

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

**Dipartimento di Studi Sociali, Università Federico II di Napoli, vico
Monte della Pietà, 1 - Napoli**



**DOTTORATO DI RICERCA IN SOCIOLOGIA E RICERCA SOCIALE
XXVI CICLO**

**Musica (popular) e tecnologie digitali di networking: pratiche e strategie degli
artisti indipendenti.
Un case study: il campo delle Posse degli anni '90**

Coordinatrice: Enrica Morlicchio

Tutor: Marco Santoro (Università di Bologna)

Dottoranda: Grazia Rita Di Florio

E-mail: graziarita.diflorio@unina.it

*“Posse é un nome che abbiamo scelto perché facevamo riferimento al più ampio fenomeno delle Posse in quel periodo...Posse significa band in gergo afro-americano e indica un gruppo, una banda che si mette insieme per appropriazione illecita, o più ampiamente persone che si mettono insieme per il raggiungimento di uno scopo, e questo ci piaceva.”***(Luca “Zulù” Persico, 99 Posse, Napoli)**

*“Sì vabbè però già sta parola, secondo me, é sbagliata, sì perché Posse è stato un periodo in cui significavano una serie di situazioni, delle cose che stavano tra l’hip hop e il ragga, erano situazioni, in cui non erano vere e proprie band ma erano gruppi, eh gruppi, che suonavano live con le basi e non con la band. Questa é stata un’accezione tutta italiana perché poi la Posse é una cosa che come tutto, viene soprattutto dagli Stati Uniti nell’ambito hip hop”***(Gennaro T. Almamegretta, Napoli)**

Ringraziamenti

I miei ringraziamenti vanno a tutti coloro che hanno accompagnato e reso possibile la realizzazione di questo lavoro; prima di tutto a mia madre, per aver sopportato i miei isterismi della prima e ultima ora, ai miei compagni di corso del XXVI ciclo, per i confronti e le discussioni che ci sono state in questi tre anni, Pasquale, Rogerio, Donatello e Giuseppina, a Paolo Magauda per i preziosi suggerimenti, e *last but not least* al mio super-tutor Marco Santoro. Dedico questa tesi a mio padre, Agostino, che non c’è più ma che se ci fosse stato ne sarebbe stato contento.

Indice

Introduzione. Il campo della produzione culturale, le Posse e l'habitus tecnologico	4
Capitolo primo: Campo, habitus e tecnologia: un approccio eterodosso alla teoria di Pierre Bourdieu	
1.1 Campo della produzione culturale: geni e possibili applicazioni	15
1.2 Habitus e tecnologie	30
1.2.1 Una prasseologia sociale della tecnologia	37
1.3 Distinzione sociale e impression management: una rivisitazione del concetto di capitale culturale	48
1.4 Presentazione del sé in Rete: Erving Goffman in Internet	58
Capitolo secondo: Artisti nella rete	
2.1 La ricerca empirica	69
2.2 Spazi e reti di relazioni sociali (dentro e fuori la Rete)	78
2.3 Il "campo delle Posse"	83
2.4 Tipi di artisti e tipi di reti	97
2.4.1 Tipo: Non credo in quella cosa lì	103
2.4.2 Tipo: Facebook è un'arma a doppio taglio	114
2.4.3 Tipo: Che cos'è l'impegno?	126
2.4.4 Tipo: Facebook è un'ottima idea	134
2.5 Strategie di presentazione e strategie di distinzione	144
2.5.1 I profili privati	149
2.5.2 I profili ufficiali: generazioni a confronto	163
Appendice al Capitolo: Schema del "campo"	173
Elenco degli artisti intervistati	175
Tabella origine sociale degli artisti	179
Capitolo terzo. Cultura convergente	
3.1 Youtube, il più piccolo palcoscenico del mondo: ovvero emergere dalla rete?	180
3.1.1 Alcuni dati empirici	184

3.2 Copyright e nuove forme di creatività in rete	206
3.2.1 Il Filesharing	213
3.3 Autonomia, indipendenza, disintermediazione/rimediazione culturale	219
Riferimenti Bibliografici	226
Websites utili	236
Appendice A: Nota metodologica	238
Traccia d'intervista	246
Appendice B	250
Testi di alcune interviste: tipo scettico	251
Tipo integrato	278
Tipo mediattivista	294
Tipo entusiasta	329

Introduzione

Questo lavoro di ricerca ha origine da una riflessione personale sulle modalità di rappresentazione (*self presentation*) e auto-promozione degli artisti underground e indipendenti nell'ambito dei Social Network (segnatamente dei Social Network Sites e Social Media Sharing Sites come Facebook e Youtube, stando alla classificazione di boyd e Ellison)¹. In seguito ad alcune letture preliminari sull'argomento è sorto un interesse scientifico tradottosi in uno studio sistematico che mi ha condotto a familiarizzare con alcune categorie concettuali e alcune posizioni teorico-metodologiche attraverso cui sono giunta alla formulazione delle ipotesi di questo progetto di ricerca, e a focalizzare la ricerca dottorale sullo *studio di caso* qui di seguito presentato. Sono stata indotta a circoscrivere il mio campo di indagine al movimento delle Posse prima di tutto perché banalmente, il concetto di musica “indipendente” é vasto e eterogeneo coinvolgendo un insieme eterogeneo di fenomeni produttivi, di valori culturali e di estetiche musicali.² In secondo luogo (e il motivo è un po' più forte) perché come scrive Tony Mitchell, nei primi anni '90, le Posse rap italiane possono essere considerate come il catalizzatore culturale chiave di una più vasta rinascita del movimento di opposizione politica dei giovani italiani dagli anni Settanta

¹ Cfr. danah boyd e Elisabeth Ellison in un articolo del (2007) *Social network sites: Definition, history and scholarship*, in *Journal of Computer Mediated Communication*, vol 13. (1); <http://www.danah.org/papers/JCMCIIntro.pdf>

Entreremo nel dettaglio della classificazione nel Capitolo 2 al paragrafo 2.3. Un'etichetta ambienti potrebbe essere social media, una funzione condivisa, ad esempio, è quella di supportare (online) social networks comune per tutti questi. Questa classificazione è generalmente accolta dalla comunità scientifica. Tuttavia non sono mancati dibattiti e discussioni sull'opportunità di queste definizioni interamente reperibili nell'archivio dell'AOIR (Association of Internet Researcher): <http://listserv.aoir.org/pipermail/air-1-aoir.org>
Per l'intervento di boyd si veda, in particolare, <http://listserv.aoir.org/htdig.cgi/air-1-aoir/2009-May/018980.html> (consultato il 05/02/2014).

² Le origini produttive e culturali della musica indipendente risalgono tanto agli sviluppi delle strutture dell'industria musicale statunitense degli anni Cinquanta (Dowd, 2000) quanto alle forme di resistenza culturale ed estetica proprie della cultura punk degli anni Sessanta (Hesmondhalgh, 1998).

“(..)e rappresenta il più importante fenomeno nella storia della relazione spesso vessata tra musica, politica e appropriazione della musica afro-americana e di altre influenze straniere nell’ambito della popular³ music italiana(..).” (1995, pag. 333)

Le Posse⁴ italiane sono un movimento musicale germogliato alla fine degli anni '80 nei centri sociali - ed esploso nei primi anni '90 contestualmente al movimento studentesco della Pantera - ad opera di gruppi e artisti fortemente influenzati dalla cultura hip hop e reggae, che è andato configurandosi, appunto, come movimento Posse, dando avvio a un processo di contestualizzazione di questi due generi⁵, in Italia, che perdura da oltre vent'anni.

Nello specifico mi è parso opportuno concentrarmi sulla relazione tra antagonismo e tecnologia intesa in termini di alleanza⁶ e altresì tra musica e tecnologia⁷ e tra antagonismo musicale e tecnologia dopo la trasformazione sociale provocata dall'avvento di Internet a partire dagli anni '90, e successivamente del web 2.0 e dei social media.

³ Secondo un uso ormai consolidato (vedi Adorno, W. Theodor, 2004, Trad. it *Sulla popular music*, Armando Editore, Roma e in particolare la nota del curatore e traduttore, Marco Santoro) lasciamo la traduzione *popular music* o *musica popular*, non essendo possibile la traduzione esatta in italiano che non siano espressioni poco inerenti all'originale concetto di *popular music* espresso in lingua inglese. Musica popolare è più riferito a ciò che correntemente in inglese viene chiamato folk music (musica folklorica, musica tradizionale). Pop music è invece una parola ormai acquisita come identificativa di un sottogenere della *musica popular*, più commerciale di altri, mentre musica leggera rasenta un uso pregiudizievole con implicazioni anche di carattere ideologico e snobistico. Per una disamina critica sulla denominazione di *popular music* rinvio a Richard Middleton Trad. It. *Studiare la Popular Music*, 2007, Feltrinelli, Milano).

⁴ L'etimologia della parola Posse, rinvia alle subculture afro-americane che designavano con il termine “posse” un raggruppamento di persone che si riunivano per uno scopo, e può intendersi nel senso di banda, gruppo; nello specifico è da intendersi come un gruppo di persone che si incontrano per rappare su una base musicale. Il termine Posse, nel caso italiano, è stato utilizzato estensivamente raggruppando tutti i gruppi underground nati nei centri sociali alla ricerca di nuovi linguaggi musicali, dal rap al raggamuffin, reggae, dub, etc. influenzati dalla cultura giamaicana e afro-americana.

⁵ I generi vanno concepiti sociologicamente come “principi organizzativi socialmente costruiti che attribuiscono alle opere d'arte un significato che va oltre il loro contenuto tematico e a loro volta rispondono alle domande di informazione e appartenenza culturale generate a livello strutturale” (cfr. Paul DiMaggio, 2009:214)

⁶ Ricordiamo che nei csoa (centri sociali occupati e autogestiti) cominciarono a diffondersi negli anni Novanta le prime BBS (Bulletin Board System), un sistema telematico a carattere amatoriale aperto al pubblico che poteva prendere e depositare file, testi o messaggi, attorno a cui si sono formate le prime comunità “virtuali”, e il primo sistema di comunicazione ECN, European Counter Network con lo scopo di mettere in contatto tutte le realtà di movimento a livello nazionale e europeo, e che in questi ambiti affiorò la fascinazione per il computer come nuova forma di comunicazione e per le teorie cyberpunk da parte di una frazione del movimento antagonista più specificamente individuata in un gruppo di hacker e mediattivisti.

⁷ A tal proposito è vasta la letteratura focalizzata sull'appropriazione delle tecnologie da parte delle cosiddette sottoculture, che hanno contribuito a sviluppare, a forgiare un linguaggio peculiare – anche - attraverso l'uso dei mezzi tecnologici, come ad esempio la cultura hip hop. Cfr. ad esempio Paul Gilroy (1993, 2004) il quale fornisce un'esauriente analisi sul rapporto tra tecnologia, sottoculture e resistenza, e Tricia Rose (1994).

Negli anni '90 del secolo scorso, l'emergere della comunicazione multimediale e dei relativi supporti come cifra caratteristica del tempo presente ha contribuito a diffondere un pensiero "u-topico" nel duplice senso di pensiero che si riferisce a un luogo distaccato dallo spazio fisico, territoriale, (il cyberspazio: la rete derivante dall'interconnessione mondiale dei computer) e di ideologia di liberazione e speranza, postulando l'avvento di una nuova era dell'opposizione, incarnata nell'uso "eversivo" (sovversivo?) dei cosiddetti nuovi media, (Piromallo Gambardella, 2001, pagg. 125-127)⁸. In particolare, dall'universo semantico proprio della politica è stato transcodificato il termine "rivoluzione", che invita a volgere lo sguardo in direzione di un mondo migliore realizzato, semplicemente, dalla *liberalizzazione* dell'informazione nel contesto di Rete (Marinelli 2004, p. 19)⁹. Al tempo stesso, è interessante rilevare come il cyberspazio abbia rappresentato nella sua fase germinativa e oltre, un ambiente *in potenza* di contro-potere, in grado di attivare, culture eticamente impegnate per la condivisione tra pari delle informazioni (Himanen 2001).¹⁰

Tuttavia, se da un lato, il rapporto con le tecnologie ha sempre riguardato il campo di produzione artistica – anche come ricerca estetica e di linguaggio - che proprio perché sperimenta le *affordance* (Gibson, 1977)¹¹ cioè *gli usi possibili*, svolge la funzione di renderne evidenti le logiche di funzionamento, dall'altro lato, la relazione tra antagonismo e tecnologie (e antagonismo musicale e tecnologie)

⁸ Piromallo, Gambardella, Agata (2001), *Le Sfide della Comunicazione*, Mondadori, Milano

⁹ Marinelli Alberto, (2004), *Connessioni*, Guerini, Milano.

¹⁰ Pekka Himanen (2003), Trad. It. *L'etica hacker e lo spirito dell'età dell'informazione*, Feltrinelli, Milano

¹¹ Affordance è un concetto coniato dallo psicologo James J. Gibson, nel 1979, che ne ha discusso nel suo libro *Un metodo ecologico alla percezione visiva* (1999), Il Mulino, Bologna. Con affordance Gibson intende la caratteristica fisica di un oggetto, ovvero è la capacità di un oggetto di farsi usare.

rappresenta un oggetto di discussione che non ha mancato di suscitare auto-riflessione nell'alveo della stessa cultura antagonista.¹²

L'approccio che ho adottato per affrontare le questioni sin qui esposte é rappresentato dalla possibile adozione (e revisione) della teoria del campo culturale bourdieusiana che tenga conto, inoltre, anche di quanto teorizzato dal sociologo francese sugli effetti congiunti di gusto e capitale culturale nonché delle sue riflessioni sullo spazio sociale e spazio simbolico.

Nella mia prospettiva, dunque, la "scena"¹³ - che per comodità indicherò come "scena" Posse - é considerata come parte di un più largo campo della produzione culturale in cui le pratiche sociali sono inglobate in un processo storico di contestualizzazione della cultura reggae e hip hop in Italia, che ha condotto nel corso degli anni alla definizione di due distinte e (distintive) identità culturali, (cfr. Santoro, Solaroli, 2007, Santoro, 2010).

Due i miei intenti principali: in primo luogo, adottare un approccio sociologico con una prospettiva longitudinale al fine di indagare qual é lo stato della relazione tra il moderno *underground della musica popular* e le nuove tecnologie di comunicazione. Il fine ultimo é quello di esplorare lo status attuale della scena reggae e hip hop italiana e la sua mutata configurazione in seguito all'appropriazione di Internet (in particolare del cosiddetto web partecipativo e dei social media) in quanto *tecnologia, medium, artefatto culturale e forma sociale* da parte di un gruppo culturale distintivo, di mettere in luce e

¹² All'interno del movimento c'era (*chi nutriva*) una grossa diffidenza nei confronti della tecnologia, dei computer in primis. Non si trattava di un atteggiamento immotivato: "la tecnica non é neutra, viene sviluppata con fini e scopi ben precisi che nel nostro mondo basato "sul soldo" spesso coincidono con logiche di profitto, al di là di qualsiasi considerazione etica. Esiste poi tutto un filone di pensiero esplicitato bene dal gruppo di intellettuali noto come la Scuola di Francoforte o in letteratura dal romanzo 1984 di Orwell, che individuano nella tecnologia la chiave di volta per l'edificazione di una duratura società totalitaria. Gli strumenti di comunicazione diventano il motore inarrestabile della propaganda, che nella società delle merci si incarna nella pubblicità.", (Beritelli, 2012, pag.30, il corsivo virgolettato è mio)

¹³ Qui "scena" é utilizzato non in senso tecnico, analitico, ma come termine, per così dire, indigeno, essendo un vocabolo spesso usato da musicisti, fans e critici musicali per identificare uno specifico tipo di musica e, in particolare, un determinato contesto.

spiegare i meccanismi di quello che abbiamo supposto come un “sotto-campo” di produzione musicale (ristretta), modificando e ampliando i concetti quando ciò si dimostra necessario per comprendere appieno fenomeni e processi.

In secondo luogo, questo tipo di ricostruzione consente di suddividere il movimento delle Posse in differenti periodi, evitando di enfatizzare, come hanno fatto i precedenti studi internazionali (Mitchell, 1993, Wright, 2000,) come anche quelli di alcuni autori italiani residenti all'estero (Verdicchio, 1997a, Anselmi, 2002) sull'argomento, il ruolo dei centri sociali come luoghi esclusivi di diffusione di fenomeni socio-artistici “alternativi”, e l'aspetto della militanza politica delle Posse:

“prestando esclusivamente l'attenzione ai contenuti politici di un numero ristretto di gruppi hip hop (...), e considerando i centri sociali come i laboratori culturali più appropriati per indagare le dinamiche della formazione della scena hip hop italiana e le loro relazioni con la scena socio-politica dei primi anni Novanta” (Santoro, Solaroli, 2007, pag. 473)

In tal modo è possibile considerare la “scena” hip hop e reggae italiana come un campo storicamente mediato di produzione artistica, in cui le lotte tra generi, stili, forme, tecniche e intenzioni, si traducono in un set di pratiche sociali, originali e distintive, attraverso cui i membri possono definire la loro identità come rappresentanti di un movimento culturale internazionale, piuttosto che come specifiche sottoculture, locali e sovversive (Santoro e Solaroli, 2007). Nel corso degli anni, infatti l'”etichetta” Posse è stata rifiutata da molti artisti reggae e hip hop proprio con l'intento di “affrancarsi” dall'identificazione con i contenuti politici e con le posizioni antagoniste della sinistra radicale e dei centri sociali occupati e autogestiti.

La mia trattazione si concentrerà soprattutto sui concetti di campo e habitus con particolare riferimento ad alcuni testi fondamentali scritti

da Pierre Bourdieu sulla produzione culturale¹⁴, e sui gusti e consumi culturali¹⁵ che rappresentano solo una esigua parte della corposa produzione scientifica del sociologo francese; tuttavia, sebbene Bourdieu sia una presenza fin troppo evidente, mancano nel mio studio i paralleli tra posizioni interne ed esterne al campo in questione che costituiscono il punto decisivo di molte delle analisi di Bourdieu, da *Homo Academicus* all'*Ontologie politique de Martin Heidegger*, da *Les règles de l'art* alla *Distinction*. Pur riconoscendo e prendendo in esame l'influenza indiretta dei processi esterni al campo della produzione culturale (aspetto economici e politici, forze di mercato, innovazione tecnologica), lo studio di caso presentato di seguito privilegia le pratiche (di rete) degli artisti e le dinamiche che operano all'interno del (sotto)campo musicale in questione che vengono indagate dal punto di vista degli artisti intervistati; infine, Bourdieu, è stato osservato¹⁶, raramente si confronta con la tecnologia, perciò ho ritenuto opportuno individuare forme più indirette e meno "ortodosse" attraverso le quali adattare la sua teoria allo studio sociale delle tecnologie (di rete).¹⁷ Muovendomi nello spazio marcato da questa impostazione teorica mi servirò e integrerò i concetti, in particolare, con il lavoro del sociologo dei media Jonathan Sterne (2003), il quale prendendo le mosse dal concetto di habitus propone una sociologia della tecnologia informata alla prasseologia sociale ovvero una prasseologia sociale della tecnologia, e cercherò di raccogliere le

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Le Regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, (1992; 2005) *The Field of Cultural Production* (1993).

¹⁵ Pierre Bourdieu, *La Distinzione. Critica sociale del gusto* (1983).

¹⁶ A tal proposito si veda la contrapposizione tra Bourdieu e gli autori della corrente di studi dell'ANT (*Actor Network Theory*) e soprattutto l'intenso dibattito scientifico tra Bourdieu (2001;2003) e il connazionale Bruno Latour (1989;1991) e le critiche, ad esempio, di Michel Callon (1997) alle teorie bourdieusiane.

¹⁷ Bourdieu all'inizio de *La Distinzione* (1983) considera la tecnologia come una categoria opposta all'arte in quanto egli discute la differenza tra oggetti tecnologici e oggetti estetici. Il sociologo francese è interessato prioritariamente alle dimensioni sociali della distinzione tra "tecnologia" e "arte" piuttosto che alle caratteristiche della tecnologia e dell'arte in se stesse. Bourdieu sostiene che la distinzione è essa stessa una funzione delle percezioni dell'arte socialmente condizionate: "mai forse è stato chiesto di più allo spettatore..." (Bourdieu, 1984:30 citato in Sterne, 2003).

suggerimenti post - bourdieusiani provenienti da un altro sociologo della musica e dei media britannico, Nick Prior, (2008), per aprire e rendere più flessibile il mio toolkit teorico, con l'intento di adottare "un'euristica del campo" (e dell'habitus), ovvero di tenere questi concetti come punti di partenza per adattarli al mio oggetto di studio.¹⁸ Ovviamente il mio studio é disseminato di spunti teorici e empirici raccolti icasticamente dal vasto corpus delle ricerche e dalla letteratura specifica sui social network sites. Innanzitutto, l'analisi non può prescindere da un'attenta valutazione delle condizioni che definiscono il *posizionamento* dell'attore sociale all'interno di quel determinato sistema relazionale (il campo) - attraverso la rilevazione dei tipi di capitale: simbolico, culturale, sociale, economico - e il suo *punto di vista*, connesso alle disposizioni e all'habitus della sua storia personale. Si tratta di stabilire, sul piano empirico, non solo il grado di autonomia del campo specifico rispetto al cosiddetto "campo del potere", ma anche la struttura oggettiva delle relazioni tra le posizioni occupate dagli agenti che si fanno concorrenza in quel campo e i differenti sistemi disposizionali che possono trovare un'occasione, più o meno favorevole, di realizzazione. In sostanza occorre "mappare" il

¹⁸ Nick Prior (2008:301-319) ha effettuato un tentativo alquanto eterodosso, se non propriamente eretico, cercando di fare dialogare il pensiero di Bourdieu con altre e più distanti cornici concettuali, provando ad integrare la prospettiva bourdieusiana sul "campo della produzione culturale" con un'analisi specifica del ruolo delle tecnologie nel dare forma a questo campo di produzione musicale. Prior ha infatti analizzato, attraverso il concetto di "campo" l'evoluzione del genere musicale elettronico *glitch*, compiendo, tuttavia, una delle operazioni intellettualmente più eretiche che si possano immaginare, ovvero quella di accostare un concetto rilevante elaborato da Bourdieu all'approccio *Actor Network Theory*, tentando così di far dialogare, o quantomeno di integrare in modo produttivo, due posizioni epistemologiche apparentemente inconciliabili. In questo mio lavoro l'approccio *Actor Network Theory* non é stato sufficientemente integrato a causa di una scarsa elaborazione teorica da parte mia. In realtà tale approccio mi è parso solo parzialmente applicabile al sotto-campo in esame, poiché se un particolare uso delle tecnologie musicali, é un aspetto costitutivo del genere glitch, proprio perché l'estetica musicale, le traiettorie dei musicisti e l'intero funzionamento di questo genere sono strettamente legati a particolari relazioni e concezioni che gli artisti hanno con le proprie strumentazioni, al contrario nel sotto-campo della musica reggae e hip hop, la tecnologia tende ad essere percepita prevalentemente come una cosa morta. In questo sotto-campo, infatti, le tecnologie sembrano essere più dipendenti dalle logiche della costruzione dei campi della produzione e dai differenti habitus dei musicisti. Sicuramente tener presente il ruolo della componente tecnologica nell'influenzare le pratiche comunicative, sociali e culturali in Rete è un'ottima idea, nonché il ruolo stesso esercitato dalla *macchina* come attore in sé dotato di *agency*, un'attante per dirla con il linguaggio della *Actor Network Theory* (Latour 1999; Callon, Law 1995); e nello specifico come attore che partecipa alla produzione di cultura all'interno dello spazio culturale online.

campo produttivo in questione, ovvero individuare i ruoli e le strutture produttive, definire i suoi confini e le caratteristiche dell'intero processo, studiare quelle reti di relazioni in cui il "campo" si concretizza e diventa operativo attraverso le *pratiche* che attori individuali e collettivi portano avanti nel contesto di organizzazioni più o meno formalizzate. Il campo, inoltre, inteso come uno spazio strutturato di posizioni e relazioni oggettive, dà un senso sociologico alle pre-condizioni (nel senso di condizioni pre-stabilite, date per scontate) di autonomia, conducendoci lontano dalle affermazioni predefinite che affermano l'indipendenza culturale dei musicisti senza riflettere su come questa indipendenza è attualmente una profonda dipendenza dalla storia collegata di habitus e campo, (Prior, 2008).

Il concetto di campo identifica un principio epistemologico cardine dell'opera bourdieusiana, la relazionalità:

“pensare in modo relazionale, vuol dire collocare le cose nei loro contesti – beni, pratiche, performances, risorse, - e cercarne il valore non nelle proprietà o nei loro presunti attributi essenziali, bensì nel loro rapporto con le altre cose” (Bourdieu e Wacquant, 1992/1992, pp. 96-97; Santoro, 2009, pp. XXVIII);¹⁹.

Per Bourdieu, la vita sociale è determinata da un lato dalle condizioni materiali, ma dall'altra queste condizioni incidono sul comportamento attraverso la mediazione delle convinzioni e dei gusti. La contrapposizione metodologica tra partecipazione e osservazione si comprende meglio all'interno del più ampio conflitto epistemologico che Bourdieu introduce nei termini di soggettivismo e oggettivismo. Nella prospettiva di Bourdieu oggettivismo e soggettivismo cessano di essere alternative e diventano due momenti di un più ampio processo conoscitivo. Più propriamente, ciò che attira l'attenzione scientifica di Bourdieu è l'intreccio tra il piano della soggettività, o, per usare le sue parole *“la relazione tra due realizzazioni dell'azione storica: cioè la duplice, oscura, relazione tra gli habitus e i campi,* (Bourdieu,

¹⁹ Cfr. Marco Santoro, (2009), Introduzione a Pierre Bourdieu, *Ragione Pratiche*, trad.it, il Mulino, Bologna

Wacquant, 1992/1992 pag. 94). Le nozioni di *habitus* e *campo* – concetti mediatori che istituiscono una relazione dialettica tra aspetti oggettivi e soggettivi del mondo sociale – sono gli strumenti concettuali centrali di cui Bourdieu si dota per pervenire a quella “riconversione dello sguardo” che l’epistemologia relazionale impone al ricercatore, (Paolucci, 2010)²⁰. Il sociologo francese tenta di uscire dalle strettoie della contrapposizione “falsa e dannosa”, come l’ha definita, tra oggettivismo e soggettivismo, mettendo a punto una teoria della pratica, che rappresenta una delle risposte più convincenti alla questione del rapporto tra individuo e società; egli fonda sull’*habitus* sia la sua concezione dell’azione che quella della percezione del mondo. L’*habitus* é inoltre al centro della sua analisi dei rapporti sociali e degli stili di vita che strutturano lo spazio sociale. Ma le *pratiche* sono sempre correlate e strettamente dipendenti dalla storia collegata di *habitus* e *campo* (musicale specifico di riferimento). Si riconfigura il problema dell’agency nei termini di una teoria delle pratiche. Se Bourdieu ha gettato le basi di una teoria disposizionale dell’azione, é anche vero che nella sua opera la compattezza e la coerenza dell’*habitus* tendono, in linea di massima, a essere date per scontate.²¹ Al contrario, l’eterogeneità delle traiettorie individuali, intese come storie dei transiti tra situazioni e campi diversi, rende necessario smontare e rimontare empiricamente la presunta coerenza dell’*habitus*, prendendo coscienza del fatto che, soprattutto quando parliamo di società moderne e contemporanee, gli attori posseggono

“stock di schemi di azione o abitudini che sono non-omogenei, non-unificati e di conseguenza [...] pratiche eterogenee (o addirittura contraddittorie), che variano a seconda del contesto sociale in cui si sviluppano” (Lahire, 2011 pag. 26)²²

²⁰ Cfr. Gabriella Paolucci (a cura di) 2010. *Bourdieu dopo Bourdieu*, Utet, Torino

²¹ Il concetto di *habitus* é stato sottoposto a critiche da più parti, e non sono mancate fra l’altro le accuse di determinismo e di meccanicismo; per una puntuale disamina del dibattito internazionale sull’argomento rimando ad Angelo Salento (2004) *Il campo e il gioco, Appunti su Bourdieu*, Piero Manni srl Edizioni, San Cesario di Lecce

²² Bernard Lahire (2011), ed. in inglese *The Plural Actor*, Polity Press, Cambridge

E' ciò che ho cercato di fare con questa ricerca: supponendo che anche le pratiche di rete siano interpretabili e spiegabili come effetti di habitus, l'ambizione era quella di pervenire a una storicizzazione dell'esperienza individuale degli artisti intervistati rispetto gli oggetti tecnologici (ovvero dell'incorporazione di tali oggetti in base alle pratiche d'uso e alla disponibilità dei capitali per entrarne in possesso), onde pervenire a una comprensione di come si forma il complesso di disposizioni strutturanti/strutturate le/dalle pratiche, come si formano e come si stratificano le *disposizioni/inclinazioni* dei soggetti, come cambiano nel tempo e perché, cercando di pensare, leggere, i processi sociali in termini di pratiche *versus* una tradizione di carattere normativo. In sostanza per cercare di comprendere, per dirla con Sterne, "*quando un oggetto diventa tecnologia*", e di lottare su "*cosa é, e cosa non é tecnologico*", (2003, pag. 370).²³ Ho cercato di ricostruire le traiettorie, in cui si esprimono le disposizioni dell'*habitus*, le posizioni e le prese di posizione, partendo dall'analisi delle interazioni concrete, perché l'idea metodologica é che il contrario é molto meno facile se non impossibile.

La tesi é strutturata in tre capitoli così ripartiti; il primo capitolo contiene la presentazione dei concetti alla base della ricerca, il campo della produzione culturale, l'*habitus*, discusso e tematizzato, in particolare, alla luce della prasseologia sociale della tecnologia proposta da Sterne (2003). La trattazione prosegue, nel terzo paragrafo, con l'esposizione delle nozioni estratte dalla teoria della concezione drammaturgica della vita sociale di tradizione goffmaniana, tratte in particolare da due testi fondamentali del sociologo canadese sull'argomento, *La vita quotidiana come rappresentazione* (1988)²⁴ e *L'interazione strategica* (2009) che ho

²³ Jonathan Sterne, (2003), *Bourdieu, Technique and Technology* in Cultural Studies Vol. 17 (2/4), pp. 367-389

²⁴ Erving Goffman, (1988), *La vita quotidiana come rappresentazione*, Trad. It. il Mulino, Bologna

utilizzato come filtri, lenti, occhiali, per osservare in che modo i soggetti intervistati attivano e gestiscono le loro auto-presentazioni in Rete, accostati agli altri concetti cardini dell'opera bourdieusiana sui meccanismi di formazione del gusto e delle pratiche culturali, cui mi sono ispirata per analizzare le "strategie" di distinzione messe in campo dagli artisti nell'ambito delle loro rappresentazioni online.

Il secondo capitolo é dedicato alla ricerca empirica e descrive i modi in cui ho realizzato la ricerca; contiene i risultati delle analisi delle interviste sulle pratiche di Rete degli artisti intervistati (19), confrontate e integrate con le informazioni che ho tratto dall'osservazione diretta e *non intrusiva* dei profili privati Facebook (19) e delle pagine ufficiali (20) che mi hanno condotto all'individuazione di quattro tipi sociali in relazione all'approccio e all'uso dei social media: gli scettici, gli integrati, i mediattivisti e gli entusiasti.

Il terzo capitolo contiene un focus su Youtube fondato sempre sui dati empirici e mette in luce la questione dell'autorialità e del problema del copyright sollevato dalle pratiche di consumo e fruizione nel contesto dei media digitali, con accenni al sistema delle Creative Commons e alla percezione degli intervistati in merito alle pratiche di file sharing. In chiosa al capitolo propongo una breve riflessione, alla luce di quanto emerso dalla ricerca, sui concetti di autonomia, indipendenza, disintermediazione/rimediazione da cui sono partita nell'ideazione di questo progetto di ricerca

Capitolo Primo

Campo, habitus e tecnologie

Un approccio eterodosso alla teoria di Pierre Bourdieu

1.1 Campo della produzione culturale:genesi e possibili applicazioni

Il concetto di campo in ambito sociologico viene introdotto con il lavoro sistematico intrapreso da Pierre Bourdieu a partire dalla metà degli anni Sessanta in alcune ricerche che riguardavano la letteratura, e in testi fondamentali sulla religione e la moda (Bourdieu, 1971, 1975); la presentazione più completa e sistematica della teoria dei campi si trova ne *Les Règles de l'art*, il volume dedicato alla letteratura e all'arte (Bourdieu, 1992/2005). Lo studioso francese utilizza per la prima volta il termine “campo” in un articolo dal titolo *Champ Intellectuel et project créateur*, (Bourdieu 1966), pubblicato su *Les Temps modernes*, la rivista diretta da Sartre su un numero interamente dedicato allo strutturalismo, riconoscendo implicitamente la posizione assunta da Levi-Strauss e i suoi emuli:l'articolo propone un'analisi irriverente dello scontro tra nuove e vecchie credenze. Se il titolo sembra rendere omaggio alla nozione sartriana di “progetto creatore”, il testo la mette in discussione utilizzando due esempi adatti ad attirare l'attenzione come Robbe - Grillet e Roland Barthes per mostrare quanto le scelte (prese di posizione, opere) di questi “creatori” siano condizionate dallo stato del “campo” in cui sono situati e dalla posizione che vi occupano (il primo era capofila indiscusso del cambiamento nel romanzo, il secondo nella critica).

Nello stesso anno in cui Sartre inizia, sulla sua rivista, la pubblicazione di una serie di saggi su Flaubert (dal 1971 al 1977),

Bourdieu pubblica contestualmente *Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe* (1971 a/1979)²⁵ dedicato proprio a Flaubert, continuando l'operazione intrapresa di mettere a punto un modello teorico fondato sull'articolazione dei concetti di capitale, campo e habitus: scegliendo lo stesso tema di Sartre, Bourdieu sottolinea la differenza tra il suo approccio e la prospettiva biografica e soggettivistica dell'analisi sartriana, che procede dai principi proposti in *Questions de méthode* (Sartre, 1960,1976). L'obiettivo che orienta la sua breve analisi é indicare le modalità attraverso cui il "campo" definisce particolari punti di vista artistici (di uno scrittore, Robbe - Grillet, e di un critico, Roland Barthes), in una prospettiva che é, allo stesso tempo, anche anti-strutturalista (Bourdieu 2004, p. 76)²⁶. Questo lavoro di oggettivazione della cultura rispetto ai creatori, precisa Bourdieu, non é mosso da un'intenzione iconoclasta. La spiegazione scientifica non mette in discussione la cultura, ma la concezione sacrale della cultura, che, omettendo di prendere in considerazione le condizioni sociali della produzione e ricezione, non permette di capire adeguatamente i fenomeni culturali, e per di più esercita effetti di *violenza simbolica*,²⁷ in quanto occulta i meccanismi che ostacolano l'appropriazione della cultura e ne fanno un bene raro, di fatto un privilegio inaccessibile ai più.²⁸ Contro la visione dell'arte

²⁵ in Cahiers de recherche de l'Ecole normale supérieure, 1, 1971, p.7-26

²⁶ cfr. Pierre Bourdieu, (2004 a/2005), *Questa non é un'autobiografia*, Feltrinelli, Milano

²⁷ La nozione di violenza simbolica é un altro elemento cardine del pensiero bourdieusiano, concettualizzata dal sociologo per rendere conto della strutturazione e delle forme in cui si manifestano i rapporti di potere, e quindi del rapporto tra quelli che lui chiama i dominanti e i dominati, non mi soffermo su questo concetto poiché non viene direttamente applicato nella mia analisi.

²⁸ Bourdieu ha esplicitamente rifiutato il concetto di "cultura popolare" come una falsa evidenza che veicola pre-nozioni non analizzate, (2001, pp. 132-151). Il sociologo non crede all'esistenza di una "cultura popolare" in sé; nella sua visione la cultura popolare corrisponde alla cultura di una maggioranza oppressa (e privata del capitale culturale) e ritiene che l'oppressione non può essere cancellata semplicemente esaltandone la cultura. Esiste nei ceti subalterni, secondo Bourdieu, una profonda "attesa" di partecipazione e quindi un interesse per i destini umani cui prendono parte, come se si trattasse di "avvenimenti effettivi della loro vita", un desiderio di entrare nel gioco, "identificandosi nelle gioie e nei dolori" (un'affinità, questa, con il "nazionalpopolare" di Gramsci simile all'impostazione dei *Cultural Studies*). La tesi principale de *La Distinzione* (1983) ruota sulla differenza tra l'estetica kantiana delle classi medie istruite e la "cultura del necessario" caratteristica delle classi popolari. Due influenti sociologi britannici come Alan Warde e Mike Savage (2009:27-50) hanno osservato che "l'idea di una "cultura del necessario" appare problematica a partire dall'osservazione generale per cui l'astrazione

che poneva il genio-creatore su di un piedistallo, Bourdieu sviluppa una critica a tale concezione che indirizza lo sguardo sul soggetto creatore - scrittore, pittore, compositore - senza riflettere sulle dinamiche sociali che *“hanno creato questo creatore e il magico potere di transustanziazione di cui il creatore è dotato”* (Bourdieu, 1992, 1996). Pierre Bourdieu propone, dunque, una critica all'ideologia carismatica della creatività attraverso una teoria della produzione culturale basata su un vocabolario comprensivo di tre caratteristiche teoriche: campo, capitale e habitus (Hesmondhalgh, 2006).

Senza dubbio Bourdieu, come pure Howard Becker *“avanzano una concezione dissacrante e democratica dell'“arte”, intesa come effetto di processi sociali e collettivi”*, e sgonfiano il mito del genio artistico riconducendolo:

“da un lato, a meccanismi di produzione collettiva della reputazione, dall'altro, ad una vera e propria ideologia del mondo artistico, funzionale alla creazione del valore dell'arte e alla costruzione e riproduzione delle gerarchie sociali anche attraverso l'attivazione di quello che Bourdieu ha chiamato il capitale culturale” (Santoro e Sassatelli, 2009: 29).

Entrambi quindi, per dirla con le parole dello stesso Becker, mettono in questione *“il postulato dell'autonomia (dell'arte) da vincoli economici, politici e organizzativi”* (Becker, 1982: 55)²⁹. Tuttavia, l'intento di Bourdieu è stato quello di costruire una teoria della produzione culturale per andare oltre la semplice operazione di

richiesta dal mondo delle abilità pratiche non è inferiore a quella delle élite culturali (il cuoco deve scegliere, interpretare e realizzare la ricetta, Tomlinson, 1986). Come hanno mostrato recenti ricerche di storia sociale, antropologia, studi culturali e sociologia, la cultura popolare va compresa nelle sue dimensioni simboliche e nei suoi aspetti positivi (Ang 2008; Fiske, 1989; Mc Guigan 1992; Miller;1995,1998, Thornton 1995)

²⁹ Howard Becker (1982;2004) teorizza un “mondo dell'arte” in cui il processo creativo è concepito come un fatto sociale collettivo in cui sono coinvolti una serie di attori che partecipano alla realizzazione dell'opera d'arte. Studiando l'arte come il risultato di “modelli di attività collettiva (Becker, 1982:17) più o meno istituzionalizzati, Becker riflette sulla “titolarità” dell'opera, sulla reputazione dell'artista, sui confini di ciascun “mondo dell'arte” e sulle relazioni che i suoi membri vi intrattengono, sulle “convenzioni artistiche”, intese come *“precedenti accordi divenuti abituali, che fanno ormai parte della prassi convenzionale di quel settore artistico”* (ibidem: pag. 45), fino a quello che definisce il processo di *editing* per indicare il lavoro di rimaneggiamento da parte dell'artista o di altri collaboratori all'opera. I mondi dell'arte sono costituiti dall'insieme dei soggetti la cui attività è necessaria alla produzione di determinate opere che in quel mondo, e forse anche in altri, vengono definite “arte” (Becker, 1982: 50).

trasposizione dell'individuo-creatore in un più ampio network di agenti impegnati nella produzione culturale come per Becker, e non ridurre il lavoro artistico ad un riflesso del contesto sociale, come per la sociologia marxista e la sociologia dell'arte convenzionale, (Hesmondhalgh, 2006).³⁰

Rispetto alla visione interazionista di “mondo”, centrata sui processi di *sense making* di individui e gruppi che fanno le cose insieme, il concetto di “campo” - inteso come campo di rapporti di forza - pone invece l'accento proprio sulle relazioni conflittuali che si instaurano tra gli occupanti quello spazio sociale secondo posizioni che sono definite dalla distribuzione del capitale e del potere; oltre ai rapporti di forza interni, ciascun campo poi è sottoposto a pressioni contraddittorie da parte di forze eteronome e autonome sicché “*la maggior parte delle strategie letterarie é sovradeterminata e numerose “scelte” costituiscono dei colpi doppi, insieme estetici e politici, interni ed esterni*” (Bourdieu, 1992:279).

Ogni campo sociale si organizza come un universo autonomo, sviluppa forme di funzionamento proprie, e “ospita” al suo interno individui che vi si posizionano a seconda del loro capitale simbolico specifico (il livello di consacrazione) e in relazione alle posizioni occupate dagli altri attori nel medesimo campo; non solo la somma delle posizioni degli appartenenti al campo ne definisce l'assetto in termini di gerarchie, ma la posizione modella anche l'habitus, le aspirazioni e la percezione dello spazio dei possibili da parte di chi la occupa. In definitiva, superando sia le istanze marxiste, che riducono la cultura a riflesso della struttura, sia lo strutturalismo che spoglia l'opera dei condizionamenti temporali e sociali, considerandola indipendente dal punto di vista di chi l'ha prodotta e di quanti ne

³⁰ David Hesmondhalgh (2006), *Bourdieu, the media and cultural production*, in «Media, Culture & Society», vol. 28 (2), pp. 211-31.

fruiscono, ma contrapponendosi anche ad altre nozioni, come l'*epistème* di Foucault, l'*appareil* di Althusser o il "sistema" come lo intende Luhmann (Boschetti, 2003: 57)³¹, il modello teorico di Bourdieu elaborato in *Les règles de l'art*, sfrutta un ricco armamentario concettuale per riflettere sui campi di produzione culturale, "tra loro funzionalmente e strutturalmente omologhi" (Bourdieu, 1992: 229).

Per Bourdieu il campo culturale (1992/2005) è costituito da un universo di credenze incastrate in cicli di consacrazione e successione all'interno di un dominio di lotte tra varie posizioni in competizione, ad esempio, produttori tradizionali e avanguardie. La storia accumulata del campo consente ai produttori situati in uno spazio relazionale di entrare in un gioco strategico dipendente dalla somma delle differenti forme di capitali posseduti dai produttori (capitali economico, culturale, sociale e simbolico) e dalla condizione storica del campo stesso. Il sociologo francese intende i campi dell'arte come entità dinamiche, caratterizzate non solo dalle azioni di personale vario come critici, commercianti, mercanti d'arte e così via, ma dalla struttura sociale coordinata da storia e potere. Certo, è attraverso processi di differenziazione storica, guidata dagli effetti di autonomizzazione dei "mercati", che il campo dell'arte è capace di rifrangere le forze esterne politiche e economiche (Prior, 2011).

Bourdieu attraverso l'identificazione dei campi teorizza delle interconnessioni tra le differenti "aree di sforzo" e i differenti gradi di autonomia. Per quanto riguarda il campo della produzione culturale Bourdieu individua due sottocampi, il sottocampo della produzione su piccola scala (campo della produzione ristretta) e il sottocampo della distribuzione su larga scala (campo della grande distribuzione). Il

³¹ Cfr. Anna Boschetti (2010), *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu. Con un inedito e altri manoscritti*, Marsilio, Venezia

primo é caratterizzato da un alto grado di autonomia (relativa) da quello che Bourdieu considera uno dei campi chiave, il campo del potere, il secondo come campo eteronomo, ossia soggetto a regole esterne (sebbene per Bourdieu mai totalmente). La produzione su piccola scala é piú orientata alla creazione di prodotti artistici puri mentre quella su larga scala maggiormente verso prodotti culturali commerciali. Bourdieu assegna una grande importanza all'idea di autonomia dal campo del potere, che caratterizza il sottocampo della produzione su piccola scala e che si concretizza, per il sociologo, nel rifiuto del mercato. Nel circuito ristretto dei produttori piú indipendenti dalla domanda di mercato la principale posta in gioco non é la conquista del pubblico profano ma la definizione dell'arte. I campi della produzione culturale costituiscono in ogni momento il terreno di una lotta fra due principi di gerarchizzazione: il principio eteronomo (l'arte borghese) e il principio autonomo (l'arte per l'arte) che spinge i suoi sostenitori piú radicali a considerare il fallimento mondano come segno d'elezione e il successo come un segno di compromesso con il mondo.

Per quanto la “copertura analitica” di tali campi sia stata altamente selettiva e sbilanciata in favore della cosiddetta “produzione ristretta” (Hesmondhalgh, 2006), ci sono stati interessanti esempi del tentativo di mutuare alcuni elementi della teoria dei campi, quali appunto i concetti di posizione, habitus, traiettorie sociali, principio di legittimità, fino alla dicotomia spaziale tra centro e periferia elaborata (integrando la teoria dei campi con l'approccio interazionista e la social network analysis) ad esempio nello studio della musica punk e post-punk di Bottero e Crossley (2011)³², oppure gli studi sul campo giornalistico (*champ journalistique*) condotti dai collaboratori di

³² Wendy Bottero e Nick Crossley, (2011) *Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations in Cultural Sociology*, Vol. 5 n. 1, 99-119

Bourdieu³³, sia all'applicazione da parte di altri studiosi non direttamente collegati alla "scuola francese" a (sotto)campi mediali afferenti alla "produzione di massa" come la cinematografia (Heise e Tudor, 2007), la letteratura (Anheier, Gerhards e Romo, 1995; Hemmungs Wirtén, 1998), la musica (Moore, 2007), in contesti storici e geografici differenti, spesso considerati in termini comparativi. Inoltre, benché Bourdieu raramente abbia assunto come oggetto d'analisi direttamente i campi musicali, - e benché si sia mostrato abbastanza silenzioso sulle forme musicali, le sue pratiche e i suoi "praticanti" - i suoi concetti di capitale culturale, campo e *habitus* in particolare, sono stati centrali nella formazione di un paradigma critico nella sociologia della musica che dimostrano come il sociale, penetra, produce e contestualizza la musica nel suo testo più canonico, *La Distinzione* (1983), egli mostra tuttavia come la musica sia costituita da un set di "oggetti relazionali" collegati alla logica della differenziazione sociale.³⁴ Nel complesso, gli studi ispirati a Bourdieu sia nell'ambito della musica popular che di quella classica occupano attualmente una buona fetta del campo della sociologia della musica (Prior, 2011).

Il lavoro di Pierre Bourdieu, la maggior parte del quale dedicato al superamento della contrapposizione tra oggettivismo e soggettivismo nella concezione del mondo sociale, é diventato un'alternativa sempre più frequentata dai sociologici della musica (vedi Clayton et al. 2003, Negus, 1999, Regev 1989, Sterne, 2003, Théberge 1997; Thornton

³³ Gli studi sul campo giornalistico e sul suo potere "tentacolare" sono raccolti in particolare in due numeri monografici della rivista fondata da Bourdieu, "*Actes de la Recherche en Sciences Sociales*", dal titolo *L'Emprise du Journalisme* e *Le Journalisme et l'économie*, rispettivamente del 1994 e del 2000. L'obiettivo principale della teoria dei campi applicata al giornalismo consiste nella disamina di come "questo campo", a sua volta dominato dalle costrizioni del mercato, modifichi più o meno profondamente i rapporti di forza all'interno dei diversi campi, influenzando su ciò che in essi viene fatto e prodotto ed esercitando effetti molto simili in universi molto differenti da un punto di vista fenomenico» (Bourdieu, 1994: 3). Questi studi documentano quindi la drastica riduzione della componente autonoma del campo e riflettono sulle risorse di esso (Couldry, 2003;2007) oltre che sulle correlazioni mutevoli tra il campo mediatico e gli altri campi di produzione (Benson, 1999).

³⁴ cfr. Prior (2011), *Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond*, in *Cultural Sociology*, 5:11, pp 121-138

1995). Nello specifico, il concetto di campo é stato applicato consistentemente, ad esempio, agli stili *glocalizzati* di pop e rock music, in Sud America e Israele. Nello studio comparativo condotto da Regev (2007)³⁵, in Israele e Argentina per esempio, l'autore descrive la legittimazione storica di un'estetica elettronica amplificata da critici e altri "agenti" nel campo. Regev sostiene che un habitus cosmopolita tra gli agenti (musicisti) ha disposto questi stessi verso campi globali ed etno-nazionali per la costruzione di nuove strategie di produzione. Altri studi volti nella stessa direzione sono, ad esempio, l'analisi di Frota (2006) sul canone di formazione della *Musica Popular Brasileira* che mostra come la costituzione del campo della musica popular in Brasile é collegata all'avvento delle radio commerciali e delle case discografiche tanto quanto alle prese di posizione dei musicisti a partire dal 1960, oppure lo studio di Lopes³⁶ (2000) incentrato sulla genealogia del paradigma del jazz moderno in America, dimostra la fecondità del concetto di campo come *tool* per mostrare come nuove pratiche estetiche tra i musicisti jazz erano (già) legittimate nella prima metà del ventesimo secolo, (Prior, 2011). Jason Toynbee, (2000)³⁷ adatta i concetti di habitus e campo a una teoria della creatività della popular music, in cui il produttore é posto al centro di uno schema che si muove tra le pratiche di *music making* e un più largo dominio di relazioni sociali e di mercato; è attraverso i concetti gemelli di habitus e campo intesi come un set di costrizioni e di possibilità che é possibile spiegare, per Toynbee, la forte congruenza tra le disposizioni artistiche (*sono un chitarrista rock*) e la posizione nel campo di lavoro (stile chitarristico rock), (cfr. Toynbee, 2000, pag. 39). Un'analisi molto interessante è quella condotta da Paul

³⁵ Regev, M. (2007), Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made From Within, in *Cultural Sociology*, Vol. " (3), pag. 301-19

³⁶ Lopes, P. (2000), *Pierre Bourdieu Fields of Cultural Production: A case study of Modern Jazz in Nicholas brown and Imre Szeman (eds), Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*. Oxford: Roman and Littlefield.

³⁷ Jason Toynbee (2000), *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Aldershot: Ashgate.

Théberge (1997)³⁸, che mostra come il concetto di campo costituisca un appiglio analitico per spiegare il meccanismo attraverso cui alcune sfere della pratica come la musica traslano le incursioni delle forze economiche e politiche: lo studioso mostra come l'appropriazione delle tecnologie musicali nutre un mercato di beni e le strutture dell'industria della musica contemporanea.

Per di più il concetto di campo é stato applicato con regolarità dagli studiosi britannici per studiare i modi in cui i generi, stili, produzioni sono costruiti attraverso l'interplay delle posizioni storicamente consacrate. Hibbet (2005)³⁹, per esempio, mostra come l'indie rock, dipende dall'opposizione e dalla rivendicazione sulla natura delle forme commerciali/non commerciali espresse come sfida all'estetica del pop mainstream e delle economie di scala (Hesmondhalgh, 1999). Webb (2004) adatta il concetto di campo allo sviluppo della teoria di un milieu musicale sensibile alle mediazioni soggettive dei luoghi come ad esempio Bristol e il genere trip hop, (Prior, 2008). Anche in Italia il concetto di campo é stato applicato ad esempio al campo della canzone d'autore (Santoro, 2010) e al campo della musica indipendente sviluppatosi negli anni '90 (Magaudda, 2009)⁴⁰ oltre che allo studio volto a indagare la ridefinizione dei confini del campo della canzone d'autore sotto l'influenza dell'hip hop (Santoro, Solaroli, 2007)⁴¹, a cui ho guardato come esempio per questo mio lavoro. Suggestioni interessanti provengono, in particolare, ai fini del mio studio, ancorché non integralmente mutuabile, dall'applicazione del concetto di campo effettuata dal sociologo britannico, Nick Prior

³⁸Théberge, Paul, (1997), *Any Sound You Can Image: Making Music, Consuming Technology*, London: Wesleyan University Press

³⁹ Hibbet, R. (2005), *What is indie-rock*, in *Popular Music and Society*, 23(1):55-77

⁴⁰ Magaudda, Paolo (2009a), *Il rischio di dilapidare un capitale (sottoculturale). Processi di istituzionalizzazione e conflitti culturali nel "campo" della musica indipendente italiana*, in M. Santoro (a cura di), *Cultura in Italia*, Vol. II, Il Mulino, Bologna, pp.117-139

⁴¹ Santoro, Marco e Solaroli, Marco (2007), *Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d'Autore*, in *Popular Music* (2007) Volume 26/3. Cambridge University Press, pp. 463-488

(2008), il quale ha intrapreso un'azione alquanto eterodossa nel tentativo di mettere insieme il concetto di campo della produzione culturale con l'approccio dell'Actor Network Theory. L'articolo in cui lo studioso presenta i risultati di un'analisi condotta sulla formazione e l'evoluzione del *glitch* si intitola significativamente, *Putting a Glitch in The Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music* (2008) pubblicata su una delle riviste attualmente più influenti nel campo della sociologia culturale, *Cultural Sociology*. In questo articolo, Prior propone un'analisi specifica del ruolo delle tecnologie nel dare forma a questo "sottocampo" di produzione musicale mettendo in evidenza come la tecnologia costituisca una *risorsa* extra nel campo e come la relazione che i musicisti hanno con i loro strumenti contribuisca in modo significativo a definire confini e distinzioni. Lo studioso britannico utilizza, infatti, il concetto di "campo" per spiegare l'evoluzione del *glitch*, "uno stile caratterizzato da frammenti sonici di errori tecnologici" (Prior, 2008:301) compiendo, tuttavia, un'operazione eterodossa se non propriamente eretica, ovvero quella di accostare un concetto rilevante elaborato da Bourdieu alle idee dell'Actor Network Theory, tentando così di far dialogare, o quantomeno di integrare in modo produttivo, due posizioni che sono state protagoniste di una diretta contrapposizione intellettuale, soprattutto nei termini in cui Bourdieu ha messo in ridicolo l'idea centrale dell'ANT, al contrario sempre più attrattiva in differenti aree della teoria sociale contemporanea, secondo la quale gli oggetti e le tecnologie debbono essere considerati elementi attivi e dotati di una notevole autonomia nel dare forma ed influenzare processi e relazioni sociali, (Bourdieu, 2003:43-44)⁴². Lo studio parte dal presupposto di voler applicare le idee di Bourdieu a questo

⁴² Pierre Bourdieu (2003), *Per una teoria della pratica*, Trad. It. Raffaello Cortina, Milano

sottocampo musicale con un approccio critico poiché per Bourdieu oggetti e tecnologie sono prevalentemente strumenti passivi, utilizzati dagli attori sociali in modo più o meno strategico nel gioco strategico del posizionamento sociale. L'analisi di Prior muove dal presupposto che molto spesso la complessità dell'opera di Bourdieu viene ridotta a poche frasi e che di frequente l'analisi sociologica adotta un modo semplicistico e parziale nell'approccio alle teorie bourdieusiane; ciò si traduce nella tendenza a mancare di catturare l'intero spettro di fenomeni ricoperti dalle idee bourdieusiane, ad esempio brandendo i concetti di gusto e capitale culturale senza ricondurli alla forza delle relazioni del campo che strutturano i consumi, oppure nell'accogliere acriticamente i concetti bourdieusiani senza la volontà di testarne confini e inadeguatezze. Ad esempio, sostiene Prior, rivolgendosi solo a Bourdieu per lo studio sociale delle tecnologie, si corre il rischio di non cogliere il modo in cui queste, oltre a svolgere un ruolo espressivo di status e una funzione nella riproduzione sociale, diventano a loro volta dimensioni rilevanti per aprire, trasformare e modificare le rigide coordinate del posizionamento sociale (Prior, *ibidem*, p. 313). Prior, afferma infatti che:

“si potrebbe speculare che Bourdieu ha mancato di affrontare gli oggetti non umani precisamente perché essi introducono elementi di presenza, incertezza e deviazione nel campo in un modo che pone una serie di problemi allo schema stesso di Bourdieu” (Prior, *ibidem*, pag. 314, trad. mia).

Inoltre continua lo studioso anche in polemica con l'elaborazione teorica del concetto di *habitus* fatta da Sterne (2003):

“Uno fa violenza alla complessità del mondo sociale quando la tecnologia è contestualizzata come un recipiente passivo, strumenti e sottoinsiemi di *habitus* che agiscono nel campo (Sterne 2003:370) e non anche come forza attiva in quel campo. E' più adeguato per la sociologia della musica analizzare come le macchine producono tanto quanto sono prodotte, abilitano quanto inibiscono, agiscono quanto reagiscono” (Prior, *ibidem*, trad. mia)

Perciò al fine di testare in che modo alcuni concetti di Bourdieu siano efficaci e possano essere affiancati ad altre prospettive, Prior ha

sviluppato un'interpretazione dell'evoluzione della musica *glitch* che mette insieme il concetto di “campo della produzione culturale” (Bourdieu, 1993) per arricchirne alcuni aspetti focalizzandosi sul ruolo specifico delle tecnologie e del loro uso come elementi attivi nella costruzione di questo campo, a partire dai riferimenti teorici dell'Actor Network Theory. In effetti, come mostra Prior, il glitch aderisce alla perfezione al concetto di campo della produzione culturale elaborato da Bourdieu che si rivela molto utile per spiegare le dinamiche di questo genere musicale. Il concetto di campo aiuta a rendere conto di alcune dinamiche di differenziazione estetica che ruotano attorno a questo genere musicale, che è caratterizzato dall'utilizzo ritmico di particolari suoni che riproducono gli errori del computer e delle strumentazioni musicali (Prior, *ibidem*, pag. 305-306) e che, in quanto genere di avanguardia e sperimentale (Young, 1997), può essere inteso, in termini bourdieusiani, come un “sottocampo di produzione culturale ristretta” che stabilisce relazioni di distinzione con il campo della produzione allargata individuato nel mainstream pop (Bourdieu, 1993, pp. 52 e segg.). Ciò non significa, scrive Prior, partire dall'assunto che il glitch sia qualcosa di autoreferenziale o outsider, ma che esso deve le sue disposizioni ad alcune condizioni strutturali prestabilite del campo stesso, (cfr. Prior, *ibidem*, pag. 308)

Tuttavia utilizzando esclusivamente l'apparato concettuale bourdieusiano, non si colgono altri aspetti cruciali correlati alle modalità con cui nel glitch si costruiscono distinzioni e differenze, la cui logica dipende appunto dalla differente relazione dei musicisti glitch con le tecnologie. Un particolare uso delle tecnologie musicali, infatti, è un aspetto costitutivo del genere glitch, proprio perché l'estetica musicale, le traiettorie dei musicisti e l'intero funzionamento

di questo genere sono strettamente legati a particolari relazioni e concezioni che gli artisti hanno con le loro macchine. Prior mostra dunque come le tecnologie nel glitch sono esse stesse generatrici dei codici e dei processi che costruiscono i confini e le distinzioni proprie di questo specifico sottocampo di produzione musicale e come l'appropriazione e l'uso delle tecnologie non siano correlati alle logiche della costruzione dei campi della produzione oppure ai differenti habitus dei musicisti, come avviene invece nell'hip hop o in altri generi musicali meno elettronici e elettrificati. Questo perché ci sono oggetti essenziali allo svolgimento delle relazioni sociali nella formazione del glitch allo stesso modo in cui oggetti non-umani lo sono nella formazione di stili e generi. Questi devices non hanno, naturalmente un agency indipendente e infatti, sostiene lo studioso, dovrebbero suonare campane di avvertenza quando alla tecnologia viene riconosciuta radicalmente un'autonoma vita propria. Bisogna perciò fare attenzione a non alimentare la credenza nelle "qualità rivoluzionarie" di ogni device e nel loro potere di trasformazione e di separazione dal setting sociale, che è ciò che tenta di fare invece l'industria della musica computerizzata. Questa è la ragione per cui i migliori lavori dell'Actor Network Theory cercano di avvertirci che tecnico e sociale sono inestricabilmente collegati, volgendo alla sensibilizzazione del fatto che gli strumenti e i dispositivi associati non sono intermediari passivi ma mediatori attivi dell'azione, (Prior, *ibidem*, pag. 315).

Scrivendo dunque l'autore che quando la tecnologia è considerata una vera e propria forma di mediazione, dovremmo ritenere che sia possibile estendere lo spettro di oggetti considerati all'interno del campo di Bourdieu, includendo dispositivi, tecniche e artefatti che

permettono di solidificare e trasformare le relazioni all'interno del campo (Prior *ibidem*, p. 304).

Ciò che appare interessante nel lavoro di Prior è il fatto che l'autore mescola i concetti di entrambe le cornici concettuali – teoria del campo della produzione culturale bourdieusiana e ANT – cercando di mettere in rilievo come tali concetti, apparentemente inconciliabili, possano integrarsi reciprocamente. In realtà tale attitudine ad integrare le diverse teorie nel tentativo di incrementare, rinforzare e solidificare queste stesse appare del tutto positiva e proficua per le scienze sociali, se non fosse per il fatto che Prior non riesce a tenere fede ai suoi presupposti poiché finisce nell'applicare integralmente lo schema del campo di Bourdieu alla sua analisi del glitch; d'altronde l'autore stesso si domanda nelle conclusioni fino a che punto è possibile estendere le idee di Bourdieu accostandole all'Actor Network Theory senza incorrere in negazioni concettuali?

Prior presuppone (o pone) nell'articolo che la tecnologia è una risorsa tecnica e simbolica, un'arma extra-nel gioco (*ibidem*, pag. 313) e in quanto tale implica un'agency che si esplica in azioni (pratiche) concrete che hanno risvolti sociali significativi e determinanti. Perciò come riconoscono alcuni (Becker e alt., 2006)⁴³, se poniamo la questione degli oggetti in sé e seguiamo l'idea latouriana del non – umano come agenti, “actant”, i sociologi devono riconoscere la necessità di aggiornare l'approccio del “mondo dell'arte” per prendere in conto l'unicità ma anche lo status di indeterminatezza dell'artwork in quanto esso impone limiti a ciò che l'artista fa. Le tecnologie in tal senso sono portatrici di competenze tecniche e vincoli materiali che contribuiscono direttamente a definire estetiche, gusti e azioni che invece Bourdieu vede originati solo dalla collocazione degli attori

⁴³ Howard Becker et al. (2006), *Art from Start to Finish*, Chicago, IL: University of Chicago Press

nello spazio sociale. L'impressione é che Prior, tradendo i presupposti della sua analisi di voler applicare criticamente Bourdieu, resti alla fine troppo legato allo schema di quest'ultimo e che alcune dinamiche vengano date per scontate (come ad esempio la questione dell'ibridazione uomo-macchina e dell'intersoggettività degli oggetti che costituiscono gli assunti di base delle idee dell'ANT), non spiegando (forse) adeguatamente come e perché (l'uso del)le tecnologie tracciano distinzioni e spostano i confini del campo.

Questo approccio é però carico di suggestioni e di spunti analitici e intellettuali interessanti di cui mi piaceva tener conto ai fini del mio studio. Rispetto al glitch - un genere impensabile senza l'uso di transistor, pulsanti elettronici, tastiere, software, interfacce grafiche, laptops, Cds, segnali di processori digitali, attrezzi, internet (Prior, ibidem, pag.316) - che non potrebbe esistere dunque senza la tecnologia poiché l'essenza stessa del genere musicale é radicata in un particolare uso della tecnologia - nel campo del reggae e dell'hip hop, la tecnologia appare più correlata alle logiche della costruzione dei campi della produzione e ai differenti habitus dei musicisti (per quanto l'hop hop sia più strettamente correlato alla tecnologia rispetto al reggae). L'approccio al mio oggetto di studio é stato, in primo luogo quello di analizzare la struttura interna del campo musicale specifico di riferimento (reggae e hip hop) partendo dal punto di vista degli intervistati, ovvero la rete di relazioni che strutturano il campo e le relazioni trovano in quella posizione un'occasione più o meno propizia di *“tra le posizioni che vi occupano individui o gruppi in concorrenza fra loro”*, in secondo luogo di *pervenire a un'analisi della genesi degli habitus di coloro che occupano tali posizioni, ovvero i sistemi di disposizioni che, essendo il prodotto di una traiettoria sociale e di una posizione all'interno del campo (..),*

attualizzarsi” (Bourdieu, 2005: 288), al fine di documentare e spiegare le pratiche dei musicisti del sottocampo in questione nel contesto d’uso delle tecnologie di rete (anch’esse ipotizzabili come effetti di habitus), cercando, in tal modo, di adottare una chiave di lettura in grado di disvelare i meccanismi istitutivi della relazione tra dinamiche sociali face to face e pratiche comunicative online (Kendall 2002; Wellman, Boase, Chen 2002; Soukup 2006; Blodgett, Tapia 2011).⁴⁴

1.2. Habitus e tecnologie

L’habitus é un concetto chiave della teoria sociologica di Pierre Bourdieu, in quanto fonda sia la sua concezione dell’azione che quella della percezione del mondo. Ed é inoltre al centro della sua analisi dei rapporti sociali e degli stili di vita che strutturano lo spazio sociale. Questo concetto, insieme alla teoria della pratica che gli é associata, mira a superare l’opposizione tra oggettivismo e soggettivismo, meccanicismo e finalismo, strutture e individui, etc. e reintegra l’esperienza degli agenti come parte della realtà sociale senza cercarvi tutta la verità delle loro azioni, che prendono senso solo all’interno di un sistema di relazioni strutturato e gerarchizzato, (Sapiro, 2010)⁴⁵. L’habitus é un concetto che Bourdieu ha completamente ripensato per discutere la soggettività incorporata, la “conoscenza pratica”, come la chiama il sociologo: “*l’habitus* - scrive Bourdieu - *era un vecchio concetto aristotelico e tomista che io ho completamente ripensato*”, (Bourdieu, 1990a:10). Bourdieu intende l’habitus come un modo collaudato di farci strada nello spazio sociale in cui siamo inseriti,

⁴⁴Kendall L.(2002), *Hanging out in the virtual pub: masculinities and relationships online*, University of California Press, Berkeley; Wellman B., Boase J., Chen W. (2002), *The Networked Nature of Community: Online and Offline*, “It&Society”, 1(1), pp. 151-165; Soukup C. (2006), *Computer-mediated Communication as a Virtual Third Place*, “New Media & Society”, 8(3), pp. 421-440; Blodgett B., Tapia A. (2011), *Do avatars dream of electronic picket lines? The blurring of work and play in virtual environments*, “Information Technology and People”, 24(1), pp. 26-45. pp. 26-45.

⁴⁵Gisele Sapiro, (2010), *Una libertà vincolata. La formazione della teoria dell’“habitus”*, Trad. It. in *Bourdieu dopo Bourdieu*, Paolucci, G., Utet, Torino

corrisponde alle nostre “*disposizioni più durevoli*”, gli individui sono in grado di trasferire gli schemi dell’habitus da un’esperienza all’altra, da un campo all’altro. Per tutti gli individui esistono principi di disposizione inconscia interiorizzata riferibili ad un gruppo sociale, cioè da quanti condividono analoghe condizioni (e condizionamenti) sociali; tali principi si formano attraverso la socializzazione e la partecipazione a modi di vita particolari. Con habitus, Bourdieu intende un sistema di disposizioni acquisite dall’attore nel corso del tempo (a cominciare dalla primissima infanzia, considerata fondativa) come effetto della sua esposizione esistenziale a un determinato insieme (o una determinata classe) di condizioni e condizionamenti sociali. Le strutture del mondo sociale vengono così introiettate come strutture del mondo, principi di divisione e classificazione, del mondo medesimo, (Santoro, 2009). Bourdieu, scrive Marco Santoro nella presentazione alla traduzione italiana di *Ragioni Pratiche* (2009),

“è molto attento a concettualizzare le disposizioni dell’habitus, che sono innanzitutto di tipo cognitivo, modi o meglio, schemi di pensiero, principi di visione e di classificazione – come incorporate, interiorizzate, e rese manifeste tramite il corpo e le sue posture” (pag. XIII).

