

NOTE BREVI SU (L)EFT, AUTO-PRODUZIONI E MOVIMENTI

www.ko-rec.org

mailto: info@ko-rec.org

Introduzione

Spesso ci si riferisce alle auto-produzioni musicali come ad una nuova tecnica, o ad un particolare dispositivo inter-relazionale uomo/macchina, la cui configurazione in seguito alla creazione ed all'espansione delle nuove tecnologie, sembra avere trasformato alla radice l'individuo e la maniera in cui questo produce arte: "Con il supporto di PC sempre più potenti [...] un numero sempre maggiore di persone può avvicinarsi al mondo della produzione musicale, senza la necessità di coinvolgere professionisti del settore. Nasce così una nuova generazione di produttori, che creano all'interno dell'ambito domestico: bedroom producers" (Amata 2004). Il che in un certo senso può essere considerato vero, se epurato il discorso dal determinismo tecnologico, consideriamo come nuove tecniche ed ibridazione tra uomo e tecnologia mutino le condizioni dell'invenzione e della creazione. Afferma Eco (2003) in merito: "Ciò che viene modificato è il panorama psicologico e sociologico della produzione e dell'ascolto, sono le caratteristiche stilistiche del prodotto" (p. 307). Da un punto di vista storico le arti, ci dice lo stesso Eco, "hanno potuto prosperare quasi sempre nell'ambito di un sistema dato che permetteva all'artista un certo margine di autonomia in cambio di una certa ossequenza ai valori stabiliti: e che tuttavia, all'interno di questi vari circuiti di produzione e di consumo, si sono visti agire degli artisti che, usando delle occasioni concesse a tutti gli altri, riuscivano a mutare profondamente il modo di sentire dei loro consumatori svolgendo, all'interno del sistema, una funzione critica e liberatoria" (p. 265). In questa cornice, quindi, i miti ed i valori vigenti hanno sempre teso a rafforzarsi. Per Amata, però, "[l]'auto-produttore è sostanzialmente indipendente da condizionamenti dei circuiti tradizionali, attraverso l'auto-valorizzazione della propria identità culturale, genera un meccanismo di condivisione" (Amata 2004). Senza cadere nella trappola di un'ottica economico-produttivista, a nostro dire, se le auto-produzioni non avessero per certi aspetti agito modificando i circuiti di produzione e di consumo, talvolta de-mercificandoli, sarebbe lecito considerarle come mera espressione di una tecnica metamorfica, o un artificio individuale dovuto alla genialità ed alla sensibilità di qualche singolo. In questo scritto, dunque, proveremo a spostare il focus dell'analisi da una dimensione prettamente individuale, a quella di un agire collettivo che spinge verso la trasformazione di un sistema che è mondiale. Ci riferiremo quindi alle auto-produzioni, in maniera più ampia, come a tutte quelle forme di sapere – pratiche, sperimentazioni, discorsi, ecc. – che hanno contribuito all'innescio di vari dispositivi locali, ma che internet ha reso globalmente connessi, dando luogo ad un efficace e, allo stesso tempo, limitato meccanismo di composizione sociale nutrito anche dal desiderio, dalle aspirazioni, dalle attese. Questa valutazione apre il campo a tutta una serie d'aspetti che meriterebbero di essere approfonditi, alcuni dei quali in questa sede.

1. Saperi ed auto-produzioni

Parlare delle auto-produzioni ci costringe a prendere in considerazione l'intimo legame sia con i saperi, la conoscenza, che con gli attori sociali che hanno la capacità di sviluppare questi know how. Una volta

