre alcuni degli elementi che ci portano a considerare come possibile un'altra “musica”, dove il riferimento è a quei meccanismi che spingono verso una trasformazione maggiormente egualitaria e democratica dello stato delle cose: l'emancipazione relativa del processo creativo di produzione artistica dalle dinamiche dell'accumulazione di capitale, lì dove sembrano agire solo meccanismi che invece ne delimitano l'autonomia, spingendo per esempio una parte dei creatori di musica, di rado i più meritevoli, a cedere alle maggiori imprese discografiche i diritti di proprietà del loro lavoro. Talvolta questa cessione può avvenire in cambio di una fetta più grossa di torta, dovuta al maggiore peso contrattuale acquisito, anche se nella maggioranza dei casi ai musicisti non andranno neppure le briciole, anzi, la precarietà diventa la condizione dominante. Ad ogni modo al termine di questa contesa uscirà rimodellato quel concetto di proprietà intellettuale che abbiamo ereditato dal diciannovesimo secolo.

### 1. L'auto-produzione, il mercato e il contromercato musicale

Nel suo scritto *Macchine radicali contro il technoimpero*, Matteo Pasquinelli sostiene: “Tre tipi d'azione che nell'ottocento erano ben distinte – lavoro politica arte – ora si sono integrate in una stessa attitudine e sono centrali in ogni processo produttivo. Per lavorare, fare politica, produrre immaginario oggi ci vogliono competenze ibride. Questo significa che siamo tutti lavoratori-artisti-attivisti ma significa anche che le figure del militante e dell'artista sono superate e che tali competenze si formano in uno spazio comune che è la sfera dell'intelletto collettivo”. In sostanza condividiamo questa affermazione, ma prima di abbandonare le vecchie distinzioni proviamo a fare un quadro della situazione. Divideremo così i creatori di musica – i musicisti – in tre grosse aree di riferimento alle quali fanno capo rapporti, forze e mezzi di produzione differenti. La prima area è quella inerente alla scelta da parte dei musicisti d'auto-prodursi. Resta fermo che per molti artisti tale scelta assume i contorni di una vera e propria necessità. La seconda invece fa riferimento alla cessione

dei diritti di proprietà, o una parte di questi, alle etichette discografiche indipendenti, le cosiddette indy, mentre la terza area è quella che vede la cessione di questi diritti alle grosse etichette discografiche (o major), espressione d'interessi delle *giant corporations*. E' quindi possibile considerare solo le ultime due aree in termini di contrattualizzazione e di forza (o peso) relativo dei musicisti in questo stesso processo. Solo per alcuni di loro queste tre aree si susseguono all'interno dell'*iter* di produzione artistica, gettando le basi per quel luogo comune che vede risalire la contrattualizzazione al merito. In realtà, i creatori di musica sembrano muoversi in maniera imprevedibile in questo percorso, o meglio si muovono da un'area all'altra in base alle loro esigenze, ispirazioni, ecc. Essi inoltre non sempre sono disposti a cedere i loro diritti di proprietà alle imprese, preferendo mantenere il controllo sul processo creativo, sulla produzione artistica, e cedendo a limite i soli diritti di distribuzione. Assimilando questa tripartizione allo schema interpretativo concepito da Fernand Braudel in *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, possiamo considerare come indipendenti, quelle etichette che agiscono in un'"economia di mercato" collegata "orizzontalmente" e con una certa presenza d'"automatismi concorrenziali". Ad un livello superiore agiscono invece le grosse etichette: in quel vertice poggiante sia sulla base della "non-economia", della "vita materiale", o auto-produzione, che sullo strato intermedio dell'economia di mercato. Questo vertice è il piano del capitalismo, quello che lo stesso Braudel definisce "contromercato". Qui sono generate turbolenze e meccanismi perversi che agiscono sui piani sottostanti.