Habitus nell’opera di Bourdieu é associato a hexis, con riferimento a Marcel Mauss e alla sua analisi sulle tecniche del corpo. Secondo Mauss la parola habitus traduce “meglio di abitudine, l’”hexis”, l’”acquisito” o la facoltà di Aristotele (Mauss, 1950/1976 p. 368)⁴⁶: rimanda alle abitudini collettive, che variano da una società all’altra; per Mauss é attraverso l’educazione e in particolar modo attraverso l’addestramento dei corpi, che non soltanto le rappresentazioni sociali, ma anche le regole di comportamento e le pratiche vengono interiorizzate, incorporate. Il corpo sociale “pensa” è un corpo “abituato” scrive Bourdieu in *Esquisse pour un théorie de la pratique*

⁴⁶ Cfr. Sapiro, Gisele (ibidem, pag. 96)

(1972)⁴⁷, “le strutture temporali (..) introducono l’habitus alla logica del differimento e della deviazione, dunque del calcolo (Bourdieu, 1972 a/2003, pag. 298); il corpo é temporalmente strutturato dal lavoro pedagogico, che consiste nell’insegnarli soprattutto a differire i piaceri, ad addomesticare le pulsioni (trasformare la fame in appetito etc.).⁴⁸ Hexis fisica é una dimensione fondamentale del senso di orientamento sociale, rappresenta una maniera pratica di dimostrare e di esprimere, come si usa dire, il senso che ciascuno ha del proprio valore sociale (ciò che Goffman chiama one’s sense of place). Il processo di socializzazione tende a costituire il corpo in un operatore analogico instaurando ogni forma di equivalenza pratica tra le diverse suddivisioni del mondo sociale:divisione tra i sessi, tra le classi di età, e tra le classi sociali, o più esattamente tra i significati ed i valori connessi agli individui che occupano posizioni che in pratica si equivalgono negli spazi determinati da queste suddivisioni, integrando in uno stesso linguaggio corporeo il simbolismo del dominio e della sottomissione sociale, il simbolismo del dominio e della sottomissione sessuale (vedi contrapposizione tra l’eretto e il curvo o stare eretti e il chinarsi, uno dei principi di generazione di segni di rispetto, disprezzo etc..) adoperati per simbolizzare rapporti gerarchici.⁴⁹ Il corpo per Bourdieu é però anche il luogo della pratica, dell’invenzione e dell’improvvisazione dei comportamenti più o meno adattati alle situazioni, anche se la sua capacità di improvvisare rimane limitata tuttavia dalle condizioni della sua socializzazione, le abitudini

⁴⁷ Bourdieu (2003), *Per una teoria della pratica*, Trad. It. Raffaello Cortina, Milano

⁴⁸ Cfr. Gisele Sapiro, *ibidem*

⁴⁹ Il concetto di habitus deve essere considerato nel senso di una trasformazione del tradizionale concetto di classe. Per Bourdieu (1983, *ibidem*), il lavoro politico deve mirare a produrre classi sociali *come corporazioni di corpi*, gruppi permanenti dotati di organi permanenti o rappresentazioni, acronimi, etc. Le classi nel senso di Marx devono essere costruite attraverso un lavoro politico che ha più chance di successo quando è armata di una teoria ben fondata nella realtà, perciò più capace di esercitare gli effetti della teoria - *theorein* in greco significa vedere ciò che è imposto da una visione di divisione. Le rappresentazioni degli agenti variano con le loro posizioni (e con gli interessi ad esse associati) e con i loro habitus come sistemi di schemi di percezioni e apprezzamento di pratiche, di strutture cognitive e valutative che sono il prodotto delle esperienze all’interno di una posizione sociale.

incorporate che spesso oppongono resistenza – espressione della loro inerzia – ai più coscienti tentativi di padronanza del proprio corpo da parte degli individui, (Sapiro, 2010). Così l'*habitus* svolge il duplice compito di guidare gli agenti sociali a ripetere, a fare assegnamento su una pratica già sperimentata, a riprodurre l'esistente, lo status quo ma non è detto che non possa scattare “come una molla” e ispirare pratiche diverse o addirittura opposte. L'*habitus* si configura in tal modo come un agire pratico non intenzionale nella misura in cui un individuo si comporta come se ci fosse una regola anche quando non c'è, e fa ciò che il mondo si aspetta da lui anche quando non ha di fatto deliberato, scelto consapevolmente di fare quello che fa, (come quando aderisce implicitamente a un campo e alle sue poste in gioco - all'*illusio* del campo, senza che ci sia una deliberazione consapevole). Diventa, quindi più chiaro il concetto di *habitus*, il suo porsi fra la dimensione individuale e quella sociale, fra l'agente e il campo, (Salento, 2004). Il concetto di *habitus* tende a sottolineare la proiezione della struttura del campo nella personalità individuale, l'incorporazione soggettiva della struttura oggettiva del campo, che non è mera ricezione passiva di schemi di comportamento imposti dai “ruoli”. In tal modo l'*habitus* vuole sottolineare la distanza dall'abitudine, dal meccanicismo di quest'ultima, che trascura la capacità generatrice, come arte “nel senso forte di padronanza pratica - in particolare come *ars inveniendi* (arte della scoperta) iscritta nel sistema delle disposizioni umane” (Bourdieu e Wacquant 1992, p. 90). L'*habitus* sottolinea quindi il rapporto dialettico fra l'individuo e le strutture oggettive nel quale si costruiscono le “strutture di preferenze”; in quanto strutture strutturanti e strutturate (Bourdieu e Wacquant, 1992, pag. 106) gli *habitus* sono

“sistemi di schemi di percezione, di valutazione e di azione (che) permettono di operare atti di conoscenza pratica...” (Bourdieu 1998a, pp. 145 s.)⁵⁰

Habitus, così, non è soltanto improvvisazione (o capacità di improvvisazione), ma improvvisazione *regolata* da matrici combinatorie e in qualche modo prevedibile. Per Bourdieu l’*habitus* è una quasi - natura, una sorta di *costituzione*, di *modo di essere* o – come scrive spesso Bourdieu – di *hexis* corporea; e tuttavia, ciò che primariamente la definisce è l’intrinseca, continua determinazione storica, (Salento, 2004).⁵¹ Insomma per Bourdieu, l’*habitus* è sostanzialmente “storia incorporata” e può essere contemporaneamente un principio di continuità ma anche di discontinuità o rottura, sotto forma di innovazioni nel momento in cui entra in relazione con un ambiente o una situazione diversa da quello in cui si è originariamente formato. Il sistema di *disposizioni* (*habitus*) di una persona sono dunque per Bourdieu come una storia incorporata e fanno sì che in un certo campo, un agente scelga una *strategia* piuttosto che un’altra, o più in generale, che un individuo sia più incline a comportarsi in un determinato modo e ad avere determinati gusti. Questa teoria dell’azione – disposizionalista e non intenzionalista – è centrata sulla nozione di *pratica* e non su quella del comportamento o di scelta, per il sociologo infatti l’*habitus* è il principio generatore di tutte le pratiche e funziona come principio unificatore di quasi tutte le scelte e pratiche sociali realizzate da un attore: la totalità di tali pratiche costituisce uno *stile di vita* ovvero uno schema di percezione e di valutazione attraverso cui distinguere e classificare i membri di un gruppo sociale e il cui senso deriva dalla posizione in un sistema di opposizioni e di correlazioni.

⁵⁰ Pierre Bourdieu, (1998a), *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano

⁵¹ In merito alla discussione sullo statuto ontologico dell’*habitus* rimando a Angelo Salento (ibidem), in cui viene riassunto il dibattito anche in relazione alle accuse di determinismo mosse da parte di alcuni studiosi a questo concetto.

Nella discussione bourdieusiana la parola chiave é “incorporato”: “incorporato” é infatti il termine che ricorre quasi altrettanto spesso di quello di “pratica” nella esposizione teorica del sociologo francese. La materialità dell’esistenza, la sua consistenza si sviluppa a partire dall’unica manifestazione fisica della persona, il corpo. Questa constatazione abbastanza ovvia del ruolo che con la sua fisicità il corpo riveste nelle relazioni sociali serve a Bourdieu come primo mattone per promuovere la causa del corpo in tutte le sue esplorazioni teoriche. L’interesse di Bourdieu per il corpo é costitutivo di un universo concettuale nel quale signoreggiano la pratica e l’economia delle pratiche. Il senso pratico viaggia attraverso un corpo che produce gesti e movimenti, passa attraverso gli automatismi corporali, le tecniche corporee, gli schemi motori. Il mondo sociale viene interpretato a partire dalla corporeità. Le posture del corpo evocano i sentimenti e i pensieri, ai quali vengono associate istintivamente, come sanno assai bene gli attori di teatro, che contano proprio sul corpo per suscitare degli stati d’animo. L’impostazione teorica che guida Bourdieu si colloca polemicamente al polo opposto della visione cartesiana, egli intende superare il dualismo fra corpo e spirito, fra comprensione e sensibilità - la corporeità é presente nel contatto fra soggetto e oggetto fin dal primo depositarsi dell’esperienza. Gli schemi di pensiero sono incorporati nelle posture del corpo e le strutture corporee a loro volta sono strutture cognitive. Il corpo é uno strumento di conoscenza pratica, si muove guidato da un’intenzionalità pratica e nello stesso tempo custodisce un sapere “cinetico” che anticipa le traiettorie dell’agire pratico. Si comprendono così le frequenti espressioni riferite all’incorporamento: è incorporato l’habitus, é incorporata la storia, i rapporti sociali sono incorporati. Il corpo in sostanza é come un operatore “analogico” che

instaura ogni sorta di equivalenze pratiche tra le sue proprietà e le divisioni del mondo sociale, dei sessi, delle classi d'età.

1.2.1 Una prasseologia sociale della tecnologia

Una rielaborazione interessante del concetto di habitus focalizzata sul tema dell'incorporazione é quella del sociologo Jonathan Sterne che ha elaborato uno dei tentativi più convincenti di recuperare almeno in parte il lavoro di Bourdieu per utilizzarlo nello studio delle tecnologie. Sterne ha formulato così l'idea di una prasseologia sociale della tecnologia (2003).

Secondo Sterne, il principale contributo del sociologo francese per lo studio delle tecnologie mediali é indiretto, ma carico di implicazioni e risiede nella riluttanza da parte di Bourdieu, di non aver mai voluto sostanzializzare la categoria di sociologia (ovvero di non averne mai voluto offrire una definizione sostantiva *a priori*): infatti “sostanzializzare la “tecnologia” nei termini di un’astratta categoria filosofica significa mettere da parte la principale questione che si suppone sarebbe da affrontare nel momento in cui i sociologi si dedicano alla “sociologia della tecnologia” (Sterne, 2003, p. 373).

Ciò significa che il compito della sociologia non é quello di circoscrivere la tecnologia come un oggetto di studio specifico e autonomo ma “costruire” il proprio oggetto di studio, ovvero *pervenire* a una categoria di tecnologia.

Questo approccio interroga gli studiosi di tecnologie e media e solleva la questione relativa a quale sia, dunque, la specificità delle tecnologie e quale riflessione si possa fare attorno alla natura dei processi che portano alla costruzione delle tecnologie come oggetti significativi all'interno della struttura sociale e rappresenta senza dubbio una sfida nei termini in cui costituisce un rifiuto di reificare le tecnologie come qualcosa di peculiare rispetto ad altre categorie sociali offrendo lo

spunto per un'ulteriore riflessività da mettere in gioco nello studio del rapporto tra tecnologie e società.

Bourdieu, sostiene Sterne, ha ripetutamente sostenuto che la costruzione dell'oggetto – la scelta di paletti teorici, le idee, eventi e processi inclusi e esclusi dall'oggetto di studio, gli approcci o metodi usati e la concettualizzazione di quell'oggetto all'interno di un più largo campo di oggetti – é forse la parte più importante della ricerca sociale. Perciò il suo saggio dal titolo *Bourdieu, Technique and Technology*, (2003) pubblicato su *Cultural Studies*,⁵² rappresenta, a detta dell'autore, un tentativo di “costruire” la tecnologia e le tecnologie come oggetti di studio, la sua analisi é focalizzata perciò, in generale, sull'approccio di Bourdieu al mondo sociale e in particolare sul concetto di habitus. Infatti secondo Sterne il contributo distintivo di Bourdieu é stato quello di elaborare una trattazione teorica dell'habitus stratificato attraverso la società (diversamente da Elias e Mauss che tendevano a pensare all'habitus come stratificato attraverso differenti società o epoche). Sia Elias che Mauss, infatti, hanno esplicitato le intricate connessioni tra gli habitus espressi attraverso posture corporee – il modo di parlare, sedere, il portamento – e gli oggetti tecnici; sebbene Bourdieu non si focalizzi su questa dimensione tecnologica dell'habitus, la sua elaborazione del concetto lo rende utile, secondo il sociologo americano, per una teoria sociale della tecnologia.

Così Sterne mette in correlazione il concetto di habitus con l'uso delle tecnologie e sostiene che le tecnologie sono essenzialmente dei sottoinsiemi di habitus; essendo forme organizzate di movimento le tecnologie sono per Sterne teoreticamente “ordinarie” (quindi non eccezionali). Inoltre, l'uso delle tecnologie é orchestrato dall'habitus

⁵² cfr Sterne, *ibidem*, pp 367-389.

alla stessa maniera in cui sono organizzate altre pratiche sociali. Partendo da questo presupposto é possibile per Sterne “*andare oltre il “noioso” gap tra tecnologia e società che ha animato moltissime teorie sociali sulla tecnologia*”, (ibidem, pag. 370, trad. mia). (virgolette aggiunte).

La sociologia di Bourdieu, osserva il sociologo americano “ci permette di considerare dominio delle lotte su cosa é, e cosa non é tecnologico” e di lottare con la tecnologia come “un piccolo set cristallizzato di operazioni incorporate nell’habitus” (Sterne, 2003:370). Ciò si riconnette al modo in cui il corpo incorpora il sociale come una memoria, ma anche con i modi in cui differenti gruppi sociali usano e consumano la tecnologia. Un particolare “senso pratico” organizzato attraverso una serie di tecnologie é sempre condizionato dalla sua localizzazione e dalle forme di capitali disponibili per l’uso, e nel contesto di un dato campo (Sterne, 2003).

Il “senso pratico” delle tecnologie, afferma Sterne

“mentre sono esperite a livello individuale e (si può dire?) fenomenologico porta con sé la storia sociale sedimentata delle relazioni in cui quella tecnologia é al contempo inserita, e le relazioni in cui l’esperienza individuale è inserita” (ibidem, pag. 383, trad. mia).

Sebbene Bourdieu, abbia solo raramente e tangenzialmente affrontato lo studio degli usi sociali della tecnologia, e i suoi due libri sulla fotografia e sul giornalismo sembrano, in apparenza, dire poco sulle tecnologie, hanno il pregio, secondo Sterne, di suggerire che ciò che Bourdieu chiama “oggetti tecnologici” hanno valore di studio sociologico. In *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media* (scritto con i suoi collaboratori),⁵³ Bourdieu sostiene che la fotografia non soddisfa semplicemente un bisogno *per se*, evidenziando quindi il significato sociale degli usi della fotografia e una spiccata

⁵³ Cfr Trad. It. Pierre Bourdieu e alt. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972.

consapevolezza che in quanto attività sociale non è riconducibile ad una logica unicamente strumentale, tecnica o economica, in secondo luogo afferma che per capire quale significato abbia la fotografia per i lavoratori manuali (operai, working class) é necessario comprendere la loro relazione con le loro condizioni di classe: questo è il punto in cui l'aspetto tecnico della macchina fotografica stessa entra nella discussione di Bourdieu, (Sterne, 2003:371). L'hobby fotografico tra i lavoratori mette in rilievo il loro entusiasmo per le macchine semplici sia come valorizzazione dei loro stessi talenti che come riconoscimento degli ostacoli finanziari a comprare una macchina fotografica costosa:

“Questa sorta di attitudine al “Do it yourself” resiste alla seduzione di oggetti tecnici tanto quanto soccombe ad essa...riguardo al disprezzo per gli oggetti tecnici raffinati in nome della raffinatezza della tecnica é il modo più realistico di riconoscere la loro inaccessibilità senza rinunciare alle loro sofisticazioni” (Bourdieu, 1990:18, cit. in Sterne, 2003).

Bourdieu (con il suo gruppo di ricerca) riesce a mettere ben in luce che le pratiche e le scelte fotografiche sono dipendenti anche dal posizionamento sociale dei loro utilizzatori e dal loro habitus e da come essi si relazionano, a partire da queste differenti collocazioni sociali, rispetto ad una pratica culturale codificata socialmente. Nel capitolo scritto da Chamboredon il focus é concentrato sulla fisicità tecnologica della macchina, sia come feticcio per il fotografo – io amo la mia Leica sia fisicamente che emozionalmente – che come condizione materiale strutturante di una pratica: lo stato della tecnologia fotografica obbliga i “fotografi” ad effettuare operazioni specifiche che pre-esistono alle loro intenzioni, e che non possono perciò essere concepiti come gesti liberamente portati dalle loro intenzioni creative e modellati su queste intenzioni, (Chamboderon, in Bourdieu et alt. 1990). Questi due esempi cosa ci dicono secondo Sterne? Che la macchina fotografica é un piccolo set di operazioni cristallizzate, incorporate nell'habitus; gli aspetti tecnici della

fotografia sono un set di principi relativamente fissati (tra gli altri) su cui è basata la pratica creativa fotografica. Sterne spiega di usare “piccolo” con riferimento al set di operazioni performati dalla macchina perché esso è parte di un intero complesso di forze e orientamenti sociali (molte delle quali, come le costrizioni economiche e le disposizioni di classe in risposta a quelle costrizioni, non sono direttamente collegate – almeno intuitivamente, alle tecnologie) e non possono agire senza di esse. Per esempio, una persona può avere una macchina e non desiderare di usarla, o può costruire un’intera estetica del “Do it yourself” intorno all’uso entusiastico e sofisticato di una macchina relativamente semplice (Sterne, 2003, pag. 372). Tuttavia occorre notare che se Bourdieu coglie questi aspetti rilevanti sulla dimensione sociale della fotografia, tuttavia nel complesso non riconosce quasi mai un ruolo ai vincoli tecnici e materiali e sul modo in cui essi influenzano culture, pratiche e opportunità dei propri utilizzatori, né si accenna al fatto che il rapporto tra tecnologie, usi situati e collocazione sociale cambi nel corso del tempo, anche in relazione all’evoluzione della stessa pratica fotografica, divenendo così una delle origini dei processi di cambiamento all’interno degli usi sociali della fotografia (come emerge ad esempio in questa mia ricerca, da cui si evince chiaramente come tale rapporto abbia influenzato i mutamenti all’interno del campo della musica reggae e hip hop.)

L’altro libro, più recente, *Sulla Televisione* (1997)⁵⁴ può essere letto secondo Sterne nella medesima maniera; lo studioso mette in evidenza che i commenti di Bourdieu sulla televisione sono collegati più alle abitudini e alle pratiche del “campo giornalistico” e alle relative relazioni con gli intellettuali e con lo stato del discorso pubblico in

⁵⁴ Cfr. Pierre Bourdieu (1997), Trad. It. Feltrinelli, Milano

Francia, più che somigliare ad una teoria della televisione in quanto tecnologia. Per esempio egli invoca la lunga tradizione degli intellettuali (a partire da Platone) in contrapposizione all'affermazione di un "pensiero veloce" in grado di veicolare solamente una cultura scadente e "usa e getta" nella sua critica agli intellettuali "embedded" (conniventi) con il sistema televisivo. Mentre scrittori come Neil Postman (1985;1999), per esempio, hanno attribuito questa forma di pensiero veloce o del botta e risposta della pratica degli intellettuali alle caratteristiche tecnologiche del medium stesso, Bourdieu assume maggiormente un punto di vista sociologico, argomentando essenzialmente che le convenzioni costrittive o permissive del campo giornalistico, più che la tecnologia stessa, influenzano le possibilità di azione della televisione (Bourdieu, 1996:69-9). Poiché egli, raramente si occupa direttamente di "oggetti tecnologici", i suoi interlocutori francesi hanno accusato Bourdieu di essere strumentista (Deleuze, 1988; Latour, 1988)⁵⁵. Se è vero, che Bourdieu non ha mai voluto affrontare seriamente la questione della tecnologia, è altrettanto innegabile, secondo Sterne, che egli ha ripensato in maniera essenziale un set di questioni socio-teoriche fondamentali, che impegnano attualmente gli studiosi di tecnologia; ad esempio i dualismi che tradizionalmente assillano gli scienziati sociali: individuo e società, creatività e costrizioni, attività e passività e struttura e agency, e che tale approccio distintivo al pensiero sociale può aiutare gli studiosi della tecnologia a risolvere alcuni problemi socio-teorici che continuano ad affliggerli.

Prendendo a prestito il ricco armamentario concettuale elaborato da Pierre Bourdieu, lo studio della tecnologia, afferma Sterne può divenire un settore di ricerca strategico per riflettere sulle relazioni tra

⁵⁵ Cfr. Gilles Deleuze, (1988), Foucault. Ed. ingl. Trad. Sean Hand, Minneapolis, University of Minnesota Press, e Bruno Latour, (1988) *Mixing Human and Non Human together: the sociology of a door closer in Social Problems*, 35(1):298-310

esperienza incorporata, movimenti organizzati e organizzazione della società. Le tecnologie, difatti, sono socialmente formate, insieme ai loro significati, funzioni, domini e usi, infatti le tecnologie non esistono semplicemente per ricoprire una funzione prefissata poiché la funzione stessa é co-creata con la tecnologia dai progettisti e utilizzatori. Per di più é importante notare che la funzione di un oggetto tecnologico non é statica ma cambia nel tempo e in relazione ai gruppi sociali; si guardi ad esempio all'uso del giradischi, che da strumento per riprodurre la musica è stato convertito in un vero e proprio strumento musicale nel corso degli anni '70. Come i lavoratori francesi studiati da Bourdieu che non potendo permettersi una macchina fotografica costosa hanno fatto di necessità virtù (sviluppando una forma di virtuosismo) sperimentando le funzionalità di base delle loro macchine fotografiche, così fecero i dj delle classi sociali meno abbienti (principalmente di colore) convertendo un mezzo per riprodurre musica in uno strumento musicale non potendo permettersi strumenti veri in virtù della loro condizione economica (Rose 1994; Thornton 1998; Dimitriadis, 2001)⁵⁶. Ora, non é possibile stabilire scientificamente o attraverso un ragionamento *a priori* se il giradischi sia un apparecchio per riprodurre musica oppure uno strumento musicale, piuttosto le categorie analitiche di uso, funzione, ruolo, sono derivate in relazione alle pratiche affiliate con la tecnologia, le pratiche che essenzialmente *fanno* la tecnologia. (Sterne, 2003, pag. 373-374). Al di là dei modi in cui classifichiamo le tecnologie, la tecnologia é essa stessa un artefatto sociale.

All'inizio de *La Distinzione*, Bourdieu considera la tecnologia come una categoria opposta all'arte, in quanto egli discute la differenza tra oggetti tecnici e oggetti estetici; il sociologo francese é interessato

⁵⁶ Tricia Rose(1994), *Black Noise:Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hannover:Wesleyan University Press; Sarah, Thornton, (1998), Trad. It. *Dai Club ai Rave*, Feltrinelli, Milano; Greg Dimitriadis, (2001), *Performing Identity/Performing Culture:Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*, New York:Peter Lang

prioritariamente alle dimensioni sociali della distinzione tra “tecnologia” e “arte” piuttosto che alle caratteristiche della tecnologia e dell’arte in se stesse.

“Within the class of worked-upon objects, themselves defined in opposition to natural objects, the class of art object would be defined by the fact that it demands to be perceived aesthetically, i.e. in terms of form rather than function. But how can such a definition be made operational? Panofsky himself observes that it is virtually impossible to determine scientifically at what moment a worked-upon object become an art object that is, at what moment form takes over from function, (Bourdieu, 1984:29).”⁵⁷

Egli sostiene che la distinzione é essa stessa una funzione delle percezioni dell’arte socialmente condizionate:

”*mai forse è stato chiesto di più allo spettatore*” (Bourdieu, 1984:30).

Rovesciando le affermazioni possiamo dedurre che, non é possibile, determinare, prima del fatto il momento in cui un oggetto *diventa* una tecnologia perché parte del suo uso tecnologico deriva dai modi in cui è trattenuto, o semplicemente tenuto a questo proposito. E’ a tal proposito, a questo basilare livello di definizione che la rottura epistemologica per Sterne é realmente importante. E’ importante il presupposto che non é possibile partire da una definizione *a priori* di tecnologia e trasportarla nella pratica sociale, ma evitare di sostanzializzare la tecnologia suggerisce che essa è pura materia di percezione su cosa é e cosa non é “tecnologico.” Ed é qui che entra in gioco la distinzione di Bourdieu tra “ragioni pratiche” e “ragioni teoriche”: il mondo sociale per Bourdieu non é guidato da ragioni teoriche, ma da quelle che il sociologo chiama “ragioni pratiche”, la conoscenza sociale incorporata che può o può non essere cosciente. Per Bourdieu la pratica segue la sua logica, non una logica scolastica degli accademici, ma la logica incorporata della storia sedimentate nelle attività quotidiane (Bourdieu,2009:127-40). Il concetto di *habitus* é utile secondo Sterne per comprendere come una tecnologia

⁵⁷ Cit. in Sterne, ibidem, pag. 374

diventa una tecnologia attraverso la pratica sociale. Come ho già discusso più sopra, l'*habitus* non è soltanto uno stato mentale, ma conoscenza sociale incorporata – e si forma attraverso le cose che facciamo (Bourdieu, 1990b:68-79). Il modo in cui una persona cammina, parla, suona uno strumento musicale, guida, digita al computer, le sue preferenze estetiche, la percezione dei bisogni sanitari, ecc., tutte queste attitudini sono espressioni dell'*habitus*:

“c'è un particolare modo di comprendere - scrive Bourdieu - spesso dimenticato nelle teorie dell'intelligenza che consiste nel comprendere con il proprio corpo. Ci sono molte cose che noi comprendiamo solo con il nostro corpo, a livello del subconscio senza riuscire a trovare le parole per esprimerle (Bourdieu, 1998:160 cit. in Sterne, *ibidem* pag. 375).⁵⁸

Le relazioni con gli oggetti tecnici, osserva Sterne, sono organizzate similmente attraverso questo gioco di “logiche pratiche” e questa logica pratica consente agli agenti non solo di usare le tecnologie, ma attraverso la logica pratica di usare e trasformare queste stesse.

“Comprese (capite) socialmente, le tecnologie sono piccole parti cristallizzate di *habitus*. A livello basilare, una tecnologia, è un processo sociale, culturale e materiale ripetibile (il che vuol dire che è tre in uno), cristallizzata in un meccanismo o in un set di meccanismi correlati”, (Sterne, *ibidem*, pag. 376, trad. mia).

Una tecnologia incorpora una particolare forma di ragione pratica, come il famoso esempio del chiudi-porta di Bruno Latour, il cui lavoro è quello di tenere la porta chiusa (Latour, 1988).

Le tecnologie sono associate con abitudini e pratiche, a volte cristallizzandole, altre volte promovendole, esse sono strutturate dalle pratiche umane cosicché esse possono a loro volta strutturare pratiche umane. Le tecnologie incorporano nella forma fisica particolari disposizioni e tendenze, particolari modi di fare le cose. Quali

⁵⁸ Cfr. George Steinmetz (2006) *Bourdieu's Disavowal of Lacan: Psychoanalytic Theory and the Concepts of "Habitus and"Symbolic Capital"*, Blackwell Publishing Limited; Steinmetz sottopone a critica il concetto di *habitus* osservando che nell'approccio bourdieusiano è evidente l'influenza della psicoanalisi, sia a livello del linguaggio, e occasionalmente anche a un livello più sistematico che, però, Bourdieu non ha mai voluto riconoscere, sostiene Steinmetz. Infatti, Bourdieu non ha mai ammesso che la teoria freudiana o lacaniana poteva aiutarlo a non ridurre il processo di incorporazione del sociale nell'individuale, a mero nastro trasportatore o semplicemente a un riflesso delle logiche del potere sociale. La psicoanalisi secondo Steinmetz, offre una più vasta gamma di concetti per analizzare il rapporto idiosincratico degli individui con le condizioni sociali che condividono, e i paradossi dell'*agency* inconscio e delle strategie inconse.

tecnologie sembrano a un primo sguardo meno associate con il corpo umano, si chiede allora Sterne. Anche le supposte tecnologie di comunicazione meno incorporate hanno sempre degli elementi incorporati, e infatti, la dimenticanza dell'elemento incorporato può essere in alcuni casi parte dell' habitus stesso (Bourdieu, 1990b:56). Altri autori hanno suggerito che l'investimento nei media digitali – specialmente computer e internet – come qualcosa di per sé disincorporato, è esso stesso la logica del “campo dei media digitali” (Sterne, 2003, pag. 381, virgolette aggiunte). L'ideologia cyborg postula una rottura epistemologica nella misura in cui il cyborg presuppone che nell'assemblaggio di macchine e corpi la tecnologia sia totalmente disincorporata. Alcuni autori hanno suggerito che l'investimento nei media digitali – specialmente computer e internet – come qualcosa di per sé disincorporato è esso stesso la logica del campo dei media digitali. I teorici del cyberpunk – nota Sterne - che strombettano i supposti aspetti disincorporati dei media digitali non hanno operato una rottura epistemologica con il discorso sociale e le pratiche che rivendicano di descrivere obbiettivamente, essi usano il discorso del loro oggetto di conoscenza come se esso descrivesse se stesso trasparentemente: c'è sempre una persona seduta a una tastiera davanti a un monitor. Perciò le tecnologie sono una parte della corporeità dell' habitus. Sterne ribadisce che il contributo specifico di Bourdieu al concetto di habitus è stato quello di combinarlo in una triade con gli altri due concetti chiave della sua teoria sociale: capitale e campo. Nell'approccio di Bourdieu alla vita sociale, l'habitus non è solo direttamente connesso ai modi in cui le pratiche sono organizzate, ma è profondamente formato dalle relazioni di potere all'interno del campo, i tipi di capitale a lavoro, e soprattutto la struttura della società (Sterne, 2003). Come tutte le pratiche incorporate, in accordo con

Bourdieu, le pratiche tecnologiche sono socialmente stratificate (cfr. per esempio la discussione di Bourdieu sul campo dello sport, Bourdieu, 1978)⁵⁹; da ciò si può osservare, infatti, che differenti gruppi di persone usano differenti tecnologie in differenti modi in differenti momenti. Bourdieu ha inoltre messo in guardia contro la fallacia della sostanzializzazione che associa certe pratiche specifiche con certi gruppi, e che è possibile riscontrare oggi nei argomenti che sostengono che una particolare tecnologia è “sessuata” o “razziale”. Infatti, le connotazioni di genere, razza e classe di una tecnologia e le tecniche associate possono facilmente cambiare nel tempo. Una tecnologia è sempre, in un dato momento, socialmente situata e implicata in lotte sociali. Inoltre, da un lato la tecnologia è fisicamente e socialmente durevole, dall’altro in quanto pratica è anche un processo in continua trasformazione basata sul suo uso corrente.

L’habitus in quanto concetto consente l’approccio alla sociologia della tecnologia come sociologia in primo luogo, e tecnologia in secondo luogo. Ma per far ciò, occorre considerare l’habitus come eminentemente sociale e politico, il che vuol dire, sempre radicato in uno specifico contesto, (Sterne, ibidem, pag, 383). Nel suo lavoro Sterne ha inteso mostrare come l’approccio distintivo di Bourdieu al pensiero sociale, ciò che Loïc Wacquant ha chiamato prasseologia sociale, ha molto da offrire agli studiosi di tecnologia in quanto set di principi a lavoro e orientamenti intellettuali. E’ possibile dunque supporre una prasseologia sociale della tecnologia? Lo studioso perviene alla conclusione che una prasseologia sociale della tecnologia è realmente un sottoinsieme di prasseologia sociale, tanto quanto le tecnologie sono, particolarmente, un set visibile di sottoinsiemi di pratiche, posizioni e disposizioni cristallizzate

⁵⁹ Pierre Bourdieu (1978,) *Sport And Social Class*, in *Social Science Information*, 17(6) :819-40

nell'*habitus*. Infatti, se le tecnologie possono contribuire a forgiare la pratica, é solo perché la pratica é sempre forgiata dalla storia sedimentata in essa contenuta, anche quando la sua spontaneità diviene la base per la creazione di nuove pratiche, esperienze e relazioni sociali.

Ho ritenuto utile, ai fini del mio studio, assumere questa prospettiva, poiché da un punto di vista operativo, per le finalità dell'analista sociale sono convinta che la ricostruzione empirica degli *habitus* debba avvenire, certamente, sulla base delle regolarità osservate nelle pratiche "tecnologiche". Ma – rispetto all'idea di *regola* o di *modello* dello strutturalismo – il concetto di *habitus* é uno strumento di ricerca che da un lato lascia spazio all'improvvisazione soggettiva, dall'altro, fa riferimento a una mappa della distribuzione delle varie specie di capitale, ossia all'idea di *campo*.

1.3 Distinzione sociale e impression management: una rivisitazione del concetto di capitale culturale

Come ho già accennato nell'Introduzione, ho tratto spunto, in particolare, da uno dei testi classici di Pierre Bourdieu, *La Distinction*, e dai relativi saggi sullo spazio sociale e lo spazio simbolico, nel tentativo di dare senso ai valori e alle gerarchie delle culture musicali prese in esame. *La Distinction* é una raffinata ricerca sociologica fondata su una imponente massa di dati statistici, una impressionante raccolta di informazioni, una brillante analisi etnografica, ed una pungente disamina della filosofia critica kantiana del giudizio estetico (da cui il sottotitolo, Critica sociale del gusto). Bourdieu disegna così una mappa sociale all'interno della quale ogni gruppo sociale occupa una posizione, ed é simbolicamente e culturalmente in conflitto con gli altri gruppi sociali, ovvero un territorio o un "insieme di campi di

battaglia”⁶⁰ in cui i gusti e le pratiche di consumo non sono altro che l’affermazione concreta di una “differenza necessaria”⁶¹. L’obbiettivo di questo poderoso studio era quello di esaminare il rapporto tra classi sociali e prassi di consumo nel dettaglio, per scoprire i meccanismi della differenziazione, che si realizzano attraverso l’adozione di stili di vita collegati ai gusti e alle preferenze culturali, a loro volta influenzati dall’origine sociale, dall’istruzione e dal capitale economico. Consumi e stili di vita come elementi significativi di *distinzione sociale*, dunque, perché l’essenza del lavoro di Bourdieu mette in relazione le condizioni di vita definite dalla classe sociale e specifici stili di vita e di consumo.

Come afferma Sarah Thornton (1998) “le distinzioni, non sono mai soltanto l’affermazione di differenze; di solito contengono qualche rivendicazione di autorità e presumono l’inferiorità *degli altri*”.⁶² Inoltre, sostiene ancora Thornton, le culture contemporanee, alte e basse, sono costellate da dinamiche di distinzione. Benché i canoni e le classificazioni delle culture alte siano stati quelli analizzati estensivamente, i sistemi di distinzione della cultura popolare devono però essere studiati anch’essi in modo approfondito. Negli ultimi decenni sono stati fatti molti studi importanti sulla divisione tra cultura alta e cultura bassa, ma occorre dedicare attenzione anche alle gerarchie interne alla cultura popolare. La cultura alta, generalmente viene concepita in termini di valori estetici, gerarchie e canoni, mentre

⁶⁰ Cfr. Marco Santoro, (2001) pag. XVIII.

⁶¹ Bourdieu utilizza il termine “distinzione” nell’accezione di “differenza”, cioè come uno scarto che nasce da una sorta di proprietà relazionale, ovvero di relazione oggettiva che struttura lo spazio sociale. Le attività, le pratiche di consumo, i gusti o le preferenze che caratterizzano l’agire di un individuo o di un gruppo, vanno lette all’interno di un sistema, all’interno dello spazio degli stili di vita. Lo stesso concetto di “classe” non definisce una entità autonoma e cristallizzata, codificabile una volta per tutte, ma va interpretato in chiave relativa, a seconda cioè della posizione nello spazio sociale, del momento storico. L’autore stesso precisa: “ciò che si chiama comunemente *distinzione*, cioè una qualità nel contegno e le buone maniere, per lo più considerata come innata, (si parla di “distinzione naturale”) è in realtà soltanto *differenza*, scarto, tratto distintivo, in breve proprietà relazionale, che esiste soltanto nella relazione con altre proprietà e grazie a tale relazione” (Pierre Bourdieu, 1995, pag. 18)

⁶² *Ibidem*, pag. 21

la cultura popolare é ritratta come un folklore curiosamente piatto. La prima é descritta come ordinata in senso verticale, l'altra organizzata orizzontalmente, in maniera naturale; i consumatori di cultura popolare sono considerati in grado di operare delle scelte, dotati di gusti precisi, ma quei gusti raramente vengono classificati all'interno di tipologie ordinate, (cfr. Thornton, ibidem, pag. 19).

Possiamo dire che lo stesso Bourdieu distingue la cultura alta dalla cultura bassa, la cultura legittima dalla cultura "popolare", anzi più precisamente, Bourdieu non crede all'esistenza di una "cultura popolare" in sé; nella sua visione la "cultura popolare" corrisponde alla cultura di una maggioranza oppressa (e deprivata del capitale culturale) e ritiene che l'oppressione non può essere cancellata semplicemente esaltandone la cultura. Secondo Bourdieu, nello stile di vita delle classi popolari si riverberano gli effetti di condizioni particolari dell'esistenza e i gusti (popolari) si contraddistinguono grazie alla distanza oggettiva e soggettiva dalle "urgenze pratiche". La tesi principale de *La Distinzione* (1983), fanno notare, Alan Warde e Mike Savage⁶³ ruota sulla differenza tra l'estetica kantiana delle classi medie istruite e la "cultura del necessario" caratteristica delle classi popolari. Il potere della cultura astratta, cioè, sta nel suo contrapporsi a forme culturali pratiche e funzionali; la cultura che viene definita in termini astratti e che richiede tempo e sensibilità colta, é necessariamente lontana dal modo di vita delle classi popolari, che sono rinchiusi nella pragmatica funzionale del "cavarsela" e non possono permettersi di apprezzare le forme culturali in modo distaccato, (Warde, Savage, 2009).

Si tratta in ogni caso di pratiche culturali di consumo che rispondono a una logica sociale ben precisa in quanto strettamente connesse

⁶³ Cfr. Warde, Alan e Savage, Mike, (2009), *Il capitale culturale e l'analisi sociologica della cultura:una reinterpretazione*, in *La Cultura Come Capitale* (a cura di M. Santoro), il Mulino Bologna, pp. 27-50.

all'istruzione e all'origine sociale. Bourdieu si sofferma parecchio sul capitale culturale, ovvero quella conoscenza accumulata con l'educazione e l'istruzione che conferisce uno *status* nella società. Il capitale culturale è il perno di un sistema della distinzione, in cui le gerarchie culturali corrispondono a quelle sociali, e i gusti delle persone sono soprattutto un indicatore di classe. Thornton fa notare, ad esempio, che in Gran Bretagna, l'accento è stato per lungo tempo un segno decisivo di capitale culturale, e la laurea una forma istituzionalizzata di questo stesso.

Il capitale culturale si differenzia dal capitale economico; risorse economiche consistenti e proprietà considerevoli spesso sono correlati ad alti livelli di capitale culturale, ma le due cose possono anche essere in conflitto, (Thornton, 1998). Infatti, quando Bourdieu si sofferma sui *nouveau riche* (gli arricchiti) mette in evidenza le possibili frizioni tra chi è ricco di capitale culturale ma relativamente povero economicamente (come gli artisti o gli insegnanti) e chi è ricco economicamente ma ha meno capitale culturale (come i dirigenti e i calciatori).

Come è stato notato⁶⁴, uno dei vantaggi dello schema di Bourdieu è che esso mette da parte i modelli rigidamente verticali della struttura sociale; il sociologo colloca i gruppi sociali in uno spazio multidimensionale altamente complesso e non in una scala lineare o in una graduatoria. In sostanza il rapporto tra classe sociale e cultura è di tipo multidimensionale: oltre al capitale economico e al capitale culturale, Bourdieu individua una terza forma di capitale, *il capitale sociale*, che dipende non da *ciò* che uno conosce, ma da *chi* conosce. Il capitale sociale è costituito dalla quantità e dalla qualità delle relazioni sociali dell'individuo, in altre parole dall'insieme delle

⁶⁴ Cfr. Thornton, Sarah (ibidem)

relazioni sociali di cui un agente dispone e che é in grado di mobilitare; le conoscenze, gli amici, i colleghi di lavoro, ecc. possono conferire una posizione. La nozione di capitale sociale é utile anche per spiegare il potere delle celebrità, ovvero essere conosciuti da chi non si conosce personalmente (i fans), soprattutto quando le persone famose consolidano il loro capitale sociale (oltre che economico), sposandosi tra di loro (un caso potrebbe essere il matrimonio di Jay Z con Beyoncé, ma nel mondo dello spettacolo ci sono moltissimi esempi di coppie famose).

Partendo dalla formulazione del concetto di capitale culturale, Sarah Thornton, in questo citato studio sulle culture giovanili dei club in Gran Bretagna é giunta a considerare l'essere *hip*⁶⁵ (dove *hip* sta per aggiornato, alla moda, al passo coi tempi) come una forma di *capitale sottoculturale*. Questo tipo di concettualizzazione sembra essere prettamente coerente con l'impostazione che Bourdieu adotta nell'articolo *Did you say popular?*⁶⁶ in cui il sociologo sostiene che l'intenzione occulta dello slang rappresenta soprattutto l'affermazione di una distinzione di tipo aristocratico. Anche se, nota Thornton, Bourdieu non parla di tali distinzioni popolari in termini di "capitali" (*forse li ritiene troppo paradossali nei loro effetti per giustificare tale termine? Si chiede l'autrice*)⁶⁷. Procedendo nel mio studio ho ritenuto utile fare mie, queste concettualizzazioni valutando l'uso del dialetto da parte di molti gruppi della scena Posse italiana (dai Sud Sound System agli Almamegretta, dai Mau Mau ai 99 Posse ecc.), come una forma di competenza specifica (ovvero di capitale sottoculturale) che esprime, neanche troppo intenzionalmente, non soltanto l'affermazione

⁶⁵ Anche Howard Becker, nel suo studio empirico, sulla cultura deviante dei musicisti negli anni '40 presenta una rigorosa analisi della distinzione sebbene la chiami diversamente. I musicisti bianchi jazz, secondo l'analisi di Becker, pensavano di possedere una misteriosa attitudine chiamata "hip", ed evitavano il resto della gente, in particolare il pubblico, in quanto "inquadri" (squares) e ignoranti. (vedi, Howard Becker, pp.110-121).

⁶⁶ Cfr. Bourdieu, (2001), *Did you say popular?* in *Language et pouvoir symbolique*, Seuil, Paris, pp. 132-151

⁶⁷ Cfr. Sarah Thornton, *ibidem*, pag. 22

di una distinzione ma anche una forma di innovazione (espressiva, linguistica) propria del processo di ri-contestualizzazione nell'ambito italiano di specifiche culture musicali.⁶⁸

Proprio come i libri e i quadri esibiscono il capitale culturale nella casa dei genitori, il capitale sotto-culturale é oggettivato nella forma del taglio dei capelli alla moda (capelli molti corti per i rapper, e tipica capigliatura dreadlocks⁶⁹ per i musicisti reggae) e nelle collezioni di dischi (in vinile) ben assortite (piene di edizioni scelte e limitate di dischi 7" e 12" pollici con etichetta bianca e simili)⁷⁰. Il capitale culturale si definisce come capitale in relazione alla sua "convertibilità" in capitale economico, anche se non è immediatamente convertibile in moneta, e sembra sfuggire in un certo senso al calcolo economico. Benché il capitale sotto-culturale non possa essere convertito in capitale economico con la stessa facilità o con gli stessi riconoscimenti del capitale culturale, l'essere *hip* secondo Thornton può creare una varietà di occupazioni e fornire delle entrate (Thornton, 1998); ad esempio i dj e gli organizzatori dei locali, i giornalisti musicali e di costume e i diversi professionisti dell'industria discografica si guadagnano da vivere con il loro capitale sotto-culturale, e godono di molto rispetto all'interno delle culture

⁶⁸ Nel contesto degli anni '90, in particolare, anche cantare in italiano in luogo dell'inglese o dello slang afro-americano e giamaicano, ha rappresentato una forma di appropriazione e al contempo di autonomizzazione (oltre che attraverso i contenuti delle canzoni) dalle culture d'origine hip hop e reggae; le nuove generazioni invece, sembrano aver attivato un processo inverso cantando, in maggioranza, in lingua inglese oppure scegliendo lo slang (patois) giamaicano o afro-americano (nel caso dell'hip hop) come veicolo espressivo, e sembrano subire maggiormente l'appeal delle forze esterne, richiamandosi a un movimento musicale internazionale e rivolgendosi a una audience più allargata.

⁶⁹ I dreadlocks o dread é un tipo di pettinatura che si forma aggrovigliando i capelli su se stessi, e si possono ottenere in diversi modi, uno dei quali sta nel non pettinarsi per un lungo periodo di tempo: in questo modo si formeranno i *locks* (nodi) che col tempo sarà impossibile sciogliere. I dreadlocks sono presenti sia nel Rastafarianesimo, movimento religioso principalmente giamaicano - dove rappresentano un'adesione alla naturalità dell'uomo donata da Dio, un mantenimento della forza divina che si esprime attraverso la lunghezza dei capelli, e il rifiuto dell'ordine mondano - che in altre religioni, quali ad esempio l'Induismo ed hanno lo stesso significato della rinuncia al mondo e alla mondanità.

⁷⁰ Nell'ambito della musica reggae hanno molto valore (economico e simbolico) le lacche (dischi) senza etichetta, che vengono incisi appositamente per dj da cantanti di culto o in voga, e rappresentano una grossa fonte di prestigio e di reputazione sia tra gli addetti ai lavori che nei confronti del pubblico.

specifiche di riferimento in virtù del loro ruolo di definire e (ri)creare questo capitale sotto-culturale.

Thornton osserva inoltre che il capitale sotto-culturale non è di classe come il capitale culturale, anche se la classe non è irrilevante bensì viene messa in ombra dalle distinzioni sottoculturali. Una ragione per cui il capitale sotto-culturale nasconde le sue basi di classe è che esso è definito a lungo come conoscenza che non dipende dagli studi e che non si può imparare a scuola e quindi nell'analisi di Thornton è più correlato all'età (la cultura dei club è una cultura giovanile) e al genere sessuale (per quanto, l'autrice precisa che, secondo la sua analisi, la maggioranza dei frequentatori dei club sono prevalentemente bianchi eterosessuali maschi). E' possibile correlare inoltre il capitale sotto-culturale alle attività di svago, quindi al fatto di uscire, ascoltare dischi e leggere riviste musicali (tutte attività che l'autrice mette in correlazione maggiormente col sesso maschile); è quindi un capitale che si forma nell'ambito delle relazioni con i "propri pari" e di una cultura giovanile, che spesso si definisce in opposizione ai simboli della classe dei propri genitori (o meglio rappresenta una fuga da essi), piuttosto che in virtù di una relazione contingente con la classe sociale. Thornton giunge dunque alla conclusione che il capitale sotto-culturale è il perno di una gerarchia alternativa in cui gli assi dell'età, del genere, della sessualità e della razza, sono tutti impiegati al fine di tenere a bada le determinazioni di classe, di capacità economica e di lavoro (Thornton, *ibidem*, pag. 139).

Infatti in materia di gusti musicali, l'età sembra essere l'elemento più significativo mentre all'opposto la relazione tra la classe e il gusto musicale è molto più difficile da classificare. Tuttavia il gusto, non è naturalmente, una questione individuale; comunque viene evocata la

musica, ciò é in rapporto diretto con il pubblico che i produttori culturali, gli artisti, si aspettano o percepiscono (o che viene promesso loro, se consideriamo il modo in cui il pubblico si auto-seleziona e viene selezionato all'interno della cultura dei club, cfr. su questo punto ancora Thornton, 1998), e con cui intrattengono un'omologia strutturale (per Bourdieu, l'omologia strutturale tra l'habitus dei produttori e l'habitus dei consumatori fa sì che si realizzi un accordo spontaneo tra la posizione dei prodotti nel campo della produzione e la posizione sociale delle frazioni che le apprezzano). Le preferenze musicali hanno una relazione complicata e contingente, ma evidente, con la struttura sociale; Bourdieu sostiene che il gusto musicale, assieme a quello per il cibo, é il più radicato. Sebbene sia condizionato a livello sociale, il gusto musicale viene esperito come una seconda natura; viene *sentito*/percepito come qualcosa di involontario, istintivo, viscerale (molti degli intervistati fanno riferimento al gusto come un “fatto personale” o alla musica come un “gusto personale”).

In una ricerca qualitativa sui consumi onnivori di cibo gourmet, per dire, Johnston and Baumann (2007)⁷¹ hanno riscontrato che la conoscenza di alcuni tipi di cibo gourmet potrebbe lavorare più in termini di impression management o funzionare come un input da monetizzare per alcuni tipi di profitto sociale, ma non necessariamente del tipo di profitto teorizzato da Bourdieu. Queste considerazioni possono essere altrettanto valide se consideriamo il capitale sottoculturale come una forma di competenza specifica, soprattutto nell'ambito dei Sns all'interno dei quali, come é stato notato, una quota significativa delle presentazioni del sé da parte degli utenti, si esprime attraverso l'articolazione dei gusti, relativi essenzialmente, all'insieme dei *consumi culturali* di ciascuno. Pur con accentuazioni

⁷¹ Johnston, J., and Baumann, S. (2007), *Democracy versus Distinction: A Study of Omnivorousness in Gourmet Food Writing*, in *American Journal of Sociology*, Vol. 113(1):165:204

diverse nei differenti ambienti (ovvero nei differenti Sns), la dichiarazioni di musica, film ecc. é un elemento centrale nella costruzione dei profili personali. Riflettendo sull'espressione di gusti e interessi, Liu (2007)⁷² partendo da Veblen e soprattutto da Bourdieu (La Distinzione), propone un'estensiva analisi dei profili Myspace, suggerendo che gli utenti mettono in campo sostanzialmente quattro tipi di dichiarazione: affermazione del proprio prestigio, differenziazione dai propri interlocutori, autenticità, *theatrical persona*. Nell'analizzare i risultati della sua ricerca, condotta comparando i gusti dei soggetti analizzati con quelli dei loro amici più stretti (ovvero quelli presenti nella Top 8), Liu sottolinea la prevalenza delle dimensioni di *prestigio* e di *differenziazione*. In particolare, “gli interessi degli utenti tendono ad essere più distanti dai gusti dei propri amici di quanto ci si sarebbe aspettato”(ibid. p.22): questo dipenderebbe proprio dal desiderio di *differenziarsi*, di mostrarsi *unici*. Una simile lettura, però sembra trascurare il contesto più ampio delle relazioni in cui gli utenti sono immersi e in particolare l'integrazione tra le relazioni online e offline, e pare allontanarsi considerevolmente dallo schema bourdieusiano. Infatti, il ricorso alla dichiarazione di gusti, con particolare attenzione ai consumi culturali, mostra secondo danah boyd (2004) con quanta consapevolezza i soggetti articolino *esplicitamente* le dinamiche attraverso le quali, i gusti, in particolare i consumi mediali, forniscano materiale simbolico che contribuisce in modo significativo alla loro presentazione, e in ultima istanza alla rappresentazione del sé. Posta in tali termini la questione, sembrerebbe riallacciarsi maggiormente all'idea di Johnston e Baumann (2007) per cui i consumi e le pratiche culturali (e quindi il

⁷² Sul tema dell'articolazione dei gusti all'interno dei Sns si vedano, inoltre, Liu, Maes, Davenport (2008), *Unraveling the Taste Fabric of Social Networks*, in *International Journal on Semantic Web and Information Systems*, 2,1 pp. 42-71; Lizardo, O. (2006), *How Cultural tastes shape personal networks*, in *American Sociological Review*, Vol. 71 (5), 778-807

capitale culturale - o sottoculturale – ad essi correlato), sembrerebbero esplicare i propri effetti più in termini di *impression management*, e impiegati al fine di accrescere (o costruire) la propria reputazione.⁷³ Riallacciandoci al *campo* in questione, potremmo dire che i soggetti (gli artisti) tendono, all'interno di tali contesti, più che ad attirare l'attenzione dei propri pari (ovvero alla costruzione della reputazione tradizionalmente intesa), ad attrarre pubblici più vasti e quindi ad ottenere una maggiore visibilità (cfr. Heinich, 2012)⁷⁴. La reputazione é invece una forma importante di capitale sociale che in tale contesto sembra funzionare in termini di *economia affettiva*. Alcuni studi condotti in ambito italiano sui Sns, hanno messo in rilievo che la reputazione in questi *ambienti* é una risorsa intangibile, una misura dell'affettività, e *una caratteristica del capitale sociale*, un elemento, dunque, che consente di immaginare un nuovo regime di valutazione, (De Paoli, Teli 2011), basato sui likes, shares, ecc. che costruisce i propri rapporti di senso nell'ambito di un nuovo regime di giustificazione (Boltanski, 2006).⁷⁵

⁷³ Queste considerazioni si riallacciano all'analisi proposta da Erving Goffman, di cui tratteremo nel prossimo paragrafo, e alla sua sociologia della rappresentazione e dei giochi di ruolo che presiedono alle interazioni. Evocando il modo in cui gli attori sociali attualizzano i modelli prestabiliti e li eseguono – “con disinvoltura o con impaccio, consapevolmente o no, con astuzia o con sincerità – Goffman nel suo *The Presentation of Self in Everyday Life*, (1988), riporta l'esempio del cameriere del bar, che indossando la divisa, recita il suo ruolo in funzione della rappresentazione che ne ha, ed eliminando i possibili che non sono iscritti in quella condizione (Goffman riprende l'esempio da Sartre). Senza dubbio l'utilizzo di questo esempio nella sociologia dei “ruoli”, che porta Bourdieu a ritornarci con sguardo critico e opponendovi la nozione di *habitus*: “il cameriere del bar - scrive Bourdieu – non recita il ruolo del cameriere nel bar (...). Indossando la sua divisa, fatta proprio per esprimere una forma democratizzata e burocratizzata della dignità devota del servitore di un locale importante, ed eseguendo il cerimoniale della premura e della sollecitudine, che può essere una strategia per mascherare un ritardo, una dimenticanza, o fare accettare, un cattivo prodotto, non si fa cosa (on “in sé”). Il suo corpo, dove è iscritta una storia, sposa la sua funzione, cioè una storia, una tradizione che non ha mai visto se non incarnata nei corpi, o meglio, in quegli abiti “abitati” da un certo “habitus” che chiamiamo camerieri del bar (Bourdieu, 1980b., p.8)

⁷⁴ Heinich, Nathalie (2012), *De la visibilité, Excellence et singularité en regime médiatique*. Gallimard, Paris

⁷⁵ Luc Boltanski e Laurent Thévenot sono gli esponenti di una *sociologia pragmatica* che muove delle critiche alla *sociologia critica* di Pierre Bourdieu (1984). Boltanski e Thévenot ritengono che la sociologia critica di Bourdieu manchi di impulso verso le interazioni sociali: ovvero verso l'uso conscio che gli attori fanno dei *meccanismi di giustificazione*. Secondo i due sociologi francesi, infatti, gli attori sociali organizzano le loro interazioni quotidiane ricorrendo di continuo a delle *euristiche* (‘i regimi di giustificazione’), che utilizzano, allo stesso tempo, per mettere ordine nella realtà e per giustificare tale ordine. Al contrario come abbiamo visto Bourdieu cerca di scoprire le *leggi generali* dei *campi*, concentrandosi dunque su degli invarianti trans-storici (Wallace, Wolf 2000). Secondo le critiche mosse da più parte, Bourdieu misconoscerebbe tali capacità riflessive, ‘incastando’ gli attori sociali nelle nozioni culturali di *habitus* (la soggettività che viene assegnata loro dalla posizione che occupano nel *campo*) e di *gusto* (le preferenze di consumo e di stile direttamente disciplinate dall’

1.4 Presentazione del se' in Rete: Erving Goffman in Internet

Ho scelto di iniziare quello che considero un percorso di avvicinamento all'oggetto di studio di questo lavoro da una (ri)lettura del sociologo che più di altri ha influenzato le mie riflessioni, ovvero Pierre Bourdieu, esponendo nei paragrafi precedenti i concetti che ritengo più di altri, insieme ai ricchi *corpora* teorici e empirici che a essi si richiamano, siano i più adatti a guidarmi al cuore del "problema". Ma se Bourdieu é fondamentale per riflettere sulle dinamiche conflittuali interne al campo sociale studiato e sulle relazioni tra questo e gli altri (sotto)campi della produzione culturale e (sebbene parzialmente e indirettamente) con quello economico e politico che, declinato nel campo del potere, influenza con gradi diversi di determinazione tutti i campi, anche i più autonomi, a Goffman ci rivolgiamo per riflettere sulle modalità di auto-presentazione e auto-promozione degli individui che operano nel campo in questione (i nostri artisti) nell'ambito dei Social Network Sites. In estrema sintesi, se Bourdieu ci "fa gioco" per i meccanismi di lotta interni e esterni a quella costellazione di "relazioni oggettive" (di dominio o di subordinazione, di complementarità o di antagonismo ecc.) fra posizioni" (Bourdieu, 1992: 307), che chiamiamo *campo*, il ricorso a Goffman può essere utile per comprendere e analizzare i meccanismi della presentazione del se' in Rete, ovvero come i soggetti (nello specifico il gruppo di artisti in questione) costruiscono le loro rappresentazioni nell'ambito delle interazioni online.

habitus). Boltanski e Thévenot propongono perciò un cambio di paradigma, ovvero sia di modificare le categorie analitiche e morali attraverso cui il ricercatore guarda alla 'gente ordinaria'. I due sociologi francesi infatti ritengono che le persone non siano dei *cultural dope* (Giddens 1991), privi di capacità introspettive rispetto alle norme che sostengono le loro azioni (Garfinkel 1969). Esse sono invece equipaggiate di capacità *riflessive* e *critiche*, al pari di sociologi e scienziati – anche se non necessariamente esprimono queste capacità pubblicamente, come fanno questi ultimi. Gli attori sociali quindi non solo agiscono, ma sono anche in grado di *giustificare* le loro azioni – anziché riprodurre semplicemente delle norme di comportamento predisposte dal loro *habitus*.

Erving Goffman (1959/1988; 1969/2009) ha diffusamente descritto il modo in cui le persone negoziano le loro identità negli incontri faccia a faccia, nel corso dei suoi studi microsociologici durati circa trent'anni (dagli anni '50 agli anni '80).⁷⁶ Queste idee hanno avuto un enorme influenza sia in ambito sociologico che psicologico sul modo di studiare e interpretare le interazioni tra le persone.

Oggi, la comunicazione online ha dato luogo a nuovi frame⁷⁷ di interazione e allo sviluppo di una vera e propria “netiquette”⁷⁸: sebbene apparentemente più limitata e meno ricca (si pensi ad esempio alla prossemica, e a tutti i fatti non verbali che accompagnano le parole durante un'interazione faccia a faccia) rispetto alle interazioni in cui i partecipanti sono presenti fisicamente, la comunicazione online comporta nuove problematiche ma anche nuove opportunità per la presentazione del sé. La discussione sulla natura di un ipotetico Sé in Rete (o sullo schermo) è ampia e articolata su cui non mi dilungo non essendo un tema che riguarda direttamente questa ricerca.⁷⁹

⁷⁶ Cfr. Hugh Miller (1995), *The Presentation of Self in Electronic Life: Goffman on the Internet*, Department of Social Sciences, The Nottingham Trent University Paper presented at Embodied Knowledge and Virtual Space Conference Goldsmiths' College, University of London,

⁷⁷ Il concetto di frame serve a Goffman (1974) per descrivere come gli individui classificano ed interpretano gli eventi per orientarsi nella realtà dove vivono. Esso indica uno schema o una cornice interpretativa che i soggetti utilizzano per semplificare i fatti e la realtà esterna attraverso un'attività di codifica degli oggetti e delle esperienze, e nel contesto del loro attuale o passato ambiente

⁷⁸ La netiquette, è un neologismo “*sincratico*” che unisce il vocabolo inglese *network* (rete) e quello in lingua francese *étiquette* (buona educazione); rappresenta un insieme di regole che disciplinano il comportamento di un utente in Internet nel rapportarsi con gli altri utenti attraverso risorse quali newsgroup, mailing list, blog, reti sociali, (online social network) e email in genere, (definizione tratta da Wikipedia)

⁷⁹ Non è questa la sede infatti per tentare una ricostruzione analitica della riflessione sociologica sul tema dell'identità né sulle sue declinazioni digitali. Piuttosto, trovo interessante soffermarmi, ai fini di questo lavoro, sul concetto di *social identity*, che descrive il processo di costruzione identitaria come un fenomeno eminentemente sociale, che si dispiega appunto nell'interazione con gli altri. Un punto di riferimento in tal senso è rappresentato per l'appunto dalla tradizione che fa capo a Goffman e alla sua visione drammaturgica delle relazioni sociali. Rispetto agli interazionisti, Goffman non afferma semplicemente, che l'identità è fortemente influenzata dai rapporti sociali con gli “altri significativi”, ma sostiene qualcosa di ancor più radicale: il *self* è creato mediante il rituale virtualmente dal niente. I rituali dell'interazione non delimitano un'arena in cui identità pre-esistenti giostrano tra loro cercando di definire se stesse e la situazione, ma sono piuttosto gli strumenti con cui queste identità sono costruite localmente. Pertanto l'identità non è qualcosa di stabile e duraturo nel tempo (sia pure sottoposto a sviluppo), ma un effetto strutturale prodotto e riprodotto discontinuamente nei vari balletti rituali della vita quotidiana. “*Il sé non è qualcosa di organico che abbia una sua collocazione specifica, il cui principale destino sia quello di nascere, maturare e morire; è piuttosto un effetto drammaturgico che emerge da una scena che viene rappresentata*” (Goffman, 1988:289)

Ai fini di questo studio é interessante capire in che modo ha luogo la rappresentazione del sé nell'ambito della comunicazione tecnicamente mediata e più nello specifico, nell'ambito di una pagina personale o di un profilo ufficiale Facebook⁸⁰ e come sia possibile applicare, non senza qualche forzatura, le idee alla base della concezione drammaturgica della vita sociale di ispirazione goffmaniana; secondo questa linea interpretativa, gli individui recitano molteplici ruoli su differenti palcoscenici. Le diverse *situazioni*, cioè, offrono al soggetto altrettante definizioni standardizzate del relativo contesto sociale e dei ruoli ritenuti ammissibili (Goffman, 1959/1988). A partire dalla nota distinzione tra scena e retroscena⁸¹, Goffman sottolinea come chiunque, in situazioni diverse, metta in campo comportamenti almeno parzialmente differenti; secondo Goffman, il comportamento di ciascun soggetto in un determinato ambiente sociale può essere suddiviso in comportamento da *retroscena* e comportamento da *palcoscenico*. Sul palcoscenico i soggetti recitano un particolare ruolo, tendenzialmente conformandosi alle definizioni standard applicabili alla specifica situazione in cui agiscono e al ruolo loro attribuito al suo interno.⁸²

Tutti gli individui sono costantemente impegnati nelle attività di self impression management (gestione delle impressioni) a partire dalla

⁸⁰ Rimando al secondo capitolo sulla ricerca empirica per la spiegazione relativa ai due differenti tipi di pagine Facebook.

⁸¹La scena é per Goffman, un equipaggiamento semantico fisso proprio del luogo dove si svolge la rappresentazione e costituisce quella parte di facciata che viene chiamata "scena". La ribalta invece é il luogo dove si svolge la rappresentazione dove appaiono i fatti accentuati. Il retroscena è l'altro territorio dove fanno la loro comparsa i fatti che sono stati soppressi. Nei confronti di una data rappresentazione il retroscena può essere definito come il "luogo" dove l'impressione voluta dalla rappresentazione stessa è scientemente e sistematicamente negata. E' qui, secondo Goffman, che viene faticosamente costruita la capacità di una rappresentazione a esprimere qualcosa che vada oltre se stessa; è qui che apertamente si creano illusioni e impressioni. Qui, l'attore può rilassarsi, abbandonare la sua facciata, smettere di recitare la sua parte e uscire dal suo ruolo. (cfr. Erving Goffman, 1988)

⁸²Ad esempio, se una persona riveste il ruolo di professore, quando si trova nel palcoscenico della lezione, davanti agli studenti, dovrà assumere un certo linguaggio, una certa postura, certi comportamenti, che sono molto diversi da quelli che la stessa persona assumerebbe quando si trova nel suo studio a chiacchierare con un collega. Quest'ultima situazione, rispetto al palcoscenico della lezione, Goffman la definirebbe di *retroscena*.

quale forniscono agli altri una serie di indizi, un set di aspettative sul comportamento che terranno in ciascuna specifica situazione.⁸³

Lo sviluppo tecnologico e le nuove pratiche correlate alla diffusione dei servizi offerti da Internet, hanno comportato non solo un cambiamento all'interno della società ma hanno influito sulle relazioni e sul modo di interagire tra gli individui. Il web, e in particolare gli spazi offerti dai servizi di social networking, hanno creato nuovi ambienti virtuali e messo a disposizione degli utenti della Rete, nuove tecnologie della comunicazione che permettono sia di esibire una nuova forma della propria rappresentazione in pubblico, sia nuove tecniche di comunicazione tra gli utenti. L'utilizzo dei Social Network Sites e nella fattispecie Facebook, ha enfatizzato, inoltre, l'attività di self-promotion, offrendo agli artisti anche un'occasione inedita di interagire direttamente con i propri fans.

Normalmente, nella vita quotidiana gli individui forgiando i loro comportamenti e le apparenze allo scopo di determinare e controllare le impressioni sugli altri individui e in buona sostanza il modo in cui gli altri li percepiscono. Goffman si è focalizzato sull'approccio drammaturgico e ha definito l'individuo, un "attore"⁸⁴, e le sue

⁸³ Non vi è, in questa ipotesi, alcun giudizio di valore, alcun tentativo di stabilire quale sia la vera identità, quale sia il ruolo in cui egli è realmente se stesso. Anche il comportamento da retroscena, infatti, può essere considerato un ruolo recitato dai soggetti, che prevede specifiche regole e peculiari strategie di gestione delle impressioni specifiche a seconda della situazione. Ciascuno di noi, inoltre, si trova a dover offrire interpretazioni coerenti con il ruolo che, di volta in volta, ricopre, il che ha poco a che vedere con l'onestà con cui ciascuno di noi effettua le successive assunzioni di ruolo.

⁸⁴ Un altro concetto usato da Goffman è quello di "équipes"; con équipes di rappresentazione Goffman si riferisce ad un qualsiasi complesso di individui che collaborano nell'inscenare una singola routine. Goffman riprende da Von Neumann l'uso di team (tradotto in équipe) in contrapposizione all'attore come unità fondamentale di analisi. Il principale interesse di Goffman è quello di studiare come vengono create e controllate le impressioni, i problemi cioè che si presentano nel suscitare un'impressione e le tecniche per affrontarli, allora l'équipe e le rappresentazioni di équipe possono certamente essere considerate le unità più adatte come punto di riferimento fondamentale. E' possibile ricondurre a un tale schema, situazioni quali l'interazione tra due persone, descrivendole come interazioni di due équipes, ognuna delle quali è formata da un solo membro. Il concetto di équipes consente di prendere in considerazione rappresentazioni date da uno o più attori, ma è anche applicabile ad altri casi. Un attore, sostiene Goffman, può essere suggestionato dalla propria rappresentazione così da essere convinto che l'impressione della realtà che egli sta suscitando sia l'unica e sola realtà. In tali casi l'attore costituisce il proprio pubblico, diventando contemporaneamente attore e osservatore. L'individuo può rispettare in privato certe regole pur non credendovi perché è convinto della presenza di un pubblico invisibile capace di punire eventuali deviazioni di tali norme. Da qui la differenza analitica tra il concetto di équipes e quello di singolo attore.

interazioni sociali, delle performances drammaturgiche forgiate sia dall'ambiente (dal contesto) in cui si svolge la performance, sia dalla audience,⁸⁵ il cui obiettivo é quello di creare una specifica impressione in relazione agli scopi dell'attore. Ciò che ne deriva, é un'immagine di facciata, una maschera che varia in relazione alle diverse situazioni sociali. La facciata secondo Goffman é, in breve, una messa in scena di successo dell'identità e rappresenta il valore sociale che l'attore rivendica nei confronti degli altri individui nel corso dell'interazione. L'analisi di Goffman delle relazioni sociali in quanto performances drammaturgiche, é spesso applicata alle relazioni sociali online nel contesto dei Social Network Sites (Sns)⁸⁶. Se pensiamo alla struttura dei Sns (in particolare Facebook), é plausibile affermare che il modo in cui sono concepiti i Sns rivela l'idea di creare una micro-società centrata sull'utente, offrendogli la possibilità di collegarsi ad altri utenti e in termini goffmaniani, offrendo all'attore, un palcoscenico dove egli può "recitare" allo scopo di forgiare la propria identità⁸⁷. Il Sns, dunque, la pagina web, può essere considerato come un palcoscenico, suddiviso in tre parti che, in accordo con la terminologia di Goffman, possiamo definire come, scena, retroscena e "l'esterno", rispetto alla relazione dell'audience con la performance. L'audience ha accesso alla scena, al palcoscenico della performance, ovvero alle informazioni che gli attori vogliono rivelare;attraverso il controllo del *privacy setting* ogni utente può

⁸⁵ L'idea di Goffman (frutto sia di una ricerca empirica sia di una speculazione teorica) è che i gruppi sociali si dividano in due categorie: i gruppi di "performance" e i gruppi di "audience". Secondo Goffman, la vita sociale si fonda sulla demarcazione dei confini tra palcoscenico e retroscena: infatti il gruppo di *audience* non deve accedere alle situazioni di retroscena che contraddicono il comportamento pubblico. L'interazione sociale, così intesa, é un dramma che si svolge su una scena, dove gli attori (la compagnia) cercano di controllare le idee che gli altri (il pubblico) si fanno di loro, per presentarsi nella miglior luce possibile e in un modo che sia credibile.

⁸⁶ Si veda Capitolo 2 paragrafo 2.3 per una definizione più puntuale di questi ambienti.

⁸⁷A tal proposito é opportuno evidenziare che autrici quali Nancy Baym e Christine Hine, a prescindere dal ruolo che Internet può assumere in funzione dell'identità, la maggior parte degli utenti della Rete tende a costruire identità online che non sono molto diverse dalle loro identità offline (Baym, 1998:35-68): la vita quotidiana smentisce, insomma, le teorizzazioni postmoderniste sulla frammentazione dell'io e la virtualizzazione dei rapporti interpersonali. Secondo Hine (2000), inoltre, Internet é solo uno spazio per la costruzione dell'identità, indipendentemente dal confine tra online e offline.

strutturare ribalte e retroscena mostrando differenti identità rispetto a differenti audience. In tal senso, su Facebook, la scena comprende, il profilo che contiene informazioni personali sull'utente, la bacheca, il network di "amici" e le foto, mentre il retroscena é riservato esclusivamente all'attore, e consiste in quella parte visibile solo all'utente, nel momento in cui accede tramite il *login in* al proprio profilo, come ad esempio in una *inbox*.⁸⁸ Essere al di fuori della "scena" vuol dire non avere accesso alla performance, come nel caso degli altri utenti del social network che non sono "amici" con l'attore (a parte il caso in cui le impostazioni sono pubbliche, ma comunque non é possibile accedere alle interazioni dell'utente, ovvero vedere con chi interagisce e in che modo interagisce). La segregazione tra audience e non-audience, assicura risultati ottimali alla performance nella creazione delle impressioni poiché specifiche performance sono rivolte a specifiche audience, in modo che l'attore possa recitare la giusta scena (oppure, il che é lo stesso, mostrare la giusta facciata) al fine di rivolgersi, selettivamente, a ogni tipo di audience e di salvaguardare le giuste relazioni attraverso le interazioni. La segregazione del pubblico, si presenta però problematica in alcuni Sns, come Facebook ad esempio, poiché, per quanto riguarda i profili privati, esiste una sola categoria di pubblico, raccolto nell'unica categoria di "amici" (diversamente dai profili ufficiali in cui chi aderisce alla pagina si dichiara formalmente "fans"), che, come nota danah boyd (2006)⁸⁹, non corrisponde alla denotazione del termine, e riunisce differenti categorie di pubblico in una stessa audience, che conduce all'inconveniente di mettere in scena una facciata, una

⁸⁸ Facebook, in questo senso rappresenterebbe un network più allargato in cui i legami si situano all'interconnessione di network multipli, all'interno dei quali l'utente può, di volta in volta, attivare selettivamente porzioni del proprio network, quindi "mettere in scena" una rappresentazione differente a seconda del network (audience) a cui intende, di volta in volta, rivolgersi; ciò che Goffman chiama segregazione del pubblico.