assunto che le auto-produzioni corrispondono a quei saperi (musicali e non) che producono in qualche grado o misura soggettivazione, non è più corretto analizzare il processo auto-formativo lontano dal meccanismo di composizione sociale. Il riferimento alle auto-produzioni, dunque, è a delle particolari e non strutturate forme di sapere che si connotano da un punto di vista epistemologico in base al contesto, alla tecnica, alla tecnologia ed allo spazio-tempo; mentre da un punto di vista formativo nell'acquisizione di competenze (spesso) in modo auto-didatta. Davvero difficile ipotizzare il periodo della loro comparsa, anche se, a nostro modo di vedere, è dalla rivoluzione mondiale del 1968 che prende avvio una vera e propria colonizzazione ed una sempre più diffusa fascinazione dei movimenti sociali per le auto-produzioni, come processo d'accresciuta comprensione del sé, senza fortunatamente assumere mai i tratti di un paradigma o di una prospettiva dominante cui sottomettersi. Dobbiamo ricordare che tutti i saperi nelle loro molteplici forme espressive e comunicative – arti, scienze, ecc. – sono la strutturazione metodica del caso (si veda Gargani 1975). Questo significa che nessuna disciplina può sottrarsi al suo carattere contingente (e d'invenzione), per quanto storicamente ogni disciplina sia andata alla continua ricerca di dignità e di legittimazione teorica attraverso la negazione di questo carattere e la formulazione di metodologie e teorie, alcune contribuendo alla formazione dei determinismi ed all'incarnazione del mito del progresso. A dispetto della quasi totalità delle discipline, le auto-produzioni – “la forza dell'entropia e del caos” (Scarph 2005) – non hanno mai negato il loro carattere contingente e, poiché né codificabili e né solidificabili in una prassi accademica, rifiutano ogni compromesso di sorta con l'indisciplinamento, pur presentando analoghe tendenze all'interdisciplinarietà nel campo delle arti, delle scienze, ecc. Proprio queste tendenze contrastavano con la fissità, la solidificazione dei concetti e delle discipline stesse all'interno d'ogni campo. Tracciato questo schema, affermare che l'interesse per i saperi da parte dei movimenti sociali può generare la sola entropia, perde ogni fondamento e valenza, poiché sono i saperi stessi ad assumere una caratteristica entropica. Qui, come detto, l'auto-formazione sembra abbandonare il suo carattere molecolare, individualizzante per diventare parte di un ampio meccanismo collettivo di trasformazione sociale. Oggi, le auto-produzioni hanno la possibilità sia di innescarsi su quei dispositivi di costruzione delle narrazioni collettive e connettive, che di segnare profondamente il processo di riorganizzazione dei saperi in corso. Intorno a tutte queste forme di sapere, infatti, verte una vasta e variegata gamma di pratiche che vanno dall'hacking, alla coltivazione per auto-consumo di marijuana, alla creazione di materiale testuale, audio o video, ecc. Il nostro fine non è di dargli una dignità o una legittimazione teorica, né tanto meno di strutturarli in una disciplina. Il nostro fine, sia euristico sia di trasformazione sociale, rimanda alla comprensione delle dinamiche di movimento reale in ambito musicale, tale da potere incidere in qualche grado o misura su di un cambiamento maggiormente democratico ed egualitario del mondo moderno.

2. L'assalto al sistema

Ora facciamo riferimento ad un particolare momento del dibattito sulla strategia, alla storia del coordinamento dei centri sociali occupati ed auto-gestiti (CSOA) cui si deve, dagli anni novanta del ventesimo secolo, una buona parte d'idee e di concettualizzazioni, di sperimentazioni e di pratiche in merito a quel che era indicato con il termine “auto-produzione”. Scarph, arrivando dritto al nocciolo della questione, afferma che partendo dalle discussioni sull'auto-reddito, vi fu “il tentativo di organizzare un circuito di scambio politico-economico, costituito dai Centri Sociali, dagli infoshop, da alcune etichette indipendenti, da cooperative, che fosse in grado di produrre e distribuire autonomamente i propri prodotti, veicolando un assalto culturale e contemporaneamente economico al sistema”. Si era in piena epoca posse, e le auto-produzioni in un certo senso assunsero a “forma «naturale» di produzione linguistico-comunicativa di queste comunità [...] L'obiettivo del conflitto, in questo caso è stato la conquista di spazi, sociali e comunicativi, attraverso i quali fosse possibile veicolare forme di vita alternative”. Purtroppo l'assalto fallì, o almeno in quei termini. In una fase che per certi aspetti risultava essere abbastanza propizia – o “epoca d'oro” – da gettare le basi affinché il discorso sulle auto-produzioni non s'infrangesse sugli scogli della retorica, non fosse sussunto e

cooptato dall'alto, fu relativamente facile incappare in degli errori di valutazione (talvolta abbastanza grossolani), con l'avvio di politiche di gestione che in certo qual modo finirono con il favorire l'asservimento di una parte dei CSOA a quelle logiche che tanto avevano avvertito nelle dichiarazioni di intenti. Le problematiche legate all'auto-gestione diedero molti più grattacapi di quanto gli slogan urlati durante le manifestazioni potevano lasciare immaginare. L'obiettivo di costruire "comunità oppostive al sistema" fu in buona sostanza disatteso (Scarph 2005). Così come se i limiti non fossero stati tutti interni alle strutture del sistema, probabilmente saremo qui a raccontare un'altra storia, una differente narrazione. Sempre in quella fucina presero in parte forma le pratiche, le sperimentazioni ed i linguaggi dell'emergente movimento anti-globalizzazione, ma ad un tratto l'attenzione per le auto-produzioni, diffusa anche dai media mainstream fascinati per un loro tornaconto prettamente utilitaristico dall'esperienza dei nuovi linguaggi musicali utilizzati, sembrò invece stranamente scemare. L'interesse alla base del meccanismo di selezione di questi linguaggi da parte dei media, però, era abbastanza chiaro: gli introiti derivanti dall'acquisto da parte delle case discografiche degli "spazi di rotazione nel palinsesto di una rete" (Todescan 2005). Sul versante dei musicisti, la forza comunicativa del messaggio fu in parte bilanciata dall'adattamento quasi incondizionato al mercato ed alle sue leggi. Poi, sulla scia della diffusione della filosofia open source – al grido di "open è bello" – si approdò all'epoca delle licenze libere (GPL), delle reti *peer-to-peer* ed anche della videocamera digitale a buon mercato. Ad un tratto la congiuntura favorevole sembrò terminare, ed alcuni degli attori sociali coinvolti pensarono bene di salvare il salvabile per evitare di affondare con tutta la nave. Con il senno di poi possiamo affermare che, grazie anche a quella esperienza, la nave fortunatamente non affondò, nonostante le innumerevoli falle presenti nello scafo. Passando da quel coordinamento, e dal carico delle sue conseguenze, il network assunse in pratica a forma dominante dell'agire collettivo e comunicativo, mentre anche altri attori sociali, assaltando il sistema, si avviavano alla ribalta mediatica. Ma qual è stata allora l'efficacia di quella ondata di rivolta sociale, emotiva e musicale affermatasi durante gli anni novanta ai fini di una trasformazione radicale dello *status quo*.