## **2. Produzione, distribuzione musicale e miti organizzatori**

Con tutta probabilità la musica trascende la mera espressione di una tecnica di produzione artistica, anche se le major utilizzano la potente arma della retorica legata alla ricerca di talenti o di virtuosi. Ciò che a loro interessa davvero è avere musicisti che fanno (come si usa dire) catalogo. Dal nostro punto di vista invece la musica – proprio perché forma di rappresentazione delle cose – fomenta, ed è a sua volta fomentata dai movimenti e dagli immaginari collettivi, dalla costruzione di grandi narrazioni e dalla nascita di miti organizzatori, in un continuo rimando dove la sfera tecnica finisce, ad ogni modo, con l'aver buon gioco. In questo dibattito c'è, da un lato, chi intravede nell'utilizzo di nuove tecniche la perpetuazione di un'illusione. Frasca per esempio nel suo *La Scimmia di Dio*, considerando il rock quale prima musica mediale, intende il missaggio come mera tecnica "atta a falsare un'altra creazione". La musica diventa per lui un esperimento di laboratorio, un artificio, una "creazione inautentica". C'è inoltre chi utilizza le nuove tecniche inglobandole in una concezione della composizione musicale quale sistema distaccato da logiche, meccanismi, e processi che muovono il mondo moderno. Sul versante opposto, invece, c'è una corrente di pensiero che intravede nell'assimilazione, nell'interpretazione critica delle tecniche di produzione artistica, la crescita delle possibilità d'emancipazione dell'umanità. Questa visione si è scontrata spesso con una realtà dei fatti che ha visto le major detenere una parte cospicua di mezzi tecnici di produzione e di distribuzione artistica, che consentiva di attrarre musicisti, ricavando enormi profitti anche grazie al volume delle vendite. Gli artisti della

controcultura a partire dagli anni sessanta non rappresentarono di sicuro un'eccezione. E' questo perché le grosse imprese, applicando alla produzione i principi del fordismo-taylorismo, trovarono terreno fertile per affermarsi in un mondo in cui la distribuzione centralizzata del lavoro dei musicisti risultava essere, di fatto, l'unica via possibile per consentirne una diffusione su larga scala. D'altronde i costi di distribuzione erano troppo elevati anche solo per immaginare soluzioni alternative. L'espansione ineguale delle reti di comunicazione – con l'avvento della pubblicità – fece il resto, permettendo l'innescò di quel meccanismo che, da un lato, contribuì a rigenerare le disparità materiali, mentre dall'altro, spingeva ad incarnare il mito del musicista che ha bisogno dei copyright per vivere. Sappiamo che l'umanità è evidentemente inconcepibile senza la carica organizzatrice ed il potere simbolico del mito, ma qui la questione diviene: la nascita di quale mito, per la costruzione di quale umanità?

### 3. La futura scomparsa delle major

Armand Mattelart, nel suo *L'invenzione della comunicazione*, ritiene che già con il consolidarsi delle reti radiofoniche, a partire dalla prima metà del ventesimo secolo, la pubblicità diventerà “un modo di coniugare l'ordine delle merci con l'ordine dello spettacolo, di produrre le merci come spettacolo e lo spettacolo come merce. Laboratorio per la produzione della cultura e dell'immaginario dell'«evento», la pubblicità si tramuta in fondamento di una logica commerciale che, con il progredire del tempo ed il succedersi delle innovazioni tecnologiche, diviene sempre più determinante non tanto sul piano dello stimolo all'acquisto, quanto su quello della stessa configurazione del complesso mediatico, al punto di inglobarlo nel proprio complesso”. Oggi eppure sembrano prefigurarsi nuovi scenari. In primo luogo, alcuni attori sociali hanno cominciato ad utilizzare la pubblicità – sovvertendone però la logica via *détournement* – contro le stesse corporation transnazionali. Secondo luogo, con l'arrivo d'internet, i costi di distribuzione dei prodotti come quelli musicali si sono ridotti drasticamente. Nella sua *Promessa di un mondo senza copyright*, Fogel intravede la messa a punto di “un meccanismo di selezione più raffinato [che] consentirebbe alle opere di diffondersi solo in base al loro merito”. Nuovi benefici per lui sarebbero apportati da quello che assume i contorni di “un ritorno alla vecchia e ricca cosmologia della creatività”. Il rischio implicito però è che tutto questo si riduca alla ricerca dell'eldorado. Rivolgiamo ora la nostra attenzione verso gli argomenti utilizzati dalle forze che animano la battaglia sui copyright. Da un lato, le major che – via procedimenti penali – provano ad imporre la loro visione, appoggiate in maniera becera solo da alcuni musicisti che, abbagliati dai loro stessi privilegi, sembrano non avere ancora capito chi, come, e perché *tira i fili dei burattini*. Grosse etichette che, qualunque sarà il risultato estorto da questi procedimenti penali, o dalle prossime legislazioni che proveranno a disciplinare il *peer-to-peer*, escono già sconfitte, screditate nell'immaginario di chi – resistendo – continuerà a praticare la condivisione, il file sharing. Come già detto, non è tempo per le facili illusioni. Il loro declino, infatti, non passerà necessariamente per un miglioramento delle condizioni materiali in cui vivono i musicisti, anche se è probabile che le major non sopravvivano nella loro