⁸⁹ danah boyd (2006) *Why Youth Heart Social Network Sites*, in Buckingham, D. *Youth, Identity and Digital Media*, MIT press, Cambridge: <http://www.danah.org/papers/WhyYouthHeart.pdf>

presentazione per tutti i tipi di audience: familiari, amici, colleghi (e, in questo caso, anche fans). La policy di non-segregazione del pubblico viene affermata, d'altronde, dalla descrizione dello stesso website: *“Facebook, é un servizio di utilità sociale che connette le persone con gli amici, e altre persone con le quali lavorano, studiano, e vivono intorno ad esse”*,

mentre nella versione italiana, attesta più genericamente:

Facebook ti aiuta a connetterti e rimanere in contatto con le persone della tua vita (il che parrebbe già restringere una audience). Tuttavia, esistono Sns costruiti in base al principio della segregazione del pubblico, come ad esempio LinkedIn, che é un network professionale, che tende a stabilire connessioni tra professionisti. Un altro aspetto di cui si discute tanto oggi, é che Internet affievolisce la distinzione (i confini) tra scena e retroscena (che nell'analisi di Goffman implicitamente marca il confine tra pubblico e privato), che solleva, in generale, le questioni inerenti la privacy e la diffusione delle informazioni personali online e implicitamente il tema della consapevolezza nell'esibizione di aspetti intimi della propria vita privata e di informazioni riservate. Infatti, riprendendo questa distinzione tra scena e retroscena – e le successive riflessioni sulla gestione dei molteplici ruoli che ciascuno di noi si trova a rivestire quotidianamente – é possibile affermare che all'interno dei Sns vengano a cadere le barriere che, tradizionalmente, separavano i diversi contesti informativi in cui siamo immersi. Si può notare infatti la tendenza a mettere in atto aspetti tipicamente da retroscena, e soprattutto ad esporre ad estranei comportamenti e assunzioni di ruolo tipici di contesti differenti (ad esempio foto in cui le persone sono ritratti in momenti o pose intime, ad esempio foto in costume da bagno o in biancheria intima, o addirittura foto *osè*, o in occasioni che

normalmente non si mostrerebbero a tutti, come ad esempio foto durante il consumo di alcolici ecc.). Nella vita quotidiana le persone attualizzano di volta in volta solo una parte dei legami sociali, mentre nei Sns, generalmente troviamo giustapposti contatti che fanno parte di contesti completamente diversi (dai familiari ai fans per quanto riguarda i nostri intervistati) che avrebbero ben poche probabilità di trovarsi contigui nei contesti pratici della vita quotidiana. Soggetti, che si trovano ad essere, quindi, destinatari di porzioni di backstage e di proiezioni identitarie cui non avrebbero accesso in altri contesti. Queste considerazioni non hanno a che fare solo con la quantità di informazioni che vengono inserite nei Sns (e sul grado di riservatezza che le persone normalmente attribuirebbero a certe informazioni in altri contesti) ma soprattutto con l'idea di *collisione dei contesti* (boyd, 2008;2008b)⁹⁰. Tale collisione richiede all'utente di mettere in campo strategie in grado di garantirgli, da un lato, un'ampia potenzialità espressiva, dall'altra di gestire le proprie proiezioni identitarie nell'ambito di porzioni differenziate del proprio network relazionale, poiché la collisione dei contesti, o meglio la giustapposizione, all'interno della stessa piattaforma, di porzioni di network che rimandano a contesti differenti, porta gli utenti a interrogarsi (in modo più sistematico di quanto avviene nei tradizionali contesti offline)⁹¹ sulle molteplici performance identitarie, che ciascuno di noi mette abitualmente in campo nella propria vita

⁹⁰danah, boyd (2008a) *Teen Socialization Practises in Networked Publics*, in <http://www.danah.org/papers/talks/MacArthur2008.html>; (2008), *Taken Out The Context: American Teen Sociability in Networked Publics*, Phd Dissertation, University of California, Berkeley

⁹¹ Nei contesti tradizionali ciascuno specifica assunzione di ruolo risulta correlata non solo al contesto sociale in cui ci si trova, ma anche alla dimensione spaziale (barriere fisiche cioè rappresentano altrettante barriere informative, consentendo al soggetto di spaziare da un ruolo all'altro avvertendo solo in casi eccezionali il peso associato alla compresenza di aspettative di ruolo multiple). Invece in simili contesti il passaggio da un ruolo all'altro può risultare meno problematico di quanto avvenga nel momento in cui ci è richiesto –nello stesso tempo e nello stesso luogo – di districarci tra ruoli differenti. Come si è osservato, però, nei Sns si verifica la giustapposizione dei diversi contesti, ovvero degli spazi di ribalta e di retroscena (pubblici e privati), una "confusione" che per Goffman può avere conseguenze nefaste per le relazioni sociali dando luogo a ciò che egli chiama, società anti- drammaturgica. (cfr. Capitolo 2 paragrafo, 2.3. e 2.4).

quotidiana. Gli utenti sono, dunque, portati a problematizzare in modo esplicito la molteplicità di ruoli che sono abituati a interpretare quotidianamente (questo accade ad esempio, quando si interrogano sull'opportunità di inserire un determinato status o una determinata foto nel proprio profilo che sarebbe vista anche da audience non desiderate). La creazione di profili tendenzialmente anonimi, standard, poveri di informazioni *critiche*, pur garantendo l'utente rispetto all'esposizione di tratti identitari che non intende condividere con la totalità dei contatti, non pare una soluzione in tal senso poiché non consente forme di auto-espressione soddisfacenti. Una strategia che può almeno parzialmente venire in soccorso dell'utente, in proposito, può essere rappresentata dalle scelte lessicali e dal riferimento a conoscenze contestuali esterne alla piattaforma. In ogni caso, nella riflessione sugli elementi e sulle informazioni da condividere nel proprio profilo, gli utenti sono spinti a passare in rassegna la composizione complessiva del proprio network di contatti, acquisendo un'accresciuta consapevolezza dei differenti ruoli che sono abituati a impersonare, nei contesti pratici della vita quotidiana.⁹²

Un altro concetto di Goffman, la "faccia" (Goffman, 1955⁹³, in Goffman è molto presente il concetto di "salvare la faccia", quindi avere una giusta immagine di facciata), si articola all'interno dei Sns attraverso specifici tools: l'"attore" infatti all'interno del Sns può fare uso di differenti tools per creare la propria "faccia", che per Goffman è una maschera che cambia in base alle circostanze e in relazione al ruolo che l'attore si trova a recitare, all'audience e alle diverse interazioni sociali. Facebook, ad esempio, offre una serie di tools per

⁹² A maggior ragione nei social network sites, dove simili dinamiche divengono tangibili, osservabili anche attraverso i piccoli incidenti relazionali e i fraintendimenti che occorrono all'interno della piattaforma: offline gli utenti sono spesso soliti opporre una rivendicazione di coerenza (e dunque implicitamente di unicità) alle riflessioni che introducono nozioni dell'identità molteplici, multiformi, e legate alle successive assunzioni di ruoli.

⁹³ Erving Goffman, (1955), *On-face Work*, in *Social Theory: (2010) The Multicultural Readings* edited by C. Lemert. Philadelphia: Westview Press. Pp. 338-343

creare la “faccia” (tra l’altro il nome del social network ha assonanza con questo concetto):il profilo del social network, fatto di simboli culturali (segnalazione dei libri, film, musica preferita ecc.) la bacheca e il network di amici. Donath e boyd (2004)⁹⁴, ritengono che gli amici costituiscano parte della performance del se’ online:

“le connessioni degli utenti con i loro amici ci parlano della loro identità – mostrare pubblicamente le connessioni con gli amici mira a costituire un milieu sociale al fine di contestualizzare la propria identità.”(ibidem, pag. 73).

“L’atto del ”friending”⁹⁵- afferma ancora boyd – o l’atto di scegliere una sottocategoria di questi amici per mostrarli tra i cosiddetti “Top 8”⁹⁶, costituisce una performance dell’identità, poiché essi rappresentano atti consapevoli di creazione del contesto”, (boyd, 2006)⁹⁷.

La performance nei SNS come Facebook é focalizzata a dimostrare le competenze sociali dell’utente nell’ambito della presentazione del se e dell’attivazione delle interazioni online durante le quali la capacità di attrarre le audience desiderate riveste una notevole importanza nella definizione della propria identità.

Un’analisi approfondita dei Sns basata sulla concezione drammaturgica della vita sociale di Goffman può aiutare a comprendere meglio le interazioni sociali online e le differenze rispetto alle interazioni offline, dovute alla mediazione della piattaforma tecnologica. E’ possibile concludere in base a questa breve presentazione teorica, che i Sns rappresentano dei palcoscenici che consentono all’“attore” di integrare e enfatizzare i loro network sociali utilizzando le loro audience per i loro scopi di auto-promozione. I limiti di un Sns come Facebook, seguendo la descrizione di Goffman della performance drammaturgica, derivano dal fatto che l’utente é costretto a mostrare

⁹⁴ Donath J., boyd d. (2004), *Public Displays of Connection*, in *BT Technology Journal*, 22(4), pp. 71-82.

⁹⁵ In inglese l’espressione “friending” vuol dire “fare amicizia” ovvero confermare/accettare un’amicizia sul social network; in italiano non esiste un vocabolo che rende appieno il significato del termine perciò lasciamo il termine in inglese.

⁹⁶ I Top friends sono una funzionalità tipica della piattaforma Myspace, Facebook ha una funzionalità equivalente, la cosiddetta “lista di amici”, tra cui figura la possibilità di elencare gli “amici stretti”, “conoscenti” e così via anche allo scopo di consentire un accesso selettivo alle informazioni e ai materiali caricati.

⁹⁷ *Friends, Friendsters and Top 8: Writing community into being on social network sites*, in *First Monday*, Vol.11/12: <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1418/1336>

solo una “faccia” a una varietà di audience simultaneamente, che sempre in termini goffmaniani, potrebbe risultare come una performance “cinica”⁹⁸, oppure per dirla con boyd,⁹⁹ un profilo non veritiero (non credibile), in relazione alla difficoltà di definire più accuratamente e di pervenire alla segregazione dell’audience. Una performance “cinica” potrebbe anche essere il risultato dei problemi riguardanti la privacy e la diffusione delle informazioni personali online. Tuttavia il problema della privacy sembra nel complesso maggiormente correlata a problemi inerenti il controllo sociale e la sicurezza personale piuttosto che alle questioni di riservatezza nel senso di intimità e segreti personali.

⁹⁸ Secondo Goffman, l'attore che svolge una rappresentazione potrà aderirvi in diverso grado – potrà differire nella misura in cui è *attaccato* al proprio ruolo – muovendosi tra i due estremi di sincerità e cinismo, “*Ad un altro estremo – scrive Goffman - ci accorgiamo che l'attore può non essere affatto convinto della propria routine. [...] Contemporaneamente l'attore può essere indotto a plasmare l'opinione del pubblico soltanto come mezzo per altri fini, non nutrendo alcun interesse per il concetto che il pubblico ha di lui o della situazione in sé. Quando l'individuo non è convinto della propria recitazione o non è interessato all'opinione del pubblico, possiamo definirlo “cinico”, serbando invece il termine «sincero» per coloro che credono nell'impressione comunicata con la propria azione.*” (Goffman, 1988:30-31.) La sincerità, per Goffman, viene infatti rimpiazzata dall’“attaccamento”, la misura in cui un individuo è “innamorato col cuore e l’intelletto” di una certa immagine di sé offerta da una posizione. Se l’individuo non si riconosce in quell’immagine, può mettere in atto una separazione fra sé e il suo ruolo putativo, manifestando apertamente la sua disaffezione rispetto al ruolo. Si noti che ciò non consiste nel rinunciare in toto alla esecuzione di un ruolo, ma nello svolgerlo mantenendo una certa distanza. In tali contesti mediati tale atteggiamento è determinato dal fatto che l’attore si trova a mettere in scena un ruolo davanti a un’audience invisibile e “*ad articolare azioni di self impression management che anche se non hanno idea di come le loro performance saranno recepite*” (boyd, 2008a, pag. 24-35) boyd (ibidem), concettualizzando la nozione di *audience invisibili*, nota infatti che mentre negli ambienti non mediati possiamo vedere tutti coloro che ad esempio, possono sentire una conversazione “*è virtualmente impossibile verificare tutti coloro che potranno imbattersi nelle nostre performance espressive nell’ambito networked publics*”, (boyd, 2008b, p.126).

⁹⁹ danah boyd (2008:132-157)

Capitolo secondo

Artisti nella rete

2.1 La ricerca empirica

Il disegno della ricerca ha tenuto conto in modo aperto e esplorativo dei concetti alla base della ricerca e del modo in cui tali concetti potevano essere impiegati nell'indagine. La scelta é stata quella di adottare una definizione ampia e aperta di tali dimensioni e soprattutto di privilegiare un percorso induttivo, basato sulla progressiva implementazione della definizione dell'oggetto di studio che é a sua volta parte attiva del processo di ricerca. L'esigenza piú importante é stata quella di privilegiare un metodo adatto alle finalit  dello studio. Lo *studio di caso* come *metodo* di ricerca mi ha consentito di esplorare i *processi* che hanno prodotto e imposto la rappresentazione del movimento musicale delle Posse hip hop e reggae italiane, ovvero di ricostruire lo spazio dei possibili specifici (generi, stili, forme, tecniche, intenzioni, etc) che hanno condotto al consolidamento di questo *sottocampo* di produzione ristretta, e di cogliere l'evoluzione del fenomeno nel suo momento dinamico e la sua mutata configurazione in seguito al piú recente sviluppo delle tecnologie di Rete, in una prospettiva di sociologia comprendente, partendo dal punto di vista degli attori coinvolti. L'obbiettivo principale della ricerca é stato quello di analizzare come Internet, nella sua evoluzione 2.0, venga percepito e usato, dunque incorporato nella vita quotidiana e artistica degli artisti intervistati.

Si é proceduto perci  con la ricerca empirica mediante l'utilizzo di due tecniche congiunte: l'intervista semi-strutturata e l'osservazione diretta *naturalistica* e non intrusiva dei siti di social network

(Facebook), la tecnica in cui il ricercatore ‘spia’ le conversazioni agite dagli utenti sulla Rete, senza intervenire (Kozinets, Hendelman 1998; Shoham 2004)¹⁰⁰. Il nodo inestricabile é dunque il campo: ma dove é possibile rilevarne uno? E quali sono i suoi confini? Qual è il grado di autonomia del campo culturale rispetto al campo del potere? Bourdieu (1993, p. 260) ha sottolineato che uno degli elementi basilari per la definizione di un nuovo campo di produzione culturale é l’adozione di un linguaggio artistico condiviso che denomini il lavoro e gli attori sociali nel campo (ad esempio old school, b-boy). In questo senso assume un’importanza centrale il concetto di *mediazione*: più un’azione é mediata grazie a una rete strutturata di posizioni, di istituzioni, di attori, più essa tende verso l’autonomia delle proprie scelte e dei propri valori, dunque la portata della mediazione é funzione del grado di autonomia del campo (Bourdieu, 1977, 2005). La tecnologia ha sostenuto Nick Prior (2008) si inserisce come un’arma extra nel gioco, é una risorsa tecnica e simbolica.¹⁰¹

La tecnica principale che ho utilizzato per sottoporre alla rilevazione empirica queste categorie iniziali é stata l’intervista semi-strutturata con approccio longitudinale biografico basato su uno sviluppo dialogico: ho raccolto così 19 interviste in profondità, che durano da un’ora e mezza alle cinque ore con i protagonisti della scena reggae e hip hop italiana (vedi elenco riportato nell’Appendice a questo Capitolo).

¹⁰⁰ Sarah Thornton (1998) osserva che alcuni studiosi delle sottoculture (Hebdige, Hall), hanno avuto un’attenzione poco sistematica per le relazioni tra i media e le formazioni culturali dei giovani. Infatti, secondo l’autrice essi hanno ignorato lo sviluppo delle sottoculture, considerandole solo quando erano già pienamente mediatizzate e mature per l’interpretazione critica. Non hanno studiato il processo per cui le musiche, gli stili, gli slang, e i rituali si cristallizzano in gruppi che sembrano riflettere perfettamente la struttura sociale (sono chiamate omologie socio-simboliche). Questa era un’insufficienza della metodologia ammessa: “l’analisi omologica di una relazione culturale è sincronica e non è adatta a rendere conto dei cambiamenti nel tempo, o a spiegare la creazione e la disintegrazione delle omologie: essa registra il complesso stato qualitativo di una relazione culturale osservata in un tempo dato”. (Paul Willis, *Profane Culture*, p.191). Sebbene, nell’ambito della Scuola di Birmingham ci sono stati diversi studiosi che hanno adottato un approccio nettamente storiografico come Bradley e Chambers, e nel volume a cura di Stuart Hall e Tony Jefferson (1993), *Resistance Through Rituals*, Routledge, vengono analizzati i processi di genesi delle sottoculture.

¹⁰¹ Per alcune osservazioni sull’articolo di Prior si rimanda al Primo Capitolo, paragrafo 1.

La strategia cognitiva utilizzata (tecnica d'intervista semi-strutturata con approccio longitudinale biografico) mi ha permesso di schematizzare gli elementi utili a ricostruire l'*habitus* (tecnologico) degli intervistati (Bourdieu, 2004) ovvero la loro base percettiva e cognitiva, i loro schemi di valutazione, percezione e azione; di indagare quindi come si formano e come si stratificano le *disposizioni/inclinazioni* dei soggetti, come cambiano nel tempo e perché, cercando di pensare, leggere, i processi sociali in termini di pratiche *versus* una tradizione di carattere normativo. Si é trattato di ricostruire le traiettorie, in cui si esprimono le disposizioni dell'*habitus*, le posizioni e le prese di posizione, partendo dall'osservazione delle interazioni concrete.¹⁰² Bourdieu mette in luce che il concetto di traiettoria sottolinea la dimensione temporale della posizione, e implica un approccio genetico: si capisce meglio una posizione considerando il percorso di cui è il risultato. Una traiettoria, secondo il sociologo francese, si definisce in modo relazionale, rispetto alle altre traiettorie, a differenza della prospettiva biografica che tende a isolare un percorso, cadendo nell' "illusione biografica", che porta la maggior parte dei biografi (compreso Sartre) a concepire la "vita" come espressione di un "progetto" o di una "personalità" già delineati nell'infanzia.

In questo capitolo esporrò i risultati delle analisi delle interviste raccolte sul campo svoltosi da settembre 2012 ad aprile 2013 su quattro tra i maggiori centri di produzione e consumo di musica reggae e hip hop italiani, Torino, Firenze, Roma e Napoli, che ho integrato e confrontato con le analisi dei siti osservati, secondo un

¹⁰² Per un efficace integrazione tra la teoria del campo e SNA che tenta di mettere in rilievo le interazioni sociali mediante le quali si attivano le relazioni oggettive, si cfr. Helmut K. Anheier, Jurgen Gerhards and Frank P. Romo, (Jan., 1995) *Forms of Capital and Social Structure in Cultural Fields: Examining Bourdieu's Social Topography* in *American Journal of Sociology* Vol. 100, No. 4), pp. 859-903 e più di recente Bottero, Wendy and Crossley, Nick (2011) *Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations in Cultural Sociology* vol. 5 n. 1, 99-119 che integrano teoria del campo, SNA e interazionismo simbolico.

principio di triangolazione riflessiva (Hammersley e Atkinson, 1996, p.230-2 cit. in Cardano, 2003); ulteriori comparazioni sono state fatte durante la fase di scrittura di questo elaborato. Il primo ciclo di interviste è stato condotto con otto testimoni privilegiati come esperti del settore e critici musicali interpellati in base alla loro esperienza e conoscenza degli ambienti esaminati, che per il loro punto di osservazione privilegiato potevano fornire una descrizione interessante e articolata della trasformazione generale del mercato musicale e dello specifico contesto musicale di riferimento della ricerca. Obiettivo di questa fase è stato l'acquisizione di uno scenario descrittivo dell'ambiente in questione che è andato a sommarsi alle mie pre-conoscenze sul contesto indagato, ed è servito ad orientare i temi della ricerca ed elaborare una gerarchia all'interno di essi.

La seconda fase del fieldwork, che ha costituito il cuore della ricerca, è stata realizzata con l'individuazione di alcuni profili di artisti tenendo conto delle diverse generazioni che si sono succedute in questo *sottocampo* musicale dagli anni Novanta a oggi e della localizzazione geografica. La fase di selezione degli artisti da intervistare è stata orientata da ipotesi iniziali, cosicché il criterio di validità del “*campione*” selezionato, come previsto dalla ricerca qualitativa, è quello della *significatività dei casi* rispetto alle ipotesi (domande di ricerca) e non della *rappresentatività* del “*campione*” rispetto alla popolazione. Si è proceduto alla costruzione del *theoretical sampling* (Glaser e Strauss, 2008) attraverso una selezione e un procedimento di *snowballing* (*solo in due o tre casi*) dei casi interessanti per un dato ambiente “artistico” e posizione geografica.¹⁰³ Prevalentemente i soggetti intervistati sono stati selezionati in base al criterio della *specificità*; il reperimento degli artisti da intervistare è

¹⁰³ Silverman osserva che questo tipo di campionamento ha tre caratteristiche: «(1) la scelta dei casi in relazione alla teoria; (2) la scelta dei casi devianti (3) la modifica dell'ampiezza del campione nel corso della ricerca». (2000: 159-160).

stato agevolato dalla mia conoscenza personale della maggior parte di essi, una circostanza che giocava a mio favore nel caso avessi avuto necessità di ricontattarli per approfondimenti e chiarimenti qualora fossero stati necessari.¹⁰⁴ Di contro, questo aspetto può aver esercitato un certo grado di influenza sulla spontaneità e sincerità delle risposte, probabilmente oltre il limite che vede il ricercatore/intervistatore in una posizione predominante essendo quest'ultimo a guidare/indirizzare l'intervista. Per quanto riguarda i criteri di interpretazione le interviste sono state raccolte in quanto *recits* (Bertaux, 1999), e non come "storie", quindi la loro importanza consiste nel riportare *narrazioni* significative di vissuto, con un accesso all'esperienza mediato dalla soggettività e non come una sequenza oggettiva di fatti e di eventi. Questa prima fase di esplorazione del campo definito dell'oggetto di ricerca mi ha consentito di comprendere, a partire dal punto di vista degli attori coinvolti, quale sia la loro *definizione della situazione*, che ho sottoposto alla *prova dei fatti* tramite il ricorso all'osservazione dei siti non intrusiva dei siti di social network (Facebook) che ho condotto dal 18/06/2013 al 21/07/2013 (e una tantum in data 02/08/2013) in diverse fasce orarie, con l'ausilio di due griglie di osservazione (una predisposta per l'osservazione dei profili privati l'altra per le pagine fans, il cui schema divergeva leggermente in relazione al tipo di informazioni che ero interessata ad osservare) che mi hanno

¹⁰⁴ Sei dei soggetti intervistati li conoscevo per motivi professionali, otto di essi pur non conoscendomi personalmente mi conoscevano per via indiretta, a cinque alcuni sono stata introdotta tramite altri intervistati. In generale si sono mostrati subito disponibili, vuoi perché alcuni colleghi molto conosciuti e stimati si erano sottoposti all'intervista, vuoi perché erano lusingati dal fatto che un ambito serio come quello della ricerca accademica si interessasse a loro e alle loro carriere. Sul piano della ricerca empirica, pesa l'assenza di Militant A (Assalti Frontali) essendo uno dei protagonisti principali del periodo delle Posse politiche, il quale non ha voluto rilasciare l'intervista, aveva chiesto di rispondere via mail ma la strutturazione della traccia di intervista, lunga e complessa, mal si prestava a risposte via mail. Tutti gli intervistati si sono mostrati desiderosi di raccontarsi, di raccontare le loro storie e di offrire il loro punto di vista sulla materia in oggetto di studio. Qualcuno ha mostrato un po' di reticenza in relazione alle domande sull'origine sociale perché, come spesso accade, il dover dare conto della propria condizione socio-economica, ad esempio professione dei genitori o dei nonni, è percepito in alcuni casi come un'invadenza.

consentito una progressiva sistematizzazione delle informazioni raccolte, e di pervenire alla raccolta di “note di campo” in un tempo abbastanza ristretto, e, in sede di analisi interpretativa (Geertz, 1988), ad una comparazione con le categorie emerse nelle interviste.¹⁰⁵

La classificazione più appropriata per esprimere la relazione che lega ciascun testo d'intervista al genere a cui è ricondotto, mi ha portato ad elaborare quattro tipi (o taxa), utilizzando talvolta le stesse parole degli intervistati: quattro tipi di soggetti che mostravano altrettanti modi di percepire/esperire le tecnologie digitali di networking, atteggiamenti parimenti distinti verso internet e i social network, che si esprimono attraverso pratiche diverse e modi diversi di percepire i vincoli e le possibilità offerte dalle piattaforme in esame (Facebook e Youtube). Inizialmente avevo previsto anche un'etnografia di Youtube, ma i tempi ristretti della ricerca dottorale e le scarse risorse umane ed economiche a disposizione mi hanno costretto ad abbandonare l'idea, in favore di una più agevole osservazione e analisi di Facebook; non esiste infatti al momento una tecnologia in grado di analizzare il contenuto dei video e attraverso l'etnografia avrei potuto al limite, analizzare le reazioni ai video da parte dei fruitori, ovvero le interazioni generate attraverso i commenti, likes, etc. ma non i significati delle rappresentazioni che gli artisti danno di loro stessi attraverso i video; per fare ciò avrei dovuto passare in rassegna almeno i video più significativi (dal loro punto di vista) e analizzare il senso di ognuno di essi identificandone significati culturali, strategie

¹⁰⁵ L'*osservazione non intrusiva* è quella tecnica in cui il ricercatore 'spia' le conversazioni agite dagli utenti sulla Rete, senza intervenirevi (Kozinets, Hendelman 1998; Shoham 2004), laddove la presenza del ricercatore può essere sia nota che ignota ai soggetti studiati che vengono studiati, (Garcia et al. 2009). In questa sede abbiamo deciso di palesare la nostra osservazione con una nota sulla bacheca di Facebook. Nelle note di campo ho registrato le mie osservazioni riguardo sottotesti, pretesti, imprevisti, e riflessioni preziose per contestualizzare i dati.

reazionali, forme narrative e così via, ma il procedimento sarebbe stato lunghissimo da contenere nelle mie tempistiche.

Per quanto riguarda la piattaforma Youtube, mi sono basata, perciò, sui risultati delle interviste qualitative. Le categorie ricavate sulla base della classificazione dei discorsi degli intervistati sull'uso e l'approccio ai social media mi hanno consentito di delineare i seguenti tipi empirici: gli "scettici/repulsivi" i quali sembrano percepire/esperire internet e le piattaforme in esame con un sentimento di repulsione e dichiarano di non investire molto tempo in attività (pratiche) sui social network; gli "integrati/compiacenti", che utilizzano internet e i social network con una buona dose di *accettazione*, cogliendo le opportunità (ma anche i vincoli) offerte da queste piattaforme per la disseminazione dei propri prodotti artistici; i "mediattivisti", i quali mettono in evidenza l'utilità della Rete e dei social network anche in campo di iniziativa politica, e per la diffusione delle informazioni e delle notizie di *controinformazione*, per veicolare battaglie politiche e sociali in un continuum che va da fuori a dentro la Rete, e per la promozione della musica¹⁰⁶; gli "entusiasti/positivi" sembrano invece percepire i social network come il paradiso delle opportunità soprattutto in relazione alla possibilità di mettersi direttamente in contatto con il proprio pubblico, in un'ottica di disintermediazione dalle istituzioni dell'industria culturale ufficiale.

¹⁰⁶ Manuel Castells, autore della famosa trilogia, *L'Età dell'Informazione* (2002), paragonata da alcuni al Capitale di Marx, per l'imponenza e la rilevanza del suo studio, avvalendosi di altri studi condotti da Barry Wellman e dai suoi colleghi, da Steve Jones, e della notevole rassegna di studi sociali sugli usi sociali di Internet scritta da Paul Di Maggio, Hargittai, Neuman, e Robinson, ha elaborato la teoria sulla networked society, la società in rete, fondata sulla coesistenza delle interazioni offline e online. "La pratica sociale- scrive Castells - si è appropriata di Internet, in tutta la sua diversità, anche se, questa appropriazione non ha effetti specifici sulla pratica sociale medesima (2010:119). E ancora, Internet "è un'estensione della vita così com'è, in tutte le sue dimensioni e con tutte le modalità." (*ibidem*). Da prospettive molto differenti, scienziati sociali come Giddens, Putnam, Wellman, Beck, Carnoy e lo stesso Castells, hanno sottolineato l'emergere di un nuovo sistema di relazioni sociali incentrato sull'individuo. Dopo la transizione dalla predominanza delle relazioni primarie (famiglia, comunità), sulle relazioni secondarie (associazioni), il nuovo modello dominante sembra essere costruito su quelle che potrebbero essere definite come relazioni terziarie, o quelle che Wellman chiama "comunità personalizzate", incarnate su network io-centrati (Castells, 2010: 127). Il concetto di *società individualizzata*, è radicato, nell'individualizzazione della relazione tra capitale e lavoro, tra lavoratori e processo di lavoro nell'impresa a rete." (*ibidem*)

La fase successiva della rilevazione empirica ha riguardato l'osservazione online di 16 profili privati Facebook degli artisti intervistati e di 20 pagine fans delle band e artisti selezionati, al fine di triangolare e confrontare i risultati ottenuti dall'analisi delle interviste. I concetti ricavati induttivamente sono state poste a verifica in un continuo confronto con le ipotesi teoriche, assumendo come unità di analisi non un'astratta (quanto problematica) nozione complessiva di persona ma il comportamento o l'azione. E' possibile considerare quindi l'atto del "postare"¹⁰⁷ testi sulla rete come un'azione sociale, un atto comunicativo o un *atto linguistico* e di comprendere come ogni aspetto di questo gioco (l'atto, il tipo di contenuto del post, il medium su cui viene postato, il contesto in cui é immerso, e così via) é di per se un dato rilevante dell'osservazione, in grado di essere affidabile (Kozinets, 2002b:8). L'analisi e la ricerca dei dati sono simili all'*analisi della conversazione*, (Sacks, Schegloff e Jefferson, 1974; Sacks, 2008)¹⁰⁸ un affermato metodo delle scienze sociali.¹⁰⁹ La differenza nella netnografia (o etnografia digitale) é che le conversazioni avvengono attraverso la mediazione del computer, sono disponibili pubblicamente e vengono generate in forma testuale scritta. La codifica dei posts ha implicato sia l'analisi dei dati che la loro interpretazione (Spiggle, 1994 p. 492, in Kozinets, 2000).

¹⁰⁷ Dall'inglese to post, pubblicare.

¹⁰⁸ Cfr. Sacks, H., Schegloff, E. A. & Jefferson, G. (1974) 'A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-Taking for Conversation', in *Language*, 50:696-735; Sacks, H. (2008) *L'analisi della Conversazione*, Armando Editore Roma.

¹⁰⁹ I social network come Facebook, in realtà, rappresentano luoghi in cui gli utenti 'lavorano' più per mantenere ed espandere le proprie reti sociali, ovvero per mantenere vivi ed attivi i propri contatti. Ciò fa sì che in generale essi si dedichino più ad attività para-dialogiche che dialogiche: apporre 'like' a latere dei contenuti postati dagli amici, condividere video o articoli di giornale, fare auguri di compleanno, ecc. Youtube e Facebook mettono a disposizione degli utenti un sistema di '*liking*' attraverso il quale gli stessi costruiscono il valore estetico ed economico dei contenuti simbolici che co - creano. Tipico di *Facebook* (e molto diffuso in generale nei blog e nei forum) è poi il sistema del *tagging*. Taggare significa apporre un'etichetta semantica di natura virtuale ad un contenuto digitale, come può essere una foto o un intero articolo giornalistico. Tale procedura *indicizza* i contenuti simbolici ai quali viene applicata, ovvero permette ai motori di ricerca di rintracciarli più facilmente (o rintracciarli *tout court*), sia nella Rete in generale che sui singoli social media in particolare.

Io ho cercato di analizzare i discorsi partendo dalle produzioni testuali degli utenti cercando di tenere conto, per quanto possibile, anche di tutte le informazioni di contesto.

¹⁰⁹ Anche la netnografia, come l'etnografia, è intrinsecamente flessibile e adattabile agli interessi e alle abilità del singolo ricercatore, (Kozinets, 2008, p.6)

Contemporaneamente all'analisi, i dati sono stati sottoposti a interpretazione, che, come afferma Spiggle (1994, p.497, 500) è un'operazione "giocosa, creativa, intuitiva, soggettiva, particolaristica, trasformativa, fantasiosa e rappresentativa."¹¹⁰

L'osservazione è stata impostata in base all'idea teorica della rappresentazione del sé (Goffman, 1988), al fine di indagare come i soggetti gestiscono l'attività di *self impression management* nell'ambito della comunicazione mediata dal computer e da altri dispositivi mobili, e quali sono le strategie di distinzione (Bourdieu, 1983) messe in atto all'interno dei Sns. Per giungere a questo risultato è stato necessario categorizzare i posts per tematiche e sottotematiche affrontate, stile e modalità della "presentazione"¹¹¹. Operativamente parlando ho raccolto nel periodo di campionamento (dal 18/6/2013 al 21/07/2013) 220 posts dai profili privati e 176 posts dalle pagine fans di Facebook, in un arco giornaliero compreso dalle 11.00 alle 24.00 suddividendo l'osservazione in fasce orarie di circa 3 ore; i posts sono stati tutti scaricati e stampati e ovviamente letti mediante un procedimento di analisi semantica, escludendo posts off-topic o inutili (esempio:che caldo!). Per quanto riguarda i profili privati degli artisti sono stati archiviati sia i dati demografici (posizione geografica, anagrafica, occupazionale, livello di istruzione (Cohen 2008) che post-demografici disponibili (Rogers, 2009, 2010, 2011)¹¹²: Robert Rogers, rifacendosi alla tradizione dei *Cultural Studies* definisce dati post-demografici le informazioni legate al gusto (Bourdieu, 1984) e agli interessi: cibi preferiti, musica, film, libri, stili ed esperienze di vita,

¹¹¹ Come con l'etnografia, alcune delle interpretazioni più utili dei dati netnografici traggono vantaggio dalla ricchezza del loro contesto e scaturiscono da una penetrazione metaforica e da una interpretazione simbolica, più che da una classificazione meticolosa (vedi, es., Levy 1959, Sherry 1991, Thompson 1997).

¹¹² Rogers, R (2010), *Internet research: The Question of Method – A Keynote Address from The Youtube and the 2008 Election Cycle in the United States Conference* in Journal of Information technology & Politics, Vol. 7: pp 241–260

ecc.¹¹³ Per il contenuto dei posts é stato invece necessario focalizzarsi su: topics, subtopics, links ai posts, tipologia dei contenuti, livello di *engagement* (commenti, numero di likes, numero di condivisioni), sia per i profili privati che per le pagine fans. La griglia é stata elaborata in modo da definire categorie di comportamento analizzate nella loro specificità, ed ha consentito di mettere in comparazione (ed in rapporto dialettico) i diversi layer ontologici, da cui sono emerse alcune intuizioni teoriche.

2.2 Spazi e reti di relazioni sociali (dentro e fuori la Rete)

Da un punto di vista delle tecniche metodologiche, Bourdieu attribuisce una scarsa attenzione “*ai network (e al potenziale della social network analysis) per mappare lo spazio della produzione culturale*” (Bottero, Crossley 2011, p. 106).¹¹⁴ Il sociologo francese ha fondato sulle relazioni la sua nozione di spazio strutturato di posizioni (il campo). Ma la distribuzione dei capitali é la chiave per definire le posizioni, e il capitale, descritto da Bourdieu come una forma di agency e prestigio sociale, é valore di scambio, e questo implica uno scambio, che é una forma di interazione (Crossley, Bottero, 2011; Santoro, 2011). Infatti, attivando la rilevazione delle interazioni concretamente performative, é possibile delineare le posizioni e le relazioni tra le posizioni, recuperando in questo modo i termini fondativi dell’interazionismo beckeriano e dello strutturalismo bourdieusiano (Bottero e Crossley, 2011)¹¹⁵. Gli autori intendono

¹¹³ Rogers, R. (2009) *The End of the Virtual: Digital Methods*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

¹¹⁴ Paul Di Maggio aveva già tentato applicazioni di SNA (ispirate a Harrison White) al “campo delle arti” americane negli anni ottanta, proponendo un’integrazione tra la teoria del campo di Bourdieu e la SNA del tipo più strutturalista (appunto White, Granovetter, ecc.).

¹¹⁵ Wendy Bottero e Nick Crossley (2000a, 2009) hanno condotto una ricerca sulla scena post-punk britannica basata su fonti secondarie e dati di archivio, identificando i protagonisti e i legami tra i protagonisti nell’ambito della scena punk londinese dei primi anni, a partire dal 1976 e della scena post-punk di Manchester tra il 1976 e i primi anni ‘80. I protagonisti vengono considerati in relazione se mostravano relazioni professionali (per esempio se erano compagni di band), o se erano legati da legami stretti di amicizia nel periodo studiato. Specificamente hanno esplorato: 1) la divisione centro-periferia 2) la struttura del blocco 3) la centralità 4) e i parametri strutturali di base. Lo scopo era quello di dimostrare come le concezioni misurabili di struttura e

superare la distinzione che Bourdieu pone tra relazioni oggettivamente esistenti (e tali anche quando non sono attivate) e relazioni visibili (perché attivate). I due studiosi sostengono che l'interazione è generativa di spazi sociali e posizioni e deve essere integrata ad ogni conto con esse. Bourdieu invece rigetta esplicitamente l'enfasi posta sia dall'interazionismo simbolico che dalla social network analysis (SNA) sui legami "empirici", focalizzandosi sulle "relazioni oggettive" che, egli dichiara, strutturano tali legami.¹¹⁶ Il suo approccio distingue un campo, come spazio teorico, di relazioni oggettive, da un network sociale comprendente relazioni attuali e concrete. Bourdieu critica severamente l'interazionismo simbolico e la social network analysis perché esse non distinguono le relazioni oggettive dalle relazioni sociali e confondono gli effetti con le cause, trascurando di sottolineare le forze (relazioni oggettive) che generano relazioni sociali empiriche. La struttura di un campo, egli sostiene "è differente da un network più o meno duraturo attraverso cui esso si manifesta" (Bourdieu e Wacquant, 1992:113-114). Se gli individui occupano lo stesso spazio non è in virtù delle loro relazioni sociali con gli altri ma perché essi condividono relazioni strutturali similmente a risorse economiche e culturali. Cioè egli mappa (ne *La Distinzione*) associazioni tra indicatori di gusto e potere culturale ed economico nel generare uno spazio teorico in cui entrambi questi indicatori e i suoi rispondenti al sondaggio hanno una "posizione". La "relazione" in questo contesto non si riferisce a un legame qualsiasi o a qualsiasi

posizioni possono essere estratti da dati di network in un modo tale che rinvia alla comprensione del *sottomondo* artistico interessato. Nel paragrafo faccio riferimento all'interessante contributo dei due studiosi: *Worlds, Fields and Network: Becker, Bourdieu, and the structures of social relations*, in *Cultural Sociology*, 2011, 31th January, vol 5(1), pag. 99-119 e a Marco Santoro, *From Bourdieu to Cultural Sociology in Cultural Sociology* March 1, 2011, vol 5 n.1 da 3-23.

¹¹⁶ Per Bourdieu il concetto di situazione sta al cuore dell'errore interazionista, in quanto riduce all'ordine puntuale, locale, labile (come negli incontri, casuali tra sconosciuti) e spesso artificiale (come negli esperimenti di psicologia sociale) che si realizza nelle interazioni, la struttura oggettiva e duratura dei rapporti tra le posizioni ufficialmente costituite e garantite, organizzate da qualsiasi interazione reale; gli individui in interazione riportano nelle interazioni più circostanziate tutte le loro proprietà, e la relativa posizione occupata nella struttura sociale (o in un campo specialistico) decide della posizione nell'interazione (Bourdieu, 1983)

altra cosa passa tra le posizioni, ma si riferisce a somiglianze e differenze nella posizione. Nel suo lavoro sulla produzione culturale Bourdieu (1993, 2005), fa riferimento a vari ambienti (*milieux*) come caffè, atelier, saloni etc. in cui gli artisti forgiavano le loro connessioni durature, condividono risorse, si influenzano l'un l'altro, e più in generale, sperimentano insieme. Egli, ammette, che quei rapporti empirici sono importanti nella formazione delle convenzioni artistiche. La sua prospettiva su campo e classe con uno specifico *habitus* presuppone un processo di associazioni differenziali in cui gli attori attivano verosimilmente relazioni sociali con coloro che sono socialmente simili ad essi (Bottero, 2009). Shibutani (1955:565-6) analizza questo processo da una prospettiva interazionista: le differenze di vedute sorgono attraverso contatti e associazioni differenziali;¹¹⁷ il mantenimento della distanza sociale - attraverso la segregazione, il conflitto, o semplicemente la lettura di una differente letteratura - conduce alla formazione di culture distinte. Cioè le persone nelle differenti classi sviluppano differenti modi di vita e visioni, a causa di una similarità di occupazione e delle stesse limitazioni dei livelli di entrata (reddito) che li predispongono a certi canali ristretti di comunicazione. In questo senso l'*habitus* è formato da interazioni e relazioni concrete. Su questo argomento Bottero e Crossley, senza sovvertire il modello di Bourdieu, sostengono che le relazioni e le interazioni concrete formano entrambe e sono formate a loro volta dall'*habitus*. Inoltre, l'*habitus* attinge da qualunque gruppo distintivo le caratteristiche che questi stessi hanno, perché l'interazione è formata da un processo di associazioni differenziali. In

¹¹⁷ Cfr. Edwin Sutherland (1924) che sviluppò la teoria dell'associazione differenziale applicata all'analisi del comportamento deviante e Donald Ray Cressey (1970). Questa teoria si ispira alla teoria delle leggi dell'imitazione di Gabriel Tarde e all'interazionismo simbolico di G.H. Mead (*Mind, Self e Society*). Nell'ultima versione della teoria (Sutherland, 1947) l'autore afferma che il comportamento criminale viene appreso mediante l'associazione con persone con cui si intrattengono rapporti "intimi" di "comunicazione interattiva". In particolare Shibutani, che ho citato nel paragrafo, sembra riprendere questa impostazione a cui si rifanno anche Bottero e Crossley.

più, tali associazioni differenziali facilitano la distribuzione di opportunità e risorse all'interno dello spazio sociale, circolanti all'interno di un cluster ristretto del network di attori, mantenendo al contempo gli attori in connessione in maniera diseguale. I due autori muovono una critica allo schema di Bourdieu su due fronti: primo, sostenendo che il suo modello dovrebbe presupporre (e implicitamente presuppone) interazioni e relazioni concrete sotto forma di associazioni differenziali, per far lavorare il suo punto di vista. L'habitus (generatore di tutte le pratiche) può essere spiegato solo in riferimento ad agenti interagenti che divengono tali attraverso un processo di mutua influenza e (perciò) interazione. Secondo, intendono discutere la linearità spesso evidente nel modello di Bourdieu, in cui le posizioni strutturali nello spazio sociale formano l'habitus, che forma relazioni concrete. In altre parole non è possibile letteralmente distinguere "relazioni oggettive" dall'habitus -"interazione" o "associazioni differenziali". La distinzione di Bourdieu tra relazioni oggettive e relazioni sociali è relativa alla sua insistenza che c'è omologia tra un set di pratiche nei differenti campi che spiega quelle pratiche, (De Nooy, 2003)¹¹⁸. Ma è attraverso l'interazione, via processi di mutuo aggiustamento e condivisione delle informazioni, che network di agenti attivamente convergenti sugli stili di vita, trasformano aspetti prioritari del loro lifestyle per unificare le pratiche (Bottero, 2010). La natura impari è basata su tali interazioni (per esempio "associazioni differenziali") e rappresenta il meccanismo chiave attraverso cui le relazioni nel campo acquisiscono la loro forza. Porre l'accento sullo scambio delle risorse (capitali) che circolano *in interazione* degli agenti vuol dire enfatizzare il ruolo primario delle *pratiche* e il processo di mediazione delle *relazioni interpersonali*

¹¹⁸ Cfr. De Nooy W. (2003), *Fields and Network Analysis: Correspondence Analysis and Social Network Analysis in the Framework of Field Theory*, Poetics, 31, pp. 305-327.

rispetto a quelle oggettive. Queste ultime non possono essere considerate nei termini di forze autonome che influenzano il “campo”, ma assumono un significativo grado di operatività quando i soggetti attivano interazioni (De Nooy, 2003) In questo modo, l’individuo in connessione con gli altri si muove all’interno di “ambienti sociali” che lui stesso contribuisce a creare attraverso le proprie *pratiche* (Schatzki, Knorr Cetina, von Savigny 2001; Sassatelli 2004)¹¹⁹. Ciò si rivela ancor più evidente in Rete laddove la *sociabilità* assume la forma di un’associazione dalle dimensioni intrinsecamente fondate sull’individualità, ove gli agenti attivano pratiche relazionali *apparentemente* destrutturate dal peso residuale delle strutture sociali, e ove i soggetti “lavorano” (come nel caso di Facebook) per mantenere ed espandere le proprie reti sociali, ovvero per mantenere vivi e attivi i propri contatti e per gestire ed esercitare le proprie pratiche culturali, comunicando con un pubblico *invisibile, immaginato, interconnesso*.

Tale ricognizione è importante nell’ottica più generale di una *cultura in interazione* (Eliasoph, Lichterman 2003)¹²⁰ che valuta l’agire in Rete come un vero e proprio “senso pratico” (Bourdieu, 2009), quindi come “*una storia fatta avatar*” (Di Stefano, 2013 unpublished) mediata dalla tecnologia e dalle sue relative applicazioni, e negoziata dall’utente nella frequentazione dei network, che a seconda del loro grado di strutturazione contribuiscono a filtrare il suo rapporto con il Social Network Site complessivo. Tali proprietà, le *pratiche* degli utenti e i *network*, sono dimensioni istitutive dell’architettura sociale dei Social Network Sites, i quali tuttavia sono prima di tutto servizi di natura tecnologica, pertanto si rivela necessario tener conto di come il

¹¹⁹ Cfr. Schatzki T.R., Knorr Cetina K., von Savigny E., (a cura di) (2001), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Routledge, London; Sassatelli R. (2004), *Consumo, cultura e società*, il Mulino, Bologna.

¹²⁰ Eliasoph N., Lichterman P. (2003), *Culture in Interaction*, in *American Journal of Sociology*, 4, pp. 735-794.

design del sito, la sua maggiore/minore apertura, e i modelli di azione in esso presupposti, connessi alle proprietà strutturali degli utenti, hanno un'influenza effettiva sulle strategie performative dei soggetti, ed esercitano, come vedremo, veri e propri effetti di rifrazione su tali pratiche. E' possibile infatti rilevare il ruolo attivo giocato dalla tecnologia nella produzione culturale in tali "ambienti", osservando l'architettura del social network specifico, ed in special modo la maniera in cui tale architettura contribuisce a formare/plasmare l'habitus cognitivo degli utenti, e la struttura delle loro relazioni sociali (Boccia Artieri 2009)¹²¹.

2.3 Il "campo" delle Posse

Prima di entrare nel vivo della descrizione delle pratiche di Rete degli artisti qui trattati, é opportuno soffermarsi brevemente sulla configurazione del (sotto)campo musicale in esame. Come ho premesso nell'Introduzione, il movimento delle Posse é germogliato nella seconda metà degli anni Ottanta nei centri sociali occupati e autogestiti, ed é esploso negli anni Novanta contestualmente al movimento di opposizione studentesco della Pantera che lottava contro la privatizzazione dell'Università, ad opera di gruppi musicali e artisti fortemente influenzati dalla cultura hip hop e reggae, che é andato configurandosi, appunto, come "movimento Posse"¹²². Analiticamente possiamo suddividere il movimento delle Posse in

¹²¹ Boccia Artieri G. (2009), *SuperNetwork: quando le vite sono connesse*, in Mazzoli L. (a cura di), *Network effect. Quando la rete diventa pop*, Codice Edizioni, Torino.

¹²² I "centri sociali" sono spazi di resistenza socio-politica la cui attitudine culturale e politica é rappresentata dall'eredità dell'impegno politico che ha caratterizzato gli anni '70. Il loro principale programma operativo riguardava l'occupazione non autorizzata di spazi urbani abbandonati, come vecchi baracconi industriali o edifici pubblici sfitti (ad esempio scuole e prigioni inutilizzate), (sotto lo slogan "il potere é spazio: non devi chiederlo, devi prenderlo" (cfr. Adinolfi et al. 1994, p.51) che venivano successivamente convertiti in laboratori di innovazione culturale e creatività artistica. Il principio regolatore dei centri sociali era la loro totale autogestione basata sulla strategia dell'orizzontalità delle decisioni (Solaro, 1992, p.27), che stabiliva una forte frattura ideologica con la tradizione delle istituzioni politiche (italiane). Per la ricostruzione storica del movimento delle Posse e del ruolo dei centri sociali organizzati e auto-gestiti di veda Alba Solaro (1992), *Il cerchio e la saetta. Centri Sociali Occupati in Italia*, in *Posse italiane: Centri sociali, underground musicale e culturale giovanile negli anni Novanta in Italia*. Ed. C. Branzaglia, P. Pagoda e A. Solaro, Firenze.

quattro periodi: le primissime formazioni musicali (*crew*, nel linguaggio adottato dai protagonisti con l'intento di denominarsi, rifacendosi al linguaggio indigeno dell'hip hop afro-americano e giamaicano) risalgono alla seconda metà degli anni Ottanta e hanno dato avvio al processo di ri-contestualizzazione dei due generi musicali, reggae e hip hop, in ambito italiano.¹²³ Queste prime esperienze si sono formate al di fuori del contesto dei centri sociali, all'interno di network di relazioni tra musicisti che si frequentavano e che si sono conosciuti nei circuiti culturali tradizionali (ad esempio circoli culturali, sale prove, club *underground*, o nell'ambito degli spazi fisici e simbolici delle varie città); molto spesso si trattava di amici di infanzia o dell'adolescenza che condividevano gusti e passioni musicali, a volte in realtà di provincia, come nel caso di Africa Unite, una delle primissime reggae band fondata a Pinerolo, in provincia di Torino, nel 1981.

La seconda fase dell'evoluzione storica dell'hip hop e del reggae italiano inizia verso la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta e dura all'incirca tre anni; questa fase rappresenta un momento cruciale in cui questi generi musicali vengono "adattati" al contesto socio-politico italiano e cominciano a differenziarsi sia a livello contenutistico (ovvero delle tematiche trattate nelle canzoni) che a livello espressivo e stilistico (ad esempio mediante l'adozione dei vari dialetti locali e la commistione con le tradizioni musicali locali). Questa è la fase che viene usualmente ricondotta al periodo

¹²³ Vale la pena tener conto di quanto già evidenziato in precedenza, ovvero che nella sua fase di costituzione il "(sotto)campo" delle Posse era costituito sia da gruppi hip hop che reggae, dub, ecc., e inoltre, che la contaminazione tra i generi musicali e l'appropriazione di influenze musicali straniere costituiscono i principi cardine dell'intera formazione discorsiva attorno a queste pratiche e dell'intera natura della rivoluzione culturale degli anni '90. Tali pratiche sono andate progressivamente differenziandosi dando origine a due specifiche identità culturali distinte e distintive, in relazione ai generi, agli stili, ai contenuti e alle intenzioni. Il reggae, ad esempio, come oggetto culturale ha vissuto una trasformazione identitaria che è andata di pari passo rispetto ai diversi contesti in cui è stato recepito, e alle posizioni a partire dalle quali è stato riletto e valorizzato. Nel momento iniziale esprimeva l'essenza di un canone musicale e di un'identità nazionale subito associata alla religione rastafari e con il conseguente ritorno alla madre Africa. All'interno delle diaspore urbane caraibiche occidentali fu poi inteso come strumento di liberazione contro il razzismo e l'oppressione.

delle Posse e dei “centri sociali”; le Posse esprimevano artisticamente due delle principali caratteristiche dei centri sociali, la loro dichiarata autonomia politica e economica e la loro specifica localizzazione socio-geografica. Negli anni Novanta i centri sociali incrementarono la loro presenza su tutto il territorio nazionale¹²⁴, e la musica rappresentava una delle forme più esplicite della mentalità antagonista e oppositiva dei centri sociali stessi (era forte e radicata la presenza di questi ultimi soprattutto nei quartieri periferici delle varie città italiane, ove venivano promosse lotte sociali e politiche, come ad esempio la lotta per la casa, l’opposizione alla guerra del Golfo, ecc.). I centri sociali divengono spazi fisici e simbolici in cui forgiare stili, alleanze e differenziazioni, ove esprimere il proprio essere hip (alternativo) e le proprie attitudini (disposizioni), e dove esibire e convertire il proprio capitale sotto-culturale (oggettivato e incorporato, Thornton, 1998).

Da un punto di vista musicale i gruppi reggae e le *crew* hip hop cominciano a parlare di crossover, ad adottare pratiche come il campionamento a cui viene attribuito un senso *contro-culturale*, tipico di una comunicazione agita a fini antagonisti, generando al contempo nuove estetiche (loop, campionamento, remix) in un’ottica di frantumazione e dissezione, (Dusi, Spaziante, 2006), ad utilizzare tecniche come il dub¹²⁵ o strumenti musicali poco diffusi nel contesto della musica italiana come i vari tipi di tamburo africano, uno strumento a percussioni che simboleggiava il concetto di *diversità* esteticamente espresso attraverso la contaminazione di vari generi e tradizioni. Questi gruppi si appropriano di linguaggi musicali e delle pratiche utilizzate da altre culture, come quella giamaicana e afro-

¹²⁴ Cfr. Tactical Media Crew (1997), *Centri sociali autogestiti*.

¹²⁵ La tecnica dub, successivamente configuratosi anche come un genere, sottende una logica di destrutturazione del suono, di dissezione e frantumazione che si esegue col mixer mediante sovrapposizione di echi, riverberi ed effetti.

americana nella produzione e riproduzione della musica;¹²⁶ il campionamento costituisce un gesto antagonista anche sul piano giuridico a cui si applica un istituto assai tipico in questo ambito musicale, almeno nella sua fase germinativa, il no-copyright. In questo periodo nascono, nelle varie città italiane alcune delle Posse più rappresentative della mentalità dei centri sociali come Assalti Frontali (Roma), 99 Posse (Napoli) e si consolida la formazione dei Sud Sound System (Lecce), il cui primo nucleo si era formato qualche anno prima, nel 1987, a Bologna, all'interno del centro sociale Isola del Kantiere dall'incontro di alcuni artisti e dj salentini; sempre in questo stesso periodo si formano altre band molto vicine ai centri sociali come Almamegretta (Napoli) e Mau Mau (Torino) sebbene formatesi in contesti diversi, ossia nell'ambito di network locali di musicisti. Le città principali per lo sviluppo del movimento Posse sono state Roma, con il collettivo Onda Rossa Posse (che è poi divenuto Assalti Frontali) all'interno di Radio Onda Rossa, e del centro sociale Forte Prenestino e Bologna con l'Isola Posse All Stars nel sopracitato Isola nel Kantiere. Onda Rossa Posse, era ideologicamente vicina al movimento di protesta politico noto come movimento antagonista, e utilizzava il rap come una forma di slogan politico, come un mezzo espressivo per veicolare la protesta sociale integrata all'interno di un progetto politico che cooperava in sinergia con il movimento della Pantera.¹²⁷

¹²⁶ Un personaggio molto significativo a tal proposito è stato Kool Herc, un dj di origine giamaicana che viveva nel Bronx, noto per la pratica di selezionare all'interno dei brani funk unicamente i breaks, cioè le parti in cui la sezione ritmica basso – batteria - percussioni era in evidenza e il canto e le parti melodiche tacevano. Questi breaks venivano poi attaccati tra loro come un disco "incantato" o in una giostra che gira su stessa. La stessa parte veniva riprodotta su un giradischi e poi su un altro giradischi che aveva lo stesso disco: in questo modo una sequenza musicale poteva essere dilatata temporalmente all'infinito. Una trovata apparentemente banale nella sua semplicità, che però ha rivoluzionato il rapporto tra brano musicale e dj, divenuto così un agente di ricreazione musicale. Questo procedimento artigianale prese immediatamente piede nella scena musicale del Bronx assieme al ballo che lo accompagnava.

¹²⁷ Come ho già chiarito nel primo paragrafo di questo capitolo, non sono riuscita ad intervistare il leader e fondatore di Assalti Frontali (Onda Rossa Posse), il quale ha rifiutato l'intervista. Anche Bologna è un sito escluso dalla ricerca non per mia scelta ma perché non sono riuscita a rintracciare un numero di artisti significativi ancora attivi in questo "campo", come spiego nell'Appendice B in chiusura di questo lavoro.

La terza fase va all'incirca dal 1994 alla fine degli anni Novanta; questo periodo é caratterizzato dalla transizione tra l'era delle Posse e l'affermazione dell'esistenza di artisti rap che operavano al di fuori dei centri sociali, e di gruppi reggae che pur essendo molto prossimi ai centri rivendicavano il fatto di volersi "affrancare" dai contenuti prettamente politici delle Posse; pertanto ulteriori differenze segnano la linea di demarcazione tra le Posse politiche e le altre formazioni reggae e hip hop. Mentre le Posse politiche formatesi all'interno o in sinergia con i centri sociali utilizzavano la musica come uno slogan politico e un mezzo per l'attivismo militante, altri artisti prendono le distanze da queste strategie e da alcune azioni politiche messe in atto dai centri come l'atto stesso dell'occupazione degli spazi.¹²⁸

Come ha sottolineato Bourdieu (1993, p. 260) uno degli elementi basilari per la definizione di un nuovo campo di produzione culturale é l'adozione di un linguaggio artistico condiviso che denomini il lavoro e gli attori sociali nel campo: in questo senso termini come *old school*, o *b-boys* sono stati adottati dal vocabolario afro-americano e giamaicano per descrivere e identificare questa generazione di musicisti. In questi anni si sono formate altre band fortemente influenzate dall'esperienza dei centri sociali e delle occupazioni universitarie e scolastiche, come Villa Ada Posse (a Roma, che prende il nome dall'omonimo parco su via Salaria dove un gruppo di amici era solito incontrarsi per suonare) e Radici nel Cemento (Roma); nel frattempo le prime formazioni (Almamegretta, 99 Posse) raggiungono un'esposizione *mainstream* grazie agli importanti atti di consacrazione da parte di intermediari culturali influenti (ad esempio giornalisti de

¹²⁸ Non é l'occupazione degli spazi ad essere criticata o messa in discussione, sia chiaro, bensì viene ribadito da parte di alcuni artisti di non aver mai preso parte in prima persona alle occupazioni evidenziando di aver utilizzato strategicamente i centri sociali come infrastrutture dove potersi esibire e divulgare la propria musica. Questo è quanto dichiarato ad esempio nelle interviste con i membri di gruppi come Almamegretta, Africa Unite, Mau Mau.

la Repubblica, Musica di Repubblica, oppure conduttori radiofonici Rai) e firmano contratti con le major.¹²⁹ Questi atti di consacrazione sono essenziali inoltre per posizionare questi generi come relazionalmente distinti dal *mainstream* pop, benché l'hip hop sia, tra le varie pratiche cosiddette "alternative" o sottoculturali (ovvero nata come una pratica di nicchia), quella più vicina al *mainstream*, contrariamente, ad esempio, al dub che sottintende una logica di destrutturazione del suono, di dissezione, frantumazione, che lo avvicina più a un settore di ricerca e di sperimentazione mettendolo al riparo dalle incombenze di altri stili più commerciali, classificati come "leggeri" e "scontati".

Alla fine del Secondo Millennio il campo della musica hip hop e reggae attraversa una fase di transizione in cui la vecchia generazione dei fondatori tende ad "abbandonare" il campo (o meglio a spostarsi verso il campo della produzione di massa, in una continua tensione tra i due poli della commercializzazione e dell'autenticità della musica prodotta), mentre nuovi artisti tendono a conquistare nuove posizioni, alla ricerca di una legittimazione interna da parte degli artisti più vecchi (e consacrati sebbene più a livello di critica che commerciale quindi dotati di un alto capitale simbolico), da quelli che hanno raggiunto una "certa popolarità." I confini del sottocampo, d'altronde, non sono impermeabili. Certamente, come afferma Bourdieu: "*occorre essere prudenti nello stabilire chiari confini, dato che ci sono semplicemente due poli, definiti in e attraverso le loro relazioni antagonistiche, dello stesso spazio sociale*" (Bourdieu, 1996:120).

La quarta fase é iniziata nel 2000 e arriva ad oggi; è la fase più lunga e può essere considerata come la fase di "maturità" del campo

¹²⁹ Nel 1996 i 99 Posse firmano un contratto di distribuzione con la Bmg in occasione dell'uscita di *Cerco Tempo*, l'anno successivo anche Assalti Frontali firma un contratto con la stessa major. Già alcuni anni prima altri gruppi dell'undeground avevano firmato accordi con le major, Mau Mau (nel 1992 con la Emi) e Almamegretta (nel 1993 con Bmg).

caratterizzata da una certa stabilità di stili, pratiche, intenzioni; in questo lungo decennio sono venute alla luce altre band come A'67 (Napoli), devoti al crossover tra rap (suonato), rock e elettronica, e altri giovani artisti attivi nelle varie città che ho preso in esame, novizi che entrano nel campo accettando temporaneamente la condizione di dominati, i quali cercano di differenziarsi dagli anziani muovendosi attraverso i vari sottogeneri senza apportare innovazioni stilistiche o di contenuto, e dunque grosse “rivoluzioni” simboliche.

Alla luce di questa (sommaria) ricostruzione, appare evidente che i centri sociali agli inizi degli anni Novanta, in quanto network organizzati di infrastrutture fisiche, offrivano spazi e risorse tecniche (seppure scarse e scarsamente organizzati dal punto di vista commerciale e produttivo) all'emergere di nuovi fenomeni musicali, diffondendo gradualmente l'estetica e i canoni dell'hip hop e del reggae nell'ambito delle culture giovanili emergenti, (Mitchell, 1995;1996, Wright 2000, Anselmi 2002). Appare dunque evidente che i centri sociali hanno svolto un ruolo importante nella diffusione di musiche esteticamente differenti attraverso canali comunicativi alternativi rispetto a quelli controllati dalle istituzioni della produzione culturale ufficiale; infatti come nota Simon Frith (1993), in assenza di investimenti pubblici simili a quelli di altri paesi, volti alla promozione culturale e musicale e di strutture adeguate per i giovani, i centri sociali sono stati nella vita nazionale italiana, luoghi di riferimento per il consumo di musica e infrastrutture di supporto per le produzioni musicali indipendenti. Tutta via diversamente dalla maggior parte degli studi sull'argomento (vedi Introduzione) che hanno enfatizzato il ruolo delle Posse politiche emerse nei centri sociali, la ricostruzione su esposta mostra come i centri sociali e le Posse abbiano rappresentato solo una fase – seppure importante –

dell'evoluzione del rap e del reggae italiano. Nella mia prospettiva, ho considerato quindi l'hip hop e il reggae italiano come parte di un più largo campo di produzione culturale in cui le pratiche sociali sono coinvolte in un processo di ricontestualizzazione storica della cultura hip hop e reggae in Italia e nella definizione di due specifiche identità culturali distinte e distintive che si sono andate affermando nel corso degli ultimi vent'anni. Sulla base di quanto sopra esposto é possibile considerare l'hip hop e il reggae italiano come un campo di produzione artistica storicamente mediato che pur tendendo tra i due poli di produzione (dando origine anche a sottocampi intermedi) é più orientato verso i principi del campo di produzione ristretta.¹³⁰

Un altro elemento di cui ho tenuto conto nell'analisi é la localizzazione socio-geografica in cui il (sotto)campo si é costituito: più sopra ho evidenziato che i due principali *centri nevralgici* per la costituzione del “campo delle Posse” sono state le città di Roma e Bologna, dove si concentravano spazi che fungevano da aree “creative” e di incontro, e come luoghi materiali di produzione (e consumo) musicale; oltre a queste due città ci sono tuttavia altre aree geografiche ove individuare zone “calde” in cui si é costituito il “campo” musicale in questione. Considerare il campo come “spazio geografico” fornisce degli spunti utili per una riflessione su come la struttura stessa del campo possa essere fruttuosamente “mappata” individuando delle zone di posizionamento, all'interno delle quali si collocano attori sociali accomunati da livelli di capitale (nelle sue varie forme) simili che strutturano rapporti di potere e collaborazione tra loro e con le altre zone, ed eventuali “transumanze” da una città all'altra, ovvero gli spostamenti degli attori, la cui rete di raccordo principale era costituita, come abbiamo visto, al momento della di

¹³⁰ Vedi in Fig. 1 posta alla fine del capitolo lo schema adattato da Bourdieu (1993).

costituzione del campo, dal network dei centri sociali (e da una serie di altri attori, come piccole etichette indipendenti, o piccole agenzie di distribuzione, e operatori del settore che si dedicavano alla diffusione di questi generi nicchia). Ho preso in considerazione pertanto altre città come Torino, Firenze, Lecce, una città quest'ultima, così come tutta la penisola Salentina, di primaria importanza per lo sviluppo del reggae e dell'hip hop italiano, ognuno con le proprie specificità (identità) e i propri tratti distintivi. Ho costruito perciò il mio "campione" qualitativo con il criterio della *significatività* dei casi (vedi paragrafo I di questo capitolo) tenendo conto del posizionamento degli attori nel campo, e cercando di rappresentare le varie generazioni di musicisti che si sono succeduti dagli anni Novanta ad oggi. Passo quindi ora ad una sintetica mappatura del campo onde illustrare, per l'appunto, il posizionamento degli attori intervistati; al centro del campo nelle posizioni di maggiore potere troviamo le band dotate un più *alto capitale simbolico specifico*, e un più alto capitale economico (in virtù di un discreto successo commerciale, ma non parliamo ovviamente di superstar), quelle che hanno raggiunto un alto livello di consacrazione (come ho già detto più in termini di critica che commerciale) e sono i fondatori del campo, nonché le band formatesi tra gli anni '80 e i primi anni '90: 99 Posse (Napoli), Almamegretta (Napoli), Sud Sound System (Lecce), Assalti Frontali (Roma), Africa Unite, (Torino), Morinomigrante (ex Mau Mau, Torino), e in posizioni più basse Il Generale (Firenze), e Mark-One (ex Bomba Bomba, Pistoia), che pur essendo in attività dagli anni '80 non hanno mai raggiunto i livelli di consacrazione dei coevi né tantomeno il loro livello di popolarità e svolgono entrambi altri lavori per vivere (entrerò più avanti nel dettaglio), l'ultimo dei quali si colloca in una posizione "intermedia" tra gli artisti che

occupano una *posizione intermedia* e la posizione dominata dei novizi (si é autodefinito “dilettante”); nelle posizioni intermedie (minore capitale simbolico specifico e minore capitale economico rispetto ai dominanti) si collocano le band della seconda generazione di musicisti, ovvero le band e gli artisti che sono in attività dalla metà degli anni '90, Radici Nel Cemento (Roma), Villa Ada Posse (Roma), e Lucariello (Napoli), tra cui quest'ultimo é colui che rispetto alle altre due band é riuscito più di tutti “a farsi un nome” e che detiene anche un maggiore capitale economico ricavato del suo lavoro di artista. Queste band rispetto ai fondatori non hanno mai raggiunto un successo commerciale e i loro prodotti musicali continuano a circolare all'interno di una nicchia di estimatori, occupando una posizione dominata e più orientata verso il polo della produzione ristretta. Una terza e quarta generazione di musicisti inizia a formarsi negli anni 2000, anno in cui viene formata la band di Working Vibes (ora invero sciolta da qualche anno) a Pisa, dall'incontro di artisti di varie aree geografiche e esperienze musicali ma rimasta sempre un po' nell'ombra di cui é membro attivo Chisco in qualità di solista ed occupa una posizione da novizio (*sono ripartito da zero*, dice), e nel 2005, A'67 (Napoli) che ha all'attivo importanti collaborazioni con artisti nazionali e si é esibita anche all'estero (Brasile), ottenendo anche una discreta esposizione *mainstream* (suonando ad esempio al Concerto del 1 Maggio in Piazza San Giovanni a Roma) ed occupa una posizione intermedia; più di recente nuovi entranti hanno fatto il loro ingresso nel campo in qualità dunque di novizi ed é il caso di Boombabash (Lecce), successivamente Dotvibes (Torino), Manliocalafrocampano (Roma) e da ultimo Geeladenjo Crew (Firenze). Tra questi ultimi ovviamente ci sono delle differenze, va notato infatti che la band Boom da Bash (Lecce), é riuscita a farsi

conoscere nel giro di pochi anni e a conquistare un alto capitale simbolico specifico e anche una discreta (ma sempre relativa) popolarità a livello nazionale e una posizione nel campo equiparabile a quella degli artisti (superandoli in taluni casi) in attività da vent'anni. Un altro caso esemplare in tal senso é rappresentato da Manliocalafrocampano, che deve il suo nome alle sue origini miste calabro-campane, uno degli ultimi entranti, in attività dal 2010, ha seguito una traiettoria simile a quella dei Boom da Bash ed è dotato di un alto capitale simbolico specifico; in questi due casi il riconoscimento da parte dei propri pari, e soprattutto dei “vecchi” in posizioni di potere, delle loro abilità nel comporre le metriche (anche se non si parla di vere e proprie innovazioni) e nell'esecuzione (il *toasting* – antesignano del rap – viene definito nel gergo) ha fatto in modo che questi novizi acquisissero legittimazione e posizioni di prestigio all'interno del campo; Manliocalafrocampano si distingue per la capacità di *toastare/rappare* in rima molto velocemente (sia in italiano che nei vari dialetti, calabrese e salentino), un tipo di abilità che gli ha fatto guadagnare una immediata credibilità tra il pubblico - formato sia da coetanei che da persone più adulte - e un riconoscimento da parte dei “vecchi”; i Boom da Bash, invece, si sono avvalsi, per le loro prime produzioni, del supporto di uno dei membri fondatori dei Sud Sound System, che é già di per sé una forma di riconoscimento.