3. Musica e composizione sociale

Storicamente il mutamento profondo nel modo di sentire dei consumatori, per quanto sia talvolta riuscito ad incidere in maniera ciclica sulle fortune dei musicisti artefici dei suddetti mutamenti, sembra non avere significato una modifica radicale nei confronti delle strutture. Un'efficacia in tal senso richiede la messa in moto di un meccanismo di composizione sociale evidentemente più complesso di un qualsiasi discorso individuale, per quanto incisivo e limpido. Composizione sociale che, nelle parole di Bifo, "sembra avere qualcosa a che fare piuttosto con la chimica che con la storia sociale" (2003). Gli anni novanta, da un lato, offrirono gli ultimi strascichi del richiamo alle ideologie ed alle narrazioni novecentesche di critica sociale, dall'altro, lasciarono che il desiderio si diffondesse online. Musicisti e cantori dell'anti-globalizzazione, di fatto, non ebbero un ruolo marginale all'interno della protesta, ma furono considerati dei leader di quel movimento, anche se all'affermazione di caratteristiche stilistiche relativamente nuove ed all'atteggiamento critico nei confronti del meccanismo di tutela degli autori, fece eco un approccio quantomeno ambiguo alla questione della proprietà intellettuale appena cominciarono a fioccare i primi contratti con le grosse etichette. Si fece presto a ritenere i regimi non allineati alla tutela tradizionale una sorta di parcheggio provvisorio e necessario per la carriera da musicista, legittimando la precarizzazione che andò in parte affermandosi di lì in avanti. Non intendiamo in nessun modo criticare le scelte dei singoli musicisti o dei gruppi che emersero all'epoca, la questione è tuttora spinosa. I meccanismi alternativi basati sulle licenze libere inoltre non potevano essere ben oliati. A nostro parere la scelta di tutelare la propria opera può essere talvolta legittima, ma il guaio è che il meccanismo tradizionale di tutela è diventato nello spazio e nel tempo uno strumento di controllo sociale: una creatura fagocitante, tentacolare, onnivora che nulla ha a che vedere con la questione del giusto reddito. Sergio Messina (2005 b) sottolinea bene questo passaggio, quando dice che il "meccanismo ha assunto una dimensione abnorme, anche grazie all'industrializzazione del settore, e il diritto d'autore è diventato uno strumento di ulteriore tassazione della musica (nonché di molte forme

di aggregazione che comprendono anche la musica) e di odiosa lobby di ricchi autori/editori che si batte perché il passato regni sovrano e il futuro stia calmo. Ma in origine la SIAE nasce per tutelare il diritto di chi ha avuto un'idea, di trarne il giusto reddito. Si può discutere se certe idee musicali siano nuove, o se l'idea di proprietà intellettuale sia una baggianata, ma ognuno di noi nella vita ha ascoltato (e magari riascoltato fino allo sfinimento) un pezzo di musica al cui autore è stato grato. Il diritto d'autore in origine tutelava esattamente queste persone, un anello fondamentale della catena della musica". Poi fu il tempo della crisi e della sua gestione. Dal commissariamento straordinario della SIAE al "Patto di San Remo" siglato nel febbraio del 2005, il passo fu davvero breve. In effetti, la posta in gioco è alta, anzi altissima, ne vale il futuro della musica quale forma espressiva e comunicativa del mondo moderno, dove le auto-produzioni (passate, presenti e future) avranno di sicuro un ruolo non marginale: diversità artistica *versus* omologazione, emancipazione *versus* manipolazione, emergenza *versus* auto-organizzazione. Poi arrivarono maggio, Bologna ed il primo meeting di (L)eft – coordinamento delle produzioni musicali copyleft e no-copyright – il cui senso probabilmente risiedeva anche nell'affermazione di una possibilità di fuoriuscita dallo stato d'emergenza cui si ripete essere caduta la musica e la cultura in genere.