forma attuale. Destinate a soccombere poiché schiacciate dal peso del loro stesso successo. In effetti, quello stesso meccanismo che ne ha determinato l'ascesa – sul lungo periodo – ne logora le fondamenta, gettando le basi di quello che viene ad essere un lento ed inesorabile declino.

#### **4. I regni dell'opacità**

La vita materiale ed il capitalismo, la base ed il vertice, anche se per motivi differenti, sono definiti da Braudel i “regni dell'opacità”. Di sicuro è difficile svelare l'arcano della produzione degli enormi profitti, lì nel laboratorio segreto dove il possessore del denaro incontra quello del potere politico. Così come la mancanza di una documentazione storica adeguata rende difficile individuare e classificare le pratiche di resistenza alle turbolenze di chi si muove a livello della vita materiale. Proveremo a sopperire proprio a questa lacuna con alcune osservazioni. Presumibilmente, il numero dei musicisti che riescono a pubblicare e distribuire i propri lavori, pur non riuscendo a vivere di contratti milionari con le grosse etichette discografiche, tenderà notevolmente a crescere in questi anni, incitato sia dall'ampliamento dei margini del discorso sull'auto-produzione sia dalla riduzione dei costi delle tecnologie. La scelta per un musicista suona più o meno in questi termini: se l'obiettivo è la diffusione della sua musica verso un pubblico sempre più vasto, l'auto-produzione gli permette di ottenere prodotti d'ottima fattura ad un'accessibilità notevolmente maggiore, riducendo sia gli effetti deterrenti legati ad un prezzo di vendita troppo elevato, che la necessità da parte dei fruitori di rivolgersi ai circuiti di distribuzione legati alle transnazionali del crimine organizzato. Ritornando al vertice, invece, il rapporto tra un certo tipo di pirateria e grosse etichette è di certo non privo d'ambiguità. D'altronde è davvero difficile arrivare a capire cosa i responsabili di queste etichette hanno in testa quando parlano di caccia alla pirateria. Enrico Menduni, nel suo libro *Il mondo della radio*, sostiene: “La caccia ai «pirati» ha sempre un limite nel fatto che i loro veloci vascelli hanno il pregio di trasportare i prodotti dei danneggiati in porti lontani dove non sarebbero riusciti ad andare. Ricordiamo anche che [...] il confine tra pirateria ed establishment non è mai stato troppo rigido. Nell'era di una riproduzione tecnica così perfezionata da rendere il prototipo indistinguibile dalle copie, la circolazione delle opere e la loro affermazione su prodotti concorrenti è essa stessa un valore, soprattutto se con i pirati è possibile trovare qualche accordo [...] L'importante è continuare comunque a fare profitti”. Per quanto riguarda i profitti, sono tanti i fattori che incidono sul calo del volume delle vendite che denunciano le etichette, ma in questa prospettiva tale calo sarà considerato quale apogeo di quelli corrispettivi già verificatisi nel corso degli anni ottanta e novanta del ventesimo secolo. In quegli anni non vi era nessun *peer-to-peer* su cui recriminare, ma additandolo come causa principale, le grosse etichette vogliono celare che, in primo luogo, durante quegli anni al calo dei profitti contribuì la finanziarizzazione dell'economia mondiale, altrimenti definita *bolla speculativa*, un ritmo ciclico che vide l'ingente trasferimento di capitale dalla produzione in direzione dei mercati finanziari, per mano di quegli stessi gruppi transnazionali che oggi denunciano le perdite. In secondo luogo, alcuni studi sostengono che le major sono le uniche al momento che trarrebbero (il