In fondo alla gerarchia (il cui perno é rappresentato dalla forma di capitale sottoculturale) troviamo il gruppo torinese dei Dotvibes, anch'essi dotati di un certo grado di *appeal* sebbene in misura notevolmente ridotta rispetto agli altri due casi sopra citati, infine gli ultimissimi entranti, la crew formata a Firenze da tre studenti salentini di base nel capoluogo fiorentino, i meno dotati di capitale (in ogni sua

forma), che non paiono intenzionati a sovvertire il campo, in quanto non sembrano essere portatori di innovazioni/sperimentazioni nuove. In merito ai “sottogruppi” (tipi) individuati é opportuno premettere che: nel sottogruppo che ho classificato come “scettici”, ci sono 4 artisti sparsi sui diversi siti investigati, due sono a Torino, per la precisione, uno risiede nel centro metropolitano (ed é membro fondatore e cantante dei Mau Mau), l’altro in una cittadina di provincia, a Pinerolo (ed é membro fondatore, tastierista, cantante, dubmaster e sound engineer di Africa Unite, ed l’unico tra gli intervistati ad avere una formazione da musicista), uno a Napoli (ed é membro e cantante di Almamegretta, é fra l’altro il soggetto più dotato di capitale simbolico specifico sia nel sottogruppo che tra tutti gli intervistati) e uno a Firenze Il Generale, che é cantante solista). Genealogicamente sono tra i più anziani (45-55 anni), sono tra i fondatori del “campo”, dunque rappresentativi della prima generazione di musicisti; tutti e 4 i soggetti sono dotati di un alto capitale simbolico specifico (almeno in due o tre casi, e di più capitale economico) e godono di una discreta popolarità (almeno nel caso di Almamegretta e Africa Unite, e in minor misura di Mau Mau)¹³¹ e occupano il centro del campo di cui detengono il potere. Il caso del Generale, invece, si presenta esemplare, poiché pur essendo in attività dagli anni ’80 (prima di cantare reggae e raggamuffin ha fatto parte del gruppo fiorentino hard-core punk, Refuse I) non ha mai raggiunto un livello di popolarità equiparabile ai suoi coevi, pur dotato di un alto capitale simbolico specifico e di una grande considerazione tra i suoi pari e tra il pubblico di estimatori, é un dominato tra i dominanti - potremmo dire - anche perché é costretto a fare altri lavori per vivere

¹³¹ I Mau Mau sono un gruppo fondato nel 1991 a Torino dal cantante e chitarrista Luca Morino, e Fabio Barovero, tastiere e programming, attualmente scioltesi; abbiamo intervistato il membro fondatore e cantante che continua l’attività da musicista come solista usando lo pseudonimo Morinomigrante, una contrazione tra il suo cognome e un aggettivo che sembra voler indicare uno stile di vita e una forma mentis.

essendo in possesso di uno scarso capitale economico derivante dall'attività di musicista. E' il soggetto che possiede il più alto titolo di studio (dottorato in Storia della Scienza), oltre a una serie di interessi artistico - culturali che vanno dal cinema (é stato un periodo anche videomaker di documentari), fino alle filosofie orientali e le arti marziali.¹³² Tuttavia, per dirla con Alan Warde, si riscontra una discrepanza tra le *competenze* (capitali nelle varie forme, culturale, sottoculturale e sociale) e la posizione sociale. Ciò potrebbe dipendere da una maggiore predisposizione verso l'autonomia (considerati anche i suoi trascorsi tra le fila dell'hard-core punk che potrebbe aver forgiato un'attitudine di questo tipo), oppure come il risultato di una traiettoria in cui potrebbero aver svolto un ruolo significativo gli intermediari culturali nell'indirizzare la reputazione di questo o quell'artista. Questo sembra essere particolarmente probabile se si considera, come ha notato Simon Frith (paper non pubblicato, cit. in Prior, 2008) il termine creatività può essere inteso unicamente come un effetto discorsivo di particolari istituzioni sociali che equipara questo termine con l'idea di unicità in sé, originalità e innovazione. Quindi la creatività é sia spiegazione e giustificazione dell'autorità di alcuni musicisti su altri (un po' come la vecchia storia del genio artistico che Bourdieu, fra gli altri, ha tentato di decostruire).

Questi 4 artisti, fra l'altro, partono da posizioni che più o meno si equivalgono essendo tutti di origine working class, con uno scarso capitale economico della famiglia d'origine (e in un caso anche di capitale culturale, mentre negli altri tre casi sembrano essere stati determinanti genitori o parenti nello stimolare l'attitudine da musicista poiché le famiglie erano dotate di un certo volume di capitale culturale oggettivato come ad esempio dischi o di particolari gusti musicali).

¹³² Gli altri tre come ho evidenziato altrove sono: 2 drop out universitari, uno con licenza liceale classica, l'altro scientifica e uno laureato in Geologia.

Il sottogruppo degli “integrati” é rappresentativo delle varie posizioni del sottocampo e delle diverse generazioni di musicisti allocati in diverse aree geografiche ed è eterogeneo per età:infatti troviamo un membro di Almamegretta (Napoli), anagraficamente il più anziano (over 50), appartiene alla prima generazione di musicisti, e possiede un’alta dotazione di capitale simbolico specifico (in quanto membro di una band consacrata come Almamegretta), Lucariello, anch’egli situato a Napoli, ha 35 anni ed è in attività dagli anni Novanta, avendo iniziato da ragazzino: l’ho considerato di seconda generazione poiché sua prima produzione ufficiale (Spaccanapoli), risale al 1996, Chisco ha 30 anni e dopo l’esperienza con la reggae band pisana dei Working Vibes é ritornato come solista all’hip hop, sua antica passione, dalla band non ha ereditato nemmeno lo scarso capitale simbolico e sociale, e si ritrova dunque in una condizione di novizio; infine ci sono 4 giovani musicisti esordienti con un’età compresa tra i 24 e i 26 anni (due di Dotvibes, Torino, e due di Geelandejio Firenze), novizi alla ricerca di consacrazione e legittimazione da parte dei più anziani.

Tra i “mediattivisti” sono contemplati, artisti quali 99 Posse, di Napoli, (di cui abbiamo intervistato il cantante e fondatore), tra le band più politicizzate, nata come diretta emanazione dell’esperienza dei centri sociali e delle Posse politiche pertanto questo tipo di uso “mediattivista” della Rete - che descriverò nel dettaglio nelle pagine seguenti - appare coerente con la disposizione *resistente* e l’ideologia manifestata da questi artisti sin dagli esordi; sono compresi inoltre nel due musicisti di seconda generazione (Ginko, Villa Ada Posse, e Giuliobass, Radici nel Cemento) entrambi situati a Roma, e due di ultima generazione (Daniele Sanzone, A’67) e Manliocalafrocampano (approfondirò le differenze in relazione all’estrazione sociale,

formazione scolastica e possesso dei capitali nell'ambito della descrizione delle caratteristiche del sottogruppo).

Nel sottogruppo degli “entusiasti”, troviamo l'unica donna del campione (ex-cantante dei Villa Ada Posse), la quale dopo lo scioglimento della band ha continuato la sua carriera da solista, ereditando gran parte del capitale simbolico specifico della band e posizionandosi nel campo in una posizione intermedia (minore capitale simbolico specifico e minore capitale economico rispetto ai gruppi in posizione dominante) e Adriano (ex-cantante e fondatore dei Radici nel Cemento) beneficia del capitale simbolico della band, anche dopo essere uscito dal gruppo qualche anno fa continuando la sua carriera in altre band da lui fondate; in questo sottogruppo troviamo anche Mark One (ex Bombabomba), uno dei più anziani tra gli intervistati, di cui si accennava più sopra in merito a una traiettoria singolare (si veda più avanti), il quale vive in un paesino in provincia di Pistoia dove esercita prioritariamente la professione di meccanico; in attività dagli anni '80 anche la sua (ex)band é rimasta sempre in una posizione dominata, quasi una formazione dilettantistica che ha continuato a lavorare (anche in qualità di produttore) nel sottobosco di uno studio artigianale, guadagnandosi il rispetto dei propri pari.

2.4 Tipi di artisti e tipi di rete

La mia prospettiva é dunque che l'agire in Rete si configuri come un vero e proprio *sensu pratico* (Bourdieu, 2009): Jonathan Sterne sostiene che:

“un particolare *sensu pratico* organizzato attraverso una serie di tecnologie é sempre condizionato dalla sua localizzazione e dalle forme di capitali disponibili per l'uso, e nel contesto di un dato campo. Il *sensu pratico* delle tecnologie mentre sono esperite a livello individuale e (si può dire?) fenomenologico porta con sé la storia sociale sedimentata delle relazioni in

cui quella tecnologia é al contempo inserita, e le relazioni in cui l'esperienza individuale é inserita" (ibidem 2003, pag.383 trad. mia).

L'idea di *habitus tecnologico* rappresenta un tentativo empiricamente fondato di indagare in che modo questi musicisti si sono appropriati e hanno incorporato determinate tecnologie nel loro vivere quotidiano, nelle loro pratiche creative e nelle loro pratiche di rete. Partendo dal presupposto che, sempre, nelle parole di Sterne

“non é possibile, determinare, prima del fatto, il momento in cui un “oggetto” diventa una tecnologia, perché parte integrante del suo uso “tecnologico” deriva dai modi in cui esso é trattenuto o semplicemente tenuto, a questo proposito” (ibidem 2003 p. 374)¹³³

il mio intento era quello di riportare al centro dell'analisi culturale il concetto di «pratica»,¹³⁴ ovvero

“insiemi incorporati e materialmente mediati di attività umane organizzati da comprensioni pratiche condivise» (Santoro e Sassatelli, 2009. p. 11).¹³⁵

e inoltre

“tipo di comportamento ordinario che consiste di vari elementi interconnessi l'un l'altro: forme di attività fisiche e mentali, le cose e i suoi usi, un sapere di base costituito dalle conoscenze, dal saper fare, dalle emozioni e dalle motivazioni» degli individui”. (Reckwitz, 2002, pag. 249)¹³⁶

Il primo dato interessante che emerge dall'analisi è che tutti gli intervistati, senza significative differenze di età, posizione geografica, origine sociale o livelli di competenza (digital literacy)¹³⁷, mostrano

¹³³ Cfr Patrice Flichy, (1997) e la corrente di studi sulla Social Shaping of Technology (Williams e Edge 1996; MacKenzie e Wajcman 1999) o il filone dei Media Studies della domestication theory che può essere ricondotto principalmente a Silverstone, Hirsch e Morley che ha focalizzato l'attenzione sulla dimensione artefattuale delle tecnologie mediali (e non solo) sottolineando come alcuni processi sociali possono essere correttamente compresi solo se ricondotti alla loro componente tecnologica. Tutte queste correnti di studi convergono sulla convinzione che non è l'artefatto che fa l'uso, ma l'artefatto fa sì che alcuni usi siano sociologicamente incorporati.

¹³⁴ Alan Warde (2005) sostiene che occorre riconoscere come l'uso di una tecnologia, o la partecipazione in una pratica tecnologica sono in grado di spiegare le relazioni, lo status e il campo. Una teoria della pratica riconfigurata permette di riconsiderare aspetti ignorati o marginalizzati da Bourdieu nella sua “logica pratica” tra cui l'azione non-strategica, il comportamento non-competitivo, le risorse interne, derivanti dalla partecipazione alla pratica, e le discrepanze tra le competenze e la posizione.

¹³⁵ Per una articolazione delle varie svolte si possono vedere l'Introduzione al volume di Marco Santoro e Roberta Sassatelli, *Studiare la Cultura*, 2009, Il Mulino, Bologna, e T. Schatzki, K. Knorr Cetina e E. Von Savigny *The Practice Turn in Contemporary Theory*, (eds.), Routledge, London-New-York, 2001

¹³⁶ Reckwitz, Andrew, 2002a. *Toward a theory of social practices: A development in culturalist theorizing*, in *European Journal of Social Theory* 5(2): 243-63

¹³⁷ Con *digital literacy* si intende la capacità e il livello di competenze tecniche necessarie per utilizzare i media digitali. Cfr. David Buckingham, *Defining digital literacy - What do young people need to know about digital media?* in *Nordic Journal of Digital Literacy*, 04/2006, pag. 263-276.

un approccio omogeneo nei confronti della tecnologia e uno scarso entusiasmo verso le tecnologie di rete: le pratiche online degli artisti intervistati sembrano orientate in modo assai ridotto verso nuove modalità di attivismo politico e sociale (mediattivismo) e i confini, tra pratiche online e militanza politica - attivismo tradizionale e adesione a cause politiche e sociali nella vita reale - sembrano divenire più sfumati (Castells, 2010); internet e le piattaforme digitali non sembrano essere rivestiti di particolari valori, nel senso di un'alleanza finalizzata a forme, sebbene temporanee, di contropotere, rimanendo quest'ambito un terreno più fecondo e esplorato dalle culture hacker e cyberpunk.

Tutt'al più, come ha notato Clay Shirky (2009), i social network sembrano essere percepiti come (particolarmente) utili nel campo artistico (musicale) perché la revisione del ruolo delle organizzazioni tradizionali deputate alla promozione e diffusione di prodotti artistici si concretizza nella nascita di gruppi e forme di cooperazione che procedono, anche al di fuori dei confini delle istituzioni.¹³⁸

L'acquisizione della grammatica della partecipazione in Rete, presuppone quindi un'alfabetizzazione che non si può dare per scontata. Rispetto a una certa naturalezza che caratterizzerebbe la fruizione dei cosiddetti *old media*, l'utilizzo delle tecnologie di rete pone con forza la questione delle competenze necessarie alla loro fruizione. L'accesso alla Rete e la disponibilità della strumentazione hardware e software non esauriscono di fatto il problema (Castells 2002b). L'individuazione di un parallelismo tra alfabetizzazione e accesso alla Rete fa comprendere come l'appropriazione delle competenze sia un presupposto decisivo per lo sviluppo delle nuove forme di partecipazione. Livingstone (2009), utilizzando ancora un lessico che fa riferimento al sistema dei media tradizionali, parla di *media literacy* sottolineando come la riflessione sul concetto stia guadagnando centralità nell'agenda di chiunque sia impegnato a considerare l'impegno critico, di partecipazione e creativo, legato a tutte le forme di media e di comunicazione. Propone altresì una definizione programmatica di *media literacy* insistendo non solo sulle caratteristiche attuali, ma cercando di indirizzare la riflessione futura sul concetto. L'autrice mette in guardia, però, circa il pericolo che la diffusione delle abilità digitali costituisca il pretesto per i governi per liberalizzare e deregolare l'ambiente di rete, lasciando gli utenti in balia degli operatori di mercato (Ivi: 181-207). Van Dijk (2005), propone di sostituire il termine «*literacy*» con l'espressione «competenze digitali». Nella lettura proposta, vengono individuati tre tipi di competenze: operazionali, informazionali e strategiche. In questa sede, troviamo particolarmente utile la distinzione generale tra competenze tecniche e competenze informazionali: le prime fanno riferimento – a differenti livelli di abilità – all'insieme delle *skills* necessarie alla gestione dell'apparato tecnico, che funziona, nella nostra prospettiva, come indispensabile presupposto all'accesso e alla partecipazione. Le seconde sono invece abilità più generali, legate all'acquisizione e alla gestione delle informazioni, una sorta di operativizzazione del concetto di capacità critica necessaria a prendere parte a un processo di discussione e di decisione condivisa.

¹³⁸ Cfr. Clay Shirky, *Uno per tutti, tutti per tutti. Il potere di organizzare senza organizzare*, Codice Edizioni, Torino, 2009: in questo saggio l'autore analizza il mutamento del nostro sistema produttivo e sociale in seguito alla diffusione delle moderne tecnologie di rete (blog, wiki, social network e l'intero ecosistema web 2.0), spiegando come i nuovi modelli aggregativi, basati sul coinvolgimento diffuso e la condivisione della conoscenza hanno

Tutti gli intervistati allocati sui quattro siti investigati, Roma, Napoli, Firenze e Torino, dichiarano di non essere tecno-ottimisti e di avere al contrario una scarsa *predisposizione* per la tecnologia; la maggioranza degli intervistati dichiara di utilizzare il digitale perché è diventato ormai indispensabile ed è utile per correggere imperfezioni ed errori, ed è vissuta/subita quale nuova forma di organizzazione del lavoro, che ha modificato di conseguenza anche i rapporti sociali.

In maggioranza tendono a contrapporre la “logica” (pratica) digitale alla pratica analogica e tendono a definire più il digitale come una “tecnologia” che l’analogico. In prevalenza parlano di “analogico” *tout court* e non di “tecnologia analogica” e sono orientati a distinguere, quando non a contrapporre, ad esempio, il mixer analogico dal mixer digitale. Uno solo tra gli intervistati, indica specificamente come tecnologia sia il digitale che l’analogico. E’ tutta una questione di percezioni, valutazioni e di posizioni, e di lotte in cui una determinata tecnologia è implicata.¹³⁹ Le relazioni con gli oggetti tecnici sono organizzate similmente attraverso un gioco di logiche pratiche e, come mostra il classico esempio del fonografo¹⁴⁰, questa logica pratica consente agli agenti non solo di usare le tecnologie, ma attraverso la logica pratica di creare e trasformare queste stesse. Come i vestiti, o la forchetta (che sono tecnologie tanto quanto il computer o l’automobile), la pratica analogica è cristallizzata in un set di meccanismi correlati, una tecnologia incorpora una particolare ragione pratica come il famoso esempio di Bruno Latour del chiudi-porta, il

messo in crisi le tradizionali forme organizzative, primi fra tutti i media, spogliati del loro ruolo di selezionatori e diffusori dell’informazione.

¹³⁹Sarah Thornton (1998, *ibidem*) afferma, ad esempio, come (anche) il concetto di capitale sottoculturale serve a spiegare come i giudizi all’interno della popular music possono essere intesi come strutturati e meccanismi strutturanti attraverso cui vengono accumulati beni culturali ed esperienze, per un uso strategico all’interno del mondo sociale/musicale di riferimento; in questo senso la tecnologia intesa come pratica prevede l’acquisizione di competenze che si configurano come un capitale socio-tecnico che agisce nello stesso modo.

¹⁴⁰ Il fonografo, o giradischi, da dispositivo di riproduzione fu tramutato in uno strumento musicale, nel corso degli anni ‘70. Questo fu in parte il risultato del cambiamento delle attitudini nella performance pubblica. Il giradischi è il classico caso di gente che fa di necessità virtù. Si trattava spesso di minoranze di colore appartenenti alle classi sociali economicamente meno abbienti.

cui lavoro é di tenere la porta chiusa. Le tecnologie sono associate con abitudini e pratiche, a volte cristallizzandole altre volte promovendole.

I musicisti della scena reggae e hip hop italiana hanno adottato tecniche/pratiche musicali plasmate e ri/modellate da altri gruppi sociali, in un'ottica di ri-contestualizzazione di questi generi musicali: pre-esistono alle loro intenzioni, come direbbe Chamboredon, e non possono essere concepiti come gesti liberamente portati dalle loro intenzioni creative e modellati su quelle intenzioni (Chamboredon, in Bourdieu, et. alt. 1990)¹⁴¹. Il loro atteggiamento nei confronti della pratica tecnologica si spiega perciò in relazione alla storia accumulata del campo in cui si trovano ad operare.¹⁴² Ed ha a che fare con i modi in cui il corpo incorpora il sociale come una memoria e con i diversi modi in cui i differenti gruppi sociali usano e consumano la tecnologia.

L'evidenza empirica conferma in parte le nostre ipotesi, in parte lancia intuizioni che vanno in parziale controtendenza con le ipotesi iniziali, perché se da un lato l'agire in rete sembra configurarsi realmente come un vero e proprio senso pratico dall'altro la discrasia posta come ipotesi di partenza tra l'uso antagonista della rete e la commercializzazione della stessa sembra risolversi in diversi tipi di usi e differenti tipi sociali.

Prima di esporre la classificazione elaborata intorno al concetto di habitus tecnologico, occorre soffermarsi sulle caratteristiche sociali degli artisti intervistati: prevalentemente provengono da un

¹⁴¹ Bourdieu, P. (a cura di) 1972. trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi.

¹⁴² Il campo produce effetti di rifrazione sulle pratiche dei soggetti ma è profondamente influenzato dai mutamenti avvenuti nella struttura della società in virtù delle grandi trasformazioni tecnologiche. Sebbene da tutt'altra prospettiva é utile a tal proposito l'approccio sviluppato da Mark Prensky (2001a;2001b) per analizzare le relazioni tra uomo e tecnologia per spiegare le diverse forme di interazione uomo-macchina Prensky elabora le categorie di Digital Native, ovvero l'uomo nato e cresciuto con la tecnologia digitale, che si caratterizza diversamente dall'uomo precedente, 'immigrato' nella tecnologia digitale ('Digital Immigrant'); infatti, come sosteneva Alan Kay a metà degli anni '90, le tecnologie sono tali solo per le persone che sono nate prima della loro invenzione. Questo approccio aiuta a comprendere perché gli artisti nati e cresciuti in un'epoca analogica parlano di tecnologia prevalentemente con riferimento al digitale.

background urbano della classe media e hanno una formazione umanistica, lauree in lettere, filosofia, antropologia, psicologia, solo uno è in possesso di un titolo di dottorato in storia della scienza, 4 sono drop out universitari, ovvero non hanno concluso l'istruzione universitaria, ma hanno una formazione liceale classica e scientifica, uno è laureato in geologia, un altro in scienze infermieristiche, 3 sono studenti universitari, in statistica e giurisprudenza (di uno non si conosce questo dato), solo uno proviene da un istituto tecnico professionale, e solo uno ha una formazione da musicista classico, sono tutti devoti all'autonomia e all'innovazione più nei contenuti e nelle espressioni linguistiche che nello stile.¹⁴³

La classificazione più appropriata per esprimere la relazione che lega ciascun testo d'intervista al genere a cui è ricondotto, mi ha portato ad individuare quattro tipi (o taxa) che ho classificato utilizzando talvolta le stesse parole degli intervistati: quattro tipi di soggetti che mostrano altrettanti modi di percepire/esperire le tecnologie digitali networking, atteggiamenti parimenti distinti verso internet e i social network, che si esprimono attraverso pratiche diverse e modi diversi di percepire i vincoli e le possibilità offerte da queste piattaforme.¹⁴⁴

Si rende necessaria, qui, un'ulteriore premessa: tutti i musicisti intervistati sono completamente autodidatti nell'apprendimento dei software per la produzione della musica e la conoscenza di programmi

¹⁴³ Riguardo all'origine sociale il gruppo di intervistati si presenta nel modo seguente: 7 su 19 intervistati hanno nonni con istruzione elementare, 2 con istruzione magistrale e liceale (mentre di 10 non si conosce questo dato), 5 su 19 sono figli di impiegati, 2 figli di operai, 3 di lavoratori autonomi, 1 figlio di un insegnante di lettere, 1 figlio di artista, 1 figlio dell'alta gerarchia militare, 1 figlio di disoccupato (mentre di 5 non si conosce questo dato). 8 intervistati su 19 sono primogeniti (mentre di 3 non si conosce la posizione all'interno della famiglia).

¹⁴⁴ Nel mio piano metodologico ho preferito una classificazione *generazionale* (David Buckingham, 2000, Henry Jenkins, 1998) rispetto alla classificazione di Prensky (2001), tra immigrati e nativi digitali (nati all'inizio degli anni '90). La classificazione generazionale mi sembrava più adatta alla pianificazione delle interviste, suddivise tra artisti di vecchia generazione, ovvero attivi dall'inizio degli anni '80/fine '90, e artisti di nuova generazione, ovvero post-anni '90, partendo dalla considerazione che la categoria di artista affermato non è immediatamente sovrapponibile con la categoria di immigrato digitale, e che la categoria di artista emergente non lo è con quella di nativo digitale (a volte artisti più adulti sono emergenti, e artisti più giovani, affermati).

Un'utile riflessione sulla concettualizzazione di artista affermato e artista emergente si trova in Nathalie Heinich, *La Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004.

come Cubase, Logic, Acid, Ableton Live, Protools, si trasmette per lo più all'interno della rete di musicisti (quando non in maniera completamente autonoma al chiuso della propria cameretta), e si configura come un capitale socio-tecnico (Warde, 2005). Pur vivendo in una relazione immersiva con le macchine (computer, devices, etc) e affidandosi al potere manipolatorio di *devices*, attrezzi, e alla potenza computazionale dei software di calcolo, non sempre viene riconosciuta alle macchine la loro “effettiva” efficacia oltre la riproduzione, il loro potere di modificare e tradurre, ciò che in realtà rendono possibile (Prior, 2008) (ciò accade in particolare da parte di coloro che sono in possesso di determinate caratteristiche sociologiche, ovvero rivestendo determinati ruoli, come ad esempio i cantanti, non si curano degli aspetti legati alla produzione). Questo habitus é correlato alla posizione, alla formazione ricevuta, alla rete di relazioni in cui l'individuo ha fatto esperienza degli oggetti tecnologici, e alla storia del (sotto)campo specifico di riferimento. Neanche le generazioni più giovani dimostrano una particolare predisposizione, una passione, verso la tecnologia in generale, (e digitale in particolare), quella della home computing, nate nell'epoca in cui il Commodore 64 era *inverato* come elettrodomestico, e che provengono in maggioranza da famiglie con un maggiore capitale economico (e culturale).

2.4.1 Tipo: Non credo in quella cosa lì

Il primo sottogruppo che ho classificato usando le stesse parole degli intervistati è quello degli “Scettici/repulsivi” e si compone di 4 soggetti.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Gli artisti inclusi in questo sottogruppo sono Madaski (Africa Unite), Raiz (Almamegretta), Luca Morino (ex Mau Mau), Stefano Bettini alias, Il Generale.

Questi convivono con internet e le piattaforme digitali come un *dato di fatto*, ma *potrebbero vivere anche senza*, usano le piattaforme di social networking perché *bisogna esserci* ma non sembrano persuasi né interessati ai due elementi chiave della cultura del web 2.0, la condivisione e la viralità, e non fanno mai riferimento a questi due concetti nei loro discorsi. I soggetti di questo gruppo manifestano in sostanza un rifiuto ideologico perché non sono molto interessati e le considerano una perdita di tempo. Tuttavia sono consapevoli della pervasività delle tecnologie di rete nella vita quotidiana, sebbene non ne facciano un uso intenso poiché non le reputano utili per ampliare e potenziare la propria attività artistica. Tra gli scettici prevale fondamentalmente la sensazione di estrema difficoltà a dare risalto ai propri contenuti in un contesto in cui la cultura alta si mescola con la cultura *grass roots* (Jenkins, 2007)¹⁴⁶ e dove è forte la competizione con i prodotti artistici mainstream. Gli scettici non percepiscono internet come un mezzo per esprimere le proprie convinzioni politiche, anzi non paiono affatto interessati a questo aspetto né alla dimensione relazionale degli ambienti web 2.0. Essi sembrano, inoltre, adattarsi con difficoltà al panorama mediale e alle forme di socialità offerte dal web partecipativo; non sembrano persuasi dalle modalità di interazione, dalle forme di spettacolarità, dalle vie e dalle pratiche di circolazione dei contenuti offerte da piattaforme come Facebook (o Youtube) e sembrano più orientati verso una comunicazione unidirezionale con i propri fans ancorata alle forme di tipo web 1.0:

“Io personalmente con la rete non ci faccio nulla, metto le mie cose lì, ma le metto se uno le vuole ascoltare le trova lì, facilmente, ma non ci faccio un investimento in queste cose. Il concerto di questa sera è in rete, già per il semplice fatto che è sul nostro sito. Poi dipende da quanto spammi, io non so l’Intifada che tipo di investimento faccia in tal senso, mo’ addirittura dovevo farlo io? Secondo te, io a 50 anni mi metto sulla rete a dire che sono a Roma? Questo deve farlo l’ufficio stampa del locale, non io. Secondo te,

¹⁴⁶ Jenkins, Henry (2007) Trad. It. *Cultura Convergente*, Apogeo, Milano

dopo 30 anni che suono, devo mettermi lì su fb a invitare gli amici perché vengo a Roma? Io non lo faccio perché non ho voglia, non mi piace, mi fa schifo la rete, mi fa schifo fb, che devo fare? la promozione di un concerto non è una cosa che deve fare l'artista, loro devono fare la promozione del concerto, il locale deve fare la promozione del concerto. (..)" (Madaski, Africa Unite)

Gli scettici/repulsivi mostrano grande difficoltà ad adattarsi a questo "nuovo modello sociale" (Castells, 2002, 2010), il loro habitus è conservatore perciò gli scettici mostrano un certo grado di resistenza al cambiamento, poiché il loro habitus è fortemente ancorato alle vecchie forme di produzione, fruizione e distribuzione della musica ed è plasmato dalla formazione ricevuta, dalla posizione occupata nel campo e dalla loro storia individuale.¹⁴⁷

Genealogicamente (come ho già evidenziato più sopra) sono tra i più anziani (tra i 45 e 55 anni), tra i fondatori del "campo", e sono dotati di un alto capitale simbolico specifico (e di un più alto capitale economico, almeno in un paio di casi), la loro formazione musicale e culturale si è sviluppata in un contesto analogico, dominato dai media tradizionali, perciò essi intendono, pensano, la musica in termini di produzione e fruizione analogica, l'incisione su nastro, l'ascolto in vinile o al limite sul Cd e manifestano nei confronti del digitale un sentimento di frustrazione; le macchine vengono percepite/esperate come mezzi che facilitano la produzione musicale e migliorano la qualità del suono, ma la tendenza è, quando non di estremo rifiuto - come nel caso di uno degli intervistati, il quale afferma di essere

¹⁴⁷ Tra gli scettici prevale una formazione umanistica, il Generale è dottore di ricerca in Storia della Scienza, e possiede il titolo di studio più alto, Raiz (Almamegretta) è un drop out della facoltà di Economia e Commercio, ma ha una licenza liceale classica, Madaski (Africa Unite) una licenza liceale scientifica, Luca Morino (ex Mau Mau) è laureato in Geologia ma proviene ugualmente da studi umanistici. Inoltre questo habitus va correlato alla posizione occupata, nel senso che tre su quattro sono cantanti e non si occupano di questioni strettamente legate alla produzione musicale; il Generale (solista) afferma di delegare completamente ai suoi collaboratori questo aspetto e di occuparsi esclusivamente della composizione delle liriche, Madaski è l'unico in questo gruppo che oltre a rivestire il ruolo di musicista è anche produttore; ha però una formazione da musicista classico benché pratichi anche molta musica elettronica, tuttavia ha sempre sostenuto di non avere un rapporto di grande empatia con le macchine, e di voler utilizzare la tecnologia senza esserne dominati, mostrando un rifiuto di assoggettare il processo cognitivo alla standardizzazione imposta dai software di calcolo.

Inoltre tutte e quattro i soggetti hanno un'origine sociale working class, Madaski (Africa Unite) e Luca (ex Mau Mau) sono figli di operai (rispettivamente con licenza elementare e superiore), Il Generale è figlio di un edicolante con licenza media e Raiz (Almamegretta) è figlio di impiegato con diploma superiore; il padre di Raiz ha cambiato vari lavori e per un periodo sono emigrati da Napoli verso il Nord.

assolutamente disinteressato al funzionamento di macchine, *devices* elettronici e software per la produzione di musica – quella di non riconoscere alle macchine *l'actant*, la forza attiva. Al computer viene assegnato senza dubbio un valore centrale perché, *fa sempre più tutto*: questa ricognizione è importante nel contesto contemporaneo in cui i musicisti entrano in relazioni immersive sempre più crescenti con i loro strumenti e formano assemblaggi sempre più complessi tra macchine e corpi:(il computer) *é sempre acceso*. Tuttavia, l'introduzione del digitale è vissuto con un sentimento di frustrazione anche a causa della difficoltà nell'apprendimento dei software (e di conseguenza di incremento di capitale socio-tecnico e di partecipazione alla specifica pratica tecnologica), sebbene gli scettici riconoscono alla tecnologia digitale un ruolo importante nella definizione e costruzione del proprio suono e reputano il digitale una tecnologia “democratica” poiché oggi chiunque può fare musica acquistando semplicemente un computer e lavorando da casa, ed è utile per correggere gli errori.

“Il digitale è un grandissimo supporto...che può..qual è la grandissima innovazione del digitale? Il digitale può far suonar bene chi suona male. Questo è il digitale, se usato bene da un operatore digitale che sa suonare bene la sua musica digitale. La discriminante è, che è un po' più democratico il digitale rispetto al...nel senso che col digitale può arrivare a fare musica anche un coglione che non sa fare musica, però c'è una discriminante: deve essere dotato di gusto, e questa è una...poi io col digitale posso correggere tutto. Però tanto chi fa musica di merda, suonata un pò meglio ma in maniera fittizia: però il digitale ha dato la possibilità a tutti di fare musica con una discreta qualità e qui rientra quello che ti dicevo, cioè il gusto, e quindi chi è dotato di buon gusto può fare della buona musica, magari elettronica o cose del genere anche non essendo un musicista nel senso tradizionale del termine...”. (Madaski, Africa Unite)

Questa affermazione mette in rilievo oltretutto come il gusto assuma un significato rilevante nell'attivazione dei processi di distinzione sociale, definito da Bourdieu, come l'abilità di differenziare, e distinguere chi, essendo capace di differenziare non è indifferente (1991), e riconduce al terzo elemento dell'*habitus*, l'*illusio*, ovvero

l'intima convinzione circa il valore di uno specifico capitale e la rilevanza della propria partecipazione ai confronti che hanno luogo nel campo. Chi non è preda dell'*illusio* rimane invece indifferente: non vede l'urgenza del gioco, non coglie la rilevanza della posta, non è in grado di leggere le raffinate distinzioni tra le posizioni; senza *illusio* non c'è conflitto, né coinvolgimento, né investimento. Qui, è evidente, non si tratta tanto di distinguere tra musica acustica (fatta con gli strumenti) e musica elettronica (fatta con le macchine), quanto invece di distinguere un "certo" tipo di musica prodotta dall'interesse nel valore del suonarla. La tecnologia digitale in se e per se sembra essere percepita più come una risorsa e un'expertise che da' la possibilità agli artisti di inserirsi all'interno degli assemblaggi, degli allineamenti che compongono il campo, in sostanza consentono di essere più competitivi.

Gli scettici mostrano resistenza nell'adottare/percepire le tecnologie come innovazioni e possono essere assimilati ai soggetti che nel modello diffusionista di Everett Rogers (2003) vengono inclusi nei *late majority*: ovvero la maggioranza tardiva resistente all'innovazione, che ha bisogno di una pressione maggiore nell'adozione di un'innovazione (non necessariamente tecnologica):

“Io non c’ho mai avuto un gran rapporto tecnologico con la musica ti dico la verità, anche lo stereo ce l’ho da 30 anni, finché non va a pezzi non lo cambio...c’ho la televisione di là è dell’85, guarda non c’ho mai avuto...non so’ mai stato un fanatico delle novità, anzi all’inizio rispetto alle novità sono sempre stato abbastanza scettico, anche i cd prima di cominciare a comprarli son passati 2/3 anni..insistevvo sul vinile..anche il computer ci so’ arrivato relativamente tardi rispetto ad altri...non so’ mai stato uno che si é lasciato affascinare dalle nuove tecnologie (..)”. (Il Generale, alias Stefano Bettini).

Gli scettici però a differenza dei *late majority* - che secondo Rogers avevano uno status sociale “relativamente basso” - presentano uno status sociale “trasversale” anche se hanno tutti e 4 un background da *working class*, e provengono da famiglie che non disponevano di un

alto capitale economico (né di un alto capitale culturale), e la socializzazione con gli oggetti tecnologici sembra essere avvenuta per lo più al di fuori del contesto familiare e nell'ambito di una rete di relazioni sociali. Come emerge dai loro racconti, due di loro riconducono il primo approccio con gli oggetti tecnologici all'ambito familiare, mentre gli altri due all'esterno; uno dei loro racconta che l'oggetto cui associa la sua prima percezione di "oggetto tecnologico" è un organetto che aveva ricevuto in regalo in famiglia, da bambino, mentre un altro associa il ricordo al televisore in bianco e nero e alla radio, ovvero ad oggetti inclusi nell'"economia morale" della casa (Silverstone, Hirsch e Morley, 1992)¹⁴⁸; d'altro canto c'è chi associa la sua prima percezione di oggetto tecnologico a una gamestation di suo cugino "che si poteva permettere più cose", con cui, ricorda, gli piaceva molto giocare e dove: "c'ho perso diversi soldi..", poi a un Mellotron e a una tastiera Prophet 5 di proprietà dei gestori della sala prove che frequentava verso i sedici/diciassette anni allorché cominciava a formarsi il suo habitus di musicista, e a una tastiera Korg Poli 800 dell'amico (il tastierista del suo gruppo Almamegretta) il cui backup, ricorda, si faceva su una cassetta di piccole dimensioni (indica con le dita) e "così poco fedele"; un altro ancora racconta invece che ha cominciato a lavorare a dodici anni come insegnante di musica e che sin da piccolo ha iniziato a comprare macchine per fare musica, perché non ha mai avuto la paghetta.

¹⁴⁸ L'economia morale della casa è il pre-requisito fondamentale che gli autori della *domestication theory* usano, capitalizzando alcune conoscenze che derivano dagli studi sul significato sociale del consumo e sulle pratiche di costruzione di significato della vita quotidiana. Secondo questo concetto la casa è un'economia morale per due motivi principali, uno esterno e uno interno. Il motivo esterno è rappresentato dai membri della famiglia che mettono in atto una serie di attività e produzioni che avvengono sia dentro che fuori il contesto domestico definito economia pubblica. Il motivo interno è che le attività economiche dei suoi membri dentro la casa e fuori di essa sono ispirate da cognizioni, atteggiamenti e gusti estetici definiti dalle biografie dei suoi membri e dalle relazioni fra essi. In questo senso la casa, intesa come unità domestica, è un luogo osmotico di scambio con il mondo esterno sia di prodotti (acquistati, consumati, riciclati, rottamati) che di significati (condivisi, costruiti, comunicati) che rende la famiglia appartenente ad una specifica stratificazione sociale (classe media, classe alta, ecc) ma con delle peculiarità che la contraddistinguono come unica.

Vale la pena notare che questi musicisti hanno tutti traiettorie ascendenti (sono attualmente più ricchi di capitale economico, di capitale(sotto)culturale e di capitale simbolico specifico; naturalmente il volume e la distribuzione di ogni capitale varia per ognuno di essi, il Generale, è il meno dotato di capitale economico, e fa lavori precari per vivere, non avendo raggiunto una posizione da musicista equiparabile a quella degli altri), e che tre di essi sono attualmente “consumatori” della tecnologia Apple, che è più costosa ed è simbolo di distinzione sociale (gli sfigati usano i Pc)¹⁴⁹; il Mac è, in generale, prediletto dai musicisti, ed è ritenuto il computer *par excellence* nell’ambito della produzione musicale per via delle sue caratteristiche hardware e poiché è predisposto per l’installazione di programmi come Logic, uno dei software più utilizzati oggi per la produzione della musica, non compatibile con sistemi operativi come Windows e Linux. 3 su 4 hanno un Iphone e si connettono sia con tecnologia mobile che tramite Mac da casa, (ad eccezione di uno di loro che ha un Pc e uno smartphone Samsung con cui non si connette, mentre uno degli intervistati precisa di avere un laptop Mac pertanto il concetto di computer da casa gli è estraneo). La mobilità è una componente interessante nell’uso dei social media, ed è sorprendente che proprio gli scettici/repulsivi attivino, in una forma del tutto inconsapevole, quella continuità culturale che si suppone si instauri tra social media e tecnologie mobili. I social media diventano così lo strumento per la creazione di un legame sociale – più o meno temporaneo – che viene ad essere stabilito sul web, ma la cui potenza può esprimersi anche nel mondo fuori dal web grazie al contatto

¹⁴⁹ Numerose ricerche attestano che il possesso di un device Apple viene percepito dagli utenti come un simbolo di status e perciò di distinzione, poiché la sensazione è quella di appartenere a una tribù grazie anche alle strategie di marketing attivate dall’azienda di Cupertino. Cfr. ad esempio Paolo Magaudda *MP3, vinili e Hi Fi, Tecnologie, pratiche e utenti della cultura sonora* in Studi Culturali - (Dicembre 2006), Anno III, N. 2, dove emerge questo aspetto.

perpetuo reso possibile dalle tecnologie mobili, (Bennato, 2010 pag. 71-72).

Più specificamente Facebook é percepito dagli scettici come una minaccia per la privacy e come un mezzo di sorveglianza sociale, in sostanza come una piattaforma dove si instaurano rapporti fittizi, la sensazione é che le persone vanno su Facebook *per farsi i fatti degli altri*, per spiare le vite altrui e che sviluppi un'attenzione morbosa verso la sfera intima delle persone (che cresce sempre più in relazione al livello di popolarità delle persone), ciò sembra comportare disagio a causa dell'incremento del chiacchiericcio che puo' andare lungo un continuun che dal semplice scambio di informazioni arriva al gossip;in realtà l'architettura della piattaforma (casa di vetro, Papacharissi, 2009) é tale da incoraggiare la comunicazione basata sul pettegolezzo. La percezione prevalente é che ci sia un eccesso di trasparenza (società antidrammaturgica di Goffman), che rischia di invalidare le regole non scritte che presiedono al reciproco riconoscimento dei ruoli sociali (Goffman, 1959/1988).

Questa dichiarazione é esplicativa di tale presa di posizione:

“Ma perché mostrare tutto? non c'è bisogno..sono legato a prima..non c'è bisogno di essere così nudi sempre e comunque, non vedo perché, ho un grande pudore rispetto a me stesso..sono fondamentalmente una persona riservata..non mi piace..recentemente mi sono sposato ma non ho postato le foto su facebook, me le hanno postate e io le ho cancellate... ho detto non mi postate le foto....(su fb) trovi dei reportage accuratissimi, anche perché dietro questa cosa qui, vedi, c'è..(si riferisce all'atto di postare foto di figli, di momenti intimi della vita privata. ecc..)... sì il pubblico in gengenerale il pubblico é morboso sempre e comunque, non solo nei mie confronti, la gente vuole sapere oggi é il momento in cui tutti vogliono sapere tutto...c'è voglia di inciucio...” (Raiz, Almamegretta)

Gli scettici non hanno, in generale, un comportamento interattivo, e dichiarano di non fare uso nemmeno degli strumenti ideati per abilitare un'interazione da retroscena, come la chat.¹⁵⁰ Il rapporto con i

¹⁵⁰ A tal proposito é opportuno specificare che l'osservazione del comportamento dei singoli casi sulla piattaforma di Facebook, ha rivelato una mancanza di convergenza tra quanto dichiarato e quanto messo in pratica nella gestione dei profili poiché abbiamo riscontrato che Raiz e Madaski svolgono un'attività di *self*

fans si basa prevalentemente su una forma di comunicazione più unidirezionale e meno interattiva, che riflette la tradizionale asimmetria del rapporto, artista -fans, non si riscontra infatti una grande interazione con i “fans”; di frequente, domande, commenti e le varie forme di adulazione, ovvero tentativi di interazione da parte di questi ultimi, rimangono inevasi e senza risposta¹⁵¹. Tutti e 4 gli artisti di questo gruppo alla domanda su che tipo di rapporto avessero con i propri fans, hanno risposto: “*se mi chiedono qualcosa rispondo*” e ironizzano, inoltre, sul termine “amico” poiché è ritenuto inappropriato per descrivere il tipo di relazioni che si instaurano su questo social network, e in effetti l’utilizzo del termine “amico” porta con sé problematiche interessanti. Come ha notato danah boyd, il fatto che l’eterogeneità dei rapporti sociali venga appiattita nella categoria “amico” è fonte di problemi nella gestione del profilo Facebook (boyd, 2006)¹⁵². Sostanzialmente gli scettici adottano strategie di presentazione simili nella gestione del loro profilo privato Facebook e del profilo ufficiale fans, pertanto la tipologia di amici si riduce prevalentemente a un gruppo di fans.¹⁵³ Gli artisti di questo gruppo non fanno grossi investimenti, né emotivi, né materiali poiché non credono che la piattaforma sia uno strumento utile per promuovere la loro attività, non c’è illusione, potremmo dire, e non descrivono il tipo di

impression management molto più intensa, viceversa i casi di Morino e il Generale confermano uno scarso uso e investimento almeno in termini di attività (non è dato, comunque, documentare eventuali comportamenti da lurker, ovvero di colui che iscritto a una mailing list, newsgroup, o social network legge con grande attenzione i messaggi inviati dagli altri utenti, ma non ne scrive e non ne invia mai dei propri. Cfr sull’argomento almeno Smith (1992) e Katz (1998).

¹⁵¹ Facebook ha introdotto la funzionalità Segui con l’intento di aprire la piattaforma anche a una tipologia di relazione asimmetrica sul modello di Twitter.

¹⁵² L’autrice si firma in minuscolo per ragioni di tipo formale (equilibrio visivo, eleganza formale) e politiche esplicitate nel suo blog: <http://www.danah.org/name/html/>
Tale pratica è stata quasi prevalentemente adottata dalla comunità scientifica internazionale e così facciamo anche qui.

¹⁵³ Similmente un recente studio condotto da Nancy Baym (2012) sulle percezioni dei musicisti rispetto alle loro interazioni e relazioni con le loro audience online, ha rivelato che essi tendono a bilanciare le tensioni indotte dall’opacizzazione dei confini tra amici e fans, attraverso strategie che dipendono dalla necessità di proteggere se stessi, i loro cari e di preservare l’integrità del rapporto con i propri fans. Piuttosto che rivolgersi alle loro audience online in termini di fans molti musicisti li considerano dei “pari” (pag. 286). Cfr. Nancy Baym, *Fans or Friends: Seeing social media as musicians do* in Journal of Audience&Reception Studies Vol.9/2 Novembre 2012,

strategie di impression management che attivano sui profili anche a causa dello scarso utilizzo degli stessi: soltanto Raiz (Almamegretta) si sofferma a descrivere abbastanza nel dettaglio quale immagine intende dare di se stesso. Nel complesso emerge un differente criterio di selezione dei contenuti postati sui profili privati rispetto alla pagina ufficiale fans (la pagina dei mi piace), gli scettici tendono a postare sulla pagina fan contenuti strettamente attinenti alla loro attività musicale, promozione e foto dei concerti, rassegna stampa, insomma *notizie di lavoro*, mentre sul profilo privato esprimono, abbastanza raramente, opinioni su un determinato argomento sociale o politico, gusti e preferenze musicali, culturali o sportive; la tendenza è comunque quella di non pubblicare informazioni o foto che ritraggono momenti della propria vita privata, tutt'al più foto dei tour che compaiono in bacheca prevalentemente attraverso il meccanismo dei tagging ¹⁵⁴. Facebook è considerato dagli scettici un mezzo inutile e inefficace a livello promozionale anche a causa della difficoltà di capitalizzare i likes (mi piace) e di tradurli in una presenza effettiva ai concerti, che in un contesto come quello attuale resta l'unica fonte di guadagno per gli artisti; sostanzialmente sfugge, nel complesso, la possibilità di rintracciare una audience in senso classico (*gente che si sbatte per andare ai concerti*, che spende soldi per spostarsi, compra il biglietto ecc) nell'ambito di un pubblico "indistinto"¹⁵⁵ e sempre più spesso identificato in termini di networked publics (Ito et al. 2007, boyd, 2008).¹⁵⁶ Prevalentemente la percezione della audience

¹⁵⁴ Il tagging è il meccanismo di etichettatura dei contenuti affidato alle comunità di utenza.

¹⁵⁵ danah boyd (2008a) afferma: "ci sono differenti tipi di persone, in relazione alla situazione o al contesto. Questa lascia lo spazio per multipli "publics". I soggetti spesso hanno a che fare e sono membri di pubblici differenti e si spostano tra loro in modo fluido. I pubblici non sono sempre distinti l'uno dall'altro e spesso si formano pubblici più piccoli all'interno di pubblici più estesi" (boyd, 2008a, p.18 cit. in Comunello 2008, p. 130)

¹⁵⁶ dana boyd (2008b) sviluppa l'accezione di *networked publics* per descrivere le relazioni sociali che si instaurano all'interno dei social network; i networked publics sono caratterizzati da quattro proprietà e da tre dinamiche di base. La prima proprietà è la persistenza (ovvero il fatto che gli scambi comunicativi sono automaticamente registrati e archiviati), la replicabilità (i contenuti possono essere copiati e incollati), la scalabilità (che sta a indicare che la visibilità potenziale dei contenuti è enorme), la ricercabilità (ovvero il contenuto dei pubblici interconnessi può essere reso accessibile tramite ricerca su web). Per quanto riguarda le

attraverso questi profili é molto sfocata, e va dalla percezione di un pubblico molto giovane, molto meno formato rispetto al pubblico degli anni Novanta, di cui é sempre più difficile determinare gli effetti congiunti di gusto e capitale culturale, e cogliere le omologie culturali. Le seguenti affermazioni sono indicative di due diversi punti di vista, che nel secondo caso esprime un rapporto di omologia con i valori espressi dalla band:

“Bah sicuramente é un’audience giovane, ci sono meno persone della mia età e molti più ragazzi più giovani...rispetto agli anni Novanta probabilmente é un tipo di audience meno, come dire....non saprei, poi é difficile giudicare da questi profili sai..sai com’è fb, ognuno racconta quello che vuole...” , (Luca Morino, ex Mau Mau)

“E’un’audience open-minded, di sinistra, anti-razzista e anti-sessista”, (Raiz, Almamegretta)

Ancor più difficile é concettualizzare una audience all’interno del panorama mediale digitale, ciò ha portato danah boyd a interrogarsi sull’uso del termine *audience* o *public*, e a optare infine per quest’ultimo (spesso al plurale per i motivi innanzi spiegati) nei termini di *networked publics* (che può essere tradotto approssimativamente con “pubblici interconnessi”), un concetto che può essere declinato sia come spazio sociale in cui le persone possono incontrarsi e interagire, sia come comunità immaginata (nel senso di Anderson, 2010) che emerge come risultato dell’interazione di persone, tecnologie e pratiche (boyd 2008a p. 2)¹⁵⁷

La sensazione predominante nel gruppo degli scettici é di essere invischiati in una lotta tra chi cerca di aumentare la propria visibilità cercando delle strategie per dare risalto ai propri contenuti/prodotti

dinamiche che connotano i pubblici interconnessi, possiamo dire che sono processi che rileggono in chiave digitale tematiche classiche che hanno riguardato i mass media degli ultimi dieci anni. Primo, boyd conia il concetto di audience invisibili, nel senso che non tutte le audience sono visibili e compresenti quando una persona sta contribuendo online; in secondo luogo di contesti collassati, ovvero della mescolanza di diversi contesti sociali dovuta all’assenza di confini spaziali, sociali e temporali; infine si sofferma sull’opacizzazione dei confini tra pubblico e privato, declinata come la difficoltà di mantenere distinti i due ambiti a causa dell’impossibilità di controllare il contesto sociale di riferimento.

¹⁵⁷ Nelle parole di Anderson “è immaginata ogni comunità più grande di un villaggio primordiale dove tutti si conoscono (e forse lo è anch’esso). Le comunità devono essere distinte non dalla loro falsità/genuinità, ma dallo stile in cui esse sono immaginate (Anderson, 1983:27)

artistici e chi si affida al mercato della compravendita di click per accrescere la propria popolarità (i meccanismi di ranking delle pagine sono stati complessificati, Facebook ha introdotto un nuovo algoritmo che ha ri-organizzato il sistema dei newsfeed e di recente la possibilità di promuovere contenuti a pagamento).¹⁵⁸ Questo aspetto è messo in evidenza, in particolare, da uno degli intervistati, il quale sottolinea, soprattutto a proposito di Youtube, che le visualizzazioni - che dovrebbero teoricamente misurare indici di popolarità - sono totalmente fasulle a causa del numero spropositato di (ro)bots nella Rete. Ma ci tornerò nel prossimo capitolo dedicato a Youtube ¹⁵⁹

2.4.2 Tipo: Facebook, é un'arma a doppio taglio

Il gruppo degli “integrati”¹⁶⁰ si presenta più eterogeneo in relazione all'età anagrafica e alla posizione occupata nel “campo”¹⁶¹: essi sembrano cogliere le opportunità offerte da internet e i social network sia in ambito relazionale che come piattaforme promozionali. Internet e le piattaforme come Facebook, Youtube (e prima Myspace) vengono

¹⁵⁸ I news feed sono dei flussi di informazioni interni al social network che danno che danno aggiornamento su qualunque attività svolta in Facebook dalle persone che fanno parte del proprio grafo sociale. E' proprio grazie ad essi che il social network ha trasformato il fluire di informazioni in un vero e proprio sistema di broadcast interno. Da molti utenti sono stati percepiti come un'invasione della privacy, perché, in primo luogo, i news feed non distinguono fra le diverse tipologie di amici, e mentre di alcuni fa piacere ricevere un'informazione costante, di altri un po' meno, in secondo luogo, su internet i legami sono sostanzialmente deboli e nascondono delle asimmetrie, in quanto una persona può seguire una persona con particolare interesse, ma quest'ultima può non ricambiare tale attenzione, come avviene appunto nel caso degli artisti.

¹⁵⁹ Carlo Formenti (2008) mette in evidenza che il principio paretiano 80/20 riguarda tutte le dinamiche di rete: dalla concentrazione dei link alla costituzione di gerarchie di attendibilità nella blogosfera e nei social network. Dai meccanismi di tagging (l'etichettatura dei contenuti affidata alle comunità di utenza, agli algoritmi di google (che organizzano i risultati delle ricerche assumendo come voti di qualità i link che puntano a una determinata pagina web) l'intera impalcatura ideologica del web 2.0 poggia sul tacito presupposto che l'attendibilità di un'informazione (autorevolezza di un blogger, il prestigio di uno scienziato, la competenza di un professionista, l'onestà di un commerciante, etc), venga misurata oggettivamente dalle varie forme di passaparola digitale laddove questi automatismi socio-meccanici possono tutt'al più misurare indici di popolarità che a loro volta rispecchiano precisi rapporti di forza, in campo economico, sociale e politico (2008: pag. 36-40)

¹⁶⁰ Gennaro T. (Almamegretta), Lucariello, Chisco, Gee (Geelandenjo), Jo (Geelandenjo), Mina (Dotvibes), Teo (ex-Dotvibes).

¹⁶¹ Le interviste ai ragazzi più giovani sono state realizzate per coppie: Gee e Jo, sia per motivi di tempo, sia perché gli intervistati hanno chiesto di fare così: tra i due Gee ha parlato di più poiché si mostrava caratterialmente più loquace mentre Jo più taciturno e introverso, anche se ha comunque dato il suo apporto alla ricerca condividendo, fra l'altro, quasi tutte le osservazioni di Gee. Anche con Mina e Teo ho interagito a coppia, Mina è arrivato puntuale alla Stazione di Torino PN, mentre Teo ci ha raggiunto più tardi in un caffè dando comunque un notevole contributo con il suo racconto.

percepiti come grandi opportunità per band e artisti che intendono presentarsi a un vasto pubblico e disseminare i propri prodotti. Gli integrati sembrano abbastanza persuasi dalla pratica della condivisione e dalle opportunità di influenza insite nella struttura del network stesso (viralità, passaparola). Prevalentemente hanno fiducia e sono convinti delle potenzialità di queste piattaforme, e dimostrano un comportamento abbastanza *interattivo* con il proprio network di contatti, sebbene nei loro discorsi evidenzino le stesse criticità sopradescritte dagli “scettici”. Un intervistato, in particolare, mette in risalto anche l’opportunità offerta dai Sns (Social Network Sites) di poter instaurare un rapporto *più diretto, umano, meno da star*, di avvicinare l’artista al proprio pubblico. Secondo i due soggetti più giovani, Facebook esprime punti di forza e punti di debolezza, poiché se da un lato é utile e aiuta a promuoversi, dall’altro la piattaforma é percepita come un mezzo che assorbe mentalmente, anzi *distrugge* (questo concetto é riferito probabilmente al tempo e alle energie dedicate ai Sns, soprattutto i giovani dichiarano di passare molto tempo sui social, quasi sempre l’intera giornata) e perciò Facebook viene definita *un’arma a doppio taglio*. La maggior parte degli artisti di questo sottogruppo ha una storia maturata in un panorama mediale digitale e in un contesto in cui si stava diffondendo la tecnologia digitale, il computer e internet; i più giovani si sono *appropriati* del computer sin dall’infanzia, poiché essi hanno cominciato a usarlo nel contesto familiare (cfr. Silverstone, Hirsch e Morley, 1992) a giocherellarci e a comprenderlo, così come internet é una *tecnologia* che era già entrata nell’ambiente domestico, e infatti associano d’istinto il ricordo del primo oggetto tecnologico al computer che, in tutti i casi, era stato acquistato in famiglia e che hanno cominciato a usare da bambini, intorno ai 10-12 anni, prevalentemente associano il

ricordo degli oggetti tecnologici ad oggetti elettronici correlati alla musica:una tastierina elettronica (Mina e Chisco), un campionatore (Lucariello, Chisco).

Troviamo nel gruppo anche un'esemplificazione di come gli agenti non agiscono sulla base di criteri esplicitamente razionali, ma piuttosto sulla base di regole pratiche implicite, a partire da sensazioni su come si gioca il gioco (per sensazioni intendendo habitus, per gioco intendendo campo); si tratta del soggetto anagraficamente più anziano, la sua formazione di musicista è avvenuta nel periodo analogico al pari dei coevi scettici (associa il ricordo del primo oggetto tecnologico a una batteria elettronica all'età di 26/27 anni e alla difficoltà di "appuntarsi" i ritmi e di comprenderne il funzionamento, mentre tornando qualche anno indietro nel tempo associa il ricordo a un registratore a bobina multitraccia di marca Geloso), ma dimostra di adattarsi meglio e di essere più a suo agio nel contesto dei media digitali rispetto ai suoi colleghi scettici, e soprattutto di coglierne le "possibilità" e di non rifiutarne le logiche. Il suo habitus si è stratificato nel tempo (dichiara orgoglioso, a registratore spento, di essere stato uno dei primi ad avere una connessione internet! in città??), ed emerge dal consolidamento e dalla naturalizzazione di modi di fare attraverso situazioni concrete sperimentando in studio, interagendo con musicisti e produttori, dubmaster e ingegneri del suono; il suo habitus è duttile, e sembra incarnare quell'agency creativa, quel principio di "*spontaneità senza coscienza né volontà*" (Bourdieu, 1980/2005, pag. 90), capace di generare il cambiamento. E' batterista (degli Almamegretta) e non si occupa direttamente della produzione musicale ma il suo punto di vista è condizionato sia dalla storia del campo che dalla sua storia individuale perché ogni persona, avendo un'unica traiettoria e una sola collocazione nel mondo,

interiorizza un'originale combinazione di schemi. Con l'affermarsi della tecnologia digitale le trasformazioni profonde avvenute nella struttura della società hanno comportato di fatto notevoli mutamenti all'interno di questo specifico (sotto)campo di produzione musicale; le regole del gioco sono cambiate, i musicisti hanno cominciato ad usare le macchine per registrare la musica su hard-disk, e mano a mano il computer ha acquisito sempre più centralità nella produzione della musica, nel modellare il suono (in particolare nel caso di Almamegretta che fanno un dub elettrificato, caratterizzato da un notevole apporto di tecnologia digitale che, come affermava Raiz, nel loro caso svolge anche un'importante funzione "estetizzante").

La seguente dichiarazione, inoltre, è un buon esempio di come le disposizioni si stratifichino in antiche e recenti, superficiali e profonde, disponibili, attive o latenti, e in disposizioni a fare e disposizioni a credere (Lahire, 2011 pag 32 e pag 56 e ss): ¹⁶²

"Vabbè, (il rapporto con la tecnologia digitale) è sempre stato molto stretto, perché fin dall'inizio..il primo album Anima Migrante, cioè, è una componente che è sempre stata molto presente nella produzione dei dischi..noi nasciamo con la musica digitale, insomma, anche se poi, la resa audio no, della musica analogica è molto superiore rispetto al digitale, insomma...tipo Neil Young ha progettato un sistema di ascolti che trasforma gli Mp3 in una resa audio molto vicina all'analogico, tipo...per dire...un artista che parte dagli anni '60 come Neil Young sente la necessità di confrontarsi con la tecnologia che può offrire una maggiore esperienza di ascolto che non sia l'MP3 che oggi è così diffuso.."

E ancora:

"No, i mixer, sono quasi..so' sempre analogici...però digitale nel senso, nella composizione, componi su computer, su hard disk...inizialmente i primi dischi li abbiamo registrati sul nastro però molte cose venivano dal computer perciò erano digitali, insomma... noi preferiamo il mixer

¹⁶² Secondo alcuni autori (Born, 2010), è nella relazione con l'agency individuale e attraverso la nozione di improvvisazione che Bourdieu sembra concettualizzare l'aspetto creativo, trasformativo dell'agency. L'agency è intesa come il risultato della natura improvvisativa della pratica in quanto essa è informata dall'habitus e incontra le condizioni del campo. In questo senso individuale, piuttosto che di pedissequo seguace delle regole, l'habitus è concepito come un principio generativo di pratiche e improvvisazioni regolate in quanto strategiche e improvvise. Ne consegue che una questione fondamentale riguarda lo status della valenza improvvisativa della pratica da che questa sola soccorre il suo framework affetto da una eccessiva forma deterministica. Bourdieu non sviluppa il suo concetto di improvvisazione, che rimane residuale. James Bohman's sostiene che Bourdieu da conto solo debolmente dell'agency riflessivo, e manca di spiegare "come è possibile l'innovazione e come sono possibili nuove forme di espressioni..."(Bohman, 1999:142 cit in Born pag 181).

analogico perché ha una resa sonora molto più alta rispetto a quella digitale. Poi alla fine il suono digitale vuole imitare quello analogico senza riuscirci...la maggior parte delle volte..chiaramente se tu hai uno spazio limitato non ti puoi permettere di tenere.....ci vuole (i mixer analogici) un mare di spazio. Dal vivo, sulla scheda tecnica, noi richiediamo sempre mixer analogici...il dub per esempio si fa col mixer analogico....bah lì (in Giamaica) più che il mixer le cose sono programmate al computer..è uguale, tutto su mixer analogico...” (Gennaro T. Almamegretta).

Chi possiede il giusto *habitus* é in grado di improvvisare corsi d’azione adeguati alla situazione utilizzando con accortezza la rete delle *distinzioni simboliche* del campo come struttura percettiva di classificazione e valutazione, e le facoltà stratificate legate sia alla dotazione (dimensione e struttura) di capitale culturale dell’attore sia alle motivazioni e emozioni che egli é in grado di investire nella sua pratica.

Riguardo a internet, egli é dell’idea che i blog e i siti di social network costituiscano un’inedita libertà di espressione, e che l’informazione, la reputazione di un artista, non dipendono più esclusivamente dagli intermediari culturali tradizionali (giornalisti e recensori della carta stampata o televisivi, radiofonici, critici musicali, ecc.) ma hanno la possibilità di percorrere altre strade, di passare attraverso l’attività di un blogger particolarmente influente, o di un fan particolarmente attivo.¹⁶³ I social media vengono percepiti come possibilità di auto-organizzazione dal basso nel senso di una partecipazione orizzontale alle pratiche culturali e creative dopo la crisi del settore discografico; alcuni intervistati hanno notato, inoltre, che questa crisi ha incentivato il ritorno alle pratiche dell’auto-produzione anche tra gli artisti mainstream (come ad esempio Jay-Z) e come in realtà le dicotomie

¹⁶³ Studi interessanti sulle comunità di fandom sono stati condotti da: Henry Jenkins, *Get a Life! Fans, Poachers, Nomads*, in *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, 1992/2007, *Fans, Bloggers and Gamers. Media Consumers in a Digital Age*, New York University Working paper, University of Kansas, Paper Prepared for *Internet Research, 9.0*, Copenhagen, Denmark. October, 2008. Press, 2006a/2008; Nancy Baym, *The new shape of online community: The example of Swedish independent music fandom*, in *First Monday, volume 12 (8)*, agosto 2007, pp. 1-17; Nancy K. Baym e Robert Burnett *Amateur experts: International fan labor in Swedish independent music*, Department of Communication Studies

underground/mainstream, indie/major abbiano perso oramai il loro senso di classificazione sociale e il loro valore ideologico.¹⁶⁴

Nel complesso, gli integrati considerano Facebook una buona opportunità per gli artisti per promuovere *gratuitamente* la propria attività, e la piattaforma viene utilizzata in prevalenza in maniera strumentale per questi scopi. Essi descrivono/mettono in atto strategie differenti nella gestione dei profili ufficiali rispetto ai profili privati e si rivolgono attraverso i primi a un *pubblico* potenzialmente interessato alla propria attività artistica mentre utilizzano i secondi anche per le attività di social network, per attività ricreative e culturali o per la ricerca di informazioni pratiche e di orientamento o notizie (Savolainen, 1995). In generale il criterio predominante è quello di rivolgersi ai propri fans attraverso il profilo ufficiale (la pagina dei mi piace) per promuovere la propria attività musicale, ma l'atteggiamento generale è di chiusura, pochi rispondono ai propri fans sui profili ufficiali, quasi tutti sembrano interagire maggiormente sui profili privati, qualcuno anche attraverso l'uso della chat, come ad esempio racconta uno di loro.¹⁶⁵ Due giovani intervistati, descrivono nel dettaglio le strategie adottate nella gestione dei profili sia ufficiali che privati (vedi paragrafo seguente): uno dei due non fa più parte dei Dotvibes ed è attualmente impegnato in un progetto musicale electrojazz con la band, *The Sweet Life Society*, sempre di base a Torino, che è stata messa sotto contratto dalla BMG (edizioni), ehli racconta la sua traiettoria spiegando come sia riuscito a farsi una reputazione credibile come dj/beatmaker divulgando i propri prodotti

¹⁶⁴ Sarah Thornton (1998:129), sostiene d'altronde che "le dicotomie mainstream/sottocultura non si relazionano oggettivamente, quanto coi mezzi attraverso cui molte culture giovanili immaginano il proprio mondo sociale, valutano la propria importanza culturale e affermano il proprio capitale sottoculturale". Secondo l'autrice studiosi come Simon Frith, Evans, Hebdige, Mungham e McRobbie hanno riportato queste convinzioni acriticamente e ad eccezione di Frith si sono fatti prendere da una denigrazione e nel caso di McRobbie da un'esaltazione del mainstream.

¹⁶⁵ Mentre scrivo Lucariello e Raiz hanno chiuso il profilo privato Facebook per problematiche di gestione, stando alla comunicazione di Lucariello, Raiz invece lo ha chiuso momento all'altro senza motivare.

artistici attraverso i social network (in realtà questo percorso è stato possibile grazie all'intermediazione di un giornalista e manager discografico introdotto nel mainstream che ha notato e introdotto la band in quel circuito, questa traiettoria sarà sommariamente esposta nel paragrafo successivo).

Sui profili privati gli integrati attivano pratiche differenti che vanno dall'interazione con le varie tipologie di amici, che determinano la connessione a differenti tipi di reti sociali, alla condivisione di gusti e preferenze culturali, ma in prevalenza, "stare" su questi profili viene considerato, alla lunga, noioso, e la sensazione prevalente è, come nel gruppo degli scettici, di essere esposti alla curiosità e al pettegolezzo e di perdere tempo; uno dei ragazzi più giovani racconta di aver anche eliminato il suo profilo Facebook per sette mesi essendo infastidito da queste dinamiche e di averlo riattivato su consiglio di un suo amico "soundboy"¹⁶⁶ che lo ha stimolato a promuoversi come artista sulla piattaforma, un altro racconta invece che i primi tempi in cui aveva aperto il profilo ha praticato parecchio l'attività di social searching (ricerca di amicizie conosciute offline) e di social browsing (ricerca di contatti nell'ambito musicale), ma di essersi reso conto presto di non essere interessato a tale attività, poiché si tratta di *rapporti fittizi, dove manca il contatto umano*. Il profilo privato viene percepito più come un profilo dove gestire le relazioni personali, con amici e conoscenti, con cui scambiare opinioni, riflessioni, postare foto della propria vita privata (famiglia, fidanzate, amici) o dove condividere informazioni e gusti culturali (video da Youtube, ecc). La gestione del retroscena viene spesso attivata mediante l'uso della chat come racconta uno di loro: Facebook è percepito sostanzialmente come una piattaforma dove bisogna starci *perché ci stanno tutti* e perché sembra essere la

¹⁶⁶ Soundboy è un termine che all'interno della cultura del sound system indica un membro della crew, che può essere il selector, oppure rivestire altri ruoli, indica strettamente un'appartenenza.

strada più accessibile per rivolgersi al gruppo di pari o a un target di giovani (adolescenti, ragazzi giovani). In questo sottogruppo quattro soggetti possono essere annoverati, secondo la definizione di Mark Prensky, tra i nativi digitali (cioè persone nate dopo il 1990, anche se i ragazzi da me intervistati sono nati nel 1989), ovvero persone circondate dai media digitali come computer, dvd, macchine fotografiche e videocamere digitali, cellulari e internet, e venute a contatto con la tecnologia digitale sin dall'infanzia; essi associano il ricordo del primo oggetto tecnologico al cellulare, al computer e a internet, che hanno cominciato a usare in famiglia.¹⁶⁷ Uno dei giovani nel ripercorrere la propria esperienza individuale con la tecnologia, si chiede innanzitutto cosa “definire” tecnologico:

“...in ambito tecnologico?ma dobbiamo prima definire che cos'è la tecnologia, tecnologia può essere pure una zappa...(..).