4. Contro la retorica dell'emergenza

Soffermarsi sulla retorica dell'emergenza, significa considerare come questa ultima si inneschi al funzionamento del meccanismo di controllo legato sia alla tutela degli autori sia alla repressione e, inoltre, come gli strati privilegiati del sistema provino a trarre profitto dalla gestione della "crisi discografica" (una espressione che sembra molto in auge), alterando la situazione a proprio vantaggio. E' proprio qui che entrano in gioco la politica del commissariamento straordinario prima, la sigla di quel patto infame poi: dei piccoli escamotage messi in piedi per la gestione di quelli che restano, evidentemente, degli enormi profitti. Secondo Martone, "[l]a procedura è semplice: laddove incombe una emergenza di qualsiasi tipo[...] si presuppone che vi siano decisioni caratterizzate da una complessità tecnica tale da doverle affidare a persone non identificabili con una forza politica, ma ad una sorta di «dittatori benevoli», nel tentativo di gestire unitariamente problemi complessi contraddistinti dall'interazione spesso conflittuale di una molteplicità di attori" (Martone 2005). Ora, dando per buona questa valutazione, la firma del "Patto di San Remo" non rappresenta il prendere atto dell'incapacità del commissariamento di uscire dall'emergenza e dal conseguente stallo, bensì un salto di qualità (se pur scadente) nell'applicazione della loro strategia: non solo escludere dai processi decisionali tutti gli attori sociali non allineati agli interessi delle grosse etichette, ma rendere addirittura palese il peso degli stessi gruppi editoriali (musicali e non) su quello che attiene il da farsi. Questo a conferma degli enormi interessi in gioco. Ovviamente politiche analoghe provano a colpire ed a restringere tutti quegli interstizi nei quali i discorsi, le pratiche e le sperimentazioni sulle auto-produzioni si alimentano, spesso lontano dal comando del capitale. Così come, per provare ad esercitare il controllo diventa lecita la messa in moto di un meccanismo repressivo (si veda l'operazione "Pastore abruzzese", oppure quella che ha portato al sequestro del sito www.marijuana.it). Questo, però, è il momento in cui bisogna rimanere lucidi. Le forze che spingono l'umanità verso l'omologazione, si compattano nella difesa del diritto d'autore, dei brevetti, della proprietà intellettuale, degli interessi del crimine organizzato, e per fare questo si appellano di volta in volta alla crisi discografica, alla tutela della creatività e dell'innovazione, alla difesa della legalità, ad un'economia di mercato che vogliono sempre meno libera e sempre più loro riserva di caccia. A questo punto, però, non tutto è perduto: "Emerge con chiarezza la necessità per i soggetti sociali di «fuoriuscire» dal paradigma della crisi; restando confinati nella crisi – o meglio, nell'ordine del discorso che si costruisce attorno alla crisi – non vi è per essi alcuna prospettiva concreta; precipitare dentro la sconfitta è inevitabile (Nodo Redazionale di *Infoxoa* 2005, p. 8). E' questo perché il mercato non è la superficie lunare, non è un luogo arido, asettico, e né tanto meno il luogo dove s'incontrano, come credevano economisti classici, neoclassici e neoliberisti, la domanda e l'offerta. Esso è piuttosto il luogo dove la razionalità economica si miscela alle psicosi della mente collettiva ed alle sue aspirazioni, passioni, desideri, aprendo il ventaglio dei rischi e delle

possibilità. Proprio in questo luogo collochiamo i regimi no-copyright, copyleft, ecc. diversi dal meccanismo tradizionale di tutela degli autori (si veda Messina 2005 a).

5. Tra esclusione ed integrazione (dall'alto)

Sul versante del legame tra arte e politica, tra musica e composizione sociale, sembra che non si trascenda mai dalle considerazioni sui rischi derivanti da questo connubio. Da un punto di vista strategico tra le cose da evitare, secondo Fagotti, ci sarebbe quella di “anteporre il proprio credo politico alla pura comunicazione culturale musicale”, perché il rischio, a suo dire, sarebbe quello di determinare “una esclusione a priori di pubblico potenzialmente interessato ma senza alcuna intenzione di essere catalogato in un’area di appartenenza specifica [...] Le proprie convinzioni vanno lasciate fuori altrimenti si rischia la ghettizzazione” (Fagotti 2005). Vi si potrebbe obiettare che l’assenza di un richiamo ad un certo tipo di idee (o di un genere musicale), escluderebbe il fruitore potenzialmente interessato che si riconosce in un’area di appartenenza specifica, ma non vogliamo entrare nel merito delle politiche editoriali adottate dalle singole etichette web. Emerge qui un altro punto che merita di essere approfondito. Per farlo, utilizzeremo la seguente considerazione che riteniamo valida sia per gli attivisti sia per i musicisti: “Abbiamo la sensazione che l’immagine che molti attivisti militanti hanno di sé stessi nasconde la pericolosa tentazione di considerarsi separati dal resto della società: la conseguenza è il nascere di una sottocultura attiva che utilizza segni, valori e metodi di legittimazione suoi propri [...] Da un lato ci si lamenta per il fatto di sentirsi isolati in un ghetto, mentre dall’altro si cerca di conservare la «purezza» tra le proprie file; la retorica del confronto e del millenarismo apocalittico esclude categoricamente gli attivisti dalla società dominante [...] Un uso più ludico dei segni, dell’immagine e dei significati, nonché l’accettazione dell’ibridismo e della complessità potrebbero portare al superamento parziale di questa separazione” (Autonome AFRIKA Gruppe 2002). In effetti, il richiamo alla purezza ed il rischio ghettizzazione sono due lati della stessa medaglia, quella dell’esclusione. L’appello alla purezza non limita il rischio di edificare delle barriere intellettuali, o di ritrovarsi nel ghetto ideologico, ma storicamente ne porta con sé, amplificandole, tutte le conseguenze. Ovviamente non ci sembra questo il caso di scomodare i fantasmi delle ideologie novecentesche. Quanto detto ci serve solo ad introdurre il funzionamento del meccanismo socio-psicologico alla base di quella che è chiamata mente collettiva che, però, riprenderemo più in avanti. Sul versante dell’integrazione, o meglio, della cooptazione dall’alto da parte delle forze conservatrici, invece, una volta emerso un qualche meccanismo di incentivi e compensazione differente da quello tradizionale, il rischio è che possa consolidarsi assumendo delle funzioni di scouting (la cosiddetta “ricerca di talenti”) per le grosse etichette, che in tal modo spingerebbero ulteriormente dei costi verso l’esterno e godrebbero apparentemente di tutti i vantaggi. Gli attori sociali hanno una grossa responsabilità in tal senso, ma più in generale “riteniamo che debba essere la massa eterogenea di pubblico a rivendicare il diritto a godere del prodotto creativo e che le major editoriali e musicali debbano tornare ad essere semplici operatori commerciali e non, come accade oggi, manipolatori e gestori del gusto altrui. Se così fosse, essi non perderebbero efficacia economica né diritto al mercato, non perderebbero quindi *guadagno* (Terranullius 2005). Qui, dove crolla il confine netto tra fruitore e creatore di musica, dunque, è la catarsi ad avere buon gioco.