condizionale è d'obbligo) dal file sharing ancora dei notevoli vantaggi in termine di vendite. I musicisti più famosi in genere risultano essere proprio tra i più scaricati in rete.

## 6. Per un sindacalismo altro

In questo quadro la tendenza alla precarizzazione della vita dei musicisti diviene la norma, infatti, all'aumento delle possibilità per il musicista di riuscire a produrre ed a distribuire in qualche modo la propria musica, non fa capo la crescita delle opportunità di vivere svolgendo la sola attività di musicista. E' allora lecito considerare la presenza d'elementi d'interesse comune tra la figura del musicista e quella del precario cognitivo (o pre-cog). Uno dei fronti che vede impegnato il movimento, auto-definitosi – pre-cog, riguarda la richiesta di quel reddito minimo di cittadinanza, o d'esistenza. La possibilità sarebbe quella di estendere questo discorso ai musicisti, anche se con tutta probabilità un successo in tal senso si tradurrebbe in nuove distorsioni, date da politiche che rimangono prettamente d'assistenza e da misure che possono essere considerare tampone. Resta la validità di un'idea: il non dovere giocare a competere sempre al ribasso. Qui il richiamo è a quella prospettiva anti-lavorista, di rifiuto del lavoro industriale, figlia dei movimenti dei sessanta e settanta, a quella cosiddetta “nefasta utopia” di Eco che riprende di nuovo in maniera ironica Francesco Berardi, “Bifo”, nel suo *Il sapiente, il mercante, il guerriero*. Richiamo che, secondo noi, può assumere il significato di limitare sia la propensione all'accettare una sorta d'asservimento all'ottica produttivista, infatti, “l'intelligenza e la tecnologia possono essere impiegate per ridurre al minimo il legame lavorativo, e per distribuire in modo egualitario l'accesso alle risorse e ai prodotti del lavoro collettivo”. Sia l'illusione – o la “falsa rappresentazione” – di chi crede che le possibilità concrete di una trasformazione radicale dello *status quo* passino solo per una rinnovata questione operaia, autonomista o meno che sia, e non cogliendo per questo motivo la ricchezza odierna delle reti del movimento globale. Questa ottica può di sicuro tornarci utile nella comprensione del processo di trasformazione sociale. Gli osservatori sembrano altresì convinti che l'aumento della portata di questo movimento, debba passare anche per il collaudo di pratiche sindacali “altre”. In questo caso tali pratiche dovrebbero definirsi in qualcosa di sostanzialmente diverso da quelle organizzazioni (come ad esempio la SIAE) emerse a presunta tutela degli autori nel corso del diciannovesimo secolo, aventi una struttura centralizzata, rigida, burocratizzata e, soprattutto, anti-democratica, a favore invece delle pressioni auto-organizzanti. La presenza di queste pressioni sembra dare già vita a dei percorsi virtuosi: reti rizomatiche, strutture flessibili e modulari di gruppi che riescono a diffondere la loro musica. E' inoltre auspicabile che questo sindacalismo altro si radichi ulteriormente, spezzando le catene che hanno consentito, rafforzando l'aumento della precarietà negli ultimi anni, la distinzione tra lavoro/non-lavoro, e quella tra tutela/non-tutela.