E poi continua:

Ehmm giustamente, nella nostra infanzia giustamente di ragazzi degli anni '90 la prima cosa tecnologica è stato il telefonino, che ci ha aperto gli occhi...di più..però, anzi, ripensandoci meglio, il telefonino è venuto dopo, prima il computer...io fortunatamente mia madre era appassionata di tecnologia e sono stato il primo ad avere Windows '95, già smanettavo con il computer quindi posso ritenere di più il computer come un oggetto, come un apparato tecnologico che non il telefono, comunque sono arrivati insieme, però ai miei fratelli più grandi sì, erano già interessati al telefono ma io, nella mia concezione, non ero interessato ad avere un telefono....quindi mi bastava il computer come poteva essere la playstation”(Gee, Geelandenjo).

Le loro rappresentazioni del mondo (musicale) sono modellate dalla tecnologia digitale, uno tra i più giovani racconta che dell'analogico non ha memoria, tuttavia, sottolinea che l'interesse per la tecnologia (digitale) è un dato “pre-determinato”. Nelle sue parole:

“l'interesse per la tecnologia è venuto nel tempo un po' per necessità, un po' perché dopo aver lavorato con i produttori esperienze belle, utili o altro....ho dovuto, purtroppo o per fortuna, far diventare il computer, il mio

¹⁶⁷ E più difficile ricostruire l'estrazione sociale per questo gruppo poiché ci sono parecchi dati mancanti; quei pochi dati riconducono a un background urbano della classe media (a parte forse Lucariello che ha più un'estrazione da working class, con padre che definisce “disoccupato storico” e madre casalinga) con un capitale economico sufficiente per acquistare un computer anche ai prezzi più elevati di dieci/vent'anni fa.

strumento principale, dalla batteria alla chitarra, o la scrittura...il mio strumento principale è diventato il tic del computer” (Mina, Dotvibes)
Altri due soggetti, sempre tra i giovani, mettono in evidenza, invece, che la tecnologia digitale é utile perché consente a tutti di fare musica a basso costo, quindi abilita nuove forme di auto-produzione musicale consentendo di avere prodotti qualitativamente migliori rispetto alle produzioni artigianali che si facevano negli anni '90 (spesso su cassetta fruscante e registrata male), e appunto, di correggere gli errori, dall'altro come questa abbia standardizzato il suono:

“E' molto utile...a proposito...la tecnologia ci ha aiutato a fare il nostro ultimo prodotto ...mixtape, sarebbe un cd. (La tecnologia) ci ha aiutato tantissimo, senza la tecnologia digitale avremmo dovuto spendere tantissimi soldi per poter produrre un mixtape”

“Il sound digitale ha rovinato tantissimo,sottolineo la parola rovinato...(..). Ha standardizzato il suono, alla fine, chi ha una buona voce, non ci impegniamo, il cantante non si impegna a fare un corso di canto, a sfruttare la voce....perché tutti siamo intonati, eh, prima di tutto con il computer migliori, non c'è bisogno di allenarti con il computer...e quindi con l'effetto la voce sembra più profonda..” (Gee, Geelandenijo)

Il discorso attorno alla tecnologia digitale si sviluppa quindi all'interno di un frame che tende tra due poli; da un lato la tendenza a decantarne quasi le basi democratiche (e i valori ad essa correlati come l'accessibilità, uguaglianza, ecc.), dall'altro il rifiuto del digitale come strumento di standardizzazione del suono, che comporta ripetitività ecc, caratteristiche che - a partire dalla tradizione di studi risalenti ad Adorno – sono state attribuite all'intera struttura (armonica, ritmica e tematica) della popular music tout court, (cfr. Adorno , 2002).¹⁶⁸

¹⁶⁸ Theodor W. Adorno, *On popular music*. In R. Leppert (ed.), S. H. Gillespie (trans.), *Essays on Music*, pp. 437-469), 2002

¹⁶⁸ L'alfabetizzazione informatica risale agli inizi degli anni '80 e, in tempi relativamente brevi, essa ha raggiunto ritmi notevoli di crescita, soprattutto nel corso dell'ultimo decennio, con le iniziative del ministero della pubblica istruzione finalizzate alla diffusione delle nuove tecnologie e all'uso degli elaboratori nella didattica. Per un lungo periodo, tuttavia, il MPI non ha pianificato questo sviluppo. L'iniziativa di rinnovare la scuola con l'uso delle nuove tecnologie è stata lasciata agli enti locali o ad associazioni che si sono fatte carico della formazione dei docenti interessati, supportando con sovvenzioni più o meno consistenti la nascita di sperimentazioni. È grazie a questi progetti che l'informatica si è diffusa nella scuola italiana, ponendo le basi per un rinnovamento dell'approccio alle nuove tecnologie e, di conseguenza, della didattica.

Nel sottogruppo questo intervistato é l'unico ad avere una formazione informatica avendo frequentato l'istituto tecnico industriale dove erano previste ore settimanali di laboratorio informatico ed é attualmente studente di Statistica; gli altri membri del sottogruppo provengono da una formazione umanistica, é studente di Giurisprudenza, mentre gli altri due giovani sono studenti universitari (mancano informazioni sul corso di laurea frequentato) mentre il soggetto più anziano è un drop out di Sociologia e ha frequentato il liceo scientifico, non ho informazioni invece sul grado e il tipo di istruzione di uno di loro.¹⁶⁹

Gli integrati pur dichiarando di non essere affascinati o interessati più di tanto alla tecnologia e alle tecnologie di rete, sembrano convivere con "rassegnazione" e di utilizzarle strumentalmente per i propri scopi. Tra gli integrati solo uno di loro non esprime mai un giudizio negativo sulla tecnologia, ma appare il più entusiasta, anche se non si espone a pareri esaltanti, mentre un altro soggetto (ex-cantante del gruppo reggae pisano Working Vibes) racconta di essere sempre immerso nella tecnologia perché lavora come grafico ma dice di non essere in grado di utilizzare le macchine e i software per la produzione della musica perciò si affida a piccoli studi di registrazione. La differenza sostanziale rispetto agli scettici é che gli integrati non dimostrano particolari resistenze o rifiuti ideologici per le tecnologie di rete ma le usano e le accettano evidenziandone limiti e criticità. Tra i principali vantaggi riconosciuti a queste ultime è indubbiamente il fatto che la connettività mette in grado i musicisti di collaborare senza entrare fisicamente in contatto ma scambiandosi con grande rapidità file di grosse dimensioni.

Anche gli integrati prediligono Apple, sia gli artisti affermati (con più capitale economico), sia i musicisti esordienti (e studenti) con uno scarso capitale economico – come mi racconta uno dei ragazzi più ragazzi, il quale possiede un Pc di 200 euro poiché il Mac é per lui un oggetto, al momento, inarrivabile, esprimendo comunque una preferenza per il Mac - mente un altro, racconta che utilizza un Mac per motivi di lavoro e un Iphone sia per comunicare che per gestire i suoi interessi culturali come ascoltare musica, uploadare e downloadare musica, guardare video su Youtube, ecc. uno di loro si professa fan di Apple e dice di possedere tutti devices Apple: Mac, Ipad, Iphone. 4 soggetti nel gruppo si connettono anche con tecnologia mobile, prevalentemente Iphone. Mina (Dotvibes) è l'unico del gruppo a utilizzare il Pc per fare musica e a lavorare su Windows, neanche lui come Gee possiede uno smartphone (*sarebbe la fine! perché già sto troppo tempo connesso da casa!*); racconta che il suo “maestro” (indica come tale un produttore con il quale ha svolto il tirocinio all'Università e con il quale ha successivamente collaborato) ha lanciato una crociata contro Apple per dimostrare che si può fare musica anche con un Pc senza sostanziali differenze nella qualità del suono e onde foraggiare i musicisti meno facoltosi e meno dotati di capitale economico.

Pur concentrandosi su un vocabolario degli effetti, occorre osservare che l'habitus non é un destino, ma si concretizza in un “uso” non ripetitivo, come l'abitudine, ma attivo che si trasforma in capacità generatrice, come arte

“nel senso forte di padronanza pratica - in particolare come *ars inveniendi* (arte della scoperta) iscritta nel sistema delle disposizioni umane” (Bourdieu e Wacquant, 1992, pag. 90)

che ci consente di spiegare perché un gruppo di soggetti la cui unica comunanza può essere ricondotta, presumibilmente, esclusivamente

all'origine sociale¹⁷⁰ mostri approcci simili e usi simili delle tecnologie (di rete).

Mustafa Emirbayer e Ann Mische (cit. in Born, 2010, pag. 181)¹⁷¹ affermano che Bourdieu dà conto della dimensione iterativa dell'agency umano, ciò che garantisce “*un ruolo centrale alla nozione di abitudine, inteso come una relazione attiva e creativa nel mondo.*” (Bourdieu e Wacquant, 1992:122, cit. in Emirbayer e Mische, 1998 :978). La congiuntura capace di trasformare le pratiche in azioni collettive è costituito dalla relazione tra, da un lato, un habitus, e dall'altro da un evento oggettivo che esercita la sua azione della stimolazione condizionale chiamando/auspicando o domandando una risposta (Bourdieu, 1977:82-83 cit. in Calhoun e altri, 1993:75).

In Bourdieu inoltre le prese di posizione sono quasi sempre pre-determinate dalle posizioni occupate: è possibile osservare, infatti, che in questo gruppo sono quasi tutti artisti emergenti (ad eccezione di due soggetti) in cerca di consacrazione, e queste piattaforme sono percepite come un'opportunità di disintermediazione dai canali tradizionali delle industrie culturali.¹⁷²

¹⁷⁰ In assenza di dati precisi sulle professioni e sul livello di istruzione dei genitori, l'operazione appare peraltro alquanto incerta e nebulosa.

¹⁷¹ Born, Georgina, (2010) *The Social and The Aesthetic: For a Post - Bourdieuan Theory of Cultural Production*, in Cultural Sociology, Vol. 4/2 pagg.171 - 208

¹⁷² Il termine piattaforma fa ormai parte integrante del discorso delle industrie digitali che di fatto lo ha emancipato dal suo originario significato computazionale. Infatti sempre più spesso viene utilizzato non come riferimento alla scrittura del software, ma come strumento abilitante, come strumento cioè che rende possibile comunicare, interagire, vendere (Gillespie, 2010). Piattaforma è un termine sempre più spesso associato ai servizi che si rivolgono agli utilizzatori comuni, consentendo loro di comportarsi come istituzioni mediali grazie alle opportunità offerte dai nuovi intermediari culturali (Youtube, ad esempio). In quanto nuovi intermediari culturali si devono presentare strategicamente a tre tipologie di audience, utilizzatori finali, investitori pubblicitari, e produttori di contenuto professionali. Pertanto questi intermediari sono piattaforme perché vogliono mantenere una neutralità rispetto all'eterogeneità delle audience verso cui si rivolgono. Ma tale neutralità è assolutamente apparente, in quanto tranne rari casi, i contenuti dei media mainstream hanno una forza che i contenuti creati dagli utenti non hanno e non possono avere per varie ragioni (Burgess e Green, 2009). Per questi motivi i social media possono essere considerati piattaforme in una accezione debole, ovvero in quanto tecnologie abilitanti, ma bisogna essere consapevoli che l'accezione forte del concetto, ovvero strumenti per democratizzare la produzione di contenuti, è una strategia discorsiva di legittimazione di queste tecnologie all'interno di uno specifico contesto politico ed economico.

2.4.3. Tipo: Che cos'è l'impegno?

I “mediattivisti”¹⁷³ è il sottogruppo rappresentativo di tutte le posizioni del “sottocampo” in quanto comprende un musicista della prima generazione delle Posse, due della seconda generazione e due di ultima generazione (ovvero uno di loro anagraficamente è più adulto, ma la sua band, A'67 è in attività dal 2005 e il più giovane del sottogruppo (25 anni), il novizio, in attività dal 2010).

O' Reilly (2005) nel formulare il concetto di architettura della partecipazione si è spinto fino al punto di affermare che l'architettura è politica.¹⁷⁴ Questo concetto sembra aderire alla perfezione con l'atteggiamento espresso da questo sottogruppo i cui membri mettono in evidenza l'utilità della tecnologie di rete e dei social network in campo di iniziativa politica e per la diffusione delle notizie di controinformazione. In particolare, uno degli intervistati intravede nella produzione e nella diffusione di informazione attraverso queste

¹⁷³ Rientrano nel gruppo Luca Zulù Persico (99 Posse) Ginko (ex Villa Ada Posse), Giulioibass (Radici nel Cemento), Daniele Sanzone (A'67), Manliocalafrocampano. Inoltre, il termine non è da intendersi *scriptu sensu*, bensì come persone che usano la rete in forma collaborativa e non alla stregua di hacker o di persone con alte competenze informatiche o appassionati di tecnologia: un tipico esempio italiano di hacking e mediattivismo è rappresentato dal collettivo di Autistici/Inventati, paladino della privacy e della tutela dei diritti digitali dei cittadini. Tra l'altro questo gruppo di artisti usa la Rete anche per altri tipi di attività come la promozione della musica che costituisce, secondo alcuni di essi, il 90% delle loro pratiche.

¹⁷⁴ Le idee alla base del web 2.0 sono diverse e variamente declinate ma i concetti chiave sono fondamentalmente due: architettura della partecipazione e intelligenza collettiva (Benkler, 2007; Focaia, 2007; Granieri, 2005; Guadagni, De Tommaso, 2007; Harrison, Barthel, 2009; Li, Bernoff 2008; Spadaio 2010, Suroviecki, 2007, Tapscott Williams, 2007). Il concetto di architettura della partecipazione appare per la prima volta nell'articolo di O'Reilly (2005) per descrivere i modi mediante i quali la società del nascente web 2.0 promuovono il coinvolgimento del maggior numero di utenti possibile. Secondo O' Reilly, questi servizi fanno sì che all'aumentare del numero dei propri utenti aumenti di conseguenza il valore del servizio. Non solo: l'incremento progressivo del numero di utenti porta al miglioramento del servizio stesso. Questa riflessione di O'Reilly è interessante da due punti di vista: il primo è che O'Reilly – non è chiaro quanto consapevolmente cita indirettamente uno dei principi cardini dell'economia delle reti, ovvero il principio di centralità della rete, secondo cui il valore di un servizio (o di un bene) per un individuo aumenta all'aumentare del numero di individui che usano lo stesso bene. L'altro motivo è l'idea che la tecnologia possa avere conseguenze sociali, (in questo caso incrementare la partecipazione), tanto che O'Reilly è arrivato ad affermare - parafrasando Mitch Kapor, cofondatore dell'EEF, Electronic Frontier Foundation, un'organizzazione non-profit che mira alla tutela dei diritti digitali e alla libertà di espressione nel contesto dell'era digitale - che l'architettura è politica. Questa affermazione rimanda a una questione molto dibattuta, sebbene da tutt'altra prospettiva all'interno dei *Science & Technology Studies*: gli artefatti posseggono una propria carica politica? (Langdon Winner *Do artifacts have politics?*, 1980, in *Daedalus*, 109, pp. 121-136 ripubblicato in Mackenzie, Wajcman – a cura di - pp. 28-40, 1999). Una sferzante critica sull'intera impalcatura ideologica del web 2.0 in quanto foraggiatrice di “falsa coscienza” è contenuta in Carlo Formenti, *Cybersoviet. Utopie post-democratiche e nuovi media*, Raffaello Cortina, Milano, 2008, e in *Felici e Sfruttati*, Egea, Torino, 2011.

piattaforme, innanzitutto un valore, ideologico prima che strumentale, usato strategicamente per promuovere la circolazione di credenze e solidarietà che favoriscono lo sviluppo di una visione comune del mondo e delle cose e descrive l'uso di internet funzionale alla necessità di comunicare *con la propria gente*:

“Noi abbiamo un rapporto con i social network, come tutti quanti, anche promozionale, però l'aspetto promozionale é secondario..nel senso che il motivo principale per cui noi siamo stati i primi ad avere un sito internet..il nostro sito internet risale alla metà degli anni novanta... eravamo frequentatori dell' European Counter Network che si chiamava Ecn, che ancora non era internet, era una forma di comunicazione attraverso internet, quando ancora non c'erano i motori di ricerca, noi con questo sistema comunicavamo con tutti i compagni d'Italia, e anche d'Europa...e organizzavamo incontri..” (Luca Zulù Persico, 99 Posse)

L'analisi della traiettoria artistica dei 99 Posse serve per comprendere questo atteggiamento: la band é infatti - tra quelle prese in esame all'interno del movimento Posse degli anni '90 - una delle più rappresentative (assieme a Assalti Frontali), del nesso tra musica e politica, e questa inclinazione (tipo di uso della Rete) può essere spiegata in relazione alla loro storia di artisti politicamente impegnati e alla storia del campo di riferimento (movimento politico degli anni '90). Sin dai primi anni Ottanta parte del movimento punk che lo aveva preceduto, aveva cominciato a muoversi verso le prime forme di cyberpunk, l'opposizione culturale e politica si spostava dapprima nella comunicazione e poi nel digitale e in internet.¹⁷⁵

Le pratiche di rete dei mediattivisti sembrano, quindi, almeno in arte organizzate allo scopo di veicolare battaglie politiche e sociali in un continuum che va da dentro a fuori la Rete, e i confini tra le pratiche *online* e la militanza politica/attivismo tradizionale e l'adesione a cause sociali nella vita reale, sembrano divenire più sfumati (Castells,

¹⁷⁵ Ci pare opportuno ricordare che nei csoa (centri sociali occupati e autogestiti) cominciarono a diffondersi negli anni Novanta le prime BBS (Bulletin Board System), un sistema telematico a carattere amatoriale aperto al pubblico che poteva prendere e depositare file, testi o messaggi, attorno a cui si sono formate le prime comunità "virtuali", e il primo sistema di comunicazione ECN, European Counter Network con lo scopo di mettere in contatto tutte le realtà di movimento a livello nazionale e europeo, e che all'interno di questi contesti affiorò la fascinazione per il computer come nuova forma di comunicazione e per le teorie cyberpunk.

2010); in effetti l'idea che la tecnologia sia una forma di azione sociale e quindi anche uno strumento di azione politica è qualcosa di ormai acquisito nello studio dei fenomeni tecnologici (ad esempio Rodotà, 2004). Relativamente a certi tipi di utilizzo della Rete, alcuni studiosi hanno coniato il termine, slackactivism per indicare un attivismo da poltrona o da click (o in senso ancor più peggiorativo, attivismo dei fannulloni), e per sottolineare come questa pratica difficilmente possa provocare conseguenze rilevanti al di fuori della rete (cfr. Morozov 2009, Christensen, 2011, Gladwell 2011). Questo aspetto è stato messo in rilievo anche da uno degli intervistati:

“...(..)uso fb molto perché è facile e mi ci diverto anche nel senso che appunto veicolo notizie che ritengo opportuno veicolare, battaglie, soprattutto politiche...ci sono tante domande che ci si potrebbero fare, spesso ci si mette la coscienza apposto mettendo mi piace...a un link o creare un gruppo e poi la vera sfida è andare oltre il link, andare nelle piazze, che io creo *‘u cos pe’ fa la manifestazion a Torino* però poi a Torino *nun ci vag, agg capit me so’ impegnat’ ma che ti si’ impegnat’ ma fa nix?* Che cos’è l’impegno?...” (Daniele Sanzone, A’67)

Tutti e 5 i mediattivisti esprimono l’esigenza di veicolare messaggi di impegno politico e sociale (ad esempio nel caso dei Radici nel Cemento quando hanno sostenuto la campagna di mobilitazione per l’Acqua Pubblica, realizzando anche un videoclip auto-prodotto, che è stato molto cliccato su Youtube ed è stato messo in onda su una rete televisiva calabrese) e di usare i social network oltre che per la promozione della propria musica anche (e soprattutto, sostiene Manlio) per veicolare valori antagonisti come l’antifascismo.

I mediattivisti usano Facebook anche per la promozione della musica e per gestire la propria rete di contatti; alcuni descrivono il disagio nel gestire le proprie relazioni sociali attraverso una comunicazione filtrata da uno schermo (Ginko, Manlio) la presenza della macchina è percepita come invasiva e resta la percezione di due mondi distaccati, quello virtuale e quello reale e prevale la sensazione di trovarsi di fronte a un contatto umano affievolito dallo schermo del computer,

che rispetto alla comunicazione faccia a faccia può generare fraintendimenti anche in virtù dell'assenza di prossemica (non si riscontra molta fiducia nelle nuove forme di linguaggio come le abbreviazioni o le emoticons, che hanno trasformato totalmente il nostro modo di comunicare).¹⁷⁶

Essi condividono con gli integrati la fiducia nelle potenzialità della rete di diffondere rapidamente i contenuti e di far correre rapidamente la voce sugli eventi ma dichiarano di essere consapevoli delle forme di controllo messe in atto dai governi attraverso internet; qualcuno di loro dichiara di utilizzare la piattaforma al 90% per scopi di marketing anche se dall'osservazione del suo profilo si evince un'intensa attività di *self impression management* che vira su altre direzioni (presentazione della propria filosofia di vita, dei propri ideali), un uso strategico che tende a dare vita o a consolidare identità fondate su sentimenti di identificazione collettiva.

Prevalentemente la percezione è di trovarsi di fronte a un mezzo utilissimo, con molte potenzialità ma che può avere anche risvolti negativi sulla personalità (dipendenza, mitomania). I mediattivisti hanno in comune con gli scettici la convinzione che la piattaforma possa essere persino *controproducente* per la socialità, e la sensazione è di essere *messi in piazza*, di trovarsi in un ambiente in cui spesso viene messa a nudo la sfera intima delle persone, e dove è alto il rischio di incorrere in incomprensioni e fraintendimenti.

I mediattivisti sono in prevalenza figli della home computing, cresciuti in un contesto in cui i primi Commodore 64 e ZX Spectrum, cominciavano ad entrare nell'arredo della casa: essi infatti, sia per questioni anagrafiche (Manlio, il più giovane ha 25 anni), sia per condizioni di classe (Giuliobass è di estrazione sociale più alta

¹⁷⁶ Riproduzioni stilizzate delle espressioni facciali umane (sorriso, broncio, ghigno, ecc), utilizzate prevalentemente in Internet, nei programmi di messaggistica chat, e negli sms, per aggiungere componenti extra-verbali alla comunicazione scritta.

essendo figlio di un generale dell'esercito, e parte da posizioni mediane più ricche di capitale culturale), si sono formati in un contesto in cui cominciava a diffondersi il computer. Il gruppo dei mediattivisti si presenta eterogeneo riguardo all'estrazione sociale comprendendo soggetti che partono sia da posizioni mediane (1 di loro), sia dalla classe media (Ginko e Manlio), uno degli intervistati ha entrambi i genitori insegnanti di lettere, e il nonno paterno è maestro, e parte da una posizione più ricca di capitale culturale, un altro è figlio di un pittore (è cresciuto a Scampia, uno dei quartieri più popolari e degradati di Napoli, da cui si può dedurre che la sua famiglia disponesse comunque di uno scarso capitale economico, ma non avendo indagato espressamente questo dato è difficile dare una collocazione precisa dell'origine sociale); tutti e 4 hanno una formazione umanistica, lauree in lettere e filosofia (Zulù e Daniele Sanzone), antropologia (Ginko), mentre uno di loro non è laureato ma proviene comunque da una formazione umanistica (liceo classico) mentre il più giovane è in possesso di una laurea breve in Scienze Infermieristiche (proviene da un Istituto Tecnico in cui, dice, erano previste molte ore di informatica).

Questi artisti provengono da una storia di attivismo politico e di militanza antagonista e condividevano la radicalità politica dei centri sociali, ad eccezione, di un soggetto (A'67), che per ragioni anagrafiche e in virtù della sua storia individuale non si sente figlio del movimento politico delle Posse e non rivendica alcuna continuità con quel movimento né materiale né simbolica:

“...guarda io penso che la differenza tra noi e gli anni '90 è che ci siamo... nei Novanta, c'era, penso a Luca Zulù dei 99 Posse, Assalti, c'era tutto un discorso legato anche agli spazi pubblici, alla ri-appropriazione, i centri sociali, e c'era molta politica..se i 99 e gli Almamegretta, lo dico sempre, sono nati col cosiddetto Rinascimento Napoletano, di Bassolino, la rinascita della città, morale, dopo Tangentopoli, noi nasciamo dalle ceneri del Rinascimento, che non è mai decollato e che è stato tutto un bluff, per cui in questo senso siamo molto più disillusi di loro, e non siamo politicizzati in

quel modo...poi nascendo dalla periferia Nord, dove spesso é stato teatro, dove la camorra é spettacolare, nel senso che ha spettacolarizzato l'intera vita quotidiana, nelle piazze di spaccio e in ogni sua sfumatura...per noi é diventato politico, per me é politico raccontare, prendendo posizione da dentro, quindi come l'ha definita Saviano parlando di noi, ha parlato militanza di racconto, per me quello é...e il mio fare politica coincide con quello, nel momento in cui io prendo posizione dal dentro, contro la camorra, contro le ingiustizie sociali, per me é quella la mia politica, é quella l'urgenza, non é certamente andare ad occupare un centro sociale, non perché non lo condivido ma perché ho altre esigenze, urgenze, rispetto a quegli anni lì ...” (Daniele Sanzone, A'67)

Similmente agli altri due sottogruppi analizzati in precedenza, i mediattivisti non manifestano una particolare passione per la tecnologia compreso il più giovane (25 anni), il quale mi ha detto più volte di non essere mai stato granché interessato alla tecnologia ma di usarla perché é utile; racconta che i suoi genitori (mancano i dati sulla professione dei genitori ma mi dice che entrambi sono drop out di Giurisprudenza) gli avevano acquistato il computer durante l'adolescenza per motivi di studio e che da piccolo aveva la playstation, dice di aver cominciato ad utilizzare/familiarizzare con il computer alle scuole superiori e che lo utilizzava assieme agli amici *per fare controinformazione*: creare fanzine, loghi, ecc., mi precisa di aver sempre fatto un uso “attivo” della tecnologia, mai “passivo”:

“giocavamo qualche ora alla playstation, poi preferivamo andare a giocare a pallone, un approccio più naturalistico...” (Manliocalafrocampano)

Riguardo all'uso della Rete, nello specifico di Facebook ha più volte precisato che le utilizza in senso antagonista:

“come ti dicevo prima, utilizzare i mezzi di Babilonia per bruciarla, quindi lanciando anche messaggi antagonisti, non solamente per la musica, ma anche a livello politico, se così lo possiamo chiamare, politico/di resistenza, in quanto anche nei miei testi utilizzo molto, e sono molto per la lotta, e per la...trasmissione della resistenza, tramite la parola, non solo musica va (ride) se così vogliamo dire.. sì come mezzo di controinformazione, come hai potuto vedere dalla mia pagina Facebook, qualche post, qualche cosa....sempre abbastanza ribelle, antagonista....(Manliocalafrocampano)

Anche i membri di questo sottogruppo dimostrano una maggiore propensione per il suono analogico, alcuni riconoscono al digitale una

funzione estetizzante, come nel caso di Italnoize, un progetto in cui uno degli intervistati e il suo socio, suonano un dub molto elettrificato (spiega che in ogni caso preferisce sempre registrare il basso in acustico), oppure il ragazzo più giovane, il quale afferma che il *raggamuffin*, (sotto)genere di cui egli è portatore, è prettamente un sound digitale.

Emergono inoltre rappresentazioni che oppongono un noi “dell’analogico”, ovvero persone cresciute in un contesto in cui la produzione e l’ascolto di musica avveniva con tecnologie analogiche e un loro, i più giovani, “del digitale”; in particolare due di loro evocano questa dimensione, il primo ripercorrendo le emozioni provocate dall’ascolto di musica su vinile e dal fascino di cui è ammantata questa ormai “antiquata” tecnologia, il secondo descrivendo le sensazioni provocate dalla tecnica dello “scratch” durante le sperimentazioni in cui era impegnato all’età di 16 anni.¹⁷⁷

Anche i “mediattivisti” prediligono la tecnologia Apple, tutti possiedono o lavorano con i Mac per la produzione della musica e utilizzano i software commerciali dell’azienda dove possono far girare i software per la produzione della musica (Logic, Cubase, Protools), solo un soggetto utilizza un Pc a casa, ma per la produzione si affida a studi di registrazione che usano Mac, come il giovane che si rivolge a piccoli studi di amici che utilizzano Mac; tutti e 3 (Ginko, Giuliobass e Manlio) possiedono un Mac ma nessuno ha un Iphone bensì altri smartphone, eccetto uno di loro che non ha proprio uno smartphone) ma nessuno di loro si connette con tecnologia mobile tranne, curiosamente, il giovane, saltuariamente.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Lo scratch (italianizzato in “scratchare”) è una tecnica propria del turntablism inventata da Gran Wizard Theodore un dj pioniere dell’hip hop. Theodore sviluppò la tecnica da Grandmaster Flash, che la descrive come “*niente altro che il cue inverso che senti in cuffia maneggiando il vinile prima di farlo sentire al pubblico*” (Toop, 2000). Un’altra figura molto importante per lo sviluppo dello scratching fu Kool Herc.

¹⁷⁸ Non sono in possesso di queste informazioni relativamente a Zulù poiché non ha concluso l’intervista e non ho più avuto modo di rincontrarlo

Il tipo di uso (o tipi di uso), in tutti e 5 i casi, appare correlato tanto ad un set di pratiche sedimentate in agency quanto a convinzioni politiche, ideali, immagini morali (e caratteriali) che formano le traiettorie individuali e che si lasciano solo parzialmente ridurre alla posizione occupata, sia diacronicamente che sincronicamente, nel campo. D'altro canto la posizione di artisti "emergenti"/poco consacrati o di nuovi entranti come Manlio, fa sì che questi musicisti siano alla ricerca di opportunità per stabilire un rapporto diretto con il pubblico per la promozione dei propri prodotti artistici: sia Ginko (ex Villa Ada Posse) che Giuliobass (Radici nel Cemento) non hanno mai raggiunto un livello di consacrazione equiparabile a quello delle prime formazioni della scena come 99 Posse, infatti essi stessi si definiscono "emergenti" (Ginko, aggiunge di definirsi "affermato nel campo della musica reggae" poiché è riuscito "a farsi un nome" a farsi riconoscere ed è quindi (si sente) "riconosciuto", ma si definisce "emergente" in relazione a generi più mainstream ovvero rispetto a un campo musicale più allargato), il ragazzo più giovane (Manlio) tuttavia non risulta affatto sprovvisto di capitale specifico poiché, spiega, è riuscito a farsi una reputazione "puntando sui live" più che su piattaforme come Facebook e Youtube: racconta di aver fatto circa 200 serate in tutta Italia in occasione dell'uscita del primo album nel 2010, perché preferisce un contatto più umano, "naturalistico" (usa spesso questa parola). Non è un caso infatti, che questi artisti siano (colgano maggiormente) in rapporto di omologia strutturale con i loro consumatori culturali, anche se permane la difficoltà di definire, attraverso i social network, un pubblico che non si vede, non si manifesta, che ascolta e legge i posts, spesso senza commentare e senza lasciare un segno tangibile della presenza (lurkers). Complessivamente pesano i vincoli della piattaforma (Facebook come

Youtube) e le operazioni di censura, *perché non vogliono che si propaghino alcuni argomenti*; è il giovane a raccontare l'episodio di censura da parte di Facebook della foto delle "Femen"¹⁷⁹ eliminata mediante un meccanismo automatico del social network che oscura dal Facebook wall tutto il materiale ritenuto offensivo e pornografico, e della censura del video di una sua canzone contro la massoneria, da titolo, *Il Male dell'uomo* da parte di Youtube.

2.4.4 Tipo: Facebook: è un'ottima idea

Gli "entusiasti/positivi" sono tre, tra cui l'unica donna del campione.¹⁸⁰ Il gruppo é formato da un soggetto, che é anche il più anziano del sottogruppo (over 50) e che appartiene alla prima generazione di musicisti della scena reggae; egli può essere annoverato tra i fondatori della scena toscana con il gruppo *Bombabomba* formato a metà degli anni '80, sebbene non abbia mai raggiunto un livello di consacrazione equiparabile ai gruppi coevi come 99 Posse, Assalti Frontali, Almamegretta, Africa Unite, ed é l'unico, tra gli intervistati, a definirsi dilettante, "*anzi dilettantissimo*" (ma é iscritto Siae). La traiettoria di questo soggetto é alquanto singolare: di mestiere fa il meccanico e ha un'autofficina avviata in provincia di Pistoia dove ripara auto a moto a tutti i musicisti della scena e uno studio di registrazione artigianale dove svolge parallelamente l'attività di (piccolo) produttore "indipendente" (a tal proposito afferma: *che poi pure questa dell'indipendenza..!*), ed è il più entusiasta del campione e l'unico ad asserire di avere una relazione "attrattiva" con le macchine:

"...Io le macchine le trovo comode.. Son comode, ci sto bene, mi piacciono"

¹⁷⁹ Le Femen é un movimento di protesta ucraino fondato a Kiev nel 2008. Il movimento è divenuto famoso su scala internazionale, per la pratica di manifestare in topless contro il turismo sessuale, il sessismo e altre discriminazioni contro le donne.

¹⁸⁰ Mark One (ex Bombabomba), Adriano Bono (ex- Radici nel Cemento) e Flavia (Villa Ada Posse),

Nel gruppo degli entusiasti troviamo inoltre due quarantenni che appartengono alla seconda generazione di musicisti essendo in attività dalla metà degli anni '90, ma similmente all'altro soggetto di questo sottogruppo non hanno mai raggiunto un livello di consacrazione paragonabile alle prime formazioni della scena (99 Posse, Almamegretta, Assalti Frontali, Africa Unite): tutti e tre godono comunque tanto del riconoscimento dei loro pari quanto di un alto capitale reputazionale (capitale specifico) all'interno di un pubblico di nicchia. Le motivazioni che li spingono a stare su Facebook e ad investire in attività di *impression management* sulla piattaforma sono riconducibili a due considerazioni principali: la prima è direttamente collegata al fatto che internet consente un enorme scambio di relazioni tra fans, artisti e industria culturale (Baym, 2010). La seconda motivazione è correlata al desiderio di visibilità presso un pubblico più vasto e la credenza (illusio) che il gioco valga candela, ovvero che valga la pena di giocare a questo gioco (Bourdieu, 1985), l'illusio, si ricorda, che mancava totalmente nel gruppo degli scettici.

Vale di pena di osservare che nell'intento degli intervistati questa logica (di ricerca di un pubblico profano) non si rivela affatto, come nello schema bourdieusiano, in contraddizione con la necessità di preservare la logica antieconomica dell'arte per l'arte e il successo commerciale non è visto come un disvalore (rimando al primo capitolo per approfondimenti su questo aspetto in cui ragiono sul fatto che generi nati inizialmente come generi di nicchia tendono progressivamente alla commercializzazione e alla produzione di massa).

Gli "entusiasti" hanno perciò una massima predisposizione verso internet e i social network, Facebook (e Youtube) e dimostrano di essere a loro agio negli *ambienti* di rete, ne percepiscono le

potenzialità pur mostrando un alto livello di consapevolezza rispetto ai vincoli insiti nell'architettura e nel design delle piattaforme stesse che rappresentano, nella loro opinione, forme di limitazione alla libertà di espressione e alla creatività dell'artista: in particolari i due soggetti maschi si soffermano sui tali vincoli, che vengono percepiti come forme censura, e si ripete il racconto di alcuni aneddoti simili a quelli narrati da un altro intervistato (mediattivista) (Donath, 2008; boyd, Donath, 2004; Papacharissi, 2010, p. 71-79). Occorre precisare che l'atteggiamento di entusiasmo che si riscontra in questi tre soggetti è da imputare sostanzialmente a una maggiore fiducia nella capacità dei social network di erodere, sebbene lentamente e in forme che debbono ancora essere adeguatamente messe a fuoco, il meccanismo di reputation building un tempo svolto dai media tradizionali.

..(..)si sono parecchio presente...su Facebook perché nonostante non sia una piattaforma perfetta però...é una gran bella menzione, un gran bello strumento di comunicazione, molto frequentato dal pubblico e quindi mette uno strumento..di comunicazione che mette in contatto l'artista con il pubblico....che é l'unica possibilità di salvezza per gli artisti in quest'epoca in cui l'industria discografica ha collassato...e quindi l'unica possibilità di conservare la figura del musicista, come professionale...la figura professionale del musicista, é quella di mettere in contatto diretto gli artisti e pubblico....in maniera da evitare passaggi intermedi che non hanno più molta ragione di esistere, e quindi non si trovano neanche facilmente..però serve ancora tempo...insomma però la strada é quella, anche Youtube é un ottimo canale di comunicazione... (Adriano Bono, ex Radici nel Cemento)

Internet rappresenta nella loro opinione un'opportunità inedita di mettersi direttamente in contatto con il pubblico, scavalcando i tradizionali intermediari culturali e un inedito mezzo di promozione per la propria "arte". Essi analogamente con gli "integrati" dimostrano di utilizzare strategicamente le piattaforme per i loro scopi e di essere orientati verso un'interazione con la propria rete di contatti e con i propri fans, e di utilizzare la piattaforme anche per la ricerca di informazioni pratiche e di orientamento (Mark One, Adriano), o attività di social browsing (Mark One), per allargare i propri contatti

nell'ambito musicale; in sintesi, per incrementare il proprio capitale sociale.¹⁸¹ Rispetto alla gestione dei profili essi adottano strategie differenti tra di loro: Lady Flavia e Adriano Bono hanno un comportamento simile, mentre Mark One non ha un profilo ufficiale ma solo un profilo privato e un altro profilo privato della formazione dub, B-Dub (per le produzioni musicali del suo studio). L'intervistata (donna) racconta di aver cancellato il suo vecchio profilo privato poiché avendo raggiunto il numero massimo di amici consentito dalla piattaforma (5000) non riusciva via a ricevere gli aggiornamenti delle persone a cui era interessata (vedi riorganizzazione dei News Feed di cui ho già accennato), e di averne creato un altro dove accetta solo amici che conosce anche nella vita reale, mentre ha una pagina ufficiale dove gestisce esclusivamente la sua immagine di artista. Infatti, un esempio emblematico, che rivela quanto sia delicato l'equilibrio fra soluzioni tecnologiche, norme culturali e processi relazionali è l'introduzione dei News Feed o *mini feed* in Facebook (boyd 2008). Non è tanto una questione di privacy a preoccupare questi artisti, i quali dichiarano di pubblicare esclusivamente *le informazioni che vogliono che si sappiano, o che pensano siano interessanti che si sappiano*, quanto l'adeguamento e la sottoscrizione di un sistema di norme interno e di gestione della privacy che la stessa piattaforma contribuisce a costruire; i SNS hanno infatti al loro interno un articolato sistema di norme culturali e aspettative che regolano la

¹⁸¹ Il concetto di capitale sociale ha una storia molto lunga e interessante, ed è stato declinato in modi molto diversi secondo il punto di vista di diversi approcci teorici. La nozione si deve a Bourdieu (1986, p. 248) che definisce il capitale sociale "come l'insieme delle risorse effettive e potenziali che sono collegate al possesso di una rete durevole di relazioni più o meno istituzionalizzate di mutua assistenza e riconoscimento (...)". Qui con capitale sociale si intende, la rete dei contatti sociali che sono disponibili per un individuo. Per quanto riguarda il ruolo dei social network nella gestione del capitale sociale cfr l'articolo di Wellman, B., Quan Y Haase, A., Witte, J., and Hampton, K. (2001). *Does the Internet increase, decrease, or supplement social capital? Social networks, participation, and community commitment in American Behavioral Scientist*, 45(3), 437-456

gestione delle informazioni personali, sono norme di cui si ha nel complesso un'estrema consapevolezza.¹⁸²

“ (...) No, la mia famiglia non ci sta neanche...ci sto io che vado di qua e di là, ma no l'uso privato di queste cose...non mi interessa proprio..sì ci stanno le mie foto così eh...la mia famiglia sono cose così personali che anche no...(.) ci sono i miei amici che mi salutano, come le persone normali, ogni tanto ci metto...pure qualche cosa di musica qualche serata, se sta a Roma, perché là ci stanno comunque i miei amici di Roma, inutile che ci posto la serata a Timbuktu..(.)” (Lady Flavia, Villa Ada Posse)

Gli entusiasti raccontano di essere cresciuti a contatto col computer sin dall'adolescenza (tranne uno di loro) e nell'ambito delle relazioni familiari, ovvero il contatto con la tecnologia (con ciò che essi percepiscono come tecnologico) con gli oggetti tecnologici é avvenuto nell'ambito di una socializzazione primaria (Parsons, Bales, 1956); il soggetto più anziano racconta che all'età di 15 anni sua madre aveva acquistato, per lui e il fratello, un Commodore 64, poiché era convinta che il computer sarebbe stato il futuro, mentre la donna del sottogruppo ricorda che, intorno ai 12-14 anni, giocava con il computer del cugino, uno ZX Spectrum, e ricorda che programmavano i giochetti con il libretto delle istruzioni essendo (trovandola) una cosa complicatissima, il ricordo successivo si situa alle scuole medie, quando la madre aveva comprato a suo fratello il Commodore Amiga 500: *ma erano solo giochetti*, e dichiara di non essere mai stata un'appassionata di *giochetti*, dice di non amare neanche il gioco delle carte o i giochi di Facebook, al contrario di molti suoi amici che, su Facebook, sono impazziti per l'applicazione Ruzzle (un gioco di parole molto in voga fino a qualche tempo fa che conta milioni di iscritti su Facebook). Infine il terzo “entusiasta” associa invece il suo primo ricordo tecnologico allo streaming in

¹⁸² Sonia Livingstone (2008) sostiene che se applicata ai Sns andrebbe introdotta una definizione di *privacy* non legata alla diffusione di alcune tipologie di informazioni, ma piuttosto una definizione che sia centrata sulla possibilità di avere controllo su *chi conosce cosa sul tuo conto*. Questa riflessione viene sviluppata nell'ambito di uno studio dedicato alle pratiche degli adolescenti nei Sns, nel corso del quale Livingstone propone di differenziare le strategie individuali all'interno dei diversi SNS, intorno ai due poli: *identity as display* e *identity as connection*. Cfr *Taking Risky Opportunities in youthful content creation: teenagers' use of social networking sites for intimacy, privacy and self-expression*, in *New Media and Society*, vol. 10 (3), ma ci pare estendibile ad altri contesti.

Internet, *un connubio molto forte fra musica e tecnologia*, ma precisa che non é un ricordo dell'infanzia poiché l'avvento di Internet si è verificato nei primi anni '90 (mi chiede di specificargli la domanda

“perché tecnologico che ne so posso pensa' pure allo stereo di casa, analogico..”)

un'affermazione che riconduce all'intricato intreccio tra innovazioni tecnologiche e usi sociali delle tecnologie e alle riflessioni condotte qualche pagina addietro.

Tuttavia gli entusiasti dichiarano di avere (avuto) parecchie difficoltà nell'approccio con le tecnologie, ovvero nel comprendere il funzionamento degli “aggeggi” tecnologici (Flavia, l'Iphone) o dei software (Mark One, Adriano Bono), a differenza di quanto dichiarato dai “giovani”(Gee e Manlio) gli unici ad avere, tra gli intervistati, una formazione informatica. Flavia sostiene oltretutto di non essere un'appassionata della tecnologia *tout court* e di delegare tutta la parte della produzione musicale ad un suo amico e collaboratore, ribadendo marcatamente l'utilità e la radicale trasformazione apportata da internet nel mondo della comunicazione¹⁸³:

(...) penso che il social network sia solo un veicolo, cioè per chi fa un'arte é una svolta buona, arrivi dove non potresti mai arrivare, cioè io che mi sono vissuta senza i computer cioè ti saluto proprio, ma di che stiamo parlando proprio...cioè é come quando c'era il treno a vapore e non c'era l'aereo..c'è solo da essere felici, c'ha giovato a tutti, pure a noi che non siamo di nessun mercato, che ci facciamo tutto per conto nostro, nel nostro piccolo, alla fine io fb, le serate me le fa' pija fb, capito...la gente ti raggiunge là..” (Lady Flavia, ex Villa Ada Posse)

In linea generale gli entusiasti sono attratti dalla caratteristica dei social network della “spreadability”, un concetto che descrive i modi in cui i contenuti viaggiano e sono disseminati tramite i social media, (Jenkins, Ford, Green, 2013)¹⁸⁴; Flavia, in particolare, sembra persuasa dall'idea

¹⁸³ Anche all'interno di questo sottogruppo prevale una formazione umanistica, Flavia è laureata in Psicologia, Adriano è un drop out di lettere e ha studiato al liceo scientifico e Mark One all'Istituto Tecnico Professionale, il background è della classe media e della piccola borghesia di tipo nuovo (artigiani), (Bourdieu, 1983).

¹⁸⁴ E' difficile trovare in italiano un termine in grado di restituire il complesso di significati racchiusi nel termine in inglese perciò ho scelto di usare quest'ultimo.

che l'appropriazione dei mezzi digitali possa permettere ad artisti di un circuito di produzione musicale ristretto di preservare/gestire con maggiore disinvoltura il proprio margine di autonomia dalle forze esterne (di mercato e dalle logiche di profitto dell'industria discografica), e che è orientato, in virtù delle caratteristiche intrinseche dei propri prodotti artistici, più a un pubblico di nicchia che a una massa indifferenziata di interlocutori (e alcuni casi addirittura a creare per sé) come dimostra quest'altra dichiarazione di Flavia:

“ (...)A noi grosso modo non ce ne fregava niente di essere riconosciuti da chicchessia ..poi io ho sempre seguito molto poco la parte promozionale se ne occupavano gli altri, io suonavo, cantavo, non me ne fregava niente...(..) il riconoscimento di parte dell'underground è stato lento...non siamo inseriti, suoniamo sempre nell'underground, facciamo parte sempre dell'underground...che viene riconosciuto a volte si a volte no, dipende de chi ce sta ...(..) (Flavia, ex Villa Ada Posse).

Stando alle pratiche non si riscontrano grosse differenze rispetto al gruppo degli “integrati”, l'uso o i tipi di uso sembrano essere abbastanza convergenti, per lo più gli entusiasti sembrano interagire abbastanza col network di contatti (con le varie tipologie/reti di amici sul profilo privato compreso il pubblico di fans), mentre la gestione della pagina fans sembra ricalcare più o meno gli stessi atteggiamenti delineati negli altri gruppi, tono più formale e distaccato, *un po' più neutra come comunicazione, come se fosse curata da uno staff*, e un livello di interazione in cui ci si limita a rispondere se interpellati, questa tendenza (boyd e Marwick, 2011) sembra essere più marcata però da parte della cantante rispetto al suo coetaneo, il quale sembra interagire su entrambi i profili, il soggetto più anziano, come evidenziato, ha solo un profilo privato dove interagisce con tutti gli “amici” della rete, il termine fans gli provoca imbarazzo e non lo giudica appropriato (ricordiamo che si è definito dilettante); in generale il rapporto con i propri “seguaci” o “estimatori” viene definito *tranquillo* e i casi di “morbosità” si riducono a qualche esempio sparuto

(nel caso della ragazza), dato che non sono talmente famosi da avere fans “*come quello che ha hackerato il sito di Scarlett Johansson che gli ha scoperto i video dentro la mail, l’ha pubblicati..*” (Adriano).

Marwick and boyd (2011) nell’ambito dello studio condotto su 237 “*highly followed*” users di Twitter (musicisti, politici, tecno guru etc), hanno osservato che le connessioni tra audience e musicisti, e le altre “personalità”, possono essere analizzate in termini di relazioni “parasociali”¹⁸⁵; questa parasocialità, secondo le due studiose, è complessificata dal fatto che le “celebrità” e le audience interagiscono realmente online, infatti hanno riscontrato che l’abilità di alcune celebrità di leggere i tweet e di rispondere ai loro fans ha generato un set di nuove pratiche e interazioni. Le due studiose ritengono che costoro dovrebbero approfittare per mantenere l’affiliazione e la connessione con i loro fans invece di mostrarsi noncuranti e indisponibili, come spesso accade. Così Twitter crea nuove aspettative di intimità. (cit. in Baym 2012, p. 288). I musicisti si trovano in una nuova situazione in cui sono richieste continue attività di online impression management e l’edificazione di nuove relazioni.

Nel già citato studio, Nancy Baym sostiene che, talvolta, questa “parasocialità” può spingersi al culmine: i musicisti da lei intervistati hanno infatti una audience che conta da alcune migliaia a milioni di

¹⁸⁵ La dimensione parasociale del consumo dei media è stata messa in luce nell’ambito della sociologia della comunicazione e in particolare dalla tradizione di studi che fa capo a Thompson (1995). Partendo dall’analisi dei media come il telefono o i media a schermo, Thompson come pure Meyrowitz (1993) hanno messo in evidenza come questi media hanno agito sulla dimensione spaziale, ma in maniera ancora più rilevante su quella sociale. Questo tipo di media hanno permesso una forma più coinvolgente sul fronte dell’esperienza individuale, descritta in letteratura nei termini di quasi-interazione mediata. Il riferimento va a quei processi di identificazione empatica nei confronti di personaggi o situazioni di cui facciamo esperienza in forma mediata, dunque non interagendo in termini propri, ma istaurando forme di relazione diversamente coinvolgenti sul piano individuale, che possono poi dare vita anche a forme di interazione sociale (nel mondo fisico) basate sulla condivisione di contenuti e di esperienze simboliche che nascono dalla fruizione mediale (definita appunto come dimensione “parasociale” del consumo dei media). La quasi-interazione mediata consentita dai media di massa si basa su una comunicazione unidirezionale, diretta a un insieme indefinito di destinatari, ma è interazione nella misura in cui unisce gli individui in un processo di comunicazione e di scambio simbolico.

persone e rientrano nel segmento a cavallo tra *micro-celebrità*¹⁸⁶ e celebrità; e se prima dell'avvento dei social media i musicisti avevano l'opportunità di incontrare la propria audience come masse anonime, de-individualizzate, i social network offrono l'opportunità di sviluppare connessioni sociali con alcune persone in particolare, (Baym 2012, pag. 312). Tuttavia Baym aggiunge:

“positioning of audiences somewhere between unequal ‘fans’ and equal ‘friends’ is itself continuously negotiated through practice. (ibidem pag.289)

Al contrario gli artisti da me intervistati godono di un livello di popolarità circoscritto a una audience di nicchia (solo 99 Posse, tra gli artisti più consacrati del campo, hanno – mentre scrivo - 314.348 fans sulla pagina Facebook e Boom da Bash, un gruppo salentino di ultima generazione ha 66.437 fans, ovvero più di Almamegretta e Africa Unite sommati assieme), e di conseguenza accade raramente (quasi mai) che il “fan” cerchi di instaurare con essi una relazione “intima”, *come se fosse una conoscenza “profonda” al pari della vita reale* (Baym, 2010).

Generalmente, senza significative differenze all'interno dei 4 sottogruppi, i legami su Facebook vengono percepiti come legami *fittizi*, e la sensazione di essere messi a nudo, di scoprire il *retroscena* è vissuta in prevalenza con fastidio. Anche la seguente dichiarazione di un “entusiasta” pone lo stesso tipo di considerazioni sui tipi di legami che si instaurano sulla piattaforma:

“No, quelli su Facebook sono legami immaginari più che deboli...Esistono però poi nella realtà non sono come su Facebook, sicché sono immaginari...capito! No, perché comunque uno si dà un atteggiamento di far quel personaggio lì su Facebook....Sì, ma su fb esiste tutto...esiste come so' le persone, no? C'è chi l'accende, chi fa la pagina segreta...per mandarsi i messaggi, ah so' il più figo di tutti...c'è chi scarica il

¹⁸⁶ Senft (2008) (cit in Baym, 2012, p.289) descrive come microcelebrità il fenomeno in cui persone che non sono famose come ad esempio le camgirls, usano i social media per crearsi una audience. Marwick e boyd descrivono la microcelebrità, anche sulla scorta di quanto osservato da questo autore, come uno stato mentale e un set di pratiche in cui le “audience” sono viste come una fan base, la popolarità è mantenuta attraverso le attività dei fans, e la self presentation è costruita per essere consumata da altri (2011:140). Notiamo però un'intercambialità dei termini che potrebbe provocare fraintendimenti: audience è da intendere nel senso di publics, o meglio di networked publics mentre per fan si intende un “seguace” di un determinato artista o altro.

programma per fare le visualizzazioni su Youtube (silenzio)..capito?..(...),
(Mark One, ex Bombabomba)

E mette in rilievo altri due aspetti non trascurabili dell'interazione online: primo, gli individui sono quotidianamente impegnati a costruire l'immagine di facciata che intendono mettere in scena (Goffman,1988) e nell'ambito della comunicazione tecnologicamente mediata é plausibile che gli individui presentino un'immagine di sé più controllata e attentamente coltivata (ad esempio, attraverso un'accurata selezione dei contenuti da postare, delle foto da inserire, degli aggiornamenti di *status* ecc.);¹⁸⁷ secondo, internet “*é un'estensione della vita così com'è, in tutte le sue dimensioni e con tutte le modalità.*” (Castells, 2010:119) (boyd, 2008, Hargittai, 2003, 2008). Più ampiamente é possibile osservare che se é pur vero, infatti, che se a proposito degli ambienti di rete si è spesso parlato di cultura partecipativa (Jenkins, 2007) é altrettanto significativo che al loro interno si riproducano, in forme complesse, pratiche relazionali che riflettono strutture di potere e di disuguaglianza sociale (DiMaggio, Hargittai, Russell Neuman, Robinson 2001, Hargittai, 2008), anche riconducibili a logiche capitalistiche simbolicamente trasfigurate in sistemi di partecipazione creativa (Formenti, 2011).¹⁸⁸

boyd e Marwick (2011), inoltre, in una prospettiva opposta rispetto alle posizioni teoretiche di Goffman del marketing del sé (cfr. Giglioli, in Goffman, 1988 per una critica a tale interpretazione della

¹⁸⁷ Questo aspetto ha delle importanti implicazioni metodologiche, poiché mentre nell'etnografia classica l'etnografo conduce la sua analisi basandosi sul bilanciamento della discussione e sull'osservazione del comportamento individuale (cfr. Arnould e Wallendorf 1994), la netnografia si basa essenzialmente sull'osservazione di una discussione testuale, e su altre informazioni di “contesto” la cui interpretazione dipendono esclusivamente ancor più spiccatamente dall'abilità e dalla capacità di penetrazione metaforica e interpretazione simbolica del ricercatore. (cfr. ad es. Levy 1959, Sherry 1991, Thompson 1997).

¹⁸⁸ Come osserva, ad esempio, Hargittai (2008.) nella rilevazione delle variabili che intervengono a distinguere gli utenti dai non utenti, «la membership di certe comunità online rispecchia le reti sociali delle persone nelle loro vite quotidiane; quindi le azioni e le interazioni online non possono essere considerate come attività tabula rasa, indipendenti dalle identità offline esistenti. Piuttosto, le restrizioni (constraints) alla propria vita quotidiana si riflettono nel comportamento online. (p. 293)

concezione drammaturgica di tradizione goffmaniana), hanno messo in rilievo che:

Public figures who use social media cannot just be considered one-dimensional strategists seeking to present a self that creates enough of a sense of authenticity to be successfully commodified (cit.in Baym 2012, pag. 312)

2.5 Strategie di presentazione e strategie di distinzione

Studiare i Social Network in base all'idea goffmaniana della *presentazione del Sé*, non rappresenta di certo una novità dal punto di vista sociologico, al contrario il riferimento alla tradizione teorica del sociologo canadese é una consuetudine abbastanza diffusa tra gli studiosi interessati alle modalità di presentazione del sé in Rete. Altri studiosi preferiscono concentrarsi sul concetto di *narrazione di sé*, partendo dal presupposto che gli utenti attraverso i post veicolano una rappresentazione *testuale* di sé, ovvero “narrano” se stessi più che “rappresentare” se stessi. Tuttavia l'architettura dei siti e il design tecnologico delle piattaforme consentono di dosare quanto esporre al pubblico dei propri contenuti e a chi farlo restituendo al web il senso del luogo (Meyrowitz,1993) e ricostituendo mediaticamente l'ordine delle interazioni sociali su cui la teoria sociale almeno a partire da Goffman si é ampiamente focalizzata.

danah boyd ed Elisabeth Ellison (2007) tracciano i confini entro cui ricondurre i social network sites in un articolo monografico del *Journal of Computer Mediated Communication*, curato dalle stesse ricercatrici, sistematizzando anche le numerose ricerche in proposito. Nel loro articolo introduttivo, le due studiose propongono una definizione di SNS che sarà generalmente accettata dalla comunità scientifica:

é un servizio web based che consente all'utente di:

- costruire un profilo pubblico o semipubblico

- creare una lista di utenti con cui condividono connessione
- vedere e attraversare le liste di connessione

(boyd, Ellison, 2007, p. 211)

Nella definizione sopra-riportata, dunque, i due elementi costitutivi dei SNS sono rappresentati dal *profilo* e dalle liste di *amici* all'interno di un'architettura (design) data. Si tratta di ambienti in cui la dimensione *relazionale* é preponderante: contrariamente ad altri siti, infatti, i social network sites non offrono *contenuti* (intesi in termini tradizionali, ovvero predisposti da un soggetto editoriale), ma piattaforme che consentono di articolare, attualizzare e gestire relazioni sociali. Ciò che descrive e caratterizza un soggetto all'interno di un SNS, é la somma del profilo e delle amicizie di ciascuno che questi consapevolmente struttura per predisporre la propria *self presentation*. Le ricercatrici dichiarano di non usare l'etichetta *social networking sites* perché allude prioritariamente alla conoscenza di persone nuove, soprattutto in contesti di *dating*, mentre l'attività principale condotta nei SNS pare risiedere nel mantenimento e nella gestione di contatti con persone che fanno già parte dei propri social network stessi, (Comunello, 2008)¹⁸⁹ I *social media sharing sites*, o piattaforme di *videosharing* come Youtube si basano invece prevalentemente sulla condivisione di gusti.

Le caratteristiche attribuite dalla due autrici ai SNS, consentono di delimitare con precisione l'ambito di applicazione della definizione, escludendone ambienti che, genericamente, possono invece rientrare nell'etichetta *social media*. Altri studiosi (vedi Arriaga, Levina, 2008), muovendo da queste definizioni hanno inferito la nozione di “campo culturale online”:

¹⁸⁹ Questa definizione e soprattutto l'etichetta proposta dalle due autrici non é condivisa da Beer (2008) il quale osserva che la distinzione tra social network sites e social networking rende la prima etichetta troppo vasta e poco utile per differenziare questi ambienti e altri social media. Secondo l'autore sarebbe opportuno introdurre una classificazione più articolata per descrivere le culture digitali online, e ravvisa il problema che l'espressione social network sites possa diventare un nuovo termine ombrello in cui far confluire l'insieme delle applicazioni web 2.0, finendo per spogiarla di valore analitico. Non ci soffermiamo ulteriormente su questa diatriba che esula dagli scopi di questa ricerca.

“an online cultural field as a group of individuals who use a common IT platform, share a cultural affinity and who, by engaging in the production, dissemination and valuation of user-generated content on this platform, have an influence on the trajectory of other individuals in that field “ (Arriaga, Levina, 2008, p.2)

Questa concettualizzazione appare direttamente dipendente dall'analisi bourdieusiana, soprattutto nel momento in cui si propone di individuare le *caratteristiche attive* (le forme di capitale) che operano all'interno dello spazio considerato.¹⁹⁰

Nel caso specifico dell'analisi qui presentata, l'architettura di Facebook, la sua struttura pubblicamente aperta¹⁹¹, i modelli di azione in esso presupposti, connessi con le proprietà strutturali degli utenti, hanno un'influenza effettiva sulle strategie performative dei soggetti, e condiziona/influenza i meccanismi di distinzione e stratificazione all'interno della piattaforma, meccanismi divenuti sempre più complessi rispetto ai processi teorizzati da Bourdieu ne *La Distinzione*, fino a sollevare il dibattito sull'onnivorismo culturale nell'ambito degli studi della Produzione della Cultura di cui è stato iniziatore Richard A. Peterson¹⁹².

Come si può inferire dalle dichiarazioni degli intervistati questi condizionamenti possono essere considerati come “effetti di campo” che tendono ad affievolirsi in alcuni casi e a scomparire in altri nel momento del logout (Di Stefano, 2013, p.9); uno dei giovani (Dotvibes), osservava, ad esempio, che su piattaforme come Facebook

¹⁹⁰ I due studiosi hanno individuato tre criteri per determinare le caratteristiche attive (un termine che preferiscono rispetto a “forme di capitale”) all'interno del campo culturale *online*: 1) esse devono essere *efficaci*, sia producendo un'influenza osservabile nel presente sia permettendo all'agente (altrimenti impossibili) futuri corsi di azione 2) produrre attivamente distinzione tra gli agenti del campo 3) devono essere il prodotto dell'accumulazione nel tempo. Con un lavoro di ricerca empirica su specifiche piattaforme e campi culturali online associati, essi intendono analizzare induttivamente che le potenziali caratteristiche attive sono di fatto accumulate differenzialmente dagli agenti nel campo e utilizzate per esercitare influenza e produrre distinzione. (pag, 5) Essi hanno individuato una lista di concetti da testare e presupposto un'osservazione longitudinale per osservare come tali caratteristiche lavorano nel tempo.

¹⁹¹ Lanciato nel 2004 come ambiente rivolto esclusivamente agli studenti e al personale dell'Università di Harvard, la possibilità di iscriversi al network fu poi progressivamente estesa agli studenti e al personale di altri Atenei dell'Ivy League, successivamente a studenti e personale di tutte le Università e le scuole superiori, ai professori appartenenti a network aziendali e infine a chiunque.

¹⁹² Richard A. Peterson e N. Anand, *The Production of Culture Perspective*, in *Annu. Rev. Sociol.* March, 17th, 2004, pp 1-26

o anche Youtube le persone sono condizionate dai gusti musicali (gusti divenuti sempre più onnivori, e che attraversano classi e condizioni socio-economiche¹⁹³) e dai comportamenti degli altri utenti ponendo, in tal modo, l'accento essenzialmente sul carattere *interazionista* delle relazioni oggettive, un paio di soggetti tra i mediattivisti hanno evidenziato che il social network appare per certi versi *restrittivo* e *costrittivo* poiché costringe l'utente a rimanere costantemente connesso (*always on*) per essere continuamente aggiornato sul flusso incessante delle conversazioni, del quale una volta uscito dal network non si sa più nulla.

Il problema è che qui i confini del campo sono aperti a un pubblico indifferenziato di cui è molto più difficile determinare gli effetti congiunti di gusto e capitale culturale, inoltre si assiste a una progressiva opacizzazione dei confini simbolici (Lamont 1992; Lamont, Fournier 1992) e tecnologici (Meyrowitz 1985) dei network e dei Sites attraversati dall'utente (Castells 2001; Haythornthwaite, Wellman 2002).

Come osserva Donath (2008), il modo in cui viene progettato (*designed*) un sito costituisce un fattore non secondario nel determinare l'adozione di particolari strategie di aggregazione (di chiusura o di apertura del gruppo) e nel contribuire alla concretizzazione degli stessi modelli di presentazione dell'identità da parte degli utenti (Donath, boyd 2004); l'architettura estetica e strutturale di un Social Network Site può rappresentare una delle dimensioni più significative nello stratificare la partecipazione di una

¹⁹³ cfr. Peterson (2005) e Erikson (1996), e Peterson e Rossman (2008), i quali hanno riscontrato che il consumo culturale onnivoro nel contesto americano è stratificato prioritariamente rispetto all'educazione e in maniera secondaria rispetto ai redditi e all'occupazione. Nell'ambito delle piattaforme di Rete il discorso si complica ulteriormente poiché i giovani, che sono i maggiori consumatori di musica, hanno la possibilità di scaricare musica in free download comodamente da casa subendo tutt'al più l'influenza dei propri pari sia nei contesti online che offline.

tipologia particolare di utente, incidendo sui meccanismi di relazione e di scambio sociale (Papacharissi 2010, pp. 51-79).

E' opportuno osservare inoltre che la traduzione degli effetti in pensieri e azioni (pratiche) avviene sulla base delle diverse competenze degli utenti (capitale culturale, ma anche di skills che si traducono nella diversa capacità di acquisire e gestire le informazioni, una sorta di operativizzazione del concetto di capacità critica necessaria a prendere parte a un processo di discussione e di decisione condivisa), della loro capacità di decodificare i significati che li circondano, dei network online che intervengono a mediarli e a filtrarne il senso *pubblicamente* condiviso, (Di Stefano, 2013). In tale contesto, il capitale culturale, e nella sua variante di capitale sotto-culturale (Thornton, 1995), sembra lavorare più in termini di *impression management* e funzionare come un input da monetizzare per l'accumulazione di alcuni tipi di profitto sociale che può o non può corrispondere al tipo di profitto teorizzato da Bourdieu: riemerge la questione dell'intenzionalità degli agenti nel processo di distinzione sociale che qui, almeno nel caso degli artisti più giovani (e "integrati" come Mina e Teo), sembra essere strategicamente e consapevolmente ricercata allo scopo di aumentare la propria visibilità e di crearsi una reputazione da spendere offline, al contrario appare meno intenzionale da parte degli artisti più consacrati e/o meno "integrati" (Manlio). In questi ultimi casi, infatti, le strategie operate dai singoli agenti sono determinate dalla *posizione* occupata all'interno del campo medesimo, dunque all'interno della distribuzione del capitale specifico, e dalla *percezione* sviluppata sul campo in quanto prospettiva fissata a partire da un punto occupato nel campo. E il processo di distinzione sembra essere, in accordo con Bourdieu, meno intenzionale e pare manifestarsi più come il risultato di un habitus: gli agenti pertanto non sembrano pienamente consapevoli dei modi in cui le loro

conoscenze e le loro preferenze lavorano per legittimare le proprie posizioni e attuano strategie nascoste per esercitare influenza e prestigio.

L'osservazione empirica consente di inferire inoltre che le differenti categorie di musicisti presentano pratiche differenti e strategie differenti nella gestione dei propri profili privati Facebook rispetto alle pagine ufficiali (fans), essendo basati i primi sull'elemento relazionale, mentre i secondi sono spazi concepiti come strumenti del nuovo modo di concepire il marketing e tendono a sviluppare meccanismi di partecipazione di tipo sociale e politico, o indirizzata verso scopi pubblicitari e di marketing, (Fabris, 2008, Levine e alt. 2001).

2.5.1 I profili privati¹⁹⁴

Le dinamiche di utilizzo della piattaforma sono organizzate secondo il modello profilo/amici/condivisione. Il punto di partenza nell'uso dei Sns é la pagina del profilo che funge da identità digitale e attraverso cui si creano contatti sociali con amici, conoscenti ma anche estranei. Un'osservazione condivisa da molti autori è che soprattutto a ridosso degli ambienti di rete (e in particolare dei social network sites), l'auto-presentazione, e le performance identitarie siano frutto di una *costruzione intenzionale di segni*, diano cioè luogo a processi che gli utenti (soprattutto i più giovani) mostrano di gestire sempre più consapevolmente.¹⁹⁵

Una simile consapevolezza si evince, osservando la costruzione dei profili personali in cui i soggetti articolano in forma esplicita gli elementi che contribuiscono alla gestione della propria auto-

¹⁹⁴ Nel caso di alcuni intervistati sono state osservate unicamente le pagine fans (Lady Flavia, Boomdabash, Assalti Frontali, Sud Sound System, Treble, 99 Posse) perché non avevo accesso ai profili privati o perché gli artisti in questione non hanno un profilo privato Facebook.

¹⁹⁵ Cfr. a proposito Mallan e Giardina, 2009, Livingstone, 2008, boyd 2008a

presentazione (*self presentation, impression management*). Il principale strumento per l'articolazione delle proiezioni identitarie é individuabile senza dubbio nei profili dove agli utenti é richiesto di compilare una serie di campi in cui esplicitano una serie di indicazioni volte all'auto-descrizione, la cui somma dovrebbe offrire una rappresentazione sufficientemente accurata dell'identità (o meglio della porzione di identità che si é deciso di condividere all'interno della piattaforma, ovvero della rappresentazione di se').