6. Alcune considerazioni sull’agire dei movimenti sociali

In primo luogo crediamo non debba spaventare più di tanto l’ipotesi di una integrazione dall’alto di una parte di un movimento sociale, anzi, essa potrebbe essere addirittura sintomatica di una sua crescita ed espansione, senza per questo – gioco-forza – sopirlo o vedere le sue istanze non affermarsi. Non vogliamo di certo sostenere che sia auspicabile. Crediamo piuttosto che in un meccanismo in cui vi sia l’elemento di una continua ricerca di linguaggi e stili musicali, potrebbe essere quasi inevitabile l’arrivo come in passato di qualche contratto “allettante”. Peggio ancora, ad essere cooptata dalle forze

conservatrici potrebbe essere una qualche leadership (informale). Per questo dobbiamo mantenere alta la soglia dell'attenzione, epurando il discorso da tutti quegli elementi retorici o non sufficientemente pressanti verso una trasformazione radicale, senza per questo spaventarci del confronto con il mercato e limitare per questo una qualche forma di integrazione orizzontale: "L'integrazione verticale ed altre forme di proprietà incrociata devono essere condannate [...] Nessuno dovrebbe essere capace di dominare il mercato culturale o di avere una posizione forte tale che la diversità culturale sia repressa, spinta da parte, o portata via dalla pubblica attenzione. Questo richiede una qualche regolazione: da un lato l'eliminazione del meccanismo di controllo «copyright» e dall'altro il capitolo di una regolazione riguardante la proprietà e il contenuto che protegge e promuove la prosperità della diversità artistica" (Van Schijndel, Smiers 2005; traduzione nostra). Secondo luogo, crediamo debba essere definitivamente superata la plausibilità di una "strategia a due tempi": 1) raggiungimento e controllo degli apparati statali; 2) trasformazione del mondo. In questo caso riprenderemo un esempio davvero molto interessante, quello del Brasile. Alla base dell'esperienza brasiliana vi è la considerazione, ed in maniera limitata la possibilità, che il sistema può essere riformato radicalmente attraverso il controllo degli apparati statali da parte della forma-partito. Vero è che nessuno al momento è in grado di sapere che direzione questo tentativo imprimerà alla trasformazione. Ad ogni modo il nostro auspicio è che quella esperienza contribuisca all'innescò di un meccanismo di incentivi e compensazione che rappresenti un progresso reale rispetto a quello attuale. Quel che possiamo dire con certezza, però, è che estrapolarne un modello non implica nella maniera più assoluta la sua automatica esportabilità. Il Brasile non è l'Italia, né gli USA e né tanto meno uno dei G-8 (la sola Russia interna a questo gruppo presenta delle analoghe caratteristiche strutturali). Possiamo considerarlo piuttosto come "anello debole" del sistema, nella definizione che fu data da Lenin. Una strategia del genere, stato-orientata, applicata un po' ovunque nell'economia mondiale sembra avere dispiegato già tutti i suoi limiti storici (si veda Arrighi, Hopkins, Wallerstein 1992). Una volta lasciata sullo sfondo quella a due tempi, ai movimenti sociali non resta che confrontarsi apertamente su qual è la strategia opportuna da seguire, quella più efficace in vista degli obiettivi. Obiettivi derivanti da un processo complesso e continuo di ridefinizione. Un movimento inoltre non sarà mai riducibile alla somma algebrica dei dispositivi locali, o dei network globali che lo compongono, si confrontano, lo rivendicano, vi partecipano, ecc. Oggi ci sono network che hanno anche come obiettivo quello di provare ad incidere sulle rotte del commercio mondiale, senza però ritenere necessaria in questo processo la presa dello stato (si veda l'esempio del commercio equo e solidale). Così, se l'ultimo novecento porta definitivamente via con sé il mito dello stato senza mercato e del mercato senza stato, da lì in avanti invece sembriamo passati ad interrogarci, forse in maniera impropria, sui movimenti senza mercato.