## Epilogo

Il dibattito sui copyright, eredi della censura inglese già a partire dal sedicesimo secolo, e sui diritti di proprietà intellettuale sanciti a Berna nel 1886, è denso e ricco di sfumature, di posizioni differenti, talvolta strumentali e in netta contrapposizione. Per molti aspetti, queste due nozioni entrano in crisi. Così, qualcuno sostiene che la messa in discussione possa finire con il favorire una nozione a discapito dell'altra. C'è invece chi rigetta tale ipotesi, come nel caso della comunità aperta di narratori Wu Ming, ed afferma che "nessun autore inventa o scrive da solo, [...] le idee sono nell'aria e non appartengono a un singolo individuo. L'autore, qualunque autore, è più che altro un «riduttore di complessità», e svolge una funzione temporanea, cioè trae una sintesi precaria da flussi di informazione/immaginazione che vengono trasmessi dall'intera società e la riattraversano in lungo e in largo, senza sosta, come le onde elettromagnetiche. In linea di principio, è assurdo voler imporre una proprietà privata della cultura. Se al fondo tutto è prodotto dalla moltitudine, è giusto che ogni «prodotto dell'ingegno» sia a sua disposizione. Non ci sono «geni», quindi non ci sono «proprietari». C'è lo scambio e il riutilizzo delle idee, cioè il loro *miglioramento*". In conclusione le etichette discografiche indipendenti, che appaiono relativamente marginali in questo dibattito sui diritti di proprietà, avranno per certi aspetti un ruolo rilevante. Considerando l'aspetto economico, da uno studio del Music Business International, è emerso che aggregando le loro quote, le indy potevano vantare alle soglie del ventunesimo secolo un peso sul mercato mondiale equivalente a quasi un quinto del totale, lì dove le "cinque grandi" si spartivano tutto il resto. In questo processo la crescita delle indipendenti dipenderà da alcuni fattori. Queste, se non altro, sembrano avere il vantaggio di non essere vincolate agli standard di selezione propri delle grosse etichette che agevolano la solidificazione della musica in generi separati da rigidissimi confini. Fattore questo che può agevolare di sicuro l'acquisizione d'altre quote di mercato, ma il punto è in che grado o misura le indipendenti contribuiranno alla de-mercificazione degli anelli delle catene di produzione e di distribuzione dei prodotti musicali, suggellata in parte dall'espansione di circuiti alternativi a quelli mainstream. Allo stato attuale delle cose vi sono sia elementi che spingono in questa direzione, sia elementi che spingono in senso opposto. Da questa dialettica emergerà, di fatto, una nuova nozione di proprietà intellettuale, se questa sarà espressione di un mondo dove le disparità materiali saranno ulteriormente amplificate o notevolmente ridotte è al momento ancora impossibile saperlo.

## **Bibliografia**

Francesco "Bifo" Berardi, *Il sapiente, il mercante, il guerriero. Dal rifiuto del lavoro all'emergere del cognitariato*. Roma, Derive Approdi, 2004.

Fernand Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV – XVIII)*, vol. II: *I giochi dello scambio*, Torino, Einaudi, 1981-82.

- Karl Fogel, “La promessa di un mondo senza copyright”, <http://www.rekombinant.org/article.php?sid=2314>, 2004.
- Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- Armand Mattelart, *L'invenzione della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- Enrico Menduni, *Il mondo della radio. Dal transistor ad internet*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Felix Oberholzer e Koleman Strumpf, “The Effect of File Sharing on Record Sales. An Empirical Analysis”, [http://www.unc.edu/~cigar/papers/FileSharing\\_March2004.pdf](http://www.unc.edu/~cigar/papers/FileSharing_March2004.pdf), 2004.
- Matteo Pasquinelli, “Macchine radicali contro il tecnoimpero. Dall'utopia al network”, <http://www.rekombinant.org/article.php?sid=2257>, 2004.
- Màrio Vieira de Carvalho, “New Music between Search for Identity and Autopoiesis, Or the Tragedy of Listening”, *Theory, Culture & Society*, vol. 16 (4): 127-135, London, Sage, 1999.
- Wu Ming, “Cosa pensiamo del copyright e delle leggi che lo difendono”, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1iii.html#copyright>, 2002.