I soggetti intervistati si presentano prevalentemente con il nome d'arte (pseudonimo) poiché il loro intento é quello di auto-presentarsi come artisti, solo in alcuni casi utilizzano il proprio nome e cognome e sono quei casi in cui gli artisti non hanno adottato un pseudonimo; i profili infatti hanno quasi sempre un'impostazione pubblica, solo due o tre hanno un'impostazione semi-pubblica (ovvero un accesso limitato alle informazioni del profilo)¹⁹⁶ e presentano scarse informazioni personali come lo status sentimentale, o informazioni inerenti la vita privata e la famiglia (figli, mogli, fidanzate, famigliari etc), tranne in alcune eccezioni (uno o due casi) in cui vengono inseriti i nomi e le foto dei figli o momenti della vita familiare, alcuni indicano la famiglia "artistica", ovvero persone con cui hanno un rapporto artistico consolidato e che affettivamente e *simbolicamente* rappresentano i legami artistici e sociali più stretti. Le informazioni che vengono inserite generalmente riguardano la localizzazione geografica, la data di nascita, il sesso, l'orientamento sessuale, lo status, e i link di contatto con siti web o altri social (Twitter, Myspace, Youtube, ecc), alcuni inseriscono il grado di istruzione (soprattutto coloro che hanno

¹⁹⁶Lo stesso Madaski, uno dei più noti tra gli intervistati, ha un'impostazione semi-pubblica del profilo, nonostante abbia asserito più volte di utilizzare il profilo privato come se fosse un profilo ufficiale, ossia per scopi meramente professionali. Anche altri intervistati hanno un'impostazione semi-pubblica del profilo: Gee (tra i più giovani e "integrato"), Mark One tra gli entusiasti. Questa scelta in sé é dunque rivelatrice del grado di consapevolezza in tema di privacy, informazioni e contenuti che un soggetto sceglie di voler diffondere a un pubblico più vasto o una audience più ristretta (le liste di amici).

frequentato l'Università, anche se sono dei drop out), mentre uno dei ragazzi più giovani, nel campo relativo all'istruzione ha inserito, *scuola della strada*, e *Reggae School*, altri inseriscono *Old School*; il richiamo a una formazione *street life* - da contrapporre a un tipo di formazione legittima, istituzionalizzata e che serve a rimarcare una formazione da autodidatta, eretica, "sanzionata", per dirla con Bourdieu - incarna un alto valore simbolico tra gli artisti reggae-hip hop come pure il richiamo ad un vocabolario che denomini gli attori e il lavoro degli attori nel campo (old school).

Tra gli intervistati solo alcuni compilano il campo "professione" con l'indicazione dell'attività di musicista, piuttosto la rappresentazione di se stessi in quanto artisti è veicolata attraverso la foto del profilo in cui sono ritratti nelle loro performance musicali (ovvero mentre cantano, suonano, ecc.) oppure attraverso l'inserimento di foto inerenti alla musica (ad esempio copertine di dischi reggae e hip hop, foto con scaffali pieni di vinili, spesso rarità, o dischi 12 pollici, 33 giri ecc, che rappresentano una forma di capitale sotto-culturale oggettivato). Qualcuno inserisce un orientamento religioso o politico fasullo, solo in rari casi l'orientamento politico effettivo (o il partito), e solo uno degli intervistati indica di aderire al Movimento Cinque Stelle. L'appartenenza a una determinata area politica viene veicolata piuttosto attraverso messaggi di status, condivisione di link (articoli di stampa, foto, ecc), luoghi, club, e locali frequentati (centri sociali o club underground con una specifica connotazione politica di sinistra). Inoltre, l'espressione e la condivisione dei gusti e degli interessi all'interno degli ambienti online, rappresentano, secondo alcuni autori, una messa in campo di quattro tipi di dichiarazioni: affermazione del proprio prestigio, differenziazione dai propri interlocutori, autenticità,

theatrical persona (Liu, 2007).¹⁹⁷ Non sfugge la continuità di quest'ultimo concetto con la riflessione condotta nell'ambito delle scienze sociali dalla tradizione di studi che fa capo a Goffman ovvero, appunto, della rappresentazione del sé dove è assunta la metafora del teatro: gli individui mettono in scena di volta in volta il ruolo che intendono rappresentare (in questo caso, l'artista), e queste differenti rappresentazioni di ruoli richiedono di volta in volta stili e modalità di interazione differenti. Tuttavia negli ambienti online, un elemento di novità è rappresentato dalle pratiche di *multitasking* (così come declinato in Castells, 2008) che consentono ai soggetti non solo di impersonare ruoli diversi in momenti diversi ma di impersonare ruoli nella stessa unità di tempo spesso all'interno della stessa piattaforma (ad esempio postare un evento di una serata su Facebook wall e parlare in chat con il figlio o con l'amico); l'attivazione delle differenti porzioni di network, non avviene solo sul piano diacronico (la successiva attivazione di contatti diversi, riconducibili a diverse porzioni dei network relazionali) ma può essere gestita, in modo crescente, anche con modalità (quasi) contemporanee.¹⁹⁸

Oltre al profilo personale le pratiche di *self presentation* e *impression management* sono veicolate anche da una serie di azioni (aggiornamenti di status, commenti, inserimento di foto, video e materiali multimediali), oltre che dalla lista dei contatti (amici),

¹⁹⁷ Liu (2007) propone un'estensiva analisi dei profili di Myspace sulla scorta di Veblen e Bourdieu, e sottolinea la prevalenza delle dimensioni del *prestigio* e della *differenziazione*. In particolare, viene messo in evidenza che i gusti degli utenti tendono ad essere distanti dai gusti dei propri amici proprio con l'intento di *differenziarsi*, di mostrarsi *unici*. Tra i nostri intervistati questo avviene solo in pochi casi poiché, al contrario, gli artisti del circuito reggae tendono a fare rete, a creare un network all'interno del SNS in cui artisti e fans hanno prevalentemente gli stessi gusti (musicali), in un rapporto di omofilia (Ledbetter e Baym, 2009) ovvero sviluppando la tendenza a stringere "amicizia" con persone simili tra loro. In realtà la piattaforma viene utilizzata dagli artisti come surrogato di altre piattaforme come Myspace, ormai desueta, fortemente caratterizzata dalla componente legata al consumo di musica.

¹⁹⁸ "Quasi" è riferito ai limiti strutturali (fisici, prima ancora che cognitivi), che non ci consentono di intrattenere, ad esempio, più conversazioni contemporaneamente (questo è evidente rispetto alla comunicazione vocale, ma riguarda anche limiti fisici relativi alla velocità di scrittura, se ci riferiamo a sistemi text-based).

dimensioni che potremmo dunque ricondurre a una definizione estesa del profilo.¹⁹⁹

Tutti gli artisti presi in esame gestiscono personalmente i propri profili privati (come vedremo essi gestiscono personalmente anche le pagine ufficiali, che vengono gestite soltanto in rari casi da uno staff, come ad esempio la pagina di 99 Posse, o gratuitamente da un fans assieme ad alcuni membri della band, come la pagina di Almamegretta), pertanto l'immagine che viene veicolata non é costruita da un soggetto esterno o da uno staff di esperti come nel caso delle *celebrità*, e tutto ciò che viene espresso attraverso la scrittura al computer (*typing*, Gajjala, Rybas, 2007, p.5), ovvero l'azione di *produrre se stessi* (*writing identity.... into being*, boyd, 2007) é una proiezione identitaria espressa in prima persona, insomma sono essi stessi in prima persona a gestire l'immagine di sé, a mostrare *come vogliono apparire*. E' evidente che la scrittura all'interno dei social network sites, ricopre un ruolo centrale, ma é anche vero che in un SNS come Facebook le performance, non si esauriscono nell'inserimento di stringhe di testo, ma alla scrittura si aggiunge una varietà di forme espressive ulteriori:dalle foto ai contenuti multimediali linkati e condivisi da altre piattaforme (che contribuiscono a creare informazioni di contesto).

L'indagine empirica consente di inferire che le strategie di presentazione da parte degli intervistati vengono attivate sia attraverso

¹⁹⁹ In una definizione restrittiva del *profilo*, dunque, il riferimento va appunto alle informazioni personali che l'utente può inserire all'interno dei campi previsti dalla piattaforma. In Facebook, ad esempio, si tratta dell'insieme dei contenuti visualizzabili alla voce "info", ovvero "informazioni di base" (network, sesso, data di nascita, città, situazione sentimentale/*relationship status*, opinioni politiche e religiose, informazioni personali (attività, interessi, musica, libri, film, citazioni, etc), contatti, formazione e lavoro (scuole e università frequentate), ruoli professionali presenti e passati); a queste si aggiungono i gruppi cui ciascuno aderisce e le pagine di cui è fan; in una definizione ristretta di profilo, inoltre, potrebbero rientrare anche il box "citazioni preferite" e la foto del profilo. Una definizione più inclusiva del profilo, tuttavia, può comprendere, oltre alla totalità degli album fotografici dell'utente (o che ritraggono l'utente), anche i diversi atti comunicativi compiuti all'interno della piattaforma e che, non a caso, l'utente stesso può visualizzare, appunto, selezionando la voce "profilo" della sua pagina Facebook. Questa include, innanzitutto, la bacheca (wall), in cui compaiono gli aggiornamenti di status e le varie azioni compiute dall'utente (commenti, scambi con altri utenti, contenuti multimediali pubblicati, ecc.). Sempre alla voce profilo sono reperibili inoltre i link, i video, e le note pubblicati dall'utente, oltre a eventuali altre voci da lui stesso aggiunte. In un'accezione ancora più ampia, contribuiscono a formare il complessivo profilo di un soggetto, anche la lista di amici e gli eventuali altri contenuti pubblicati da ciascuno in modo stabile sul proprio profilo (applicazioni, etc).

differenti strategie retoriche sia attraverso ulteriori forme espressive. Tra gli “scettici” uno dei oggetti, contrariamente a quanto dichiarato, (uno di loro ha chiuso d’un tratto il suo profilo privato) effettua un uso quotidiano del profilo quasi esclusivamente per motivi professionali: postare eventi, condividere musica e presentare se stesso (raramente interagisce con commenti, likes, ecc e prevalentemente con i propri pari, “colleghi” musicisti, e risponde raramente ai fans). Ecco un buon esempio di strategia retorica e al contempo di differenziazione:

[Frank Thomas Madaski](#)

Data del post:

[13 aprile](#) tramite [cellulare](#)

Stasera mi hanno messo sotto!!

Il pubblico mi ha inghiottito e quasi non riesco a risalire sul palco

Con i miei 120 kg non é semplice.

Mi chiedo, quanti provano questa sensazione?

Quanti miei "colleghi" sono stati in mezzo alla gente a pogare e cantare come ho fatto io nella mia vita?

Mi rispondo : pochi ,davvero pochi, ne sono convinto., più concerti guardo e più ne sono convinto.

Beh, vi siete perso molto!

Alla fine gli "artisti" sono dei fighetti del cazzo che migrano dal palco all’hotel passando per il camerino.

Mi date il voltastomaco ,coglioni.

Io non sono un artista sono un artigiano del divertimento, costruisco il mio e ,se proprio le cose riescono bene , so come costruire il vostro.

Alla prossima amici e nemici.!

[11Mi piace](#) · · [Condividi](#)

A [Magali Berardo](#) e [altri 333](#) piace questo elemento.

Da questo post (raccolto in occasione di un’osservazione sporadica) emergono due fattori significativi; l’intento di differenziarsi dagli altri suoi “colleghi” sia per il diverso atteggiamento che rivendica nei confronti del pubblico (lui scende a “pogare” con loro), che rappresenta allo stesso tempo un’affermazione di “autenticità” che lo distingue dai “fighetti”, dagli altri artisti che hanno un atteggiamento da *star* (migrano dal palco al camerino), sia perché egli si dichiara un

artigiano del suono e non un artista, prendendo le distanze dalla categoria. Questo post ha innescato un alto livello di engagement (coinvolgimento del pubblico), 336 likes e 36 commenti (tutti con un *sentiment* positivo), poiché egli é uno degli artisti più influenti nell'ambito della scena reggae italiana e possiede un alto capitale simbolico specifico (prestigio) che gli consente di esercitare un alto livello di influenza sia tra i fans che tra i suoi pari, un capitale che lavora più in termini di *impression management* all'interno dei social network piuttosto che creare una reputazione tout court.²⁰⁰ I posts di questo soggetto (*status* sporadici) sembrano esprimere un'ideologia sotto-culturale che si manifesta attraverso l'ostentazione di uno stile di vita distinto e distintivo che si definisce in relazione allo stile di vita degli altri artisti ma anche in contrapposizione con esso (ad esempio postare la foto della propria moto, rimarcando che é una Honda e non una Harley Davison come quella dei bikers televisivi, citando il motto di *Sons of Anarchy*, *if you dont' ride dont' play* e Wagner nel medesimo post). E, in particolare, in contrapposizione con gli artisti reggae, egli rivendica da un lato, un background musicale colto (citare Wagner nel post) essendo l'unico tra gli intervistati ad avere una formazione da musicista classico, dall'altro uno stile di vita e un background rock and roll, ravvisabile anche osservando le pagine di cui egli é fan (quasi tutti artisti hard-rock). Tra gli "scettici", un uso quotidiano del profilo, si ravvisava anche da parte dell'artista, molto presente anche a livello di interazioni con la rete di contatti (amici e fans), che, come ho detto, ha deciso d'un tratto di chiudere il profilo, pertanto non é il caso di soffermarsi qui.

²⁰⁰All'interno di questo network di artisti (alcuni connessi tra loro, altri no), uno degli artisti più influenti é Madaski che con i suoi commenti sulla musica, il mondo dell'arte, la relazione tra gli artisti e il mercato, o l'artista e il proprio pubblico, genera un alto livello di *engagement* con commenti e likes, così come pure Raiz con i suoi post sulla vita quotidiana: il cibo kosher, il traffico a Napoli, la politica, il calcio del Napoli, ma in minore entità rispetto al primo probabilmente anche in relazione agli argomenti trattati. (nota di campo, 21/06/2013)

I membri del gruppo degli “integrati” utilizzano la piattaforma prevalentemente per la gestione della propria rete di contatti personali (amici, conoscenti, colleghi), attivando e disattivando, selettivamente, relazioni con singoli soggetti o con parziali porzioni dei propri network relazionali, e per la condivisione di gusti e interessi. Gli artisti più giovani, in particolare, sembrano sfruttare la convergenza tecnologica con le altre piattaforme come Soundcloud o Spotify (oltre che con Youtube) che consentono di *uploadare* musica e condividerla; uno dei più giovani racconta di fare un ampio uso della piattaforma Reverbnation per la diffusione della propria musica, che consente di abilitare l’upload sia della musica che delle copertine dei dischi e i testi delle canzoni (in pratica dell’album in formato multimediale), mentre altri due artisti, sempre tra i più giovani, dichiarano di usare molto le altre due piattaforme su menzionate; anzi, uno di loro sostiene che secondo lui si assisterà a una progressiva diffusione della piattaforma Spotify tra i giovanissimi, anche attraverso i dispositivi mobili, perché é una piattaforma molto pratica, che consente di scaricare musica, ascoltarla e poi eliminarla nel momento in cui non si ha più voglia di ascoltare un determinato tipo di musica o un artista:

“Io non so fra un paio d’anni quanto Youtube una volta che le persone sono spotifaizzate, io c’ho l’Iphone, l’Ipad, il computer, tutto....su Spotify, a me non me ne frega più un cavolo di Youtube, non me ne me frega più un cavolo di niente ..perché tanto l’80% della roba che mi vorrei ascoltare è lì sopra, vado col cellulare, faccio scaricalo...me lo scarica, pago 10 euro al mese, oggi mi ascolto sto disco, schiaccio il tastino me lo cancella...se me lo voglio riascoltare me lo ri-scarica....oggi non c’è neanche più le robe, il discorso degli smartphone...le robe su Youtube, la connessione va lenta...questo (indica l’Iphone) a casa c’ho il wireless mi scarico i dischi che voglio ascoltare premo un tasto me li cancello....é anche una questione tecnologica, cioè Spotify c’è proprio una questione tecnologica, che non c’è solo Spotify, c’è Deezer, ce ne sono altri... hai l’avatar del disco...” (Teo, ex Dotvibes)

Quanto sopra, aggiunge un altro importante tassello ai fini dell’analisi qui condotta, ovvero che il ricorso alla dichiarazione/condivisione dei

gusti, anche con un'attenzione ai consumi culturali, rappresenta un fenomeno particolarmente interessante. Mostra infatti, con quanta *consapevolezza* i soggetti *articolino esplicitamente* (boyd, 2004) le dinamiche attraverso le quali i gusti, e, in particolare, i consumi mediali forniscano materiale simbolico che contribuisce in modo significativo alla loro presentazione agli altri, e in ultima istanza, alla rappresentazione della loro identità, (Comunello, 2008). I consumi culturali sono dichiarati, gestiti consapevolmente, per acquisire prestigio e desiderabilità, tanto da condurre alcuni studiosi a proporre l'idea di Taste statement e Taste performance (Liu, 2007). Sul piano simbolico, pare confermarsi, la centralità di simili contenuti ai fini della presentazione/rappresentazione del sè, indipendentemente dalla piattaforma su cui sono momentaneamente fruiti.²⁰¹

Ancora più consapevolmente sembra essere gestita la self presentation in quanto *pensatori*, ovvero come soggetti portatori di ideali e convinzioni che rappresentano, una parte estremamente significativa del processo di proiezione identitaria. A tal proposito uno degli intervistati mi ha detto:

“sì i due profili coincidono...é la stessa cosa..li uso per la promozione della musica, dell'immagine mia...come artista..e pensatore nel senso che comunque magari non metto solo cose attinenti alla musica, metto anche cose attinenti all'informazione che gira, più facilmente di controinformazione o pensieri miei, di pensatore, nel senso...il punto di vista...che magari é sia..diciamo può essere una produzione mia quella...sia può essere interessante per il fan, quello che vede cosa ne pensi di una determinata cosa, il punto di vista mio, però magari lo conosce anche tramite le canzoni, però bene o male é quello no che...e quindi questa funzione qua...e quindi ho aperto l'account perché é quello, prima poi ho fatto la pagina per avere anche un'altra cosa ufficiale, però i due so' equivalenti, si sovrappongono e molte volte poi..” (Ginko, ex Villa Ada Posse)

²⁰¹ In un'ottica di *cultura convergente*, ha inoltre poco senso distinguere tra media vecchi e nuovi, e soprattutto, tra differenti strumenti di visualizzazione dei contenuti. In Facebook, ad esempio, il richiamo a un contenuto musicale del passato (concerti storici, o brani cult, performance e esecuzioni varie), può avvenire attraverso un link a un video pubblicato su Youtube, spingendo in avanti il processo di disgiunzione tra contenuti e devices di visualizzazione.

Tra i mediattivisti, infatti, si registra il più alto numero di contenuti (circa il 12% dei posts) che esprimono punti di vista e prese di posizione su tematiche politiche e sociali, come ad esempio sugli eventi di piazza Taksim in Turchia e l'occupazione di Gezi Park, o sulla vicenda dei No Muos in Sicilia, oppure sull'arresto della famiglia del dissidente Kazako da parte delle autorità italiane, o sulla condizione delle donne presso i Talebani, e veicolano valori come l'antifascismo, l'anticlericalismo, l'antimperialismo americano, come accade ad esempio in questo post:

data del post:9/07/2013

Ginko ha condiviso la foto di INFORMAZIONE LIBERA.

“Alcuni Paesi d'Europa devono liberarsi dall'impero nordamericano, noi non ci spaventiamo perché abbiamo dignità e sovranità”. Evo Morales²⁰²

Non é un caso che i soggetti di questo sottogruppo abbiano una percezione della audience più precisa rispetto agli altri tre sottogruppi (descrivono una audience *impegnata sul fronte civile, con un orientamento politico tra virgolette di sinistra - o sinistroidi con un alto grado di istruzione, laureati o diplomati*, anche se in alcuni casi hanno l'impressione di trovarsi di fronte a un pubblico con un orientamento politico trasversale fino all'estrema destra) e nel complesso percepiscono un livello di omologia più elevato con la propria audience nonostante la difficoltà di definire un pubblico che spesso volte *non si vede, non si manifesta, che ascolta, legge, senza lasciare nessun segno tangibile della sua presenza (lurkers)*.²⁰³

²⁰² Questa didascalia sotto una fotografia di Evo Morales era riportata sulla pagina di Informazione Libera creata con l'intento di dedicare uno spazio alle notizie che non hanno rilievo sulla stampa ufficiale, e gestita da quattro amministratori che preferiscono rimanere anonimi per motivi di sicurezza e di privacy.

²⁰³ Per Bourdieu, l'omologia strutturale tra l'habitus dei produttori e l'habitus dei consumatori fa sì che si verifichi un accordo spontaneo tra la posizione dei prodotti nel campo di produzione e la posizione sociale delle frazioni che li apprezzano. Questa omologia sussiste e funziona quando i gusti dei produttori e quelli dei consumatori sono il prodotto della stessa storia. Ciò potrebbe contribuire a spiegare perché gli artisti più anziani (della prima generazione delle Posse), tranne alcune eccezioni, abbiano poca predisposizione all'uso del social network e manifestino una certa difficoltà nell'adeguarsi allo stile comunicativo di una audience che percepiscono per lo più composta di ragazzi molto giovani, poco politicizzati e più legati agli slogan del reggae (ad esempio, “bruciare Babilonia”, che metaforicamente indica, nell'ambito delle dottrine che rivendicano l'orgoglio nero, il sistema di oppressione e sfruttamento da parte del mondo Occidentale).

danah boyd (2008a) a tal proposito introduce la nozione di audience invisibili, richiamando le quattro proprietà dei *networked publics*, che

“attraverso la persistenza, la replicabilità, la scalabilità, la cercabilità, introducono la possibilità di audience che sono, per ogni obiettivo, invisibili. Può infatti non risultare possibile vedere chi è presente in un dato momento, perché gli interlocutori potrebbero osservare senza mostrare la propria presenza (*lurk*) o perché la tecnologia non la rende visibile. Inoltre, poiché le audience spesso fruiscono i contenuti in modalità asincrona, queste potrebbero non essere presenti al momento della performance. Quando agiscono nell’ambito dei *networked publics*, le persone sono spinte a interagire con audience invisibili e ad articolare azioni di *impression management* anche se non hanno idea di come le loro performance saranno recepite (boyd, 2008a, pp. 24-35, trad. mia)

Successivamente boyd é tornata a riflettere sulle audience online e in occasione di uno studio condotto su Twitter con Alice Marwick (2010) é ritornata sull’idea di audience immaginata (ricalcata sul concetto di comunità immaginate di Anderson, 1983) già anticipata nel suo precedente lavoro (2008 a)²⁰⁴, vale a dire un pubblico costruito dall’utente, sulla base della fruizione del social network specifico (in questo caso, Facebook) e dei suoi frequentatori, cui si rivolge nella formulazione dei suoi giudizi, nell’attivazione delle sue pratiche, nell’espressione dei suoi gusti in una maniera tale da esserne direttamente influenzato.²⁰⁵

Ciò che più conta, sul piano delle strategie espressive degli utenti, infatti, non sono tanto le audience che, effettivamente, recepiscono un dato contenuto in un preciso momento, ma i soggetti a cui idealmente tali contenuti sono indirizzati. Il dato interessante é osservare le pratiche di *indirizzamento* a specifici sottogruppi, che pare risiedere negli stili comunicativi (oltre che, più in generale, nella quota di conoscenze offline necessarie per decodificare i singoli contenuti inseriti online). Accade quindi che i soggetti utilizzano determinate

²⁰⁴ In questi lavoro boyd ha definito i *networked publics* (2008 a, 2008b) come 1) uno spazio costruito attraverso le tecnologie di rete 2) la comunità immaginata che emerge come risultato dell’interazione di persone, tecnologie e pratiche (boyd a, p. 2, trad. mia)

²⁰⁵ Si palesa l’idea di un costrutto ipotetico molto simile all’idea di lettore modello di Eco (1979) definito sia a partire dalla consuetudine e dalle esperienze precedenti, ma proprio per questo caratterizzati anche da un bagaglio di conoscenze condivise, rispetto ai contesti specifici di riferimento.

forme espressive e determinati codici con l'intento di rivolgersi a una determinata audience che potenzialmente é in grado di decodificare e apprezzare determinati contenuti. Goffman definisce la «segregazione del pubblico» in base alla quale un attore avrà cura di non rappresentare diverse parti o *routine* davanti allo stesso pubblico (1959, 60-61); qui il ruolo che i soggetti intendono giocare é quello di artista, infatti tutti gli intervistati hanno dichiarato di essere sul social network essenzialmente per motivi professionali, ovvero per promuovere la propria immagine di artista e la propria attività musicale, ma il design della piattaforma abilita gli utenti a gestire selettivamente porzioni del proprio network di contatti. I codici espressivi possono essere oggetto spesso di negoziazione tra i soggetti, che in altri contesti (offline, o attraverso altre piattaforme mediate) possono concordare i significati da associare a particolari forme espressive in modo da potersi scambiare messaggi non comprensibili alla totalità degli “amici”; gli artisti intervistati si rivolgono in particolare a una audience specifica attraverso l'uso di determinate forme espressive e di codici linguistici che fanno parte di un vocabolario che li denomina e denomina il loro lavoro nel campo, e che rappresentano al contempo un'affermazione di distinzione. Ciò non toglie che i messaggi possano essere letti materialmente dalla totalità dei contatti generando spesso i fraintendimenti ben noti agli utenti dei Sns e che danno origine a commenti offtopics o poco opportuni, come sottolineava uno degli intervistati. Tuttavia la possibilità di indirizzare la comunicazione almeno sul piano simbolico, a specifici segmenti del proprio network mostra come le audience possano essere materialmente invisibili, ma non lo siano sul piano simbolico. E come la considerazione della specifica sottosezione del proprio network cui si intende indirizzare un

contenuto rientri nel processo di generazione dello stesso (a partire dalle scelte lessicali e stilistiche). In un simile contesto, tutti avranno accesso a un primo livello di lettura, mentre non tutti avranno gli strumenti necessari, competenze specifiche, conoscenze (o informazioni contestuali - riferimenti a singoli episodi) per decodificare il messaggio a un livello più approfondito di lettura e di comprensione.

Un altro elemento nell'ambito del Sns cui è associato un ruolo non secondario nelle pratiche di *impression management* che contribuisce ad aumentare l'appeal del profilo e di conseguenza la reputazione dell'utente cui il profilo è associato, è rappresentato dal numero di amici che ognuno ha all'interno della piattaforma. Molti degli intervistati fanno riferimento al fatto di aver raggiunto il numero massimo di amicizie consentite (5000 in Facebook) e dichiarano di aver dovuto aprire un secondo profilo o una pagina ufficiale per poter accettare le altre richieste di amicizia pendenti. Un profilo con un alto numero di amici, e proporzionalmente con un maggior numero di feedback (commenti, likes, ecc), dà l'idea di un'alta desiderabilità sociale, infatti il numero di amici in un profilo influenza il giudizio che gli utenti si formeranno rispetto all'identità digitale o "corpo digitale" (boyd, 2008 a) incarnati nel profilo. Come notano alcuni intervistati, la audience è condizionata dall'attrattività complessiva del profilo più che dai contenuti presentati; ad esempio uno dei più giovani sostiene che secondo lui se un utente visita un profilo con un basso numero di *followers* dove c'è un commento lasciato un mese prima, non è probabilmente neanche indotto ad ascoltare un contenuto lì postato "*perché anche se gli piace, si fa l'idea che quella cosa in quel momento non è cool*". Un elevato numero di amici sembra rendere maggiormente attraenti i profili (Lampe, e alt. 2007) poiché

esso é associato, secondo alcuni intervistati, a connotazioni positive ovvero a un'ampia rete di contatti, e in ultima istanza a un'alta dotazione di capitale sociale. Sulla scorta di Heinich (2012) si potrebbe avanzare l'ipotesi di "un capitale sociale specifico", o di visibilità che qui potremmo intendere come la rete di contatti, o il numero di fans (sulla pagina specifica), e il numero di interazioni (engagement ovvero likes, commenti, condivisioni, ecc.) che i contenuti postati riescono ad innescare e che contribuiscono ad aumentare la visibilità del profilo e del proprietario del profilo. Nathalie Heinich sostiene che "*non è la vedette che è all'origine della moltiplicazione della sua immagine, ma la sua immagine a farne una vedette*" (pag.21). Alcuni, tra i più giovani intervistati, hanno dichiarato infatti che secondo loro i meccanismi su cui si basa la reputazione oggi sono correlati all'immagine che primeggia sul talento (capitale culturale, in senso bourdieusiano) e sulle altre proprietà sostanziali (ad esempio, bellezza, eredità ecc.)che giustificano l'accesso al rango di "personalità" (intendendo qui con personalità, il rango di artista/musicista).²⁰⁶ In conclusione é possibile osservare che accurate strategie d'uso contribuiscono a rendere i profili più attraenti (e promuovibili), ma la reputazione dei soggetti sembra rimanere strettamente correlata alla dotazione e distribuzione di un network di capitali (capitale di rete, vedi Urry, Elliott, 2013)²⁰⁷ ovvero alla dotazione di risorse simboliche e sociali che gli artisti hanno accumulato nel tempo e che "prolungano" in una condizione di continuità, nel web.

²⁰⁶ Heinich (Nathalie), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Sciences humaines», 2012. L'autrice analizza l'ascesa di una elite sociale a partire dall'inizio del XX secolo con il sostegno del sistema mediatico.

²⁰⁷ Urry, John e Anthony Elliott, 2013, *Vite Mobili*, Trad. it. Il Mulino, Bologna

2.5.2 I profili ufficiali: generazioni a confronto

I profili ufficiali, ovvero le pagine fans si caratterizzano per il peculiare approccio promozionale/manageriale da parte degli artisti e delle band e per l'inedita forma di attivazione dei contatti con i propri fans: si tratta sostanzialmente di pagine indirizzate precipuamente a scopi pubblicitari e di marketing e richiedono strategie d'uso differenti rispetto ai profili personali. Chi segue una pagina Facebook si dichiara formalmente fans di quella pagina, del brand, marchio, artista o azienda che é presente sulla piattaforma.²⁰⁸

Il boom di Facebook si é registrato nel 2008, riuscendo a convogliare le band e gli artisti che iniziavano ad abbandonare Myspace, nel momento in cui la piattaforma andava progressivamente verso il declino.²⁰⁹

Tutti gli artisti intervistati dichiarano di gestire personalmente, e talvolta con altri membri della band le loro pagine ufficiali (ad eccezione della pagina di 99 Posse, che viene gestita sia dagli artisti stessi, che dai membri dello staff, e di Almamegretta che viene gestita congiuntamente con un fan), alcuni sostengono di utilizzare strategie differenti nella gestione della pagina ufficiale, dove vengono postati contenuti attinenti esclusivamente alla loro attività musicale, qualcuno sostiene di avere un tono più formale, distaccato, come se fosse gestito da uno staff e di interagire meno con i fans su questo tipo di pagina.

²⁰⁸ Facebook mette a disposizione dell'utente la funzionalità Insights che forniscono aggiornamenti sulle statistiche della pagina, nuovi mi piace, persone che parlano di questo argomento, portata settimanale delle visualizzazioni, che rappresenta un utile strumento di feedback nella gestione della pagina.

All'inizio del 2010 Facebook sembra essere di gran lunga il SNS più diffuso, nei paesi occidentali. Il superamento ai danni di Myspace é avvenuto nell'aprile del 2008:(si veda: <http://techcrunch.com/2009/01/22/facebook-now-nearly-twice-the-size-of-myspace-worldwide/>). Benché Myspace non fosse stata progettata inizialmente con una peculiare attenzione al mondo della musica, dopo il lancio della piattaforma nel 2003, si è assistito a una sempre più crescente relazione simbiotica tra gruppi/artisti e fans. La piattaforma si presta a scopi promozionali anche per la possibilità di ideare una grafica accattivante attraverso un semplice aggiornamento dei codici html, e più in generale per gli utenti di aggiornare il proprio *look and feel*.

L'iscrizione più datata al SNS risulta essere di 99 Posse (iscritti dal 2/11/2008), che è anche la band col numero più elevato di fans (il leader e cantante Zulù ricordava che sono stati i primi ad avere un sito internet a metà degli anni '90 nonché di essere stati tra i frequentatori dell' European Counter Network), cui segue Africa Unite (iscritti dal 9/12/2008), la cui pagina sembra essere gestita con minore accuratezza e appare più "confusa" (contenuti meno selezionati, informazioni relative ad altre formazioni o sulle attività da solista di un singolo membro, ecc); tra i più giovani, Dotvibes (iscritti dal 19/02/2009) esplicitano la loro "familiarità" con i *social* (che associano a *una questione anagrafica*) e dichiarano di essere stati una delle band ad usare Myspace, nel 2005, prima che il SNS fosse in voga (*perché comunque sono stato uno dei primi a infoiarsi su queste cose*, Mina), successivamente di essere passati a Facebook quando è cominciato il declino della piattaforma,

“ (...)perché comunque Myspace era molto utile per le band, ma spersonalizzante a livello personale, tu singolo...che non avevi un gruppo o altro..nonostante aveva una grafica molto più interessante, il tuo profilo poteva essere veramente il tuo, se eri in grado di programmare, io ero incapace (scandisce) ma avevo persone che lo sapevano fare...in html o altro, potevi personalizzare e mettere le tue robe dentro..(Mina, Dotvibes).

Nei profili viene riportata generalmente la biografia dell'artista o della band (talvolta la biografia è redatta sia in italiano che in inglese, mostrando l'intento di rivolgersi a un pubblico globale, internazionale), la formazione della band (numero di membri e ruoli), posizione geografica, sito web e link ad altri social (Myspace, Twitter, Youtube, ecc) e informazioni di contatto (mail, numero di telefono) dell'ufficio stampa, agenzia di booking ecc., inoltre la maggior parte dei profili ha il plugin audio per l'ascolto della musica.

L'osservazione dei profili e l'analisi dei posts sembrano confermare i tipi di uso sopra delineati; l'organizzazione dell'analisi attraverso alcune parole chiave (musica, politica, promozione, altri topics) ha

consentito di far emergere alcuni subtopics: ad esempio, dalla parola chiave “politica” sono emersi alcuni concetti come antifascismo, anticlericalismo, antimperialismo/antiamericanismo e di riscontrare in qualche caso (A’67) un’aderenza con i temi trattati sui profili privati (ovvero coloro che ho classificato come mediattivisti, ad esempio, tendono a postare in linea di massima, sulle pagine fan gli stessi contenuti e le stesse tipologie di contenuto dei profili privati, se postano una foto, ripostano una foto, se postano un video, ripostano un video, se postano un articolo, ripostano un articolo e così via, su entrambi i tipi di profilo) mentre generalmente, negli altri casi, secondo quanto dichiarato, il profilo ufficiale viene utilizzato esclusivamente per promuovere l’attività musicale.

L’osservazione mi ha consentito di rilevare, inoltre, che gli intervistati tendono prevalentemente ad utilizzare molto più frequentemente i profili privati e ad utilizzare le pagine fans sussidiariamente e solo in caso di eventi significativi della biografia artistica (concerti, tour, nuovo disco): uno degli intervistati nota ad esempio che nei periodi in cui la band non suona e non produce, il livello di interazione con le audience si riduce notevolmente:

“ (...)ci sembra che sono legati ai movimenti anche dal vivo....quando non suoniamo calano una cifra i contatti, quelli che cliccano mi piace ecc. ecc...quando non suoniamo cala anche l’affluenza sul profilo fb e la partecipazione....ma quello penso che è anche legato al fatto che non essendo un gruppo particolarmente famoso ci si ricorda di noi bene o male, quando appunto stiamo in giro, oppure quando esce un pezzo, un singolo....non come un gruppo già affermato, che é conosciuto bene... che magari gli scrivi in ogni momento perché ti piace, etc.. noi non ce l’abbiamo fans così, ce stanno...ma non mi sembra così rilevante, invece quando facciamo i concerti ce sta gente che posta le foto, che chiede...non lo so, non ti saprei fa’ un’indagine demoscopica...ma é tutto falsato, perché magari se ce stanno 2/3 che stanno tutto il giorno su fb, che fanno, cliccano te sembrano mille..magari ce ne stanno 500, che magari guardano, non cliccano, non dicono un cazzo, e te che ne sai? (Giulio Bass, Radici nel Cemento)

Verosimilmente le pagine fans dei gruppi più noti, quelli che “hanno già un nome” (99 Posse, Almamegretta) sembrano essere in costante

attività sia in relazione al diverso investimento in termini di tempo e di strategie d'uso da parte delle band, sia in termini di partecipazione e fedeltà continuamente rinnovata, ribadita, confermata, da parte della fanbase.

La pagina fan dei 99 Posse é esemplificativa sia del diverso tipo di utilizzo che del livello di interazione con i propri fans e rivela un'estrema accuratezza nella selezione dei contenuti postati che innescano costantemente un alto livello di engagement (moltissimi commenti, con una frequenza altissima e moltissimi likes e condivisioni)²¹⁰, la band interagisce con la audience sia sulle tematiche politiche che intende affrontare sia su questioni musicali.

In questo caso le pratiche di indirizzamento dei contenuti verso una audience specifica sembrano rivelare tutta la forza esplicativa dei capitali in gioco (capitale culturale, e nella sua variante di capitale sottoculturale, capitale sociale, e capitale simbolico); da un lato la distribuzione dei capitali all'interno del network (o i network di capitali) contribuisce più a confermare che non ad accrescere il prestigio della band (senz'altro contribuisce a rafforzare la relazione simbiotica affettiva con i fans) quanto più riesce a rintracciare una audience attenta e in grado di decodificare adeguatamente i messaggi (in un rapporto di costante omologia simbolica), dall'altro riemerge la tensione tra l'affermazione di autenticità e di una credenza (ideologia) in un tipo di musica *differente* che si manifesta in un giudizio estetico (in questo caso anche morale e politico sulla musica prodotta), rivolta quindi a un pubblico di nicchia e la ricerca di sbocchi di mercato attraverso rapporti di tipo commerciale con l'industria musicale (media mainstream e major discografiche) come dimostrano questi due post:

²¹⁰ Nel giorno della nascita del figlio di Zulù, il post che comunicava il lieto evento ha superato i 6000 likes entro le 24 ore dalla data di pubblicazione dello stesso.

Post del 13/01/2013 ore 21.00 circa

[99 Posse](#) · Piace a 234.209 persone [41 minuti fa](#) · [1](#)

- Spesso, più spesso di quanto ci piacerebbe, ci capita di leggere commenti ai nostri post che ci amareggiano e ci stupiscono. Non vi nascondiamo che in certi casi ci chiediamo anche se abbia avuto senso riformarci. Dai "destra e sinistra sono la stessa cosa" (individuando come sinistra il PD), ai "coi fascisti si deve dialogare", passando per gli "odio i gay" o gli "ebrei di merda". Secondo voi, il nostro pubblico è lo stesso degli anni novanta e solo l'interattività dei social network ce lo svela così com'è e com'era, oppure in questi dieci anni di nostra assenza come band, l'immaginario e il senso comune di questo paese si sono pericolosamente spostati a destra, lungo il crinale del qualunquismo e della confusione totale?

11. [Condividi](#)

- [1](#)

A [227 persone](#) piace questo elemento.

Questo post (211 commenti) ha innescato un livello altissimo di interazione e di partecipanti alla discussione sul tema destra/sinistra, tipologia di audience, differenza tra audience e fans nonché sul ruolo dei social network nel far emergere/rintracciare varie tipologie di audience, anche con qualche commento offtopic.

Il secondo post che mi è sembrato significativo mettere in comparazione è il seguente:

Data del post: 24/07/2014

Come per ogni nostro disco, tour o altra questione che ci riguarda, anche questa estate c'è qualche polemicuccia a farci compagnia. Chi critica il fatto che facciamo le magliette (non ce lo stiamo inventando), chi il fatto che un concerto su 25 abbia un biglietto a 12 euro (e certo non per nostra scelta), chi ci accusa di non essere sufficientemente comunisti, chi pensa che siamo troppo comunisti, chi ci mette alla berlina perché non siamo grillini, chi ci accusa di non andare in una città, poi ci andiamo e vorrebbe che andassimo in un centro sociale. Insomma, un motivo c'è sempre e allo stesso modo sullo sfondo c'è sempre questa identità mitologica, più che mitica, dei 99 Posse di una volta. Bene, una volta questi stessi 99 Posse andavano a Mtv come nei centri sociali; al concertone del 1 maggio come in Chiapas a portare un generatore costato 350 milioni, raccolti coi loro concerti; facevano i dischi per una major, ma erano in prima fila a Genova nello stesso corteo di Carlo. Esattamente le stesse cose che facciamo ora, con "Tarantelle pe' campà" come sigla di Sky e il 50% delle date nei centri sociali a rimborso spese; all'Alcatraz e gratis in piazza contro Casapound; in due contro venti sotto le mazzate dei fascisti, al trentennale di Valerio Verbano, col rimborso spese del treno a Torino e Milano per il decennale di

Dax; e nei club col biglietto talvolta sopra i 10 euro. Per una ragione semplice, anzi più di una: perché non abbiamo mai amato i presunti duri e puri, perché pensiamo che certe scelte siano alla base della nostra popolarità, che non esisterebbe se avessimo suonato solo nei centri sociali ed evitato le apparizioni mainstream, e perché banalmente questo è il nostro unico lavoro. Non siamo perfetti, di cazzate ne abbiamo fatte e ne faremo, ma sempre pronti a discuterne serenamente con chi si rivolge a noi con la stessa serenità. Ai duri e puri ci limitiamo a dirgli di rivolgersi altrove, magari indicandoci quanti dei loro soldi vengono devoluti a fine mese alle organizzazioni che sostengono. Noi, nella consapevolezza del privilegio che il nostro lavoro ci garantisce rispetto a un operaio, un precario o un minatore, lo abbiamo sempre fatto e continueremo a farlo.

Emerge da un lato il tentativo di ribadire un'identità/appartenenza politica connotata come di "sinistra" (o comunista), dall'altro l'enunciare l'uso strategico dei media (apparizione mainstream) per accrescere la propria popolarità.

La relazione con l'industria discografica e con il mercato e di conseguenza la questione dell'indipendenza da logiche "commerciali" non è mai stata posta, in generale dai gruppi della scena Posse, in correlazione con l'autenticità (per cui il contenuto di un certo tipo di canzoni, schiette, sincere, "autentiche" non viene percepito in contrapposizione con il mercato e il sistema dei media, questi ultimi efficaci propagatori del loro capitale sottoculturale).²¹¹

La questione dell'autenticità è stata invece ripensata in termini di mediazione all'interno di processi più complessi, ove il doppio principio di gerarchizzazione individuato da Bourdieu (1991: 7), quello esterno (della consacrazione "temporale" misurata sulla base del successo commerciale) e quello interno (del riconoscimento dei pari dato dal fatto di non concedersi alle lusinghe e alle richieste del grande pubblico), non appare del tutto inconciliabile.

²¹¹ Sarah Thornton (1995) afferma "l'underground adotta un sistema della moda che è altamente relativo: è tutta una questione di posizione, di contesto e di distribuzione. Il suo capitale sottoculturale è dotato di un'obsolescenza intrinseca, per poter conservare il suo status non solo come prerogativa di chi è giovane, ma anche di chi è "hip". Questo è il motivo per cui i media sono decisivi: essi sono i principali propagatori di questo capitale passeggero. Non sono semplicemente un altro bene simbolico o un rivelatore della distinzione, ma una serie di reti istituzionali essenziali per la creazione, la classificazione e la distinzione delle conoscenze culturali (pag. 157).

E' sempre una questione di posizione, (e di come si definiscono le posizioni all'interno di uno specifico regime di consacrazione in concorrenza con una pluralità di regimi di consacrazione) che si traduce anche nella capacità di aggirare l'ostacolo (costrizioni) usando il proprio ruolo come una risorsa, che è non soltanto la capacità di selezionare e creare certi tipi di contenuti ma anche quello di operare alcune scelte di "mercato" partendo dal presupposto che prestigio e popolarità non sono *naturalmente* in contraddizione.

Tuttavia emerge in particolare nel sottogruppo dei mediattivisti, la tensione tra la necessità di allargare l'audience di riferimento da parte degli artisti (per divenire più popolari) e la volontà di rivolgersi a un "certo" tipo di audience, evidenziata dallo "stupore" espresso nel post nei confronti di un pubblico "qualunquista" e "confuso", ed emerso anche nelle interviste con gli altri artisti

Viceversa, tra gli "integrati", i Dotvibes ad esempio dichiarano di aver puntato sulla credibilità dell'immagine poiché intendono rivolgersi a un pubblico di giovanissimi che viene percepito/descritto come un pubblico molto meno "impegnato" rispetto al pubblico degli anni Novanta che cerca l'immedesimazione nell'immagine di una band piuttosto che nei contenuti o nello stile musicale.

Essi descrivono dettagliatamente le strategie utilizzate nella gestione dei profili ufficiali: dichiarano di selezionare con estrema accuratezza sia le foto da pubblicare sulla pagina - classiche foto in posa scattate sempre dallo stesso fotografo professionista (*per avere una linea unica*) con un abbigliamento ad hoc studiato per i set fotografici – che e dei contenuti o l'uso di alcuni segni, nel senso che vengono utilizzate delle formule standard come i tre doppi punti prima o dopo la frase "*per incorniciare la frase che nel marasma che é fb é un modo per identificarti*" e l'uso strategico del *tagging* utilizzato per attirare

fans nel profilo.²¹² Uno di loro raccontava, infatti, che per attrarre nuovi mi piace sulla pagina fans della band con cui suona attualmente, ha ideato l'escamotage di inserire i tag sulle foto scattate durante un loro concerto in modo tale che le persone taggate cliccassero sulla loro pagina, e sostiene di aver aumentato considerevolmente il numero dei fans della pagina nel giro di poco tempo.

In generale il profilo ufficiale rivela una strategia d'uso più professionale e mirata *come fosse un sito web*, e un tipo di presentazione formale, distaccata, asettica, allo scopo di rendere la pagina più autorevole e credibile. Tali strategie sembrano essere calibrate in relazione al tipo di audience che si è convinti di intercettare o che si vorrebbe intercettare:

“Noi attualmente stiamo cercando di seguire un certo target...noi siamo state una delle poche realtà che ha cercato di targhetizzarsi in un modo che non fosse quello del reggae classico....dal punto di vista dell'immagine abbiamo scelto di puntare tutto su Estel, che secondo noi, era la cosa vendibile, perché volevamo non far passare il progetto come una cosa reggae, quindi sbandieratori...canne, etc...che ci sono, é chiaro che ci sono, ma non ci interessa...ma ci interessa avere un profilo come quello di certe cantanti soul, che hanno dietro un team....di produzione o altro...quindi per dirti cosa che l'immagine noi la gestiamo in maniera abbastanza controllata...(.),” (Mina, Dotvibes)

E inoltre:

“é un giocoforza se vuoi vivere qui in Italia con la musica e scegli un certo tipo di target devi comunque relazionarti con le dinamiche che ci sono lì....altrimenti puoi fare quello che suona una volta al mese...con l'animo puro, però non puoi vivere di musica...quindi noi usiamo i social per mandare dei messaggi abbastanza filtrati nel senso, non tutto ciò che ci verrebbe da postare viene postato, viene passato sempre tutto da un grande filtro che sono io....perché per fortuna o per sfortuna non abbiamo qualcuno che ci cura l'immagine o altro....per cui tutto quello che esce da questo filtro ha un minimo comune denominatore..(.), (Mina, Dotvibes).

Vediamo dunque come le strategie d'uso dei social network (e le prese di posizione ad esse correlate) variano sensibilmente tra i sottogruppi

²¹² Queste strategie vengono adottate da tutti gli artisti sulle pagine ufficiali di FB che in parte sostituisce il vecchio sito web, dove la raccolta dei materiali, foto, etc sono selezionate accuratamente dagli artisti stessi o dallo staff.

individuati e come esse siano orientate dalle posizioni occupate dagli artisti nel campo e dai differenti complessi disposizionali (e aspirazioni); tali posizioni sono determinate da una diversa dotazione di risorse (capitale culturale, sottoculturale, e simbolico) che li contrappone, legandoli.

Inoltre, la posizione di nuovi entranti, novizi, di questi ultimi (Dotvibes) fa sì che essi tendano ad accettare *temporaneamente* la condizione di dominati, più che sovvertire il campo con innovazioni e scelte eretiche (piuttosto preferiscono strategicamente *far passare un brano reggae come se non fosse reggae* non operando di fatto vere e proprie rotture *distinte e distintive* o innovazioni stilistiche e contenutistiche concrete)²¹³, mentre le diverse aspirazioni e disposizioni fanno sì che si ridefinisca il rapporto di complicità ontologica tra habitus e campo, ovvero di “complicità infra-consapevole e infra-linguistica tra gli agenti e il mondo sociale”; da ciò deriva un mutamento nella struttura del campo e dell’ordine di distinzioni simboliche, categorie, e significati articolati in generi, sottogeneri, e stili artistico-musicali. Non è tanto lo sviluppo di una *mentalità audimat*, o volontà di cedere alle lusinghe del mercato e alle richieste di un pubblico di massa (creando prodotti artistici di facile fruizione, o contenuti leggeri), quanto l’aspirazione di poter vivere del mestiere di artista senza essere costretti a fare un secondo lavoro, come è accaduto e accade a molti artisti di prima e seconda generazione dando luogo alla figura dell’artista plurale (Lahire, 2006), ovvero quella figura di artista costretto a svolgere una varietà di attività parallele per vivere, spesso poco consone con l’habitus, le aspirazioni, e le convinzioni. In questa porzione del sotto-campo

²¹³ Gli artisti che potremmo definire di terza generazione, hanno tentato di distinguersi dai “vecchi”, cimentandosi più che altro nei sottogeneri del reggae, come ad esempio il raggamuffin, oppure di estendere la pratica della contaminazione ad altri generi musicali talvolta contaminando il rap col jazz oppure deviando da forme di rap suonato con gli strumenti (non campionato) verso il rock, come mi ha spiegato Daniele di A’67 proprio con l’intento di distinguersi dagli anziani 99 Posse o Almamegretta.

quindi, tutto si gioca, sul bilanciamento tra la vocazione a creare prodotti artistici che siano al contempo impegnati e “popolari”, artistici e “vendibili”, e la necessità di rendere “visibili” i prodotti che diventa “una componente costitutiva del processo creativo” (Melucci, 1994:245). Ho accennato alla fine del paragrafo precedente alla relazione tra reputazione e visibilità che richiede al contempo, non soltanto l’acquisizione di competenze e abilità (skills) ulteriori, ma anche una determinata *forma mentis*, come viene messo in luce dalla seguente affermazione:

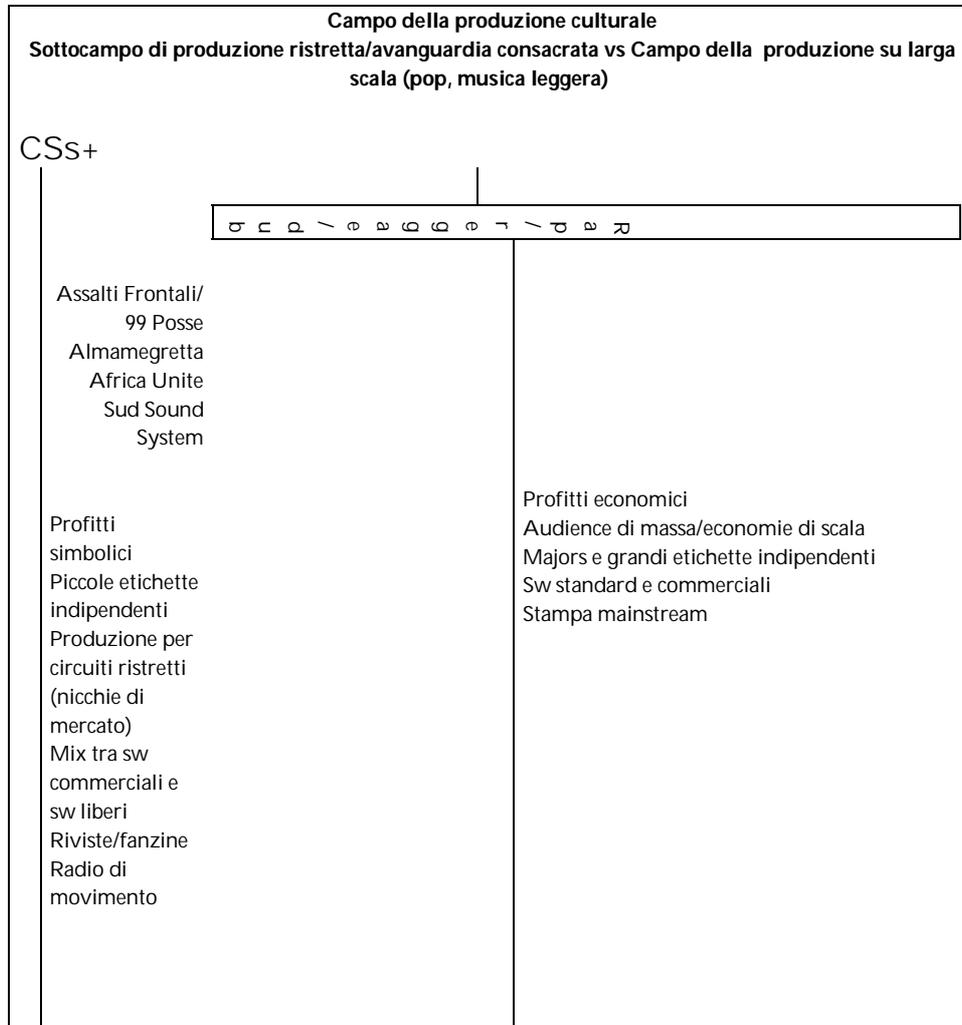
“Eh però gli artisti giovani non sono più gli artisti degli anni ’90, gli artisti degli anni ’90 si stanno ritrovando a essere quasi disoccupati a parte i capi dei progetti, tutti i musicisti, turnisti che hanno fatto la storia della musica alternativa in Italia sono un po’ dal culo...perché non sanno rinnovarsi...e c’è tutta una sfilza di giovani che invece sono cresciuti con quella forma lì, che non sono solo bravi musicisti, ma anche comunicatori e progettisti che gli stanno cagando addosso a tutti...perché chiaramente sanno padroneggiare molto di più quello che è il mondo della musica adesso...”
(Teo, ex Dotvibes)

L’intervistato tende ad individuare nel fattore anagrafico un indicatore significativo della “capacità di rinnovarsi” (fa riferimento agli artisti anni 90, quindi più anziani); dall’analisi qui condotta è possibile inferire, tuttavia, che l’età è un fattore relativo e che tale “capacità” è più correlata all’habitus, alla formazione ricevuta, alla dotazione di risorse e alle aspirazioni degli intervistati.

Campo del potere +CE+CC

CC+ CE-

CE+ CC-



Autonomia
Omologia/Audience
Basso capitale economico

Eteronomia
Audience di massa
Mercato di massa
Alto capitale economico

Spazio Sociale (Nazionale)

CE-CC-

Fig.1 Le Posse e il sottocampo della produzione ristretta (schema adattato da Bourdieu, 1993)

Legenda

CE=Capitale Economico

CC=Capitale Culturale

CSs= Capitale Simbolico Specifico

Illustrazione Fig 1: Il campo della produzione culturale si suddivide tra il sottocampo della produzione su piccola scala (campo della produzione ristretta) e il sottocampo della distribuzione su larga scala (campo della grande distribuzione). Il primo è caratterizzato da un alto grado di autonomia (relativa) da quello che Bourdieu considera uno dei campi chiave, il campo del potere, il secondo come campo eteronomo, ossia soggetto a regole esterne (sebbene per Bourdieu mai totalmente). La produzione su piccola scala è più orientata alla creazione di prodotti artistici puri mentre quella su larga scala maggiormente verso prodotti culturali commerciali. Bourdieu assegna una grande importanza all'idea di autonomia dal campo del potere, che caratterizza il sottocampo della produzione su piccola scala e che si concretizza, per Bourdieu, nel rifiuto del mercato. Nel circuito ristretto dei produttori più indipendenti dalla domanda di mercato la principale posta in gioco non è la conquista del pubblico profano ma la definizione dell'arte. I campi della produzione culturale costituiscono in ogni momento il terreno di una lotta fra due principi di gerarchizzazione: il principio eteronomo (l'arte borghese) e il principio autonomo (l'arte per l'arte) che spinge i suoi sostenitori più radicali a considerare il fallimento mondano come segno d'elezione e il successo come un segno di compromesso con il mondo. Reggae, dub, rap etc, tendono tra i

due poli, ma sono più orientati verso i principi della produzione ristretta. I protagonisti appartengono a una frazione di specialisti, prevalentemente con formazione umanistica, lauree in lettere e filosofia, antropologia, liceo classico e scientifico, devoti all'innovazione e all'autonomia. Le audience sono composte da giovani aficionados che condividono un'affinità strutturale verso l'autonomia (si tratta soprattutto di frequentatori di centri sociali che ne condividono la mentalità antagonista, almeno nella fase di costituzione del campo). L'importanza degli atti di consacrazione di alcuni critici influenti è essenziale per posizionare questi generi come relazionalmente distinti dal mainstream, tanto quanto un sistema auto-organizzato di fanzine e di riviste auto-prodotte (nonché di radio di movimento) sono significativi nella socio-genesi e nell'impatto di questi stili. Uno sviluppo interessante più recente è stato il fatto che il rap, sia come genere che come tecnica, sia migrato verso forme più commerciali e mainstream. Comunque, come nota Bourdieu, queste progressive lotte di classificazione, pratiche e usi sono molto intense nei campi culturali. Invece logiche di consacrazione, successione, e sovversione sono essenziali al posizionamento degli agenti culturali che vi si muovono all'interno. Inoltre reggae, dub e hip hop sono stili creati dall'habitus stesso dei loro protagonisti e dall'uso che essi hanno fatto (e fanno) di hardware e software.

Appendice al Capitolo

Lista degli artisti intervistati (fieldwork da settembre 2012 a aprile 2013)

Madaski (Africa Unite, Torino)
Gennaro T (Almamegretta, Napoli)
Raiz (Almamegretta, Napoli)
Luca Zulù Persico (99 Posse, Napoli)
Luca Morino (ex Mau Mau, Torino)
Daniele Sanzone (A'67 Napoli)
Lucariello (Napoli)
Ginko (ex-Villa Ada Posse, Roma)
Lady Flavia (ex- vocalist Villa Ada Posse, Roma)
Adriano Bono (ex- vocalist dei Radici nel Cemento, Roma)
Giuliobass Ferrante (Radici nel Cemento, Roma)
Stefano Bettini aka Il Generale (Firenze)
Mark One (ex Bomba Bomba, Pistoia)
Chisco Mat (ex Working Vibes, Pisa)
Manliocalafrocampano (Roma)
Gee (Geelandenjo Crew, Firenze)
Jo (Geelandenjo Crew, Firenze)
Mina (Dotvibes, Torino)
Teo (ex-Dotvibes, Torino)

Lista dei gruppi e artisti selezionati in attività dagli anni '90

Almamegretta, Napoli
Africa Unite, Torino
Assalti Frontali, Roma
Lucariello, Napoli
Morinomigrante, Torino
99 Posse, Napoli
Radici nel Cemento, Roma
Stefano Bettini aka Il Generale, Firenze
Sud Sound System, Lecce
Villa Ada Posse, Roma

Lista dei gruppi e artisti selezionati post-anni '90

A' 67, Napoli

Boomdabash, Lecce

Dotvibes, Torino

Geeladenjo Crew, Firenze

Manliocalafrocampano, Roma

Working Vibes, Pisa

Origine Sociale degli artisti

Artista	Titolo di studio	Professione e del padre	Titolo di studio del padre	Professione della madre	Titolo di studio del nonno paterno	posizione all'interno della famiglia
Madaski	drop out lettere e filosofia liceo scientifico	padre operaio	elementare	mamma casalinga	nonno materno partigiano	figlio unico
Raiz	drop out economia liceo classico	padre impiegato	ragioneria	mamma casalinga	nonno paterno elementare	primogenito
Gennaro T	drop out sociologia liceo scientifico	padre impiegato	media			ha una sorella
Ginko	laurea in antropologia a indirizzo demo-etno-antropologico	padre impiegato	media		nonno operaio Eni	secondogenito
Flavia	laurea in psicologia	padre impiegato	superiore			primogenita
Adriano	drop out lettere liceo scientifico	padre impiegato	media		nonno pescatore	secondogenito
Giulio Basso	liceo classico	padre alta gerarchia dell'esercito=generale	2 lauree		nonno liceo	primogenito
Luca Zulù Persico	laurea in lettere moderne	padre insegnante di lettere	laurea		nonno maestro	figlio unico
Mark-One	istituto professionale	meccanico	istituto professionale		elementare	secondogenito
Chisco	liceo scientifico		media		elementare	secondogenito
Stefano Bettini Il Generale	dottorato in filosofia	giornalaio	media		elementare	figlio unico
Luca Morino	laurea in geologia	padre operaio	superiore		non lo so	primogenito
Daniele Sanzone	laurea in lettere e filosofia	padre pittore	laurea			secondogenito
Lucariello	mancante	disoccupato "storico"	mancante	casalinga	mancante	ha un fratello architetto ma non ha detto se è maggiore
Manlio Calafrocampano	laurea in scienze infermieristiche	mancante	drop out giurisprudenza	drop out giurisprudenza	elementare	figlio unico
Matteo	studente universitario					
Massimo Mina Minato	studente univesitario					secondogenito
Gee	studente universitario o statistica	fabbro	mancante	mancante	mancante	quartogenito
Jo	studente universitario o giurisprudenza					

Capitolo Terzo

Cultura convergente

3.1 Youtube, il più piccolo palcoscenico del mondo: ovvero come emergere dalla rete?

Youtube é la seconda piattaforma che ho preso in esame perché (parimenti ai social network come Facebook) é quanto di più emblematico ha espresso la cultura del web partecipativo, ovvero é un servizio tipico del nuovo panorama mediale che consente di creare, consumare e condividere musica. In secondo luogo è una delle tecnologie che ha fatto nascere il concept del web 2.0, grazie alla sua enfasi sulla semplicità d'uso, diffusione rapida, centralità dell'utente, sviluppando una serie di energie creative che sono state fatte proprie sia dall'uso amatoriale che dall'uso professionale di questo mezzo, (Bennato, 2011). Inoltre, Youtube é un servizio che ha dato vita al genere del videosharing, ossia piattaforme pensate per la condivisione dei video, nate quasi in contemporanea con le piattaforme di fotosharing (ad esempio:Flickr). Youtube nasce nel 2005, come piattaforma video fondata sul crowdsourcing orizzontale e pensato come servizio web avente lo scopo di semplificare la pratica della condivisione di videoclip, trasformatasi ben presto in produttore di contenuti a scopo commerciale e distributore on demand.²¹⁴ Youtube é

²¹⁴ Già dal 2006, quando Google ha acquistato Youtube per 1,65 miliardi di dollari (Allison, Waters , 2006), ha subito firmato accordi con i colossi dell'industria culturale come Warner Bros, Universal, Sony ecc. per la distribuzione, in modo legittimo, di filmati coperti da copyright, e ha cominciato a pagare le royalties per tutti i prodotti messi a disposizione dalle case di produzione. La remunerazione a queste ultime avviene attraverso la suddivisione degli introiti pubblicitari, principale fonte di guadagno per le casse di YouTube. Per quanto riguarda i video prodotti dagli utenti, Youtube ha cominciato ad aggregarli sempre più in "canali tematici", ricoprendo anche il ruolo di produttore attraverso il finanziamento di canali "professionali" che si impegnano a produrre vlog, webisodes e intrattenimento vario caricato in regolari puntate con un modello di condivisione dei proventi pubblicitari. Diversi studi di cultura partecipativa espressa da Youtube, hanno mostrato comunque che spesso i prodotti televisivi vengono rimescolati con lo scopo di produrre nuovi meccanismi di senso, secondo il principio della cultura del remix (Lessig, 2009).

attualmente la terza piattaforma web più visitata al mondo (Alexa, 2011)²¹⁵, dopo Google e Facebook. Alcuni studi su Youtube (Lange, 2008; Paolillo, 2008; Santos et al. 2007), hanno messo in evidenza che pur non essendo un social network sites in maniera stringente, Youtube ha caratteristiche simili a questi ultimi, come ad esempio l'espressione (mi piace/non mi piace), la possibilità di inserire commenti, di taggare²¹⁶ contenuti audiovisivi, che la rendono una piattaforma in cui è possibile esprimere reazioni al video. Da un punto di vista strutturale, Youtube si presenta con una struttura centrale, - ovvero una serie di autori che mescolano video popolari presi dalla piattaforma - e una struttura periferica di autori meno attivi. I contatti fra gli autori - resi attraverso le risposte al video, i tag, i commenti - rispettano il criterio della coerenza tematica: ovvero gruppi socialmente connessi trattano contenuti simili (Paolillo, 2008). Gli strumenti principali attraverso cui sono costruite le relazioni fra utenti sono il friending (la richiesta ricambiata di un utente di essere amici), l'iscrizione ad un canale (l'essere aggiornati sui video inseriti da un utente) e il commento dei video, mentre l'inserimento dei tag - essendo possibile solo per gli autori del video - viene usato per facilitare o rallentare l'accesso ai video (Lange, 2008; Paolillo, 2008; Santos et al. 2007). Oltre all'uso relazionale, in grado di "mappare" soltanto gli utenti registrati, (e non "tutti" gli utenti, che fruiscono dei

²¹⁵ Alexa è una piattaforma web che fornisce una classifica dei siti Internet stilata in base ai volumi di traffico degli stessi - insomma un sorta di *audience* dei siti: <http://www.alexa.com>. Si tenga presente che occupare i primi 100 posti della classifica Alexa rappresenta un risultato eccezionale in termini di volume di traffico, visto e considerato che: a) il Rank Alexa (italiano nel nostro caso) prende in considerazione praticamente tutti i siti della nazione; b) i primi tre posti della classifica sono occupati rispettivamente da *Google.it*, *Facebook* e *Google.com*; c) Tra le prime 100 posizioni solitamente compaiono siti molto generalisti come *La Repubblica* (8), *Il Meteo* (21), *Poste italiane* (29), *Gov.it* - Governo Italiano (70). La classifica è aggiornata al <http://www.alexa.com/topsites/countries:0/IT>

²¹⁶ Il *Tagging*, come abbiamo visto, è la pratica che consiste nell'associare delle etichette di testo (tag) al contenuto del video, rendendone possibile la classificazione, l'archiviazione e la ricerca da parte del motore interno di Youtube. E' una pratica tipica dei social media (blog, social network, document sharing, photosharing), (Bennato, 2008 a).

video senza alcuna registrazione e senza lasciare alcuna traccia di se stessi), appaiono molto interessanti le riflessioni relative ai contenuti disponibili. Burgess e Green (2009) hanno svolto una ricerca che ha analizzato 4000 video, raccolti a campione nel 2007, riscontrando che il numero dei video creati dagli utenti sono poco più della metà (2177), di cui buona parte sono videoblog (il 40% circa), seguiti dai video musicali (15%) e video di riprese dal vivo (concerti, eventi sportivi e clip di vita quotidiana 10%). Il resto del campione di Ugc (user generated content)²¹⁷ sono contenuti informativi (10%) e materiale sceneggiato prodotto con diverse tecniche (8%). I video rimanenti (1.182) provengono da fonti tradizionali e per la precisione programmi d'informazione (30%) materiale sceneggiato (soap, concerti, dibattiti, 21%), contenuti registrati di eventi live (sport, concerti, dibattiti, 13%), materiali prodotti dal marketing (pubblicità, trailer cinematografici:11%). Da questa rilevazione sembra confermata la presenza di video Ugc, ma i video originali e creativi paiono essere presenti in maniera contenuta. Un'osservazione certamente da sollevare é che la ricerca é stata svolta in modalità campionaria sui video di lingua inglese, perciò oltre al fatto che potrebbe esserci una distorsione dovuta alla selezione campionaria, i risultati potrebbero non essere estensibili ad altre lingue (come ad esempio l'italiano). Tra coloro che hanno caricato i video, tre quinti dei video caricati (61%) sono imputabili a utenti non appartenenti al settore dei media, a cui fanno seguito piccole imprese e produttori indipendenti (indies: 20%), mentre i media mainstream sono presenti in maniera molto contenuta (8%) così come gli utenti non classificabili (2%). La maggior parte dei video presenti in Youtube, dunque, sono Ugc, e di questi un gruppo piuttosto consistente sono

²¹⁷ Ovvero i contenuti generati dagli utenti.

videoblog, ovvero video personali, spesso registrati con la webcam del computer; per certi versi potremmo considerare i videoblog (detti anche vlog) come mashup nati dalle piattaforme di blogging e dai sistemi di videosharing, (Bennato, 2011).

Youtube ha rappresentato (e rappresenta), come molte altre (nuove) applicazioni Internet (e in particolare del web 2.0), un oggetto di analisi peculiare per gli studiosi dei media (e potremmo dire anche enigmatico), in primo luogo per il tipo di comunicazione – diretta e allo stesso tempo indiretta (perché un utente non può vedere e non sa chi è la sua audience), personale e impersonale, pubblica e privata (cfr. Lange, 2008)²¹⁸ – estremamente unica ed esemplare (e sicuramente inedita) nell'ambito della comunicazione (di massa); in secondo luogo perché dal punto di vista delle ricerche solleva – come è stato osservato²¹⁹ - importanti questioni metodologiche. Nonostante sia uno strumento informatico, Youtube, a differenza dei social network, si presta poco a essere studiato con l'approccio della scienza dei computer. Mentre nei Sns qualunque tipo di relazione sociale (il contatto, l'identità, la privacy, la creazione di un grafo sociale) lascia una traccia digitale che può essere rilevata con le metodologie informatiche²²⁰, in Youtube è possibile studiare informaticamente il numero delle visualizzazioni, i commenti e pochi altri indicatori, che però da soli, non rendono conto della complessità di questo spazio

²¹⁸ Effettuando un'analisi sui vlog, utilizzati come strumenti per raccontare di sé, e usando la metafora di Gal (2002) che vuole la linea di demarcazione fra pubblico e privato con una distinzione frattale (una figura geometrica in cui la forma macroscopica viene riprodotta da ogni suo più microscopico elemento costitutivo. In pratica gli oggetti frattali sia a livello macro che a livello micro hanno sempre la stessa forma) ovvero una distinzione che può essere riprodotta proiettandola ripetutamente in un contesto storico, sociale, culturale limitato o in un contesto più ampio, Lange (2008) parla di pubblicamente privato e privatamente pubblico. *Pubblicamente privato* vuol dire che l'utente che carica il video sulla piattaforma proietta alcuni elementi – le informazioni sulla propria identità, la rilevanza del contenuto, l'accesso tecnico al video – in modo tale che ci siano dei vincoli all'accesso - cosicché solo un gruppo ristretto di persone può accedervi. Di contro, *privatamente pubblico* sta ad indicare quella strategia in cui la connessione con le altre persone è tale da avere un grafo più esteso, ma vengono tenute nascoste le informazioni personali che potrebbero rivelare l'identità dell'utente.