7. Mercato, desiderio, mente collettiva

"Il mercato della musica è in una situazione molto incerta. La forza propulsiva del big-bang Napster non durerà all'infinito e le multinazionali più lungimiranti stanno già colonizzando la distribuzione della musica online (ad esempio la Apple con Ipod). Occorre andare oltre il semplice scambio illegale di mp3, e coniugare le pratiche dell'auto-produzione alle nuove tecnologie. La rete dà finalmente la possibilità ai musicisti di sbarazzarsi delle figure parassitarie dei produttori e distributori. Se non sono più necessari intermediari economici fra musicisti e consumatori si possono studiare dei sistemi di business orizzontale. Un esperimento interessante in questo senso è www.produzionidalbasso.org [...] un sito italiano che permetterà di finanziare le produzioni di dischi ed altre opere attraverso micropagamenti online. Con il sostegno diretto di una comunità di ascoltatori, i musicisti smetteranno di strisciare ai piedi di chi possiede il capitale per produrre il disco" (Ricordi Bastardi cit. in Rindone 2005). In questa situazione, oltre all'etica, sono i desideri ad avere buon gioco. In particolare, il processo creativo di produzione artistica si nutre degli umori, dei desideri, delle narrazioni, delle passioni, delle estasi. Allacciandosi a delle scelte di maggiore eticità, tutti questi elementi si presentano come una sorta d'investimento collettivo di specie cui difficilmente le valutazioni di mercato possono sottrarsi. Marco Fagotti (2005), sulla stessa linea della considerazione precedente, sembra esprimere bene il senso di

questa cosa (utile anche ad introdurre il punto successivo) quando afferma che “è necessario creare una micro economia etica che possa sostenere progetti veicolati alla crescita e alla diffusione di questa cultura. Non è un segnale di avanzamento affidarsi alle proprie risorse tra l’altro (e molto spesso) limitate [...] Per fare questo sarà necessario stringere delle collaborazioni con strutture capaci di aprire delle porte [...] ma prima ancora ci vuole qualcosa capace di aprire il varco della visibilità. Nei miei ricorrenti esempi dico sempre che se almeno una delle nostre etichette riuscisse in qualche modo a piazzare una sola delle proprie band al concerto del 1° Maggio a Roma forse le cose cambierebbero davvero. Si entrerebbe in una nuova fase di consenso popolare”. In effetti, l’irruzione (o l’intrusione) sul piccolo schermo apre tutta una serie di problematiche sulla costruzione di un immaginario collettivo e sullo sviluppo di una “videopoiesi” autonoma (Pasquinelli 2004). Tiriamo ora in ballo il funzionamento della mente collettiva, di questo meccanismo socio-psicologico globale, introdotto in precedenza. In passato, “il linguaggio dell’immagine è sempre stato lo strumento di società paternalistiche che sottraevano ai propri diretti il privilegio di un corpo a corpo lucido col significato comunicato [...] E dietro ad ogni regia del linguaggio per immagini c’è sempre stata una élite di strateghi della cultura educati al simbolo scritto e sulla nozione astratta” (Eco 2003, p. 345-6). E’ ovvio che questa esclusione era fondamentale al fine del mantenimento delle gerarchie e dei privilegi. In un certo senso, la diffusione dei media ha permesso una sorta di mutazione video, secondo Pasquinelli, “un divenire-immagine della mente collettiva, la traduzione in una unica narrazione visiva, che chiamiamo immaginario collettivo”. Il meccanismo costitutivo di questo immaginario si ha “quando una infrastruttura mediatica trasmette e ripete una stessa immagine per milioni di volte, producendo un luogo comune, una allucinazione consensuale intorno ad uno stesso oggetto”. Questo diventa il luogo “dove si incrociano media e desiderio, dove una stessa immagine ripetuta un milione di volte modifica contemporaneamente un milione di corpi, iscrive il piacere, la speranza, la paura”. Dove i guardiani delle gerarchie e dei privilegi mettono tutte le forze e le armi a loro disposizione in campo. Questo meccanismo sembra essere lo stesso che determina il successo di un singolo musicale – chiamato plugging o martellamento – che ruota di continuo su di un media mainstream, ma “[i]l paradosso è che ciò che chiamiamo «Successo» non riflette il reale gradimento del pubblico, ma soltanto i desideri dell’industria della musica [...] Il successo di un brano, quasi sempre, è determinato già dalla sua continua ripetizione” (Todescan 2005). Sul versante opposto, nella relazione tra media e soggettivazione, può innescarsi la costruzione di una videopoiesi autonoma. Vero è che può essere difficile infiltrarsi in una infrastruttura mediatica mainstream per provarne a sovvertire i circuiti, ma non è affatto impossibile.

8. Media e processi di soggettivazione

E’ già un po’ di tempo che gli osservatori s’interrogano sulle conseguenze dell’avvento delle tecnologie video. Eco affermava in tal proposito: “Forse la TV ci sta portando soltanto a una nuova civiltà della visione come quella che vissero gli uomini nel medioevo di fronte ai portali della cattedrale. Forse, come è stato suggerito, caricheremo gradatamente i nuovi stimoli visivi di funzioni simboliche, e ci avvieremo alla stabilizzazione di un linguaggio ideografico” (2003, p. 345). E’ probabile, ma l’importante è che la capacità di destrutturare rapidamente i contenuti ed i messaggi video non sia appannaggio di pochi. Nel mondo moderno inoltre la televisione finirebbe con l’assumere le caratteristiche di un mezzo di comunicazione “naturale” rispondendo proprio alla necessità di costruzione di “una narrazione collettiva unica per milioni di persone, una narrazione di specie per intere nazioni, come un tempo facevano e fanno ancora altri generi, come l’epica, il mito, la bibbia, il corano [...] oggi è il video il linguaggio del nostro immaginario: possiamo sopprimere il rito (guardare la tv), ma non il mito. La tv si può spegnere l’immaginario video no” (Pasquinelli 2004). L’attivismo mediatico questa cosa la aveva capita da qualche tempo. Così anche si spiega la nascita sia delle tv di strada (o tele-street, si veda www.radioalice.org/nuovatelestreet), che di dispositivi per l’archiviazione e la categorizzazione di materiale video (vedi ad esempio www.ngvision.org), che attingono in maniera non neutra dall’esperienza dello spazio e dai quali a nostra volta attingere per la costruzione di

immaginare altri. Gigabyte di materiale video che, anche a nostro modo di vedere, delle auto-produzioni hanno “la potenza dei mostri e delle macchine, la forza che permette di deragliare dai percorsi prestabiliti [...] Ci sono forze che tendono all’immutabilità, all’individualità, alla fissità. Ci sono forze che tendono all’entropia e alla mutazione” (Scarpò 2005). Probabilmente è anche grazie a queste forze se siamo riusciti a mantenere intatta l’attenzione per il mito, il corpo, la composizione sociale. Sempre per Pasquinelli: “Negli anni della rivoluzione digitale abbiamo assistito all’eclissi del corpo e del desiderio a scapito dell’esaltazione dell’esperienza cognitiva. Ora invece avvertiamo l’esodo delle energie che prima erano investite con un entusiasmo collettivo nel ciber spazio. Dove si stanno dirigendo? Il desiderio che si è formato con la rete ha cominciato a colonizzare gli spazi al di fuori della rete. E’ la *generazione post-internet*, che applica il modello rete alla politica, all’arte, agli spazi off-line e alle precedenti pratiche «analogiche». Dall’elaborazione di lutto dell’utopia del ciber spazio nasce una nuova esperienza dello spazio” (Pasquinelli 2005). Abbiamo già alcuni esempi pratici di questa nuova colonizzazione dello spazio per opera di alcuni dispositivi e di come media ed auto-produzioni siano diventate intimamente connesse. Per come hanno saputo bucare lo schermo, produrre immaginario, sia collettivo sia connettivo, e assalire quello che è stato definito *neurospazio*, un insieme complesso di elementi materiali ed immateriali collocandosi in bilico tra essi, questi dispositivi (si vedano www.guerrigliamarketing.it, www.molleindustria.it, www.serpicanaro.com, ecc.) hanno avuto una capacità maggiore di “incidenza nella sfera pubblica, ma anche una maggiore somiglianza con l’estetica *mainstream*”, portando alla ribalta “una nuova generazione d’attivismo, *post-internet*, dove il modello a rete viene applicato alle produzioni di nuove soggettività, dove le tecnologie evolvono in semio-tecnologie. Non si tratta più dell’assalto verticale al codice delle avanguardie artistiche, ma di una operazione di ingegneria nella rete orizzontale del reale, tanto che simili operazioni mutuano spesso il loro linguaggio dal marketing e dall’immaginario di massa. Attivismo, arte, marketing condividono ormai la stessa grammatica e lavorano sugli stessi network” (Pasquinelli 2005).