²¹⁹ Cfr. Bennato, Davide, 2011. *Sociologia dei media digitali*, Laterza, Roma

²²⁰ Come ad esempio le tecniche che fanno riferimento alla computational social science, ovvero quella branca delle scienze sociali che usa strumenti di analisi dei fenomeni sociali mediante approcci computazionali (nella fattispecie social media monitoring).

digitale. Questo perché al momento non esiste una tecnologia che sia in grado di analizzare il contenuto dei video e le caratteristiche delle subculture visuali. Si può affermare dunque che le ricerche più interessanti su Youtube sono quelle che utilizzano approcci più propriamente sociologici (l'etnografia digitale²²¹, la *grounded theory*, ecc.) essendo l'analista umano, al momento, l'unico in grado di analizzare questi video, identificandone i significati culturali le strategie relazionali, le forme narrative ecc. (cfr. Bennato, 2011, pp. 109 -110).

3.1.1 Alcuni dati empirici

Come ho già accennato in precedenza (vedi paragrafo 2.1 del secondo capitolo) sia per motivi di tempo che per mancanza di risorse, il resoconto su Youtube qui presentato si basa sulle interviste semi-strutturate e dunque esclusivamente sul punto di vista degli intervistati. Sono partita dal presupposto che Youtube é essenzialmente un servizio di natura tecnologica che offre da un lato la possibilità di creare, produrre, rimescolare e condividere contenuti (audio, video, immagini, testi) dall'altro un mezzo che consente agli artisti di indirizzare le loro performance (videoclip, concerti dal vivo, produzioni musicali, ecc.) ad un'audience potenzialmente molto vasta, composta da milioni di utenti. Il focus su Youtube ha avuto dunque lo scopo di indagare le pratiche d'uso dei musicisti intervistati, al fine di comprendere come tale strumento (tecnologico) possa concretamente influenzare, condizionare o modificare la produzione e la distribuzione musicale. Più nello specifico, mi sono chiesta se Youtube favorisca la nascita di un nuovo soggetto creatore che potremmo definire artista-artigiano, e quali sono le condizioni che la piattaforma pone a livello delle espressioni artistiche e delle

²²¹ Vedi Micheal Wesch (2008), http://www.youtube.com/watch?v=TPAO-IZ4_hU, uno dei maggiori esponenti nel campo dell'etnografia digitale su Youtube.

innovazioni delle estetiche musicali (pensando ad esempio alla cultura del remix su cui si é focalizzato Lawrence Lessig²²² studiando la cultura amatoriale). La rilevazione empirica consente di affermare che tutti e 19 i soggetti intervistati condividono due caratteristiche principali: in primo luogo non percepiscono Youtube come un mezzo per creare, o remixare musica (soltanto uno degli intervistati mi ha detto che ha usato Youtube per mixare musica in occasione di un dj-set, ossia una serata in cui un dj mette musica per far ballare il pubblico, mentre un altro ragazzo della generazione più giovane, mi ha spiegato che preferisce utilizzare altre piattaforme come Spotify, Deezer o E-Tracks, sia per l'ascolto che per fare delle playlists da utilizzare per realizzare le sue compilation da dj, anche per questioni relative al copyright poiché su queste piattaforme é possibile trovare musica distribuita in copyleft); ovvero la piattaforma non viene percepita tanto come uno strumento che svolge una particolare funzione estetizzante (ma come ho già analizzato in precedenza, solo in rari casi, gli intervistati riconoscono tale funzione estetizzante alla tecnologia e sono quei casi in cui si tratta di musica più strumentale, elettrificata, di un sound ricercato attraverso l'uso proprio degli strumenti tecnologici), quanto piuttosto come un mezzo di distribuzione (e fruizione) della musica che, tutt'al più, incide sui gusti musicali che possono essere (e sono) condizionati e influenzati “*da quello che sulla piattaforma c'è*” . In secondo luogo, pur essendo quasi unanimemente considerata come una piattaforma per la fruizione e la distribuzione dei contenuti, in maggioranza gli intervistati mostrano parecchie perplessità circa la possibilità di ottenere una reale visibilità in mezzo ai milioni di contenuti che ogni giorno vengono caricati, e quindi la considerano un mezzo poco

²²² Vedi Lessig, L. (2009), Trad. It. *Remix. Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)* Etas, Milano.

efficace per l'auto-promozione. Tuttavia ai fini di una descrizione e comprensione più puntuale e corretta delle pratiche d'uso e delle percezioni rispetto a questa piattaforma, è utile fare riferimento ai 4 tipi sociali delineati e descritti nel secondo capitolo. Nel dettaglio, è possibile asserire che:

“gli “scettici” (4 musicisti della prima generazione, ossia tra i fondatori del campo compresi in una fascia d'età abbastanza omogenea) ovvero quelli che: “*Non sono un fan di Youtube*”, non percepiscono la piattaforma come il mezzo più adatto per diffondere i propri contenuti musicali e dunque non la considerano un mezzo utile ed efficace per perseguire l'etica del DIY (Do It Yourself); il che significa in poche parole “mi faccio i video auto-prodotti a basso costo e li distribuisco su Youtube, non funziona”.

Questo per due ordini di motivi: primo, gli artisti di questo sottogruppo (ad eccezione di uno di essi) hanno alle spalle un'esperienza di contratti discografici con le major e quindi di videoclip realizzati con professionisti del settore mediamente noti e²²³ provengono dunque da una storia di video “*mainstream*” (prodotti dalle major discografiche) che per una serie di ragioni (budget molto elevati, migliore qualità, inserzioni pubblicitarie che fanno in modo che certi video passano tra i suggerimenti più di altri, un po' come la televisione broadcast dove hanno più visibilità, ovvero più passaggi, gli spot più costosi, ecc.) hanno una forza che i videoclip amatoriali e autoprodotti in maniera artigianale non hanno. Da qui discende la seconda motivazione, per cui gli “scettici” sono molto perplessi circa il fatto che i video artigianali possano competere con i contenuti mainstream e raggiungere una discreta visibilità. Sebbene, uno degli

²²³ Vedi ad esempio il regista partenopeo Pappi Corsicato che è l'autore del video della canzone *Nun Te scurdà* degli Almamegretta oppure Ago Panini, un videomaker molto noto in ambito pubblicitario e dei videoclip musicali, che è autore di molti videoclip degli Almamegretta nonché dei video realizzati dal cantante del gruppo nel corso della sua carriera solista o degli Africa Unite.

intervistati notava che il vantaggio di Youtube é quello di poter uscire dai tradizionali formati dei videoclip imposti dalle major e dall'industria culturale: video troppo lunghi non verranno mai trasmessi nei palinsesti televisivi mentre con Youtube gli artisti hanno la possibilità, *se hanno il talento*, di realizzare dei “piccoli film”. Nelle parole dell'intervistato:

“Oggi Youtube ti permette di essere...di non essere...sotto...cioè noi come gruppo underground abbiamo sofferto molto di non passare nelle radio.... Ti puoi permettere di uscire dai formati per esempio, cosa che per esempio con... un video prima doveva durare tre minuti e mezzo per passare su una *piattaforma* tipo MTV, oggi ti puoi permettere...magari fai un cut snello per scaricarlo in maniera veloce...ma... puoi fare un piccolo film, se c' hai il ta...lento e la voglia di scrivere una piccola storia puoi fare un piccolo film. I video che ho fatto io di recente li abbiamo girati con delle macchine Canon che possono fare di tutto, possono quasi riprodurre una qualità addirittura che sembra analogica, che può sembrare una pellicola, sono macchine sofisticate che tutto sommato per quello che fanno non costano neanche tanto, e quindi sì puoi cambiare formato, uscire un po' dagli schemi, si può fare...” (Raiz, Almamegretta)

L'opportunità più importante qui espressa é quella di poter girare dei videoclip che non debbano necessariamente corrispondere ai tempi e alle modalità di fruizione imposti dall'industria culturale, mentre, viceversa, un intervistato del gruppo degli “entusiasti” notava che i tempi di fruizione oggigiorno sono molto più veloci, e ipotizzava il ritorno ai formati musicali degli anni '20, 30', 40', canzoni molto brevi due minuti, due minuti e venti pensate per un tipo di “intrattenimento in pillole”. In questo sottogruppo solo un intervistato ha esperienza di videoclip auto-prodotti pur non professandosi affatto un amante dei video, dell'immagine in generale e dichiara di averne girati solo alcuni; questo *habitus* potrebbe spiegare già di per sé il suo atteggiamento repulsivo verso Youtube. Questo artista (Il Generale) non ha mai raggiunto un livello di consacrazione equiparabile agli altri musicisti del sottogruppo e la circolazione della sua musica é avvenuta prevalentemente all'interno di un network di distribuzione

indipendente. Ad ogni modo l'intervistato mostra scarsa fiducia nella piattaforma che non viene percepita come una reale possibilità per conquistare fama e popolarità, né per rivolgersi ad una audience specifica, di nicchia, molto difficile da intercettare all'interno di queste piattaforme per i motivi già esaminati finora (si veda il secondo capitolo dedicato a Facebook). Le criticità che vengono evidenziate e che ritornano spesso nei discorsi sono analoghe a quelle esposte in merito a Facebook:

a) difficoltà di riuscire ad emergere dal circolo vizioso dei contenuti prodotti e riprodotti su Youtube, problematicità nel rintracciare una audience (ovvero per dirla ancora con Goffman, di segregazione del pubblico)

b) difficoltà a monetizzare le visualizzazioni, in quanto permane la difficoltà di tradurle in un pubblico che si reca effettivamente ai concerti, acquista i dischi, ecc. A tal proposito un altro degli intervistati asserisce:

“Da un punto di vista economico, se lo guardo dal punto di vista di un gruppo emergente è ancora di più un fake. Come fai a farti conoscere? non puoi dirmi Arctic Monkey, sono nati da Myspace, poi Myspace è sparita...io mi fossilizzo sul fake che crea la rete. Secondo te, la musica?... (Silenzio) la musica come si propaga? (..)i click non servono a una beata sega di nulla, non servono a niente. Secondo te, uno che guarda un video in rete poi va a un concerto? Questo è il punto, che se uno clicca su un video di una tale band dal Portogallo, il punto è che questi (la band) in Portogallo non ci vanno. Allora a cosa serve questa “globalizzazione”, sembra il MacDonald! Io questa ideologia che la rete ci salva la vedo un po' così, io la rete la vedo come un nemico incredibile, la rete è la globalizzazione. Perché io condanno McDonald e non condanno la rete? Perché è libera? Non mi dire questa roba, perché, davvero, vado e non ti parlo più. Cioè la rete è libera? Ma v*...o*, va. Sveglia, allora.” (Madaski, Africa Unite)

Emerge un punto nodale dell'intero dibattito che ruota intorno a Internet (di cui Youtube e Facebook sono solo soltanto due applicazioni della sua versione web 2.0); ovvero, Internet è uno strumento di libertà e di democratizzazione (ivi compresa la retorica della *cultura*

*partecipativa*²²⁴) oppure il livello di (accresciuta) partecipazione in Rete, é riconducibile per dirla con Formenti “a logiche capitalistiche simbolicamente trasfigurate in sistemi di partecipazione creativa” (vedi Formenti 2011), e a nuove forme di sorveglianza e di controllo da parte delle corporation e dei governi?²²⁵ Se da un lato, infatti resta aperta l’ipotesi che Internet, almeno per coloro che possiedono l’accesso e livelli adeguati di digital literacy, possa avere effetti democratizzanti, favorendo, tra le altre cose, la possibilità di dare vita a micro-network collaborativi e partecipativi, dall’altra, come nota David Hesmondhalgh (2008), a partire almeno dal 1994, “quando il business ha scoperto la Rete” (cfr. Saskia Sassen, 1998, p.177), il modo in cui Internet si é sviluppato ne ha compromesso seriamente il potenziale di sfida alle forme di comunicazione prevalenti all’interno delle altre industrie culturali; il punto è che di fatto Internet e il World Wide Web sono stati commercializzati. La pubblicità ha iniziato a insinuarsi in pressoché tutti gli aspetti della comunicazione web, sotto forma di banner, pop-up ecc, sui portali, sui motori di ricerca, e all’interno dei siti stessi come Facebook e Youtube. Un altro aspetto della commercializzazione del web, discende proprio

²²⁴ Questo concetto si deve a Henry Jenkins, il quale nel suo noto libro *Cultura Convergente* (2007), ha concentrato la propria attenzione soprattutto sulle pratiche delle comunità dei fan dei prodotti dell’industria culturale (sit com, soap opera e/o celeberrime serie di avventure spaziali come *Star Trek*) indagandone linguaggi, modalità di aggregazione e organizzazione, strumenti di comunicazione, tic e manie culturali prima e dopo l’avvento di internet. Jenkins estremizza il concetto di consumo tattico che mutua da De Certeau (1990) e le conseguenze “politiche” che ne vengono fatte discendere. L’uso “alternativo” che le comunità dei fan fanno dei prodotti della cultura di massa, inventando storie parallele, oppure riadattandone il senso in funzione delle proprie identità di genere, generazionali, etno - geografiche, di classe, di nicchia subculturale ecc. viene da Jenkins messo in relazione con le idee di bricolage e braccionaggio culturale elaborate da de Certeau, che il ricercatore americano esaspera, estremizzando i “livelli di autonomia” che i fan sarebbero in grado di attingere rispetto ai linguaggi e ai contenuti imposti dall’industria culturale (autonomia che l’avvento dei nuovi media avrebbe ulteriormente potenziato). Per Jenkins, non si tratta solo della capacità di aprire spazi per gli interessi dei gruppi subculturali all’interno delle rappresentazioni dominanti, bensì della capacità di trasformare la cultura di massa in cultura popolare, laddove l’ultimo termine va inteso come sinonimo di una costellazione di pratiche di elaborazione di “fantasie utopiche”, le quali rappresenterebbero a loro volta il primo passo verso lo sviluppo di vere e proprie forme di coscienza politica. Insomma Jenkins teorizza un vero e proprio riformismo cyberpop, che si installa nell’ambiguo spazio di confine fra marketing e libera condivisione di conoscenze e informazioni. (cfr. Formenti, 2008b, pag.48)

²²⁵ Questo argomento é stato oggetto di un’ampia riflessione che è stata affrontata da teorici importanti (cfr. ad esempio Castells, 2010, ma anche Lessig, 2009). Di recente é stato pubblicato un nuovo libro, scritto da David Lyon e Zygmunt Bauman, “*Sesto Potere. La sorveglianza nella modernità liquida*”, (Ed. Laterza), Bari- Roma, 2014, che a parte i toni forse un po’ troppo apocalittici, propone un’arguta analisi sui sistemi di sorveglianza digitale, utilizzando una delle metafore preferite da Bauman, la liquidità.

dall'appropriazione delle tecnologie di networking: in tal modo, ogni uso del web viene registrato e risulta disponibile per le ricerche di mercato, (ciò che è stato definito “dossieraggio digitale”, Solove, 2004). L'affermazione dell'intervistato rimanda all'osservazione che la trasformazione della libertà e della privacy su Internet è una conseguenza diretta della sua commercializzazione (Castells, 2010). Il bisogno di rendere sicura e di identificare la comunicazione per ricavarne profitti e il bisogno di proteggere i diritti di proprietà intellettuale in rete hanno condotto allo sviluppo di nuove architetture software (Lessig li definisce “il codice”) che rendono possibile controllare la comunicazione tra computer. Manuel Castells, da' l'impressione di pensare che la natura liberatoria del medium, in forza delle caratteristiche intrinseche alla sua tecnologia, sia destinata a sopravvivere alle tendenze della commercializzazione, (Hesmondhalgh, 2008). Castells pur riconoscendo che la commercializzazione ha mutato in profondità il medium (cfr. Castells, 2002), sembra essere ancora convinto che “nonostante i toni eroici e l'ideologia contro-culturale siano entrati in una fase declinante (...)i tratti ideologici e i codici sociali che si sono sviluppati a partire dall'originario uso libero e aperto del network continuano a fornire il quadro della sua utilizzazione,” (cit. in Hesmondhalgh, 2008, pag. 290). In accordo con Castells, è possibile affermare che le tecnologie possiedono caratteristiche permanenti, influenzate dai codici sociali e dai discorsi che hanno accompagnato il loro sviluppo. Tuttavia simili caratteristiche possono essere rimodellate da successivi utilizzatori e interpreti dotati di risorse e di capacità di azione, (Hesmondhalgh, 2008). In questo caso abbiamo definito “scettici” quattro soggetti che in virtù di una serie di fattori (che ho analizzato nel precedente capitolo) e della loro formazione umanistica, hanno mostrato una

scarsa predisposizione verso la tecnologia, e più nello specifico verso le tecnologie di Rete, le quali non vengono dunque percepite (e usate) come strumenti per potenziare l'autonomia di produttori e consumatori rispetto ai contenuti dell'industria culturale. Inoltre solo uno degli intervistati è dotato di capitale socio-tecnico, ovvero di una competenza (risorsa) accumulata nell'ambito della partecipazione alla pratica tecnologica (oltre che musicista è anche produttore e sound engineer) benché riveli un atteggiamento abbastanza critico nei confronti delle "macchine". Nel complesso la sensazione predominante in questo sottogruppo è di notevole sfiducia verso il falso mito della democratizzazione che si traduce in un atteggiamento molto disincantato verso questa piattaforma.

Gli "integrati" (7 musicisti che rappresentano tutte le posizioni del sottocampo e differenti fasce di età) possono essere classificati invece anche come il tipo "Youtube è il presente, è il futuro, è tutto". Gli integrati ritengono che Youtube sia una piattaforma fondamentale per promuovere la propria musica al punto che uno degli intervistati afferma:

“Non ha senso fare una canzone se non la metti su Youtube, perché i ragazzi, non ho statistiche alla mano, ma penso che tutti quelli dai 12/13 anni ai 20 anni, la musica l'ascoltano su Youtube se non fai un video che ti dia la possibilità di esprimerti anche attraverso l'immagine...sono nuovi mezzi creativi, sono belli, l'unica cosa che mi dispiace...parlavo prima con un amico, che Youtube essendo fundamentalmente un monopolio, nel senso che essendo legato a Google è totalizzante rispetto a quello che può essere la scelta di un qualsiasi altro promotore di video e canale di video...cioè non c'è concorrenza...” (Lucariello)

sollevando la questione della commercializzazione della rete e della tendenza da parte di alcune corporation a monopolizzare il web, che ho già discusso qua sopra e sulla quale ritornerò più avanti.

Gli integrati assegnano a Youtube, principalmente, tre caratteristiche: primo, consente di avere una sorta di canale televisivo personale dove

poter esprimere le proprie potenzialità espressive e artistiche (centralità dell'utente) e la propria personalità (vedi le numerose ricerche focalizzate sui vlog), secondo, consente di immettersi direttamente nel mercato anche con un video low budget senza dover passare per il collo di bottiglia delle major discografiche e degli intermediari culturali²²⁶ (la piattaforma viene percepita come una possibile alternativa ai tradizionali canali tematici come MTV, DJ TV) e di svincolarsi dalle tradizionali *routine* di produzione di un video clip, e ultimo aspetto, non di secondaria importanza, Youtube ha la caratteristica di essere virale, quindi un contenuto si diffonde rapidamente. Alcuni di essi (in particolare i più giovani) sono convinti che Youtube possa rappresentare anche un trampolino di lancio per gli artisti che intendono fare musica in maniera professionale, e vivere con i proventi del proprio lavoro creativo assegnando alla piattaforma quindi surrettiziamente un ruolo importante per il booking dei concerti e per procacciare un contatto (e un contratto) con le case discografiche. Come sostiene uno tra i più giovani intervistati:

“...(...)ormai se vedi, il promoter dieci anni guardava a quante copie vendevi, se uscivi su Alias, su Rumore ...ora guarda ai click di Youtube...quindi secondo me ha modificato tante cose..(...) poi Youtube é comodo perché con il computer sulle gambine tu ascolti tutta la musica che vuoi, é semplicemente un grande negozio di musica gratis dove tu ascolti, questo é il suo grande merito...al contempo ha creato dei mostri perché le visualizzazioni sono adesso il parametro base della notorietà, e lo è anche per noi, se vai ad ascoltare un gruppo nuovo figo o non figo, poi guardi, ah ma c'ha solo 30mila visualizzazioni, é ‘na roba, e che c*...*o!!! No, é uno sconforto, non te lo spieghi, se c'è un numero basso di visualizzazioni....(Mina, Dotvibes)

A questa affermazione si aggiunge il punto di vista di un altro intervistato:

²²⁶ Intendiamo qui il termine “intermediario” con riferimento alla critica (musicale), così come inteso da Bourdieu ne *La Distinzione* (1983) quando parla dei “nuovi intermediari culturali”, che svolgono l'importante funzione di mediare tra produttori e consumatori e devono probabilmente a questo il loro nome. Featherstone (1991) e Negus (1992;2002), sembrano usare il termine anche con riferimento al personale dell'industria discografica.

“C’è stato un momento in cui le major credo che si appoggiassero...molto, (su Youtube) forse ancora, perché comunque per le major è una sorta di analisi, perché vedendo degli artisti giovani che non hanno ancora un’etichetta, magari c’hanno due milioni di visite, quindi ma chi è, ma chi è, c’hanno subito un raffronto con il pubblico, quindi possono avere....è un modo (per gli artisti) per farsi conoscere (dalle major) ma sapendo già che riscontro avrai nel pubblico, sei già, questo c’ha già quattro milioni di visite, ma non ha niente (nel senso di contratto), c*..*o lo piglio..perché può essere uno che c’ha delle qualità...diciamo sono dei provini per le major, per le cose...è un modo per farsi vedere, è un modo per non passare per forza da major, MTV e cose...sì, ovvio...(...) mi dispiace soltanto una cosa, che purtroppo adesso le persone calcolano la propria fama, la propria popolarità in base alle view di Youtube, questo è quello che si è creato adesso, il movimento, mentre ora esistono programmi con cui puoi incrementare le view, puoi comprare le view, però dico che è un elemento anche quello fondamentale come fb per promuovere, embé poi è quello che ti diranno tutti, fondamentalmente...” (Chisco Mat)

Questi due stralci di interviste sollevano due punti chiave ai fini dell’analisi qui condotta, che rinvia al discorso sugli scopi di utilizzo della piattaforma e dell’appropriazione di questo tipo di tecnologie (che non sono come abbiamo visto solo tecnologie ma anche artefatti culturali, media e nuove forme sociali). E’ lecito osservare che quanto più l’artista persegue l’autonomia della propria arte (dalle forze esterne di mercato, politiche, economiche ecc) e a seconda che esso produca per se’, per i critici, o per una nicchia di intenditori, senza sottostare all’appeal e alle richieste del grande pubblico (del pubblico di massa) tanto più appare paradossale che questi proponga i propri prodotti artistici sulla piattaforma per attirare l’attenzione dell’industria discografica, ovvero di “coloro che contano veramente” perché hanno potere (soprattutto economico); questo punto è stato peraltro chiaramente esplicitato da uno degli intervistati del gruppo degli “scettici”. Ci sono in realtà sparuti esempi di artisti scoperti dalle major (come nota anche la maggioranza degli intervistati) o da

etichette indipendenti sulla piattaforma ed anche i promoter non sembrano affidarsi (o almeno non esclusivamente) sulle visualizzazioni di Youtube quando devono prendere l'importante decisione di addentrarsi nell'impresa di proporre un concerto a un locale, un club, o un qualsivoglia evento culturale (cosa che mi è stata confermata dai promoter e dagli operatori del settore che ho intervistato in qualità di osservatori privilegiati). C'è viceversa chi è diventato popolare autonomamente grazie alla piattaforma ed è riuscito ad ottenere il supporto del pubblico (ma anche in questa ipotesi non se ne contano tantissimi)²²⁷ che ha scoperto l'artista guardando i video su Youtube, e che ha cominciato successivamente a partecipare ai concerti, ad acquistare dischi, diventando insomma un fan "in senso classico", di quelli che procurano i proventi economici all'artista (ad esempio è il caso emblematico di un ragazzo di origine australiana, il cui pseudonimo d'arte, Dub Fx, incarna il genere di musica proposta, ovvero dub, dub step e dintorni, che dopo una lunga gavetta come musicista di strada ha amplificato la sua notorietà su Youtube divenendo uno degli artisti più acclamati del momento in questo genere musicale). Sembra banale, ma certamente rimane aperta la questione del talento, della creatività e dell'originalità del contenuto affinché un video musicale diventi virale (molti contenuti si diffondono in maniera virale perché sono buffi, intriganti, ecc), e "riesca a innescare il meccanismo tipico dei social network di quel circuito che si alimenta da sé". Un altro soggetto notava invece a tal proposito:

²²⁷ In ambito italiano i casi di notorietà emersi da Youtube e dai social network sono quasi inesistenti anche se non mancano esempi in cui la piattaforma ha contribuito certamente ad amplificare la popolarità di alcuni personaggi che volevano farsi conoscere come artisti. Tuttavia occorrerebbe una ricerca ad hoc per approfondire e far luce su questo argomento. A livello internazionale spesso viene citato il caso del gangnam style, ovvero di questo personaggio, Psy, che ha lanciato una nuova moda di ballo attraverso Youtube, e altri fenomeni di questo tipo.

“ (...)il problema é quello di riuscire a fare qualcosa...se ci sono i mezzi, e là veramente se c’hai i soldi ti affidi a delle società che lavorano sui network che ti danno la possibilità di emergere dal mare magnum della Rete, se no anche attraverso quei programmi per sfruttare al meglio attraverso varie cose, tipo le tag, per far salire le graduatorie...é tutto un divenire (...) (Lucariello)

Un numero elevato di visualizzazioni, secondo quest’intervistato contribuiscono a creare l’appeal, egli sostiene che se un video ha molte visualizzazioni é più probabile che susciti la curiosità degli utenti che fa sì che il video si diffonda e riesca a innescare il “*buzz*” che é l’elemento trainante della Rete: tuttavia diventa sempre più concreta la prerogativa che il video debba essere di qualità, debba avere un contenuto distintivo, bello, originale, possedere insomma una qualche caratteristica che lo faccia emergere in mezzo ai contenuti postati quotidianamente nel web. Ecco, ad esempio, come questo intervistato descrive i propri video clip:

“Io faccio dei videoclip che in qualche modo sorprendono, che diano qualche cosa, e che trasmettono un fattore energetico, un fattore proprio...anche di...intimità..cioè io nei videoclip guardo sempre in camera perché voglio avere la sensazione che sto parlando con te...che sto proprio parlando, eh...poi qual é la seconda domanda?ah sì, i videoclip che sono riusciti di più, sono uno di un pezzo che si chiama *Pistole, Puttane e Coca Cola*, che rappresenta un po’ la generazione vissuta... davanti alla televisione tant’è che la scena finale del video é uno al quale viene tranciata la testa, e messo un televisore, quindi proprio chiaro (ride), poi Cappotto di Legno secondo me é stato un bel video per l’estetica, perché...riesce ad unire bene il mondo della musica classica con il rap...é stato secondo me un esperimento riuscito perché in realtà non é stata una contaminazione, nessuno di noi si é contaminato, siamo rimasti molto fermi...sulla nostra linea unendoci...però il concetto é sempre quello, sto sempre in camera...e poi ci sono quelle scene eclatanti...tipo quella finale, della mano, no, si alza la mano, *sparatece a tutt’quant’*...voglio dire, questi tipi di fenomeni²²⁸ si possono fermare solo se si alza una collettività, non un singolo individuo” (Lucariello).

Egli dichiara inoltre:

“la voce che ho messo...del padre di Nicola Schiamone, il boss dei Casalesi, che ho messo nel pezzo, Cappotto di Legno, quindi

²²⁸ Questo video é stato licenziato sotto licenze Creative Commons ed é ispirato all’autore di Gomorra, Roberto Saviano; nel testo, il rapper, descrive dalla prospettiva del killer l’omicidio dello scrittore.

nella registrazione, é la voce presa da un'intervista fatta alle Iene e messa su Youtube“
evidenziando un uso creativo del mezzo oltre che quello di strumento utile per la ricerca di materiale d'archivio.

L'altra criticità su cui gli intervistati si sono soffermati diffusamente é relativa alla compravendita delle visualizzazioni; in particolare sempre questo stesso intervistato sottolineava che non sono solo i robot (mediante programmi elaborati ad hoc) ad incrementare le visualizzazioni dei video ma anche persone in carne e ossa, ovvero manodopera a basso costo che lavora in Paesi come la Russia, la Macedonia, o la Cina per “fabbricare” likes sui video; si tratta di società che vendono i commenti in lingua ingaggiate anche dalle major discografiche per incrementare settimanalmente il numero dei commenti nei video, un trucco che pare sia di sovente sgominato dalla stessa piattaforma di video sharing:

“hanno fatto una campagna la settimana scorsa per comunicare che hanno tolto a Lady Gaga, Britney Spears, qualcosa come 4/5 miliardi di visualizzazioni...gliele hanno proprio tranciate perché erano tutte false, quelli poi hanno a che fare con i computer, prima o poi ti sgamano...”
(Lucariello).

Ulteriori criticità sono correlate al meccanismo di formazione del ranking dei video, in quanto “*a volte un video che ha pochi likes o pochi commenti é in cima*”; in realtà tale meccanismo é costituito da vari fattori che concorrono al posizionamento del video e che sono suddivisi in tre sottoinsiemi: fattori relativi al video, fattori relativi al canale e fattori esterni a YouTube. Tra i fattori relativi al video vengono inclusi oltre che il numero di visualizzazioni, commenti, likes, condivisioni anche il tempo di visione di un video, inclusione tra i preferiti e in playlists, i metadati, i video in HD, sottotitoli, ecc., fattori relativi al canale, sono il numero di iscritti, coinvolgimento del pubblico (commenti e condivisioni), mentre fattori esterni a Youtube

includono la diffusione sui social network, link e embed da siti o blog esterni, informazioni che é utile conoscere al fine di adottare strategie efficaci per un uso ottimale dello strumento (come notava peraltro un intervistato del gruppo dei “mediattivisti”, la gestione di un canale su Youtube richiede conoscenze tecniche non banali e non scontate) riaprendo la questione relativa alla digital literacy (anche se d’altra parte gli utenti non hanno alcun controllo sulla modalità di gestione di questi fattori da parte della piattaforma di video sharing).

Inoltre vengono messi in evidenza i vincoli di Youtube che censura, alla stregua di Facebook, i contenuti ritenuti offensivi come nudità, bullismo, violenza ecc. mentre queste piattaforme si riservano da parte loro la possibilità di centralizzare tutte le informazioni che vengono caricate all’interno delle stesse allo scopo di monetizzare i contenuti degli utenti, come viene messo ben in risalto da David Weinberger in un articolo in cui lo studioso ribadisce le differenze tra la concezione orizzontale del web da parte del suo inventore Tim Bernes - Lee e lo sfruttamento commerciale messo in atto da parte di Facebook e simili²²⁹. La questione della commercializzazione viene problematizzata almeno da un paio di soggetti di questo sottogruppo, sebbene uno degli intervistati – il quale si é soffermato più di tutti approfonditamente sulla piattaforma - ha evidenziato, da una parte, il fatto che Youtube ha monopolizzato il settore delle piattaforme di video sharing, confermandosi come la piattaforma più popolare (più usata e visualizzata) rispetto ad altri servizi simili come Vimeo, dall’altra ha sostenuto che le inserzioni pubblicitarie devono essere intese come un compromesso per la remunerazione del servizio offerto:

²²⁹ Cfr. David Weinberg sulla stampa, reperibile all’indirizzo: http://www.pagina99.it/news/societa/4365/Se-Mark-Zuckerberg-avesse-inventato-il.html@pagina_99.

“(La pubblicità) mi da’ fastidio.... a me personalmente, però diventa uno strumento dove io...ti do’ la possibilità di sentire una canzone a gratis, se te lo vuoi comprare il disco te lo vai a comprare e non ci sta la pubblicità...devo dire...è un compromesso...é un compromesso altrimenti non sarebbe possibile dei server, dei channel max, ‘sta roba altrimenti non sarebbe possibile...quindi lo strumento di Youtube l’unico problema che ha é proprio il fatto che é un monopolio...é un monopolio, c’è solo quello (...)e che non c’è una lobby discografica, un gruppo, una cordata discografica che riesce a contrattare...con queste persone, loro sono il dominio totale, Google il dominio totale, sa perfettamente tu cosa mangi...cosa bevi, cosa ti piace comprare, dove ti stai muovendo su Googlemaps...ormai sanno tutto di noi e quindi, io penso, te l’ho detto, le prossime battaglie politiche saranno su questo..su Google, sui grandi gruppi di potere...” (Lucariello)

Un altro soggetto, il più anziano del sottogruppo (e tra gli intervistati), notava, invece, a proposito di Internet:

“Ma non é che Internet sia poi questo paradiso dell’indipendenza, perché comunque, innanzitutto perché la connessione a pagamento te l’ha da’ un provider in linea di massima...perché non è che hai internet così... (...). Quindi da una parte oggi Internet può essere occasione di trasmissione individuale che prima non c’era...mo’ tu su internet puoi esprimere la tua opinione su qualsiasi cosa...magari non la legge nessuno (ride) però voglio dire andare a incidere sulla realtà é un po’ diverso no? “ (Gennaro T., Almamegretta)

Sembra dunque rivelarsi una tensione tra la democratizzazione alla produzione e al consumo culturale che Internet in concreto favorisce, e il fatto che il suo potenziale sovversivo sia stato, anche se non del tutto, contenuto attraverso la sua incorporazione in un ampio sistema di industrie culturali orientate al profitto, (Hesmondhalgh, 2008).

I mediattivisti (5 artisti tra cui un artista di ultima generazione e 4 della prima e seconda generazione del sottocampo), possono essere classificati anche come il tipo:“Youtube é una piattaforma di distribuzione”. Questa definizione esplicita già di per sé l’uso che questi musicisti fanno della piattaforma stessa. Gli artisti di questo sottogruppo dichiarano di non utilizzare Youtube come uno strumento per l’attivismo politico, come hanno dichiarato di fare invece con Facebook; dichiarano di utilizzare prevalentemente la piattaforma di video sharing per la distribuzione e la fruizione dei contenuti musicali (ma come ho già raccontato nel secondo capitolo un intervistato di

questo sottogruppo ha spiegato che Youtube é stato utilizzato dalla sua band, Radici nel Cemento, per supportare la campagna per l'Acqua Pubblica tramite un videoclip a tema). Fondamentalmente in questo gruppo non si riscontrano toni entusiastici nei confronti della piattaforma che viene percepita come un ottimo mezzo di distribuzione ma non particolarmente innovativa a livello di espressioni artistiche e di innovazione dell'estetica musicale; gli intervistati di questo sottogruppo mostrano un atteggiamento distaccato e non paiono particolarmente attratti dal mezzo che ritengono tuttavia utile e funzionale per promuovere le produzioni "dal basso", ovvero contenuti autoprodotti. In particolare uno degli intervistati racconta di non aver girato molti video clip sia con la band (Villa Ada Posse) che come cantante solista e di non amare particolarmente i video, in quanto sostanzialmente non è un cultore "dell'immagine" (lo stesso atteggiamento viene riportato sia dalla sua ex- compagna artistica che ritroviamo nel gruppo degli "entusiasti" e lo abbiamo riscontrato anche in un altro soggetto nel gruppo degli "scettici"). Nelle sue parole:

"io la vedo molto in maniera separata io il video dalla canzone...cioé...io so' cantante...cioè non so' attore e non sono un regista e tutto ...quindi...mi concentro sul cantare...voglio fare una canzone che si senta...che si ascolti...molte volte il video...può aiutare...la canzone appunto, che magari mi vie' da scrivere una canzone immaginandomi pure il video allo stesso momento...in quel caso dà forza alle parole e può spiegare meglio..però allo stesso tempo, non lo so non lo uso... so più purista della canzone in qualche modo no..e quindi cioè su Youtube ci sono, ma ci sono con le canzoni, con immagini del cd...(..) (Ginko, ex Villa Ada Posse)

E poi:

"Si però..nel senso...é un piccolo palcoscenico...e no é vero...é 'na finestra dove puoi mettere...no le potenzialità ce l'ha tutte, per la promozione, ripeto, c'ha delle enorme potenzialità...però ecco é più il fatto che sia libero internet in questo senso...la stessa cosa é Soundcloud, cioè nel senso poi per come viene usato Youtube ha preso piede..."

Queste affermazioni si focalizzano su alcuni degli aspetti sin qui esaminati oltre a rimarcare l'accento sul potenziale di libertà insito in

Internet, spiegano anche l'uso e l'approccio che questo soggetto fa e ha con queste piattaforme, cogliendo l'opportunità di sfruttare degli schemi inediti per rilanciare nuove forme di attivismo politico. Inoltre, a ben vedere, l'intervistato evidenzia una questione molto dibattuta nell'ambito degli studi sociali della tecnologia, ovvero il concetto che non é l'artefatto che fa l'uso, ma l'artefatto fa sì che alcuni usi siano sociologicamente determinati; per di più mettendo in luce che gli usi sociali delle tecnologie possono sovra-determinare aspetti che appaiono fissati dalle caratteristiche dell'architettura tecnologica, (vedi ad esempio l'approccio costruttivista adottato da Flichy per spiegare che la creazione di un nuovo medium è sempre il risultato di un complesso interplay tra sviluppo tecnologico, usi pianificati che aderiscono allo stile di vita in evoluzione e alle modalità di lavoro, e all'immaginario socio-tecnologico; un approccio che Flichy applica anche alle dinamiche dell'innovazione di Internet di cui discute alcuni pensieri iniziali in un paper del 1999). Si pongono in questo gruppo le medesime riflessioni sollevate negli altri sottogruppi, nel senso che vengono posti in rilievo più o meno gli stessi punti di forza e criticità rispetto alla piattaforma. Il più giovane del gruppo, ad esempio, dichiara:

“Comunque anche Youtube é un buon mezzo di diffusione della musica, in quanto si può trovare di tutto di più ...soprattutto con le varie mescolanze e soprattutto con la libertà totale che uno ha di poter caricare qualsiasi canzone, genere, stile con qualsiasi effetto vocale, effetto musicale, ecc, anche se poi c'è da vedere la professionalità, l'essenza, il contenuto della musica...” (Manliocalafrocampano)

Questo intervistato sottolinea di essere “ormai” nel “campo musicale” da tre anni precisando di non essere quindi un “pivellino”, e racconta di aver girato tre videoclip auto-prodotti di cui uno ha raggiunto 50.000 visualizzazioni e dichiara:

“ (...) é uno street video, molto old school, me l'ha fatto un amico... ho sviluppato il video del brano *Ridi*, che é il video più cliccato su Youtube c'ha quasi 50.000 visualizzazioni..sì ci sono io...sto vestito come nella

quotidianità, come anche tutte le comparse che ci stanno nel video sono libere di esprimere tutto il loro essere, la loro personalità, senza alcuna limitazione...non é che qualcuno gli ha dato le indicazioni, venite vestiti in questo modo, proprio molto naturale...sì l'ha fatto un mio amico con il computer, lui é proprio professionale...sì per essere underground e di una nuova proposta ha girato abbastanza e mi ha fatto conoscere..(..) (Manlio)

Un altro intervistato afferma invece a proposito dell'innovazione estetica:

“In realtà io penso che l'unica cosa che possa cambiare l'estetica é un video, non so se ho capito bene la domanda...sicuro é innovativo, ti può dare la possibilità di arrivare a tante persone, ma ho sempre visto Youtube come una piattaforma, quell'é Youtube, magari uno si può fare un'intervista mentre siamo in studio, ecc..ma lo può fare il cantante rock, come quello hip hop non credo vada a incidere sul genere...credo di noi, credo sia una piattaforma a disposizione per far conoscere quello che si fa...fb ci ha completamente assorbito, ha sbaragliato tutto e tutti...guarda io non sono un grande tecnologico, a noi i nostri fan ci hanno creato l'account su Youtube, abbiamo il fanclub, la cosa, però non é che...(Daniele Sanzone, A'67)

In conclusione é possibile affermare che i discorsi degli intervistati evidenziano una continua tensione tra democratizzazione (che queste tecnologie favoriscono, alterando seppure in ambiti limitati le relazioni sociali di produzione e consumo e dando vita a un'ampia gamma di attività culturali su piccola scala, permettendo alle persone di comunicare in modi nuovi) e distinzione (e i valori ad essa correlata come ad esempio l'autenticità) e riflettono a loro volta un'altra tensione interna al sottocampo di produzione musicale considerato, tra autenticità e produzione di massa (ovvero tra l'intenzione di preservare il valore della musica prodotta e quella di allargare il proprio pubblico), come si evince anche dalle parole di questo intervistato:

“Invece adesso con Youtube...é più facile (farsi conoscere).. ovviamente poi dopo la devi *veicolà* e farla arriva a tanta gente, non é che basta metterla su Youtube, però effettivamente t'aiuta a *spera'* di più, se noi avessimo avuto Youtube ai nostri tempi, secondo me saremmo stati molto contenti di esprimere la nostra autenticità...liberamente nel senso che comunque quello che posti é quello che volevi, non devi *passà* da nessuno che dice no, questo video non va bene...da quel punto di vista sì..l'altro lato della medaglia é che su Mtv una volta che passi ti vede un sacco di gente, su Youtube ce metti quello che te pare ma prima di arrivare alla gente ci devi avere i contatti, se no ce metti tutta la tua autenticità ma se é..se non ha modo di *esse'* veicolato non lo vede nessuno, rimane lì...(..) anche se io

personalmente quando scrivo i pezzi miei, non penso mai a chi deve piacere...” (Giulio Bass, Radici nel Cemento)

Gli “entusiasti” (i quali, lo ricordiamo, sono tre tra cui l’unica donna presente tra gli intervistati), possono essere definiti anche come quelli che: “Youtube é un palcoscenico”.

In sostanza, non si riscontrano differenze significative nelle pratiche d’uso della piattaforma tra questo sottogruppo e i sottogruppi finora analizzati quanto piuttosto nei toni decisamente più entusiastici. Prevalentemente Youtube viene utilizzata/percepita come una piattaforma di distribuzione; tutti e tre ribadiscono, quanto detto finora, ovvero che Youtube ha ormai acquisito una centralità inedita per la fruizione della musica in quanto, soprattutto i giovanissimi, ascoltano oggi musica tramite piattaforme di questo tipo. Tutti e tre gli intervistati si soffermano sull’importanza della piattaforma per auto-promuovere loro stessi e i propri prodotti musicali e la considerano uno strumento fondamentale per gli artisti auto-prodotti. In particolare uno dei tre (l’unico ad essersi definito dilettante), racconta di avere girato esclusivamente video auto-prodotti e di aver avuto un buon riscontro dai suoi “amici” (considera il termine fan inappropriato in quanto dilettante):

“Per l’artista é clamoroso, cioè io c’ho la pagina su Youtube già da molto tempo, e vedo che la gente vanno e si passano le serate a guardare i miei video, che son video che faccio io artigianali totali, però molto buffi no, che rispecchiano un po’ la mia personalità, no, cioè vo’ in un posto e si fa un video come questo qui, ci si trova e si fa un video....perché siccome ora la musica gira su Youtube, la gente non li compra più i cd, allora invece di metterci lì la copertina del disco come fanno tanti, preferisco far du’ riprese d’un momento e metterci la musica sotto...e farci diciamo questo videoclip anche se poi i videoclip quelli ufficiali, quelli veri, son mini-film, oggi, però lì ci vuol dei budget, invece io c’ho una telecamerina, c’ho un programma pe’ monta i video..ci si trova, si fa du’ riprese, un po’ fuori syncr, un po’ da m’ briachi, però poi è bellino, allora tutti i nostri amici ci guardano, ci dicono, ooh, ma quando lo metti un altro video, che poi qualcuno dice, si passa le serate, si fa delle risate a guarda’ i tuoi video, che poi ogni tanto ci metto qualche video di una serata, qualche video buffo...” (Mark One)

Questa affermazione sembra rivelare più uno spirito amatoriale che la ricerca di popolarità su Youtube; ed é a ben vedere un atteggiamento

che si spiega sia in relazione al suo habitus (sono un dilettante), sia rispetto alla posizione occupata nel sottocampo (vive con il mestiere di meccanico e considera l'attività di musicista come un hobby anche se è iscritto alla Siae ed è in attività sin dagli anni '90); infatti l'intervistato tende a porre l'accento sul fatto che si tratta di video semplici, buffi, e non particolarmente elaborati o ricercati. In un altro passo dell'intervista sottolinea però che se un video viene condiviso dagli "amici" la piattaforma offre la possibilità di raggiungere un gran numero di persone:

“Oggi con Internet questa cosa non c'è più (si riferisce al ruolo e potere delle case discografiche) perché comunque la massa è collegata, e se io fo' una cosa bellina e la posso pubblicare su Youtube o su FB, e su Youtube ho 5000 persone che gli piace il reggae e che gli piace questa cosa e la condividano e anche i suoi amici la condividano e ti fan conoscere, io dietro a questa così ho fatto un disco scaricabile gratis, il disco precedente che si chiama Progetto Bastardo, l'ho messo scaricabile, non sapevo, all'inizio volevo fa' una chiavina Usb e darla a tutti, però poi comunque m'ero andato a sentì costavan sempre tanto (...)e sicché pitipipatata e allora poi ho detto, vabbè lo metto scaricabile gratis...e grazie a questa cosa del disco scaricabile gratis, io so' andato a suona' in Messico e la gente sapevan già le canzoni, vo' a suona' in Sicilia e la gente...sicché è molto bella questa condivisione proprio della musica...e poi comunque so' stato a serate a Palermo che son venute la gente: “oh ma ce l'hai il disco di Progetto Bastardo, ma è scaricabile?” (Mark One)

Mentre Flavia sottolinea che sia lei che la band con cui cantava negli anni '90 (Villa Ada Posse) non sono mai stati degli artisti esibizionisti perciò non hanno mai avuto l'esigenza di fare videoclip ritenendosi innanzitutto cantanti e sostiene:

“poi magari quando ci siamo messi a fare le cose da solisti, ma perché ce l'hanno detto gli altri, dai facciamo il video...poi si usava sempre di più e poi è andata così...penso che sia buono, invece penso che aggiunga molto, far vedere tante cose di te che invece solo con l'audio non si colgono, non solo la faccia tua, ma anche il tuo modo di fare musica piuttosto che il video anche perché ci metti bocca pure lì...spesso rimane molto...per il pubblico quello che vedono in video, quindi comunque tocca pure starci attenti.” (Lady Flavia)

L'intervistata evidenzia in tal modo che attraverso il video ciò che viene messo in gioco è l'espressione del sé, un'osservazione posta in essere anche da altri intervistati; l'antropologo culturale e dei nuovi

media Micheal Wesch, uno dei massimi esperti di etnografia digitale su Youtube, ha messo in rilievo proprio il fatto che alcuni mezzi tecnologici, come ad esempio la webcam, siano destinati a mutare drasticamente i rapporti umani. Secondo lo studioso è la webcam l'artefice del cambiamento, che ha permesso nell'aprile del 2005 la nascita di Youtube. Per Wesch la webcam, detiene un potere enorme, è il più piccolo palcoscenico che esiste al mondo. Per questo può significare, secondo lo studioso molte cose, anche se non può essere solo una cosa: e per questo assume le sembianze di quello che vogliamo che sia.”²³⁰ Le sue idee non sono però contrassegnate di ipotesi e teorie ma frutto di esperimenti empirici che svolge ormai da anni presso la Kansas University dove è docente di nuovi media. La vera novità di questi esperimenti è che al centro di tale modello comunicativo non vi è il contenuto eterodiretto, ma “ci siamo noi, c'è l'essere umano, questo perché, ribadisce Wesch, il web fondamentalmente non connette informazioni, ma persone. “Per questo motivo quando ci avviciniamo a questo strumento comunicativo occorre pensare, prima dei contenuti, anche a forme espressive come l'etica e la grafica “(ibidem, pag. 16). E' la celebrazione di nuovi modi di interagire, per Wesch, di cui si avvalgono soprattutto i ragazzi giovanissimi (secondo Wesch il 75% dei video su Youtube hanno come protagonisti i giovani) che sono coloro che registrano, magari proprio con la webcam, e realizzano dei remix molto sofisticati. Ed è questo passaggio – l'inserimento di musica in sottofondo, il montaggio, l'inserimento di altri elementi che, secondo lo studioso fa la differenza, ogni clip può essere realizzato in modo diverso. Si prendono i pezzi anche di diversi media che vengono messi insieme (ciò che viene definito mash up). Tuttavia, gli

²³⁰ Cfr. Intervista con Micheal Wesch, di Media Duemila, dicembre 2008/gennaio 2009, pag. 15

intervistati non sembrano cogliere, o non paiono interessati a sfruttare questi aspetti tecnici della piattaforma, al contrario un intervistato nel gruppo degli “integrati” sembra proprio contraddire la teoria della cultura del remix (Lessig, 2009) a proposito di Youtube; questo intervistato asserisce infatti che su Youtube non é possibile, di fatto, realizzare il remix:

“perché per effettuare un remix occorre avere tutte le linee separate della traccia musicale, poi prendere un frammento della traccia e la traccia intera ed effettuare una sovrapposizione, su Youtube non c’è solo la linea voce, o solo la linea della batteria, o solo la linea del basso che servono per realizzare il remix; si può fare una sorta di remix, ma non un remix in senso tecnico” (Gennaro T, Almamegretta)

Anche se, aggiunge l’intervistato, da Internet giungono sempre nuovi input e nuovi stimoli per creare musica, essendoci più scambio e circolazione di più materiali. Se é possibile, dunque, ipotizzare lo sviluppo di una cultura artigianale (che è già un dato di fatto), incentrata sull’etica del DIY (Do IT Yourself) che si concretizza nelle forme di auto-produzione realizzate in cameretta spesso con un semplice computer e con attrezzature molto basilari - ove il produttore culturale é l’artefice delle varie fasi di creazione/realizzazione del brano e, in questi casi, del video musicale - tuttavia nella concezione degli intervistati l’uso di questo tipo di piattaforme é più correlato e determina, a sua volta, nuove forme di fruizione e di diffusione della musica più che incidere su aspetti estetici e innovazioni stilistiche (del video e della musica). Questo intervistato osserva:

“C’è gente che con un’idea, con un video, con una buona idea, fa il giro del mondo, a me é arrivato un video da New York di una crew di hipster che ha fatto una canzone sulla bicicletta, con un video bellissimo, geniale, ma fatto casareccio e io l’ho visto, l’ho spammato sulla mia bacheca, ho comprato la loro canzone sul loro sito a un euro e quindi é potentissimo come mezzo, cioè quello é veramente formidabile quanto é formidabile Facebook, cioè oggi siamo di fronte a una rivoluzione nel campo dei mezzi di comunicazione un po’...secondo me siamo in una fase che c’ha delle analogie co’ quando é stata inventata la stampa...quindi Youtube é potentissimo Youtube come tutti gli altri, Vimeo, tutte piattaforme che ti permettono di...trasmettere...la comunicazione...é un segnale molto, molto potente, (Adriano Bono, ex Radici nel Cemento)

Nonostante i toni entusiastici da tecno-ottimista, in un altro passo dell'intervista lo stesso soggetto esprime il suo disappunto in merito ai vincoli di queste piattaforme Youtube e Facebook (come ho già evidenziato nel capitolo precedente) che a suo parere rappresentano una limitazione nonché una forma di influenza sulle espressioni artistiche e sulla libertà degli utenti; per di più abbiamo già visto come l'architettura, il design della piattaforma, contribuisca a condizionare e a plasmare i gusti culturali (stimolando anche l'onnivorismo di cui si è parlato in precedenza, che è stato talvolta letto, erroneamente, in termini di indistinzione sociale)²³¹ e l'habitus cognitivo degli utenti. Tali influenze vengono più o meno percepite in relazione all'uso che ognuno fa di questi strumenti.

3.2 Copyright e nuove forme di creatività in rete:la ricerca di soluzioni “alternative”

Le nuove forme di creatività in Rete, come le pratiche di produzione amatoriale di cui si accennava nel precedente paragrafo ma anche le opere multimediali realizzate da artisti professionisti, e le nuove forme di condivisione dei contenuti - che si articolano attraverso differenti forme di appropriazione delle tecnologie digitali in relazione alle differenti culture, abitudini e pratiche sociali elaborate dagli utenti - hanno contribuito senz'altro a ri-definire squilibri ed equilibri dell'industria discografica;pratiche come il *downloading* e l'*uploading*, la condivisione peer to peer, lo streaming sui blog mp3, e le varie forme di cooperazione in rete come il *crowdsourcing* hanno generato nuove forme di networking mutando profondamente non solo

²³¹ Vedi almeno Peterson e Kern (1996) su questo argomento. Come hanno sostenuto molti autori si è sedimentata una nuova relazione tra cultura alta e cultura bassa, che spesso viene letta in termini di democratizzazione. Tuttavia internet non ha annullato le distinzioni (e disuguaglianze sociali). Già Peterson e Kern hanno rilevato, con una ricerca sull'onnivorismo culturale, che i gruppi sociali più scolarizzati sono divenuti più onnivori nei loro gusti, rivolgendo la loro attenzione alla cultura “bassa” pur mantenendo interesse per quella alta, mentre va sottolineato che i gruppi sociali meno scolarizzati continuano a essere esclusi e/o a essere disinteressate alla cultura “alta”.

gli aspetti correlati alla distribuzione della musica bensì la stessa relazione tra produzione e consumo culturale. Oggigiorno chiunque abbia minime conoscenze informatiche e la possibilità di accedere ad una rete telematica, può mettere a disposizione i frutti della sua creatività ad un numero indefinito di fruitori. Non solo: dal momento in cui le opere dell'ingegno possono essere convertite in un formato digitale, non vi è più bisogno di procedimenti industriali per la loro duplicazione. Ogni opera, sia essa testuale, sonora o grafica, una volta digitalizzata appare come un comune *file*, che può essere duplicato da qualsiasi computer (o altro apparecchio idoneo) un numero infinito di volte. In questo modo il sistema tradizionale di copyright²³², basato appunto sulla possibilità esclusiva di riprodurre e diffondere copie, è stato minato proprio alla base. Questa situazione di instabilità del sistema tradizionale è un dato di fatto ed ormai da qualche tempo si è sollevato un dibattito tra studiosi (ma anche tra operatori del settore) che si interroga sulla necessità di riformulare il sistema del copyright.²³³ Si sono formati veri e propri movimenti culturali che sono portavoce di un'esigenza di innovazione (come il movimento del software libero, dell'open content, o dell'open access) e talvolta un rifiuto a oltranza del modello tradizionale, espressione di un'ideologia antagonista e militante (dal *cyberpunk* al *no-copyright*). Alcuni accusano il sistema del copyright addirittura di soffocare la creatività e la cultura ma a ben vedere è ancora difficile, attualmente, immaginare un mondo in cui vengano meno le tutele del diritto d'autore dato che tutto un intero settore industriale di non poca rilevanza nell'economia

²³² Esistono delle differenze tra il copyright e il diritto d'autore vigente in Italia e nei Paesi di *civil law*; ci riferiamo qui al copyright essendo le licenze Creative Commons di natura statunitense ma è opportuno tener conto delle differenze legislative che esprimono i due concetti. Per una chiara e sintetica spiegazione delle differenze fra il copyright e il diritto d'autore si veda P. Spada, *Introduzione a AA.VV., Diritto Industriale - Proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, Torino, 2001 (par. 9); per un'analisi più approfondita, specificamente rivolta al contesto digitale, si vedano invece G. Pascuzzi e R. Caso, *I diritti sulle opere digitali. Copyright statunitense e diritto d'autore italiano*, CEDAM, 2002.

²³³ Per una puntuale ricostruzione delle relazioni tra industria discografica e copyright si veda ad esempio Simon Frith e Lee Marshall (2004), *Music and Copyright* (2° edizione), Edinburgh: Edinburgh University Press

mondiale andrebbe in crisi. Tuttavia sono in molti a pensare (compresi i creatori stessi) che vada riconosciuta una qualche tutela agli autori a sostegno della loro creatività e del loro lavoro artistico. Tra la fine degli anni 90 e i primi anni del 2000 si sono infatti susseguite in tutti i paesi industrializzati riforme legislative mirate a reprimere con fermezza i comportamenti lesivi del copyright, resi ormai facili dalla diffusione sempre crescente di dispositivi digitali quali PC, masterizzatori, palmari, telefoni cellulari multifunzione, lettori mp3 e dall'invenzione del formato mp3²³⁴, ovvero la più recente tecnologia per l'ascolto musicale che consiste in un file informatico contenente musica in forma "compressa" molto agevole da trasferire con programmi di scambio attraverso internet (il cui uso è strettamente connesso con le pratiche di filesharing); l'mp3 ha contribuito, inoltre a ridefinire la cultura dell'ascolto (dando origine per esempio all'ascolto in movimento attraverso lettori quali il walkman e l'Ipod). Tuttavia questi interventi legislativi continuano a concentrarsi in modo anacronistico sul concetto di supporto materiale come principale mezzo per distribuire contenuti creativi, senza considerare che l'avvento del digitale permette una sempre più agevole "smaterializzazione" di tali contenuti sotto forma di file digitali. In questo panorama c'è stato qualcuno che ha argutamente pensato di aprire uno spiraglio, di fare un passo nel senso della maggiore elasticità del sistema. L'idea fondamentale è quella di utilizzare le prerogative attribuite all'autore dalla normativa esistente per consentire alcuni utilizzi delle opere invece che vietarli; questo particolare regime è attuato per mezzo dell'esplicito richiamo e collegamento ad apposite licenze d'uso: particolari contratti di diritto

²³⁴ La codifica mp3 (abbreviazione di "MPEG-1 Audio Layer 3") è basata sull'eliminazione di tutte quelle frequenze, pur presenti in un compact disc, che l'orecchio umano non è in grado di percepire naturalmente, e costituisce a livello tecnico un impoverimento della qualità sonora dell'ascolto, oltre che rappresentare una diversa "filosofia dell'ascolto" rispetto ai formati musicali tradizionali (Sterne, 2006)

d'autore coi quali appunto quest'ultimo, in quanto titolare dei diritti sull'opera, indica ai fruitori del suo prodotto quali utilizzi essi possono farne liberamente senza dover chiedere specifico consenso. Questa prassi, chiamata generalmente copyleft, é nata negli anni 80 in ambito informatico (software e documentazione tecnica) e si é progressivamente diffusa all'ambito più ampio delle opere artistico-espressive (testi, grafica, cinematografia, musica).

Il progetto copyleft e apripista é stato infatti il Progetto GNU ideato da Richard Stallman, il quale ha inaugurato lo sviluppo di tutto il fenomeno del software libero e del software Open Source con la promozione della famosa licenza GPL; mentre nell'ambito delle opere artistico - espressive, un ruolo determinante é tuttora ricoperto dal progetto Creative Commons, che ha diffuso un intelligente meccanismo di licenze pensato per tutti i tipi di opere dell'ingegno²³⁵. Il modello del copyleft sembra che si stia diffondendo fra le nuove generazioni di creatori e si sta comunque manifestando come un punto di partenza per la creazione di una nicchia sovversiva, di insubordinazione e intelligenza critica.²³⁶ Tuttavia i risultati empirici mostrano chiaramente due dati interessanti: in primo luogo la maggioranza di essi (sia i più anziani che i più giovani) non é al corrente di questa “alternativa”, ovvero non ne ha mai sentito parlare e non sa cosa siano le Creative Commons oppure ne ha una conoscenza vaga, superficiale e non percepisce il copyleft come un'opportunità praticabile. In secondo luogo, anche il numero minoritario di artisti (7

²³⁵ Non é questa la sede per una disquisizione lunga e laboriosa sui diversi modelli di copyleft. Per un approfondimento sulle due diverse proposte rinvio a William Fisher, (2004) *Promises to Keep*, Stanford University Press e Lawrence Lessig, giurista dell'università di Stanford e grande divulgatore delle nuove istanze del diritto d'autore e del diritto dell'informatica (nonché fondatore del Progetto Creative Commons), in particolare al suo libro *Cultura libera, Apogeo, Milano*. Per una panoramica riassuntiva e commentata delle teorie di Lawrence Lessig, si legga Giovanni Ziccardi, *Libertà del codice e della cultura*, Giuffrè, 2006.

²³⁶ Alcuni teorici come Manuel Castells esprimono punti di vista differenti (si veda, Galassia Internet, 2010), rispetto all'interpretazione e, soprattutto, alla posizione normativa di Lessig, il quale sostiene che il bisogno di rendere sicura e di identificare la comunicazione per ricavarne profitti e la necessità di proteggere i diritti di proprietà intellettuale in rete, hanno condotto allo sviluppo di nuove architetture software (ciò che, abbiamo visto, egli definisce, il “codice”) che rendono possibile controllare la comunicazione tra i computer.

su 19) che conosce questa opportunità non percepisce queste licenze come una soluzione all'attuale sistema del copyright; solo 4 intervistati dichiarano di essere informati adeguatamente sul funzionamento delle licenze e solo 3 dichiarano di essere pienamente fiduciosi nella possibilità offerta da questo modello di porsi come alternativa al sistema di copyright attualmente vigente, nell'ambito del (nuovo) contesto mediale generato dallo sviluppo delle tecnologie digitali; tendenzialmente si riscontra un basso livello di informazione sull'argomento e nessuno degli intervistati sembra conoscere concretamente il funzionamento di tali licenze. Detto molto semplicisticamente, la preoccupazione principale che si riscontra è che le licenze in copyleft non garantiscono adeguatamente il riconoscimento dell'autorialità patrimoniale dell'opera ma si basano esclusivamente sul riconoscimento dell'autorialità morale, l'opinione diffusa tra gli intervistati è, infatti, che tali licenze non riescono ad assicurare una ricompensa economica all'artista²³⁷:

“Sì conosco le Creative Commons, ma credo che siano una stronzata...la Siae detiene il monopolio di tutto, è difficile per un'artista rilasciare in Creative Commons, ...c'è un sistema talmente perverso, se rilasci in Creative Commons e il tuo pezzo viene suonato in un concerto non prendi una lira perché dai borderò vengono pagati solo i pezzi Siae...per esempio. (...) quindi pur prevedendo varie combinazioni possibili Creative Commons non riesce a garantire sufficientemente l'artista...ci vorrebbe un movimento politico che sia in grado di stimolare la sensibilità su questi argomenti”, (Luca Morino ex Mau Mau)

“Sì, sì le conosco come no, anzi io sono un sostenitore di quell'idea diciamo...perché io come artista voglio essere libero di poter distribuire le mie cose secondo le condizioni che detto io e non secondo...le condizioni che detta, per esempio, la Società Italiana degli Autori e Editori alla quale

²³⁷ Le licenze Creative Commons sono nate negli USA appoggiandosi al sistema giuridico locale. Sono state quindi adattate al sistema giuridico italiano, dove il diritto d'autore è regolato dalla legge 633/41. L'autore diventa detentore dei diritti nel momento dell'estrinsecazione dell'opera creativa, secondo la L. 633/41, art. 6. Le sei licenze Creative Commons (definite dalla combinazione di quattro attributi) stabiliscono in modo esplicito quali sono i diritti riservati, modificando quindi la regola di default in cui tutti i diritti sono riservati. Attribuzione (BY): Bisogna sempre indicare l'autore dell'opera (attributo obbligatorio) in modo che sia possibile attribuirne la paternità; Non uso Commerciale (NC) Non sono consentiti usi commerciali dell'opera creativa; Non Opere Derivate (ND) Non sono consentite elaborazioni dell'opera creativa; Condividi allo stesso modo (SA) Si può modificare l'opera ma l'opera modificata deve essere rilasciata secondo le stesse condizioni scelte dall'autore originale.

so' scritto...e che in un certo senso vorrebbe costringermi a distribuire le mie opere come dicono loro, quindi solo a certe condizioni...perciò Creative Commons for ever...perché io come autore, come artista voglio avere la possibilità...non dico che devo distribuire tutte le mie opere in quella maniera che comunque un autore é anche giusto che tragga, un po' di profitto dall'opera del suo ingegno, dal lavoro, dalle ore di lavoro che dedica alla scrittura per esempio, perché se no... (le licenze CC) riconoscono la paternità morale...o anche patrimoniale? Perché ci sono diversi modi...morale sicuramente...e già questo é importante...patrimoniale puoi sceglierlo diciamo...(...)adesso c'è un gruppo di persone che sta facendo una battaglia legale, ha già individuato delle maglie larghe...nel sistema per cui sta ottenendo qualche risultato però...in mezzo a mille difficoltà... ” (Adriano Bono, ex Radici nel Cemento)

Questi due stralci d'intervista riportano due punti di vista antitetici sul modello copyleft delle Creative Commons (é interessante notare, a proposito, che il primo intervistato é incluso nel gruppo degli “scettici” mentre il secondo nel gruppo degli “entusiasti”, portatori dunque di due differenti disposizioni, speculari, una conservatore un'altra più aperta alle innovazioni) ma convergono tuttavia sulla preoccupazione che rilasciando la propria musica con queste licenze non venga garantita la remunerazione all'artista; i due soggetti muovono da presupposti differenti, il primo è scarsamente fiducioso circa l'efficacia giuridica di queste licenze e fa riferimento al “meccanismo perverso” che ostacola la loro efficacia a livello normativo evidenziando la necessità di un movimento politico (e di un rinnovamento culturale, aggiungerei) che favorisca la diffusione di modelli alternativi in tema di copyright, mentre il secondo é più focalizzato sull'aspetto dello sfruttamento dell'opera dell'artista da parte di istituzioni esterne (come la Siae ad esempio) e ribadisce l'esigenza di voler gestire liberamente la propria opera (ovvero decidere se regalarla, metterla a disposizione degli utenti per rimaneggiamenti, ecc. senza dover sottostare alle restrizioni attualmente imposte da parte dell'ente deputato alla gestione del

diritto d'autore, la Siae)²³⁸. Anche gli artisti più giovani esprimono perplessità sul modello Creative Commons insistendo sempre sul medesimo concetto:

“Creative Commons é utilizzato di base da chi la musica la fa per hobby...io sono diventato da amatore a professionista, cioè da uno che lo faceva per divertirsi a uno che lo fa per lavoro, quindi sono passato da Creative Commons alla Siae...Io sono iscritto Siae e sono assolutamente favorevole al fatto che in un mondo moderno uno debba guadagnare con i diritti Siae, però utilizzo tantissimo anche Creative Commons...per altre cose, ad esempio ho realizzato una compilation su Ella Fitzgerald che ho rilasciato sotto CC...nel senso che chiaramente anche lì bisogna discernere...se tu sei uno che ci vive e ci deve vivere cioè da qualche parte ‘sti soldi li deve prendere...con Creative Commons si può vivere se hai già conquistato la notorietà, cioè se tu sei Radiohead, o Vasco, o sei chi cavolo vuoi...potresti anche decidere di regalare la tua musica, é come quando gruppi tipo il nostro, Dotvibes, Sweet Life, sono stracontenti quando si vedono su un sito pirata, dicono vai sono su un sito pirata vuol dire che gira...Creative Commons può avere senso se hai già un nome...dipende dal tipo di licenza che decidi di utilizzare...che proteggi?..” (Teo, ex Dotvibes)

Questo intervistato mette in evidenza che tali licenze sono più consone per la cultura amatoriale, ribadendo la necessità da parte dell'artista professionista di ricavare proventi dalle proprie creazioni; emerge dai vari punti di vista la convinzione che le Creative Commons siano sinonimo di “gratuità”; l'opinione diffusa é che la criticità principale di queste licenze risiede nel fatto che non garantiscono proventi a chi vuole vivere con la propria musica, anche se possono rappresentare un veicolo per la diffusione delle proprie opere, un altro intervistato sottolineava infatti che le Creative Commons rappresentano una soluzione per gli artisti che vogliono “farsi conoscere” ma richiedono un ulteriore lavoro, e sforzo, un fare, scambiare, ecc. al fine di poter ricavare profitti economici dalle proprie produzioni artistiche; fungono cioè come garanzia, come supporto nell'attribuzione di un'opera ad un artista ma richiedono attività collaterali (la famosa, vecchia, promozione) e l'articolazione in forme nuove delle proprie

²³⁸ Un altro intervistato mi raccontava ad esempio che gli artisti sono costretti a pagare i diritti Siae anche sulle copie che regalano.

conoscenze e, in una certa misura, del proprio universo di relazioni personali. In ultima analisi, solo un intervistato sembra esplicitare correttamente il nocciolo della questione ovvero che i dischi rilasciati sotto licenza Creative Commons non hanno e non possono beneficiare di una distribuzione effettiva, ovvero non possono essere venduti nei canali ufficiali di distribuzione (sia nei negozi fisici che negli store online come Itunes) dove può essere distribuita solamente musica coperta dal diritto d'autore, ma devono essere venduti all'interno di circuiti alternativi. Questo stesso intervistato mette in luce, oltretutto, il problema correlato allo sfruttamento dei diritti connessi che era già stato posto in precedenza anche da un altro intervistato;

“il diritto d'autore é lo sfruttamento dell'opera...capito, cioè se qualcuno suona la mia musica in questo locale (indica il posto dove siamo seduti), per esempio...io non ho diritto a nulla se rilascio in CC” (Lucariello)

E' utile notare, infine, che tra gli intervistati solo alcuni hanno dichiarato di utilizzare i sistemi operativi open source (come Linux), pertanto dall'insieme di questi fattori é possibile inferire che, in maggioranza, gli intervistati non sono fautori dell'ideologia militante e progressista dell'open source e del no-copyright (correlato all'idea di public domain nel settore informatico) che ha caratterizzato il movimento musicale delle Posse almeno nella sua fase germinativa.