Un bilancio

Nell’attesa di questa che ci piace pensare come una sorta di narrazione “perfetta”, che come detto altri dispositivi sono stati già capaci di costruire, si potrebbero ad esempio cominciare ad elaborare e realizzare, anche grazie all’appoggio del circuito delle tele-street, dei format per la diffusione dei contenuti musicali, un po’ come avviene alla radio (si veda www.s8suono.com/esscottoradio ed il format di radio copyDOWN che andrà in onda su radio onda rossa) o sui canali musicali mainstream. Questa proposta richiederebbe anche un intenso sviluppo di materiale video da parte degli attori sociali impegnati, con la produzione di veri e propri videoclip. Secondo quanto detto sin qui, crediamo sia inutile rimarcare il ribaltamento di prospettiva alla base di una simile esperienza. Siamo convinti che questi videoclip acquisterebbero una diversa valenza: non più spot pubblicitari quali, di fatto, sono diventati ma veicolo e sintesi d’espressione tra arti audio e video. A nostro modo di vedere, sono già gettate le premesse affinché nuove competenze siano create, integrate, messe in rete. Passando alle considerazioni finali, niente ci assicura sul fatto che la crescita del meccanismo di composizione sociale non tradisca le attese di chi vuol vivere di musica. E’ questo perché i tempi di una trasformazione radicale potrebbero non coincidere nella maniera più assoluta con quelli di una carriera artistica. La sua efficacia, se da un lato potrebbe tradire queste attese, dall’altro consiste nell’aver contribuito all’innescò di un processo di collegamento orizzontale in termini di scambio e condivisione di competenze, idee e musica che nulla ci dice siano poi effettivamente impiegate all’interno di altri processi produttivi. Potrebbero invece continuare a sedimentarsi all’interno di pratiche, sperimentazioni, discorsi senza per questo essere sussunti, cooptati dall’alto. Sul breve periodo, efficacia non è detto che faccia rima con auto-reddito e nel prossimo quarto di secolo, probabilmente, non vedremo cambiamenti rilevanti in tal senso. Rifiutare però il confronto con il mercato, così come ignorare la mutazione video della mente collettiva solo perché in questa sfida gli avversari possiedono forze e mezzi infinitamente più grandi, non ci sembra l’impostazione più corretta. Nessuno può competere con dei monopoli, né tanto meno è nostra intenzione farlo, ma nessuno di questi è destinato a durare per sempre. Inoltre, un sistema

diverso dal capitalismo storico potrebbe tollerare senza grossi problemi delle comunità non oppostive, o facilmente reprimibili con la violenza, di produttori per auto-consumo, dove gerarchia ed ineguaglianza rimarrebbero elementi fondanti del tutto. Non crediamo invece che un sistema che utilizzi l'arma ideologica dell'oscurantismo sia capace di tollerare l'espansione di analoghe forme di sapere che abbaino la capacità di produrre soggettivazione. “Quel che possiamo fare – a detta di Bifo (2003) – è solo quello che stiamo effettivamente facendo: l'auto-organizzazione del lavoro cognitivo è la sola via per andare oltre il presente psicopatico. Non credo che il mondo possa essere governato dalla ragione. L'utopia dell'Illuminismo è fallita. Ma penso che la disseminazione di conoscenza auto-organizzata possa creare la cornice sociale di un numero infinito di mondi autonomi. Il processo di creazione della rete è così complesso che non può essere governato dalla ragione umana” – definendo il limite del nostro agire collettivo – “[l]a mente globale è troppo complessa per essere conosciuta e padroneggiata da menti localizzate sub-totali. Non possiamo conoscere, non possiamo controllare, non possiamo governare l'intera forza della mente globale” (Bifo 2003). La nostra transizione sistemica forse si giocherà tutta qui. Ricordando, in fine, che non ci sarà alcuna redenzione da conquistare.

Riferimenti

Amata R., “Storia dell'auto-produzione musicale. Metodo per un'analisi”,
www.bosound.it/Article72.html, 2004.

Arrighi G., Hopkins T. H., Wallerstein I., *Antisystemic Movements*, Manifestolibri, Roma, 1992.

Autonome AFRIKA Gruppe, “Guerriglia comunicativa – Trasversalità nella vita quotidiana?”,
www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_it.pdf, 2002.

“Bifo” Berardi F., “Che significa oggi autonomia?”,
www.republicart.net/disc/realpublicspaces/berardi01_it.pdf, 2003.

Eco U., *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Roma, 2003.

Fagotti M., “Riflessioni sul no-copyright e il copyleft”, postato alla mailing list di (L)eft
<https://inventati.org/mailman/listinfo/left>, 2005.

Gargani A., *Il sapere senza fondamenti*, Torino, Einaudi, 1975.

Martone V., “Ai suoi ordini, Signor commissario” in *Sottosotto. Rivista dal basso*, n. 0, 2005.

Messina S., “Indie do it better”, in *Free muzik*, n. 0, www.inventati.org/mediablitz/freemuzik.pdf.zip,
giugno 2005 a.

Messina S., “The problem with copyright (e la SIAE)”,
<http://copydown.inventati.org/left.php/2005/06/08/p130>, 2005 b.

Nodo Redazionale di *Infoxoa. Rivista di quotidiano movimento*, “I tempi della crisi”, 019, 2005.

Pasquinelli M., “Warporn warpunk”,
www.radioalice.org/nuovatelestreet/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=110, 2004.

- Pasquinelli M., “L’assalto al neurospazio (indicazioni sbagliate per un)”,
<http://permalink.gmane.org/gmane.culture.internet.rekombinant/707>, 2005.
- Rindone A., “Produzioni dal basso. Riprendiamoci i meccanismi della produzione”,
www.produzionidalbasso.org/napoli_relazione_PDB.pdf, 2005.
- Scarph C., “Auto-produzioni e processi di soggettivazione”,
www.scarphrec.org/documenti/autoproduzioni.pdf, 2005.
- Terranullius, “Terranullius” in *Infoxoa*, cit. 2005.
- Todescan G., “La rivolta consumista?” in *Free muzik*, cit. 2005.
- Van Schijndel M., Smiers J., “Imagining a World without Copyright”,
www.culturelink.org/news/members/2005/Smiers_Copyright.pdf, 2005.