3.2.1 Il Filesharing

Il *file sharing* (condivisione dei files in Internet tramite collegamenti peer to peer) si é diffuso a partire dall'apertura di Napster, nel 1999, il più noto e utilizzato programma di condivisione che é stato chiuso in seguito ad un'azione legale promossa negli Stati Uniti da varie case discografiche; fu soppiantato ben presto da altri network peer to peer come Grokster e Kaaza, che limitandosi di fatto a fornire il software che permette agli utenti di accedere reciprocamente ai file musicali,

sono più difficilmente perseguibili dal punto di vista legale, e negli ultimi anni da siti come Emule e Torrent che adottano un sistema ibrido e hanno una serie di server d'appoggio i quali indicizzando i contenuti presenti nella rete, re-indirizzano gli utenti verso specifiche connessioni, funzionando di fatto come motori di ricerca e offrendo gli stessi vantaggi di un archivio centralizzato. In tal modo gli appassionati hanno cominciato a condividere musica (e non solo, film, e altri contenuti) e il *file sharing* si è affermato come una delle più importanti modalità di acquisizione e consumo di musica e di altri prodotti multimediali dell'industria culturale, divenendo anche in Italia, negli ultimi anni un fenomeno molto diffuso.²³⁹ Simili sviluppi, uniti al decremento delle entrate derivanti dalla vendita della musica registrata, ha spinto diversi analisti a parlare di declino – o addirittura di morte – dell'industria discografica (Mann, 2000; Barfe 2003, cit. in Hesmondhalgh, 2008). Le major discografiche vengono descritte da alcuni autori come “pachidermi burocratici”, e “come un settore industriale che cerca di lottare in tutti i modi per mantenere il controllo sul proprio mercato” in contrasto con l'agilità di coloro che hanno puntato sulla musica basata sul web (vedi ad esempio Alderman, 2001, p. 1-2); questa analisi sembra trovare riscontro anche nel parere degli intervistati i quali hanno ribadito il declino del ruolo delle case discografiche e della loro centralità nell'ambito dell'industria culturale. Le major discografiche hanno risposto prontamente alla minaccia rappresentata dal *file sharing*, e proprio il successo di Napster ha fatto esplodere il problema dell'aggiramento del copyright che ha portato alla chiusura del sito. Dopo la chiusura di

²³⁹ I dati che circolano sull'entità quantitativa del fenomeno sono piuttosto vaghi. La più recente e approfondita ricerca quantitativa riguardante l'Italia, svolta nel 2006 dalla Fondazione Einaudi su 1600 utenti di Internet, indica che i 2/3 degli utenti non hanno mai scaricato contenuti musicali o multimediali dalla rete, mentre il 25% ha praticato almeno qualche volta il file sharing e solo il 7% ha scaricato contenuti a pagamento (Fondazione Einaudi, 2007, pag. 5). L'European Information Technology Observatory colloca l'Italia al quarto posto in Europa dietro a Germania, Francia e Gran Bretagna per l'uso del peer to peer, su un totale di quasi undici milioni di utenti per l'Unione Europea e di oltre sessanta milioni nel mondo.

Napster le case discografiche si sono lanciate in un'offensiva legale contro la nuova generazione di siti di downloading e intentato cause anche contro i singoli utenti che scaricano musica "illegalmente", (non ci addentriamo in questa sede, né esprimiamo posizioni sul problema più discusso a proposito del *file sharing*, quello dei suoi usi "illegali"). Associazioni come la Ria (associazione delle industrie discografiche americane) e singoli musicisti hanno intrapreso azioni legali contro Napster per violazione del diritto d'autore con le conseguenze che abbiamo detto sopra. Tuttavia nonostante gli aspetti legati al copyright, è interessante osservare i mutamenti che il *file sharing* produce sulle forme di consumo e distribuzione musicale. Un autore come Steve Jones (2002 a;2002 b), ha sostenuto, infatti, che le tecnologie di rete vanno lette come tecnologie di distribuzione. In particolare, il *file sharing*, e ogni forma di distribuzione peer to peer (identificato anche con l'acronimo p2p), può essere considerato come un grande meccanismo generatore di "cultura popolare"; i prodotti dell'industria culturale infatti possono essere pensati come una materia prima che nel consumo viene attivamente plasmata e i cui significati si negoziano costantemente all'interno di contesti socio-culturali specifici (questo processo come abbiamo visto riguarda l'intera dinamica del web 2.0 e dei social network). Inoltre, come si è detto, la cultura dell'open source, vede in Internet, un formidabile strumento per sottrarre l'informazione (e la cultura) al controllo del profitto e nel P2P, addirittura, il fondamento di una nuova e più democratica struttura dei rapporti sociali, qualcosa che si approssima molto al "terzo paradigma" elaborato dai pensatori anti-utilitaristi come Godbout (1992) e Caillé (1998)²⁴⁰; molti studiosi hanno

²⁴⁰ Questa interpretazione del p2p in termini di reciprocità, alternativo al mercato sembrerebbe essere presente in un nucleo più forte e consapevole di utenti; anzi è presente già nel lavoro dei creatori dei programmi di file sharing radicati nella cultura dell'open source e delle comunità virtuali (vedi Beuscart, 2002; Cooper e Harrison, 2001, per un'analisi di questi aspetti e delle regole morali nelle comunità pre-Napster). Una tale lettura consente

sostenuto che la pratica della condivisione sembra presentarsi come un sistema di dono, nell'accezione classica che questo termine ha assunto da Mauss in poi; una tale lettura però potrebbe risultare semplicistica e necessita di essere controllata empiricamente. Ho cercato pertanto di indagare le percezioni degli intervistati rispetto alla pratica sociale del *file sharing* e alla circolazione gratuita dei prodotti artistici e di capire se i musicisti interpretano tale pratica più come un vantaggio o come un danno per la loro attività. Emerge tendenzialmente una contrapposizione tra gli artisti "più affermati", ovvero quelli che già "hanno un nome", che hanno fatto dischi con le major discografiche (i dominanti, in senso bourdieusiano, coloro che hanno più capitale simbolico specifico, economico, sociale e (sotto)culturale), e gli artisti che annaspiano, che non riescono ad "emergere" che lavorano nel sottobosco (underground) e faticano ad arrivare alla fine del mese pur svolgendo un secondo lavoro (che a volte è anche il primo, dice uno degli intervistati), oppure gli "emergenti", nel senso di nuovi entranti, i novizi, che si devono ancora "fare un nome"; i primi si dichiarano contrari al *file sharing* perché nuocciono agli artisti, e perché uccide la musica togliendo risorse economiche ai musicisti (e uno degli intervistati sostiene che nuoccia anche alla "ricerca musicale", forse intende alla sperimentazione musicale?), mentre i secondi (intendo sia coloro che non riescono ad "emergere", pur essendo in attività da molti anni, sia i più giovani, quelli che devono farsi conoscere) guardano positivamente al *file sharing*, perché trovano gratificazione nel fatto che la loro musica circola e viene ascoltata da molte persone. Riporto due stralci che ritengo più significativi di questa contrapposizione:

di asserire, dunque, che il paradigma del dono è il principio ispiratore del dispositivo tecnico e non la sua involontaria conseguenza.

“No..eh, che penso della pirateria digitale? È inevitabile...cioè non è giudizio di valore, cioè uno si dovrebbe mettere a fare un distinguo completamente velleitaristico su una cosa che non ha senso...perché dicevo quella cosa lì del panettiere gratis, come fai a dire tu invece devi andare da quello che si paga, in base a quale criterio? Questo è...poi se vogliamo entrare nel merito morale della questione...taroccare un disco è rubare qualcosa di qualcun altro, proprio effettivamente farlo, perché come se tu entrassi in un negozio, magari ecco allora e qui ritorno a Lady Gaga...se tu, è un po' guarda la differenza visto che magari abbiamo un pubblico...cioè tu te ne intendi, è un discorso che puoi capire molto, molto bene...se tu vai nella grande distribuzione no, e ti rubi una mela è una cosa...se tu vai dal fruttivendolo sotto casa tua e ti rubi una mela mmh è un po' diverso, perché quello magari fa di tutto per farti arrivare la mela, non quella là di merda, cioè scusami, brutta, magari se la sceglie va...al mercato, te la porta..” (Raiz, Almamegretta)

“...(...)Emule, Winmx all'epoca, Napster...per noi so' stati i più grossi produttori, cioè per noi i distributori grossi so' stati loro...cioè... il fatto di poter scaricare liberamente la musica, di poter circolare, è quello che ci ha permesso di essere conosciuti molto di più...perché finché era la cassetta o il cd che ti masterizzavi era 'na cosa, un conto è che ti aprì internet, ti aprì Emule, e cose, scarichi musica...e quindi tutti se lo sentono...(...) No, non sono contro la pirateria..a noi ci ha dato una spinta..ci ha aiutato a venir fuori...grazie alla condivisione, quindi a me va benissimo che la musica venga condivisa, poi io il cd lo faccio e magari ci rientro giusto delle spese..per avere un prodotto...però l'importante è che la musica...cioè è positivo il fatto che la musica sia libera..e sia condivisa il più possibile, sia conosciuta poi per l'artista stesso...ci so' artisti che hanno la loro massima diciamo...massima soddisfazione nel fare musica in studio altri c' hanno la massima soddisfazione nel fare musica live, nel fare le serate... (Ginko, ex Villa Ada Posse)

E' interessante, innanzitutto, osservare la pratica del *file sharing* dal punto di vista dei produttori culturali, e constatare che le opinioni sul fenomeno sono contrastanti e possono essere ragionevolmente ricondotte alle posizioni, all'habitus e alle ideologie degli intervistati, ovvero tra chi, in virtù di queste stesse posizioni, ha materialmente qualcosa da perdere dalla diffusione gratuita delle proprie opere e chi invece può trarne addirittura vantaggio;il primo degli intervistati lo considera un “furto” sottolineando la natura di prodotto di nicchia delle proprie creazioni (rivolte essenzialmente ad un pubblico ristretto, “che copia” anzi “tarocca i dischi”, aggiunge lo stesso intervistato in

un altro passo dell'intervista), per cui la condanna verso il *file sharing* si prefigura non tanto come una condanna *morale* per il “furto” di musica quanto per il fatto che vengono defraudati “certi artisti”, e un “certo tipo” di musica prodotta in base a “certi principi” (appunto musica sincera, autentica, “ricercata”) e non con il precipuo intento di soddisfare un pubblico di massa; ciò equivale a dire che rubare al ricco é concesso (Lady Gaga) mentre rubare al “povero” artista che produce il suo prodotto con una “determinata cura” non é ammissibile, paventando al contempo una certa consapevolezza (e rassegnazione) sulla diffusione della pratica. Il secondo intervistato mette in evidenza al contrario (come tutti gli artisti più giovani e meno conosciuti) gli aspetti positivi del *file sharing* correlati alla diffusione della musica, sottolineando gli altri tipi di vantaggio che l'artista può ricavare in tal modo, come ad esempio il profitto simbolico (l'essere conosciuti e apprezzati) o la possibilità di procacciarsi i live e in particolare ribadendo la concezione etico- politica secondo cui la musica deve essere libera. In conclusione é possibile notare, che da un lato vige una serena rassegnazione da parte di artisti che, in ogni caso, non traggono grossi guadagni dalle *royalties* dei dischi (soprattutto in questo periodo in cui di dischi se ne vendono davvero pochi) dall'altra che nell'ottica dei creatori il *file sharing* non si configura né come furto né come dono, ma come una possibilità che produce altri tipi di profitto (ad es. capitale simbolico).

3.3 Autonomia, indipendenza, disintermediazione, rimediazione

In chiusura di questo lavoro voglio focalizzarmi brevemente sui tre concetti che hanno ispirato e guidato il mio studio, autonomia, indipendenza e disintermediazione, tre concetti fortemente interrelati fra di loro. La prima domanda che mi sono posta nell'approcciare il mio oggetto di studio é stata, in primo luogo, quale fosse il grado di

autonomia del sottocampo in questione, o meglio quale fosse nella concezione degli intervistati l'idea di autonomia e come percepissero loro stessi e la loro arte rispetto ai campi cosiddetti eteronomi (produzione su larga scala o di massa, mercato), dunque rispetto al campo economico e al campo politico che insieme formano il campo del potere, e influenzano con gradi diversi di determinazione tutti i campi, anche i più autonomi. La nozione di autonomia è centrale nella teoria del campo della produzione culturale dato che Bourdieu ne *Le Regles de l'Art*, tiene a sottolineare il significato di conquista storica che si può riconoscere retrospettivamente al processo di autonomizzazione dell'arte. Il sociologo riconduce al processo di autonomizzazione anche un'altra importante conquista della cultura francese: la nascita progressiva del personaggio dell'intellettuale critico al potere quale è incarnato da Zola. Bourdieu, è stato notato, manifesta a volte la tentazione di presentare l'autonomia come un principio normativo, una condizione dell'eccellenza e dell'innovazione, nel campo artistico come nel campo scientifico, se non addirittura come una condizione necessaria per la "genesì" del campo. Il modello di Bourdieu impone dunque, al fine di utilizzare più proficuamente il concetto, di distinguere tra autonomia intellettuale (o artistica), autonomia politica e autonomia economica: la storia culturale abbonda di esempi che mostrano come l'autonomia intellettuale e artistica non presupponga necessariamente l'indipendenza finanziaria e politica, e viceversa come queste non bastino a garantire l'originalità e l'eccellenza di un artista. E' indubbio peraltro che la determinazione del grado di autonomia delle varie posizioni, intesa come indipendenza dai poteri esterni, rischia di trasformarsi in un giudizio di valore. Occorre ricordare che l'autonomia è un valore prodotto dal campo, un'idea regolatrice e una

parola d'ordine, che possono avere effetti reali rilevanti, e quindi rientrano tra le percezioni e le rappresentazioni che occorre prendere in considerazione se si vuole spiegare il funzionamento del campo. Si è trattato dunque di rilevare empiricamente qual è il grado di autonomia del sottocampo culturale preso in esame rispetto al campo del potere, e come si configura oggi questo specifico "campo della produzione indipendente", che può essere definito come un sottocampo di produzione ristretta. Il concetto di campo, fatto di posizioni, livelli di consacrazione, forme di capitale posseduto, dà un senso sociologico alle condizioni prestabilite (date per scontate) di autonomia, conducendoci lontano dalle affermazioni predefinite che affermano l'indipendenza culturale dei musicisti senza riflettere su come questa indipendenza è in realtà una profonda dipendenza dalla storia collegata di habitus e campo. In quest'ottica è più chiara anche la posizione contraddittoria adottata dalla maggior parte degli artisti hip hop e reggae italiani che da un lato hanno rigettato il principio dominante di gerarchia all'interno del campo del potere, dall'altro sono stati attratti da forze esterne. Lo schema di Bourdieu ha indiscutibilmente ispirato la realizzazione della mia traccia d'intervista, e ho potuto constatare mentre eseguivo i colloqui approfonditi la familiarità col campo che il sociologo francese ha così squisitamente descritto, cosicché termini quali "alternativo", "underground", "contro-culturale", ecc. apparivano termini "gergali", non adatti, a rendere efficacemente conto della struttura e dei principi che costituiscono il campo di produzione in questione, neanche dal punto di vista degli intervistati. Tuttavia, benché questo sottocampo di produzione ristretta definisce costantemente se stesso contro il "mainstream" pop (altri termini che appaiono gergali e dai confini indefiniti), ovvero contro la produzione di massa su larga scala, va

notato che i due *generi*, reggae e hip hop hanno accumulato nel corso degli anni, traiettorie differenti, ove l'hip hop si situa nella parte del sottocampo più orientata alle attese del grande pubblico (di un pubblico di massa) ed è la parte più eteronoma e dominata del campo, cioè più esposta alle leggi del mercato, alla mediazione dei cosiddetti "nuovi intermediari culturali" (Bourdieu, 1979; Hesmondhalgh, 2006: 226-227), all'imporsi di una *mentalité audimat* (Champagne, 2000a) che mira a suscitare l'interesse di un'audience più vasta possibile, ricorrendo ad esempio ad un linguaggio semplice, vernacolare (ad esempio l'idioma dei rapper afro-americani), ad immagini forti, a tematiche di largo interesse e di sicura presa, come ad esempio, sesso, soldi, ecc. (anche se gli artisti intervistati non rientrano nell'hip hop cosiddetto "mainstream", ma occupano invece la zona più autonoma del sottocampo, caratterizzata da una consacrazione di tipo "carismatico"). Come ho già evidenziato nel primo capitolo (paragrafo 1.1), il campo della produzione ristretta si caratterizza per il possesso di uno scarso capitale economico e un alto livello di capitale simbolico specifico, che costituisce il capitale più rilevante e rappresenta l'accumulazione di prestigio e onore, al contrario il campo della produzione di massa comprende un capitale economico relativamente alto similmente a coloro che occupano il "campo del potere", quindi le posizioni più rilevanti all'interno dello spazio sociale; il prezzo da pagare per questo capitale economico da parte degli agenti e delle istituzioni situati nel campo della produzione di massa è un minore livello di profitti simbolici (Bourdieu, 2005/1992). Tuttavia, la dicotomia high/low (alta consacrazione vs bassa consacrazione) rischia di apparire semplicistica per rendere conto di campi caratterizzati da una pluralità di regimi di consacrazione concorrenti (dove ad esempio convivono quello esterno, della

consacrazione “temporale” misurata sulla base del successo commerciale, e quello interno, del riconoscimento dei pari dato dal fatto di non concedersi alle lusinghe e alle richieste del grande pubblico) in cui viene meno la logica (antieconomica) dell’arte per l’arte a vantaggio del principio per cui “chi vince, vince due volte”, come a dire più sei consacrato e più guadagni. Non sarebbe corretto asserire, d’altro canto, che gli intervistati inseguano unanimemente il successo commerciale, anzi, anche coloro i quali hanno firmato contratti di produzione e/o distribuzione discografica con le major, forniscono una motivazione strategica a tale scelta, ovvero la possibilità di raggiungere un pubblico più vasto senza rinunciare alla propria autonomia artistica (ciò che viene messo spesso in rilievo nelle interviste é il fatto che i contratti discografici includevano delle clausole che garantivano piena autonomia creativa all’artista); perciò la spiegazione che viene fornita da questi artisti (99 Posse, Almamegretta, Mau Mau) é di tipo economico (il peso del costo economico di produzione e di distribuzione dei dischi su larga scala), e cosa non secondaria, il fatto di poter vivere in tal maniera con i proventi del proprio “lavoro artistico”, che né il circuito dell’auto-produzione né quello delle etichette indipendenti (il cui scopo era di diffondere su una più “larga scala” nuovi generi musicali prodotti dalle nicchie di mercato) riuscivano a garantire rendendo quanto mai precarie le sorti delle produzioni destinate a pubblici ristretti, mal distribuite o distribuite all’interno di circuiti ristretti, escluse dal circuito dei festival musicali (istituzioni deputate a fare da filtro tra l’artista e il pubblico, i cosiddetti *gatekeepers*), non recensite dalla carta stampata nazionale e non sponsorizzate attraverso i passaggi televisivi; molti artisti si trovano infatti, spesso a svolgere, per necessità economica (ma non solo), un secondo lavoro, e a vivere

un'eterogeneità di situazioni che rende indispensabile ripensare il concetto stesso di campo, posizione e habitus in applicazione alla figura che potremmo accostare a quella di "artista plurale" delineata da Lahire (2006). E' stato notato che Bourdieu "non ha tenuto conto dell'abilità da parte della produzione di massa di disseminare cultura consacrata" (Hesmondhalgh, 2006:222) e come la suddivisione tra i due sottocampi (della produzione ristretta e della grande produzione) funzioni bene come griglia iniziale per la strutturazione del campo oggetto di studio, soprattutto per analizzarne la costituzione (Santoro, 2000), dopo di che si deve tenere conto della proliferazione di sottocampi di produzione ristretta, di altri che si situano a metà strada tra un campo e l'altro e di altri ancora che, nati come di nicchia, sono poi entrati nel campo della produzione di massa, ad indicare che prestigio e popolarità non sono naturalmente in contraddizione. Resta dunque aperta la tensione tra commercializzazione e creatività (e autenticità della musica prodotta), che rappresenta, del resto, un aspetto centrale dell'evoluzione della popular music dalla metà del Novecento (Thornton, 1995:43; Frith, 1996:21 e seg.), ed emerge il nocciolo chiave della teoria di Bourdieu, ossia il fatto che egli omette quasi completamente la cultura popolare, e manca di mostrare come la nascita delle industrie culturali abbia modificato la struttura del campo di produzione culturale nel XX secolo. Anche il concetto di "musica indipendente" come rappresentazione legittima (legittimità che si fonda su un alto capitale simbolico) e coerente e come valore intrinseco di certe musiche e certi produttori, viene messo in discussione nei discorsi degli intervistati, sia da parte di coloro i quali hanno elaborato determinate scelte culturali, politiche e industriali (che vengono definite "strategiche" o di "compromesso") finalizzate ad ottenere visibilità e potere al cospetto della discografia nazionale,

sia da altri attori che sono situati nella parte più autonoma del campo, e che pertanto sono *esterni* a tali scelte e al processo di istituzionalizzazione e mediatizzazione che ha investito progressivamente, a partire dagli anni '90, una porzione di questo sottocampo musicale. Questo tipo di tensione si articola attraverso differenti disposizioni degli agenti nel sottocampo, così come differenti disposizioni e conoscenze sviluppate mediante la pratica articolano l'approccio di questi stessi alle innovazioni tecnologiche, come ho cercato di mostrare con questo lavoro di ricerca. Il terzo concetto che ho preso in considerazione, è stato dunque quello di disintermediazione e mi sono chiesta quale fosse la relazione tra autonomia e disintermediazione²⁴¹. Come abbiamo visto, se da un lato tutti gli intervistati riconoscono alle tecnologie digitali (e di rete) il carattere democratico poiché abbassano le barriere d'ingresso rendendo più porosi e permeabili i confini del campo musicale, d'altra parte le percezioni variano in relazione agli habitus, la formazione, le pratiche e le ideologie che orientano gli agenti nel sottocampo; se gli entusiasti continuano a vantare il carattere innovativo e *rivoluzionario* dal momento che abilitano forme inedite di comunicazione e di relazioni sociali, gli integrati ne accettano con rassegnazione i benefici evidenziandone alcune criticità, i mediattivisti manifestano disposizioni che potremmo definire *resistenti* facendosi portatori di quadri culturali di riferimento "alternativi" che si articolano attraverso discorsi incentrati sul valore dell'autonomia delle relazioni produttive e delle nuove forme di attivismo politico abilitate dalle tecnologie digitali, gli scettici si soffermano sulla balcanizzazione del web e sugli effetti della sua commercializzazione che ne riducono il potenziale democratico ed eversivo. Internet e, in

²⁴¹ Con disintermediazione normalmente si intende il processo di scavallamento dei tradizionali canali di distribuzione e vendita di un prodotto/servizio vengono scavalcati, principalmente grazie all'uso delle reti informatiche (Internet).

particolare, le piattaforme 2.0 possono essere considerate come tecnologie abilitanti, ma bisogna essere consapevoli che l'accezione forte del concetto di piattaforma, ovvero strumenti per democratizzare la produzione di contenuti, è una strategia discorsiva di legittimazione di queste tecnologie all'interno di uno specifico contesto politico e economico.²⁴² Sembra più opportuno parlare allora di *rimediazione*, un concetto che sposta la riflessione sul piano della logica che identifica il rapporto di competizione tra vecchie e nuove tecnologie della comunicazione e ne ispira gli usi sociali e le interpretazioni culturali.²⁴³

²⁴² Va osservato inoltre che a livello macroeconomico, come nota Hesmondhalgh (2008:281) il complesso oligopolistico integrato dell'industria discografica, tuttavia, non è destinato a scomparire rapidamente, anche se ha cambiato proprietari.

²⁴³ Il riferimento è al concetto di *remediation*, elaborato da Bolter e Grusin, (2003) in *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. It. Guerini, Milano. Elemento costitutivo del concetto di *remediation* è la presa d'atto che nella nostra cultura un singolo medium non può mai operare in forma isolata poiché "si appropriava di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro o di rimodellarli in nome del reale" (2003, cap.3). Nessun medium – scrivono i due autori nell'Introduzione – e certamente nessun evento mediatico, sembra poter svolgere oggi la funzione di comunicazione in condizioni di isolamento dagli altri media, o tantomeno, dalle altre forze economiche e sociali. Sono nuove invece le modalità secondo le quali nuovi media rimodellano i vecchi e allo stesso tempo, i vecchi media provano a reinventarsi per rispondere alle sfide lanciate dalle nuove tecnologie " (ivi,pag. 40)

Riferimenti bibliografici

Adorno, W. Theodor, 2004. Trad. it *Sulla popular music*, Armando Editore, Roma

Adorno, W. Theodor e Max Horkheimer, 2010. Trad. It. *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino,

Aliprandi, Simone, 2006. *Teoria e pratica del copyleft*, NDA Press, Cerasolo Ausa di Coriano (Rimini)

2010. *Creative Commons: Manuale Operativo*. Rilasciato in Creative Commons, Attribuzione, Condividi Come 2.5 Italia

Andrews, Therese, 2012. *Democracy, Distinction and Power in Omnivorous Gourmet Food Culture: A Response to Shyon Baumann and Josée Johnston*, in *Sociologica*, Vol. 2, pag.1-5

Arriaga, M. and Levina, N. 2008. *Social dynamics in online cultural fields*, in International Conference on Information Systems, 14-17 December, Paris, France

Arriaga, M. 2010. *Distinction and status on user-generated content platforms in Dare to care: Academy of Management Annual Meeting*, 6 -10 August, Montreal, Canada.

Baym, Nancy K, 1998. *The Emergence of online community*, in Jones S. (a cura di), *Cybersociety 2.0: Revisiting Computer-mediated Communication and Community*, Sage, Thousand Oaks

2000. *Tune In, Log On: Soaps, Fandom, and Online Community*, Sage, Thousand Oaks, London

2007. *The new shape of online community: The example of Swedish independent music fandom*, in *First Monday*, volume 12(8), agosto, pp.1-17 http://firstmonday.org/issues/issue12_8/baym/index.html/

2012. *Fans or friends?: Seeing social media audiences as musicians do*, in *Journal of Audience and Reception Studies*, Vol 9. Issue 2, Novembre

Baym, Nancy K. e Burnett, Robert, 2008. *Amateur experts: International fan labor in Swedish independent music*, Department of Communication Studies Working paper, University of Kansas

Becker, Howard S., 1987. *La Scuola di Chicago vista da Howard S. Becker*, in *Outsiders*, Trad. It. Feltrinelli, Milano, pp. 205-211

1987. *Carriere in un gruppo professionale deviante* in *Outsiders*, Trad. It. Feltrinelli, Milano, pp.110-121

2004. *I Mondi dell'arte*, Trad. It. il Mulino, Bologna,

Becker et alt. 2006. *Art from Start to Finish*, Chicago, IL:University of Chicago Press

Benjamin, Walter, 1970. *Il concetto di tecnica (da Author as producer)* in *New Left Review*, 1(62) pp. 1-9

- Bennato, Davide, 2011.** *Sociologia dei media digitali*, Laterza, Roma
- Beritelli, Laura, 2012** +*Kaos 10 anni di hacking e mediattivismo*, Agenzia X, Milano
- Boase J, Horrigan JB, Wellman B, and Rainie L. 2006.** *The Strength of Internet Ties*. Pew Internet and American Life Project Report, January 25.
- Bourdieu, P. (a cura di) 1972.** trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi.
- Bourdieu, Pierre 1977.** *L'economie des Échanges Linguistiques* in Langue Française, n. 34 pp. 17-34
- 1983.** *La Distinzione. Critica sociale del gusto*, Trad. It. Il Mulino, Bologna,
- 1989.** *Social Space and Symbolic Power* , in Sociological Theory, Vol. 7, N.1 pp. 14-25
- 1991b.** *Lezione sulla lezione*, Trad. It. Genova, Marietti.
- 1993.** *The Field Of Cultural Production*, Columbia University Press, Polite
- 1997.** *Sulla Televisione*, Trad. It. Feltrinelli, Milano
- 2001.** *Did you say popular?* in Language et pouvoir symbolique, Seuil, Paris, pp. 132-151
- 2002.** *Campo del potere e campo intellettuale*, Trad. It. Manifesto libri, Roma.
- 2003.** *Per una teoria della pratica*, Trad. It. Raffaello Cortina, Milano
- 2004 a/2005,** *Questa non é un'autobiografia*, Feltrinelli, Milano
- 2005.** *Le Regole dell'arte, Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Trad. It. Milano
- 2009.** *Ragioni Pratiche*, Trad. It. Il Mulino, Bologna
- 2010.** *Sul concetto di campo in Sociologia*, Trad. It. Armando Editore, Roma
- Bourdieu, P. e Wacquant, L.J.D.1992** *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino
- boyd, dana, 2006.** *Why Youth Heart Social Network Sites*, in Buckingham, D. *Youth, Identity and Digital Media*, MIT press, Cambridge, <http://www.danah.org/papers/WhyYouthHeart.pdf>
- December, 2006.** *Friends, Friendsters and Top 8: Writing community into being on social network sites*, in First Monday, Vol.11/12: <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1418/1336>
- 2007.** *Super publics*, in: http://www.zephoria.org/thoughts/archives/2006/03/22/super_publics.html
- 2008a.** *Teen Socialization Practises in Networked Publics*, in <http://www.danah.org/papers/talks/MacArthur2008.html>

- 2008.** *Taken Out The Context: American Teen Sociability in Networked Publics*, Phd Dissertation, University of California, Berkeley
- 2008.** *None of This is Real*, in *Structures of Participation in Digital Culture* (ed. Joe Karaganis). New York: Social Science Research Council,
- boyd, dana, Ellison N.B. 2007.** *Social network sites: Definition, History and Scholarship*, in *Journal of Computer Mediated Communication*, vol 13. (1) consultabile su <http://www.danah.org/papers/JCMCIntro.pdf>
- boyd, danah, Crawford, Kate 2011.** *Six Provocations for Big Data*, Paper to be presented at Oxford Internet Institute's "A Decade in Internet Time: Symposium on the Dynamics of the Internet and Society" 21 September
- boyd, danah, Marwick, Alice, 2010** *I Tweet Honestly, I Tweet Passionately: Twitter Users, Context Collapse, and the Imagined Audience*, in *New Media, and Society*, XX(X) pp.1-10
- Bolter, J. David e Grusin Richard, 2003.** Trad. It. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Varese
- Born, Georgina, 2010.** *The Social and The Aesthetic: For a Post - Bourdieuan Theory of Cultural Production*, in *Cultural Sociology*, Vol. 4/2 pagg.171 - 208
- Bortolini, Matteo, 2013.** *Le regole dell'attenzione. Teoria e pratiche dell'intellettuale in campo*, Armando Editore, Roma
- Boschetti, Anna, 2003.** *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu. Con un inedito e altri manoscritti*, Marsilio, Venezia
- 2010.** *La nozione di campo. Genesi, funzioni, usi, abusi, prospettive*, in Paolucci. G, *Bourdieu dopo Bourdieu*, Utet, Torino
- Bottero, Wendy 2003a.** *Bourdieu, technique and technology*, in *Cultural Studies*, 17 (3-4), pp. 367-389
- Bottero, Wendy and Crossley, Nick, 2011.** *Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations in Cultural Sociology vol. 5 n. 1, 99-119*
- Breton, Philippe, 2001.** *Il Culto di Internet*, Trad. It. Ed. Controsegna, Torino
- Buckingham, David 2006.** *Is there digital generation?* In David Buckingham, and Rebekah Willett (eds.) *Digital Generations: Children, Young People and New Media* (Mahwah, NJ: Erlbaum
- Burgess, J., & Green, J. 2009.** *YouTube*. Polity Press: Cambridge.
- De Nora, Tia, 2003** *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press, Uk, (estratto pp. 1-39)
- 1999.** *Music as a Technology of Self* in *Poetics*, 27 pp. 31-56

- Dei, Fabio, 2008.** *Tra dono e furto: la condivisione della musica in rete*, in Nuovi Media Vecchi Media, il Mulino, Bologna, pp. 49-74
- De Notaris, Dario, 2011.** *Social Networks Sites and Life-Sharing in Postmodern Openings*, Vol. 5 (2), Marzo-Aprile, pp 103-126
- DiMaggio, P.J., Hargittai, E., Neuman, W.R. & Robinson, J. 2001.** *Social Implications of the Internet* in Annual Review of Sociology. 27, 307-336
- Cayari, Christopher 2011.** *The YouTube Effect: How YouTube Has Provided New Ways to Consume, Create, and Share Music* in International Journal of Education & the Arts vol. 12 (6) pp. 2- 28
- Castells, Manuel, 2002.** Trad. It. *La nascita della società in rete*, Università Bocconi Editore, Milano
- 2010.** *Galassia Internet*, Trad. It. Feltrinelli, Milano
- Castells Manuel e alt. 2008.** Trad. It. *Mobile Communications e Trasformazione Sociale*, Guerini, Milano
- Crane, Diana, 1997.** *La Produzione Culturale*, Trad. It. Il Mulino, Bologna,
- Comunello, Francesca, 2010.** *Networked Sociability, riflessioni, analisi sulle relazioni sociali (anche) mediate dalle tecnologie*, Guerini, Varese
- Cooper, John, 2001.** *The social organization of audio piracy on the Internet in Media, Culture and Society*, Vol. 23 N.1 pp. 71-89
<http://mcs.sagepub.com/content/23/1/71.short>
- Cossetta, Anna e Sebastiano Benasso, 2008.** *From Geek To Massive. Le nuove forme di socializzazione in Rete*, Dipartimento di Scienze Antropologiche (Di.S.A.), Università degli Studi di Genova, disponibile su: <http://www.etnografiadigitale.it/2011/03/from-geek-to-massive-le-nuove-forme-di-socializzazione-in-rete/>
- Flichy, Patrice, 1996.** *L'innovazione Tecnologica*, Trad. It. Feltrinelli, Milano
- 1999.** *The Construction of New Digital Media*, in Media Culture & Society Vol 1(1) pp. 33-39
- Frith, Simon, 1981.** *The Magic That Can Set You Free: The Ideology Of Folk and the Myth of the Rock Community* in Popular Music Vol 1 pp 159-168
- Jan 1988.** *Copyright and The Music Business*, in Popular Music, vol. 7 (1), pp. 57-75
- Formenti, Carlo, 2004.** *Le luci del retroscena*, in Quaderno di Comunicazione, 5, IV pag. 49-61
- 2008.** *Cybersoviet. Utopie postdemocratiche e nuovi media*, Raffaello Cortina, Milano

- 2008b.** *Aporie dell'ibridazione come metodo di ricerca* in Quaderno di Comunicazione, *Disincanto e Reincanto*, vol.2/2008, Meltemi, Roma, pp. 42 – 50)
- 2011.** *Felici e sfruttati*, Egea, Milano
- Fucks, Christian, 2008.** *Internet e Society, Social Theory in The Information Age*, Routledge, New York
- Frota, S. 2006.** *The Enactment of The Field of Cultural and Artistic Production of Popular Music in Brazil: A Case Study of the “Noel Rosa Generation”* in the 1930's, in *Popular Music* 25(1):117-25
- Goffman, Erving, 1955/2010.** *On face-work: Analysis of Ritual Element of Social Interaction*, in *Social Theory: The Multicultural Readings* edited by C. Lemert. Philadelphia: Westview Press. pp. 338-343
- 1988.** *La vita quotidiana come rappresentazione*, Trad. It. il Mulino, Bologna
- 2009.** *L'interazione Strategica*, Trad. It. Il Mulino, Bologna
- Granovetter, Mark, 1973.** *The Strenghth of Weak Ties*, *American Journal of Sociology*, vol. 78 (6), pp 360-380
- Griswold, Wendy, 2008.** Trad. It. *Diamanti, civette e (nuovi) media, ovvero come mettersi d'accordo sull'analisi culturale*, in *Nuovi Media Vecchi Media*, il Mulino, Bologna, 2008 pp. 29 - 46
- Jenkins, Henry, 2007.** *Cultura Convergente*, Apogeo, Trad. It. Milano
- Johnston, J., and Baumann, S., 2007.** *Democracy versus Distinction: A Study of Omnivorousness in Gourmet Food Writing*, in *American Journal of Sociology*, Vol. 113(1):165 - 204.
- Hall, Stuart, 2007.** *Encoding and decoding*, in Marinelli, A. e Fatelli, G. *Tele-visioni. L'Audience come volontà e come rappresentazioni*, Meltemi, Roma
- Hargittai, Ezster, 2007.** *Whose Space? Differences among Users and Non-Users of Social Network Sites* in *Journal of Computer-Mediated Communication*. 13(1)276-297.
- Harris, Judith e A. Kurti, Keren, 1991.** *Girls, Girls, Girls: Fragmented Voices in the Pittsburgh Rock Scene*, in *Cultural Theory* 76/77 pp.1- 36, consultabile a: <http://theory.eserver.org/girls-girls-girls.pdf>
- Hebdige, Dick, 2008.** *Sottocultura, fascino di uno stile innaturale*, Costa e Nolan, Genova
- Heinich, Nathalie, 2004.** *La Sociologia dell'arte*, Trad. It. Il Mulino, Bologna.
- 2012.** *De la visibilité, Excellence et singularité én regime médiatique*. Gallimard, Paris

- Hesmondhalgh, David, 1998.** *The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production* in *The British Journal of Sociology*, Vol. 49, No. 2 pp. 234-251
- 2006.** *Bourdieu, The Media e Cultural Production*, in *Media, Culture & Society*, Vol.28(2) pp. 211-231
- 2008.** *Le Industrie Culturali*, Trad. It. Egea, Milano,
- Hibbet, R. 2005.** *What is indie rock?*, in *Popular Music and Society*, 23(1):55:77
- Himanem Pekka, 2003.** Trad. It. *L'etica hacker e lo spirito dell'età dell'informazione*, Feltrinelli, Milano
- Kaya, M., Steffens, P. R., Hearn, G. N., e Graham, P. W., 2010.** *How can entrepreneurial musicians use electronic social networks to diffuse their music*, in *Proceedings of the 7th AGSE International Entrepreneurship Research Exchange*, 2-5 University of the Sunshine Coast, Queensland
- Ito, Mizuko, 2008a.** *Introduction* in Varnelis K. (a cura di), *Networked Publics*, MIT Press, Cambridge MA.
- Lahire, Bernard 2011.** ed. in inglese *The Plural Actor*, Polity Press, Cambridge
- Lampe, C., Ellison, N. Steinfield., 2006.** *A Face(book) in the Crowd; Social Searching vs. Social Browsing*, *Proceedings of the 2006 20th Anniversary Conference on Computer Supported Cooperative Work*, ACM Press, New York pp. 167-170
- Lamont, Michèle e Molnar, V., 2002.** *The Study of Boundaries in Social Science*, in «*Annual Review of Sociology*», 28, , pp. 167-195.
- Lange Patricia G, 2008.** *Publicly Private and Privately Public: Social Networking on YouTube*, in *Journal of Computer Mediated Communication*, 13 (1), article 18 pp.361-380
- Latour, Bruno 2003.** *Mixing Human and Non-Human together: the sociology of a door - closer*, in *Social Problems*, 35(1):298-310
- 2005.** *Reassembling the social. An introduction to Actor Network Theory*, Oxford, OUP
- Lessig, Lawrence, 2006.** *Code and other law of cyberspace*, versione 2.0, Published by Basic Books, New York
- 2009.** *Remix. Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)* Trad. It. Etas, Milano
- Lopes, P. 2000.** *Pierre Bourdieu's Fields of Cultural Production: A Case Study of Modern Jazz*, in Nicholas Brown and Imre Szeman (eds.) *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*. Oxford: Roman and Littlefield

- Liu, H, 2007.** *Social network profiles as taste performances* in Journal of Computer mediated Communication 13(1) article 13. Consultabile a: <http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/liu.html>
- Liu, H. Maes, P., Davenport G. 2006.** *Unraveling the Taste Fabric of Social Networks*, in International, Journal on Semantic Web and Information Systems, 2,1 pp. 42-71
- Magaudda, Paolo, 2006.** *Mp3, vinili e Hi Fi Tecnologie, pratiche e utenti della cultura sonora* in Studi Culturali, III (2) pp. 367-395
- 2009a.** *Il rischio di dilapidare un capitale (sottoculturale). Processi di istituzionalizzazione e conflitti culturali nel “campo” della musica indipendente italiana*, in M. Santoro (a cura di), *Cultura in Italia*, Vol. II, Il Mulino, Bologna, pp.117-139
- 2009.** *Processes of institutionalisation and ‘symbolic struggles’ in the independent music’ field in Italy* in Journal of Information technology & Politics, Vol. 14, No. 3, pp. 295–310
- Magaudda Paolo e Marco Santoro, 2013.** *Dalla popular music ai sound studies: lo studio delle culture sonore* in Studi Culturali, Anno X, N. 1 pp. 3.12
- MacKenzie, Wark, 2004.** *La classe hacker*, Trad. It. Feltrinelli, Milano
- Marinelli, Alberto, 2004.** *Connessioni*, Guerini, Milano.
- Mazzoli, Lella (a cura di), 2009.** *Network effect, quando la rete diventa pop*, Codice Edizioni srl, Torino
- Meyrowitz, Joshua, 1995.** *Oltre il senso del luogo*, Trad. It. Baskerville, Bologna
- Miller, Daniel e Slater, Don, 2001.** *The Internet: An Ethnographic Approach*, Berg Publishers
- Miller, Hugh, 1995.** *The Presentation of Self in Electronic Life: Goffman on the Internet*, Department of Social Sciences, The Nottingham Trent University
- Paper presented at Embodied Knowledge and Virtual Space Conference Goldsmiths' College, University of London,
- Mitchell, Tony, 1995.** *Questions of Style: notes on Italian hip hop*, in Popular Music, 14/3, pp.333-48
- Negus, Keit, e Michael Pickering, 2004.** *Rethinking Creative Genius* in Popular Music, Vol. 23, N. 2 pp. 198-203
- Ott, Brian, Herman, Bill 2003.** *Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture* in Western Journal of Communication, 67(3) pp. 249-270
- Paolillo, J. C. 2008.** *Structure and Network in the Youtube Core*, Proceedings of the 41th Annual Hawaii International Conference on System Sciences (HIC-SS), pp. 156-166.

[Http://www.computer.org/plugins/dl/pdf/proceedings/hicss/2008/3075/00/30750156.pdf](http://www.computer.org/plugins/dl/pdf/proceedings/hicss/2008/3075/00/30750156.pdf)

Paolucci, Gabriella, (a cura di) 2010. *Bourdieu dopo Bourdieu*, Utet, Torino

Papacharissi, Zizi, 2002. *The presentation of self in virtual life: Characteristics of personal home pages*, in *Journalism and Mass Communication Quarterly* 79(3): 643–60.6(1) pp. 97-106

Peterson Richard A. e Berger David G., 1971. *Entrepreneurship in Organizations: Evidence from Popular Music Industry* in *Administrative Science Quarterly*, Vol. 1

Peterson Richard A. e Anand N., 2004. *The Production of Culture Perspective*, in *Annu. Rev. Sociol.* March, 17th, pp.1-26

Piromallo, Gambardella, Agata 2001. *Le Sfide della Comunicazione*, Mondadori, Milano

Prior, Nick, 2011. *Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond*, in *Cultural Sociology*, 5:11, pp 121-138
2010. *The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production*, in *Culture: A Sociological Handbook*, John R. Hall, Laura Grindstaff and Ming-cheng Lo (eds), Routledge, 301-319

2009. *Software Sequencers and Cyborg Singers: Popular Music in the Digital Hypermodern* in *New Formations*, 66 pp. 81-99

2008. *Ok Computer: Mobility, Software and the Laptop Musician* in *Information, Communication and Society* 11:7, October pp. 912-932

2008. *Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music*, in *Cultural Sociology* 2.3, pp. 301-319

Reckwitz, Andrew, 2002a. *Toward a theory of social practices: A development in culturalist theorizing*, *European Journal of Social Theory* 5(2): 243–63.

Rheingold, Howard, 2003. *Tecnologie senza fili. La rivoluzione sociale prossima ventura*, Trad. It. Raffaello Cortina, Milano

Riva, Giuseppe, 2010. *I Social Network*, Il Mulino, Bologna

Rogers, Richard, 2010. *Internet Research: The Question of Method, A Keynote Address from the YouTube and the 2008 Election Cycle in the United States Conference*, in *Journal of Information technology & Politics*, Vol. 7: pp 241–260

2009. *The End Of Virtual*, Vossiuspers UvA is an imprint of Amsterdam University Press, Amsterdam

Salento Angelo, 2004. *Il campo e il gioco, Appunti su Bourdieu*, Piero Manni srl Edizioni, San Cesario di Lecce

(a cura di) Santoro, Marco, 2008. *Nuovi Media Vecchia Media*, Introduzione pp. 7- 26, Il Mulino, Bologna

- 2009.** *La Cultura come capitale. Consumi, Produzioni, Politiche, Identità*, Introduzione pp. 7- 26 Il Mulino, Bologna
- Santoro, Marco 2008.** *Culture as (and after) Production* in Cultural Sociology Volume 2 (1) pp. 7-31 Sage Publications, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore
- 2010.** *Effetto Tenco: Genealogia della canzone d'autore*, Il Mulino, Bologna
- 2010.** “*Con Marx, senza Marx*”. *Sul capitale di Bourdieu*, in Paolucci, G. Bourdieu dopo Bourdieu, Utet Torino
- 2011.** *From Bourdieu to Cultural Sociology* in Cultural Sociology Vol 5(1) pp. 3-23
- Santoro, Marco e Solaroli, Marco, 2007.** *Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d'Autore*, in Popular Music (2007) Volume 26/3. Cambridge University Press, pp. 463–488
- Sapiro, Gisèle, 2010.** *Una libertà vincolata. La formazione della teoria dell' "habitus"*, Trad. It. in *Bourdieu dopo Bourdieu*, Paolucci, G., Utet, Torino
- Scelsi, R.V.** (a cura di), 1994, *No copyright, nuovi diritti nel 2000*, Shake Underground, Milano
- Schatzki, T., Knorr Cetina, K. Savigni, Von, E., 2005.** *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Routledge, New York
- Sibilla, Gianni, 2008.** *Musica e media digitali. Tecnologie, linguaggi e forme sociali dei suoni, dal walkman all'iPod*, Bompiani, Milano
- Spaziante, Lucio, e Nicola, Dusi, 2006.** *Remix, remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma
- Spaziante, Lucio, 2010.** *Dai beat alla generazione dell'Ipod. Le culture musicali giovanili*, Carocci, Roma
- Solaro, Alba, 1992.** *Il cerchio e la saetta. Centri Sociali Occupati in Italia*, in *Posse italiane: Centri sociali, underground musicale e culturale giovanile negli anni Novanta in Italia*. Ed. C. Branzaglia, P. Pagoda e A. Solaro, Firenze
- Snickars, Pelle e Vonderau, Patrick (a cura di) 2009.** *The Youtube Reader*, Logotipas, Lituania
- Sterne, Jonathan, 1998.** [Thinking the Internet: Cultural Studies vs. The Millennium](#), in Steve Jones, [Doing Internet Research](#), ed. Thousand Oaks: Sage, pp. 257-288.
- 2003.** *Bourdieu, Technique and Technology* in Cultural Studies Vol 17 (2/4), pp 367-389

- 2006.** *The Historiography of Cyberculture .* in [Cyberculture Studies: Current Terrains, Future Directions](#), eds. David Silver and Adrienne Massanari, 17-29. New York: New York University Press
- Théberge, P. 1997.** *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology.* London, Wesleyan University Press
- Thorton, Sarah, 1998.** *Dai Club ai Rave*, Trad. It. Feltrinelli, Milano.
- Toynbee, Jason, 2000.** *Making Popular Music. Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity
- Urry, John e Anthony Elliott, 2013,** *Vite Mobili*, Trad. it. Il Mulino, Bologna
- Warde, Alan 2005.** *Consumption and theories of practice*, in Journal of Consumer Culture 5(2):131–53.
- Warde, Alan e Savane, Mike, 2009.** *Il capitale culturale e l'analisi sociologica della cultura:una reinterpretazione*, in La Cultura Come Capitale, il Mulino Bologna, pp. 27-50
- Webb, P. 2004.** *Interrogating the Production of Sound and Place: The Bristol Phenomenon, from Lunatic Fringe to Worldwide Massive*, in Sheila Whiteley, Andy Bennet and Stan Hawkins (eds), Music, Space and Place:Popular Music and Cultural Identify, Aldershot:Ashgate, 66-85
- Wellman, Barry (et al), 2001** *Does the Internet increase, decrease, or supplement social capital? Social networks, participation, and community commitment* in American Behavioral Scientist, 45(3), 4 pp. 37-456.
- Wesch, Micheal, 2009.** *Il segreto di Youtube, l'occhio della webcam*, in Media Duemila N.1. pp. 15-17
- Wright Mills, 1962.** *L'immaginazione Sociologica*, Trad. It. Il Saggiatore, Milano

Sulla metodologia

- Abbot, Andrew 2007.** *I metodi della scoperta. Come trovare buone idee nelle scienze sociali*, Trad. It. Mondadori, Milano
- Bertaux, Daniel, 2005.** *Racconti di vita. La prospettiva etnosociologica*, F. Angeli, Milano (Ed italiana a cura di R. Bichi)
- boyd danah, 2008.** *A response to Christine Hine* in Christine Hine *How Can Qualitative Internet Research Define The Boundaries of this Project*, Sage Publications, pp. 26-32

Becker, Howard, 2007. *I Trucchi del mestiere. Come fare ricerca sociale*, Trad. It. Il Mulino, Bologna

Bourdieu, Pierre 2006. *Fieldwork e colonialismo*, Trad. It. in Studi Culturali, Anno III, n. 1. pp.83-102

Burnett, G., Dickey, M.H., Kazmer, M.M. and Chudoba, K.M. 2003. *Inscription and interpretation of text: a cultural hermeneutic examination of virtual community*, in Information Research, 9(4) paper 162 [Available at <http://InformationR.net/ir/9-1/paper162.html>]

Corbetta, Piergiorgio, 1999. *Metodologie e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna

Cardano, Mario, 2003. *Tecniche di Ricerca Qualitativa* Carocci, Roma

Demaziere, D. Dubar C., 2000. *Dentro le storie. Analizzare le interviste biografiche*, Trad. It. Cortina, Milano

Glaser, Barney, Strauss Anselm, 2009. *La Scoperta della Grounded Theory* (a cura di Strati, A.) Trad. It. Armando Editore, Roma

Goffman, Erving, 2006. *Sul fietwork*, Trad. It. in Studi Culturali, 3(1): 103-116

Hine, Christine, 2000. *Virtual Ethnography*, Sage, London

Kozinets, Robert V., 2002. *The Field Behind the Screen: Using the Method of Netnography To Research Market-Oriented Virtual Communities* in Journal of Marketing Research, Vol 32/1, pp 61-72

Paccagnella, Luciano, 1997. *Getting the seats of your pants dirty: strategies for research on virtual communities* in Journal of Computer-Mediated Communication
<http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue1/paccagnella.html>

Ricolfi, Luca, 1998. *La Ricerca Qualitativa*, Carocci, Roma

Willis, Paul, 2002. *Manifesto for ethnography*, in Cultural Studies, Critical Methodologies, Volume 2(3) pp.394-402

Websites utili:

Baym, Nancy www.onlinefandom.com/

Barlow, J.P. 1996. *A Declaration of independence of the cyberspace*, http://w2.eff.org/Censorship/Internet_censorship_bills/barlow_0296.declaration (consultato il 19/07/2010)

boyd, dana <http://www.danah.org/>

Cosenza, Vincenzo <http://vincos.it/osservatorio-facebook/>

Jenkins, Henry, *Confessions of an Aca-fan* <http://henryjenkins.org/>

O'Reilly, Tim 2005. *What is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*
<http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html/> (consultato il 19/07/2010)

Wellman, Barry, *Cybertime*: <http://projects.chass.utoronto.ca/oldnew/cybertimes.php>

Appendice A

Nota metodologica

Il disegno della ricerca ha tenuto conto in maniera ampia ed esplorativa dei concetti alla base della ricerca e del modo in cui tali concetti potevano essere orientativamente impiegati nell'indagine. La scelta è stata quella di adottare una definizione ampia e aperta di tali dimensioni, e soprattutto di privilegiare un percorso induttivo, basato sulla progressiva implementazione dell'oggetto di studio che è a sua volta parte attiva del processo di ricerca. L'esigenza più importante è stata quella di privilegiare un metodo di studio adeguato alla finalità dello studio.

Lo sviluppo della ricerca si è articolata in fasi, che si sono integrate reciprocamente, nel corso dello svolgimento della stessa, e si è articolata su quattro livelli (Ricolfi, 1998).

Premesso che lo studio della letteratura di riferimento ha accompagnato l'intero percorso di ricerca, la ricognizione teorica delle due dimensioni analitiche, il processo di ri-contestualizzazione della cultura reggae e hip hop in Italia nel corso degli ultimi vent'anni, e lo sviluppo e la diffusione di Internet (in particolare del web partecipativo e i social network sites) a partire dagli anni '90 parallelamente allo sviluppo di questo specifico *sottocampo musicale*, ha consentito, partendo anche da preconcoscenze sull'argomento, di mettere a punto il disegno della ricerca, di specificare l'oggetto, e di definire le domande.

In primo luogo il lavoro di ricognizione a partire dalla ricerche svolte più in generale sul tema della trasformazione delle industrie culturali parallelamente allo sviluppo e alla diffusione delle tecnologie digitali (e di rete a partire almeno dagli anni '90) ha portato a un vasto repertorio di interpretazioni e di letture del cambiamento (cfr Hesmondhalgh, 2008 per un'interessante rassegna sull'evoluzione delle industrie culturali e delle diverse posture teoriche sull'argomento).

Al fine di contestualizzare la ricerca mi sono avvalsa di una serie di contributi quali interviste a operatori del settore in qualità di osservatori privilegiati. Queste prime interviste hanno avuto una funzione di orientamento delle ipotesi per la ricerca qualitativa sul campo.

In secondo luogo ho svolto, a partire dalle ipotesi, *un'analisi di carattere qualitativo*, con la finalità di tracciare l'evoluzione e le trasformazioni più recenti di uno specifico sotto-campo di produzione culturale ristretta e indagare qual è la relazione tra l'uso dei social

media, la commercializzazione della rete e l'attivismo politico allo scopo, anche, di cercare di far luce sulle tensioni che esistono tra lo sfruttamento commerciale della cultura e la percezione del valore di "autenticità" della musica prodotta.

La rilevazione sul campo ha coperto un intervallo temporale longitudinale biografico.

Lo studio di caso come *metodo* di ricerca ci ha consentito di esplorare i processi che hanno prodotto e imposto la rappresentazione del movimento delle Posse, ovvero di ricostruire lo spazio dei possibili specifici che hanno condotto al consolidamento di questo specifico sotto-campo musicale, di cogliere l'evoluzione del fenomeno nel momento dinamico. Ho proceduto perciò con la ricerca empirica mediante l'utilizzo di due tecniche congiunte: l'intervista semi-strutturata e l'osservazione diretta, *naturalistica* e non *intrusiva*, dei siti di social network (Facebook). La ricerca é nata da interrogativi essenzialmente descrittivi e esplorativi che non ambiscono a spiegazioni e interpretazioni di portata generale. I miei interrogativi, essenzialmente, si pongono il compito di fare luce sulla relazione tra uso dei social media, commercializzazione della rete e attivismo politico.

Schematicamente le fasi che hanno caratterizzato la ricerca empirica sono state le seguenti:

- Formulazioni di ipotesi orientative sull'uso dei social media da parte di questo segmento dell'underground musicale
- Definizione e descrizione del contesto di ricerca
- Campionamento selezionato
- Prima fase di interviste agli operatori del settore
- Redazione di una traccia di intervista semi-strutturata narrativa
- Raccolta delle interviste
- Osservazione dei siti di social network (Facebook)
- Analisi del testo e interpretazione delle interviste
- Costituzione di una tipologia di profili di artisti rispetto all'uso dei social network (Facebook e Youtube)
- Analisi semantica dei post e interpretazione
- Triangolazione delle informazioni

Si é trattato di un campionamento orientato da ipotesi iniziali, che mi ha spinto a focalizzare la ricerca su questo studio di caso, cosicché il criterio di validità del *campione selezionato*, così come previsto dalla ricerca qualitativa, é quello della *significatività dei casi* rispetto alle ipotesi (domande di ricerca) e non della *rappresentatività* del campione rispetto alla popolazione. Ho proceduto alla costruzione del campione, ovvero del *theoretical sampling* (Glaser, 1978) attraverso una selezione e un procedimento di *snowballing* o *campionamento cosiddetto a valanga (solo in due o tre casi)* dei casi interessanti per

un dato ambiente “artistico” e posizione geografica. Prevalentemente i soggetti intervistati sono stati selezionati in base al criterio della specificità, partendo prevalentemente dalla conoscenza diretta²⁴⁴, che ha facilitato la loro disponibilità ad essere intervistati fornendomi la possibilità di ricontattarli per approfondimenti qualora fossero stati necessari.

Il “campione” qualitativo si configura nella maniera seguente:

4 intervistati a Torino di cui: 2 artisti anni ‘90 + 2 post-anni ‘90

5 intervistati a Roma di cui : 3 artisti anni ‘90 + 1 post-90

5 intervistati a Firenze di cui: 2 artisti anni ‘90 + 3 post-90

5 intervistati a Napoli di cui: 3 artisti anni ‘90 + 1 post ‘90

In particolare il gruppo di intervistati presenta::

omogeneità per attività e rapporto con la tecnologia digitale (in particolare internet e tecnologie digitali di networking)

omogeneità per quanto riguarda i luoghi dove sono state raccolte le interviste; prevalentemente a casa degli intervistati o in luoghi pubblici ricreativi, bar, concerti o sale di registrazione.

omogeneità per quanto riguarda il grado (e tipo)di istruzione; prevalentemente di livello universitario con formazione umanistica (a parte un soggetto con istruzione professionale, un laureato in geologia e uno in scienze infermieristiche)

omogeneità per quanto riguarda l’origine sociale; prevalentemente con un background urbano della classe media²⁴⁵

omogeneità per condizione di genere (c’è solo una donna); il campione si presenta sessuato che è anche una specificità (caratteristica?) di questo ambito/genere musicale

varietà per quanto riguarda la fascia di età (prevalentemente entro 25-55 anni)²⁴⁶, condizione socio-economica (che non é stata empiricamente indagata)

²⁴⁴ Molti dei soggetti intervistati li conoscevo per motivi professionali, altri pur non conoscendomi personalmente mi conoscevano per via indiretta, solo ad alcuni sono stata introdotta tramite altri intervistati.

²⁴⁵ Riguardo all’origine sociale il “campione” si presenta nel modo seguente: 7 su 19 intervistati hanno nonni con istruzione elementare, 2 con istruzione magistrale e liceale (mentre di 10 soggetti non si conosce questo dato), 5 su 19 sono figli di impiegati, 2 figli di operai, 3 di lavoratori autonomi, 1 figlio di un insegnante di lettere, 1 figlio di artista, 1 figlio dell’alta gerarchia militare, 1 figlio di disoccupato (mentre di 5 soggetti non si conosce questo dato). 8 intervistati su 19 sono primogeniti (mentre di 3 soggetti non si conosce la posizione all’interno della famiglia),

²⁴⁶ Ho adottato una classificazione “generazionale” (Jenkins H., 1998, Buckingham D, 2000), rispetto alla classificazione di Prensky (2001) tra immigrati e nativi digitali (nati agli inizi degli anni Novanta) dato che la categoria di artista affermato non é sempre sovrapponibile con la categoria di immigrato digitale e che la

varietà di posizione geografica (tenendo conto della distribuzione tra Nord, Centro, Sud Italia)

In questo modo ho raccolto di 19 interviste allo sviluppo della ricerca sul campo che si è svolta su quattro tra i maggiori centri di produzione e consumo di musica hip hop e reggae; le interviste durano dai 120 ai 240 minuti. Questa prima esplorazione mi ha consentito di definire il perimetro entro cui si collocano le domande di ricerca a partire dal punto di vista degli attori coinvolti, di comprendere quale sia la loro definizione della situazione, che è stata sottoposta alla prova dei fatti tramite il ricorso all'osservazione dei siti che abbiamo condotto sui profili ufficiali e privati Facebook degli artisti intervistati dal 18/06/2013 al 21/07/2013, in diverse fasce orarie.

Per quanto riguarda i criteri di interpretazione le interviste sono state raccolte in quanto *recits* (Bertaux, 1999), e non come “storie”, quindi la loro importanza consiste nel riportare narrazioni significative di vissuto, con un accesso all'esperienza mediato dalla soggettività e non come una sequenza oggettiva di fatti e di eventi. Bertaux ritiene che il corpo testuale che raccoglie un insieme di racconti di vita (e per estensione di interviste discorsive) contiene informazioni, indizi utili a cogliere “un particolare frammento di realtà-storico sociale” (Bertaux, 1999 p.32).

La verifica di validità, (Guba, 1981, p.80), si misura dunque su queste domande: l'intervista ci dice qualcosa in più rispetto a quanto sapevamo prima dell'oggetto in questione? Ovvero quali sono le categorie sostanziali che possiamo trarre sistematicamente dalle narrazioni, e in che modo queste arricchiscono e soprattutto esplorano la nostre ipotesi teoriche su come si compongono le pratiche sociali e culturali in Internet? Ci sono categorie di situazione con non sono comprensibili o compatibili con le ipotesi iniziali?

Il materiale raccolto, è stato trascritto in una versione iniziale; per questa operazione è importante che sia il ricercatore che ha effettuato l'intervista (non altre persone o tramite programmi automatici di trascrizione) e trascriverne il contenuto corredandolo eventualmente di osservazioni al margine; ciò per consentire di non sradicare le informazioni di contesto.

categoria di artista emergente non è sempre sovrapponibile a quella di nativo digitale (spesso artisti più adulti , immigrati digitali, sono emergenti). La classificazione per generazioni risulta più agevole poiché ci consente di considerare sia il diverso approccio tra gli artisti con le tecnologie di networking sia le modalità di utilizzo delle stesse (correlate anche ai differenti livelli di *digital literacy*).

Tra l'altro la classificazione generazionale risulta coerente con l'impostazione teorica che fa riferimento a Bourdieu, per il quale, è noto, le generazioni sono socialmente e culturalmente definite e prodotte (1993). Si veda anche Wark Mackenzie (1993), secondo cui è più opportuno classificare le generazioni in relazione alla media culture. Un'analisi a posteriori ci consente di inferire che l'età, la localizzazione, e il livello di digital literacy non sono variabili esplicative dell'uso e dell'approccio con le tecnologie digitali.

Le interviste risultano quindi eseguite, registrate e trascritte dalla medesima persona fisica al fine di consentire il mantenimento e l'integrità dei messaggi verbali e non, tra la fase dell'intervista e quella di trascrizione del testo. A questo punto è iniziato il procedimento di *codificazione*. Per quanto riguarda l'interpretazione delle interviste si è utilizzato un sistema di *codificazione induttiva*, cioè successiva alla rilevazione dell'informazione (Strauss, 1967), e in parte di *codificazione a priori* definita sulla base del confronto con le ipotesi di ricerca e con lo strumento utilizzato per la raccolta del materiale (traccia d'intervista).

Per quanto riguarda l'intero procedimento di elaborazione inerente l'analisi del testo, la comparazione dei percorsi, la schematizzazione delle categorie sostanziali (grounded theory), e il confronto con le ipotesi teoriche (Demaziere e Dubar, 2000) in coerenza con i presupposti qualitativi di impostazione della ricerca, il principio ordinativo è stato dei casi e non quello della costruzione di una matrice di dati attraverso variabili. Si pone qui la necessità di operare una distinzione importante sull'uso dei casi, come criterio analitico principale. Se si fa riferimento ai casi si evidenzierà il percorso, la storia di ogni specifico caso attraverso una concatenazione tra le variabili riferite al caso. L'aspetto interessante è che con questa modalità si tratterà di vedere quanto dalle singole narrazioni, ai singoli percorsi siano estrapolabili modelli comuni a più casi. Il vantaggio e la ricchezza di questo approccio sta nella sua potenzialità induttiva e esplorativa e consiste nel fatto che possiamo contribuire a conoscere e costruire nuove categorie che emergono dalle analogie tra i casi, categorie non previste all'inizio nelle ipotesi, nuove variabili utili anche per altre ricerche.

Il riconoscimento dei casi è avvenuto tramite le interviste nucleo, le interviste che all'interno dei percorsi erano particolarmente tipizzanti degli universi simbolici coerenti. Le interviste nucleo si incentravano nel nostro caso sul tema dell'*habitus tecnologico*, una delle categorie che abbiamo tentato di operativizzare. Esse hanno svolto il ruolo di attrattore nella fase iniziale di classificazione delle interviste; una prima codifica ci ha permesso di caratterizzare le singole interviste, successivamente si è proceduto a una comparazione tra di esse che ci ha condotto a una classificazione in quattro tipi principali. Si è proceduto alla classificazione delle interviste con il metodo dei mucchi di aggregazione intorno alle unità nucleo.

Tre mucchi sono apparsi evidenti: l'*habitus tecnologico* come "disposizione" che orienta le percezioni su cosa è e cosa non è tecnologico, l'*habitus tecnologico* come risorsa per l'innovazione degli atteggiamenti e l'*habitus tecnologico* come ostacolo nell'approccio alle nuove forme di comunicazione digitali. Nel

procedimento della comparazione dei casi l'analisi si è incentrata sulla specifica ricerca di similitudini nelle rappresentazioni delle condizioni, di ricorrenze testuali, e di differenziazioni dell' habitus stesso (Bertaux, 1999:45).

A partire dell'analisi critica incentrata sui casi Bourdieu definisce il concetto di traiettoria:

“Tentare di comprendere una vita come una serie unica e conclusa di eventi successivi, senza altro legame che l'associazione a un soggetto, la cui costanza è probabilmente quella di un nome proprio, é quasi altrettanto assurdo che tentare di dare ragione di un percorso in metropolitana senza tenere conto della struttura della rete, ossia della matrice delle relazioni oggettive tra le diverse stazioni.” (Bourdieu, 2005:353)

La traiettoria di cui parla Bourdieu comprende l'analisi di campi sociali, vincoli, disposizioni, opzioni, che il soggetto può esercitare; si tratta dunque non solo di analizzare le motivazioni e le scelte che sono state raccontate e compiute ma soprattutto quelle che sono scartate e perché e come viene rappresentato il contesto. L'accezione di traiettoria é utile nella nostra ricerca per l'interpretazione delle interviste.

In merito all'approccio qualitativo va sottolineato il presupposto a fondamento della scelta che sta alla base di tale tipologia di ricerca secondo cui la piena conoscenza dei fenomeni sociali si può realizzare attraverso la comprensione del punto di vista e delle motivazioni degli attori sociali.

Riferendoci al nostro oggetto di ricerca, i metodi qualitativi ci sembrano più adatti ad approfondire, a cercare nuovi nessi, nuovi significati, grazie alla loro capacità di far emergere il nuovo, di andare al cuore del significato, di stare dalla parte del soggetto.

1.2 L'intervista semi-strutturata narrativa come tecnica di ricerca

In considerazione di quanto esposto e a partire dalle nostre ipotesi di ricerca abbiamo scelto di privilegiare tra le tecniche qualitative l'intervista semi-strutturata a risposta libera. Questa risposta, infatti, permette di cogliere i significati dei comportamenti e le motivazioni all'agire attraverso la descrizione che ne danno gli stessi soggetti, che espongono le proprie esperienze, sentimenti, opinioni, disposizioni. Questa tecnica si rivela flessibile in quanto non è vincolata al rispetto di una sequenza rigida e preordinata di domande ma permette di accedere ad un bagaglio di informazioni e saperi da raccogliere in base ad una serie di domande prestabilite, il cui ordine però può mutare per adattarsi alle esigenze dell'intervista e soprattutto al suo sviluppo dialogico. Tale strumento di indagine, lascia un'ampia libertà

all'intervistato in quanto gli permette di esprimersi senza limiti sull'argomento trattati e di dare espressione e alla propria soggettività. (a cura di Cipolla, 1998, Il ciclo metodologico della ricerca sociale, Franco Angeli, Milano). Più specificamente il nostro strumento di ricerca dispone di una griglia di temi da proporre su cui raccogliere le informazioni, per questa ragione è stata suddivisa in diverse aree tematiche. E si compone di tre parti (con risposte aperte e improntata ad un approccio dialogico).

In particolare il mio strumento di ricerca dispone di una griglia di temi da proporre su cui raccogliere le informazioni, per tale ragione è stata suddivisa in diverse aree tematiche. Ciascuna di tali aree comprende una serie di domande, di cui alcune fondamentali, nel senso che ci aprono la tematica e che abbiamo sottoposto all'attenzione di tutti gli intervistati, mentre le altre costituiscono degli stimoli, e delle possibilità di approfondimento, che di volta in volta sono stati impiegati a seconda dell'andamento dell'intervista. La traccia di intervista semi-strutturata narrativa si pone come obiettivo di schematizzare gli elementi utili a ricostruire l'habitus (Bourdieu,1995) dell'intervistato, ovvero l'insieme degli schemi di percezione, valutazione, azione. Tutte le interviste raccolte per sviluppare la ricerca empirica sono state realizzate predisponendo in via preliminare un unico schema-traccia di intervista su di una serie di temi inerenti le ipotesi di ricerca.

Ho individuato alcuni nuclei tematici o dimensioni per la struttura dello schema di intervista:

Formazione da musicista e affiliazione al movimento Posse per domandare (se) e cosa abbia comportato a livello della soggettività (di artista), il vivere all'interno o a contatto con situazioni di movimento (antagonista)

Poste in gioco e interessi specifici, l'autonomia come valore del campo per indagare gli effetti di rifrazione del campo attraverso la ricostruzione metodica della struttura interna (cioè le principali posizioni presenti, differenziati dal volume e dalla composizione del capitale di cui dispongono – in particolare capitale simbolico - e lo spazio dei possibili specifici, generi, forme, tecniche, intenzioni, etc che a ogni momento il campo presenta), ma anche la ri-traduzione che lo stato del campo pone all'espressione delle disposizioni e degli interessi specifici.

Habitus tecnologico e tecnologie di networking per esplorare in che misura il senso pratico della tecnologia (intesa come un piccolo set di operazioni incorporate nell'habitus) orienta l'approccio con le tecnologie digitali di networking.

Questi sono i nuclei tematici fondamentali che hanno costituito la struttura aperta della traccia di intervista.

Ho privilegiato l'intervista nella forma del rapporto face to face (rispetto a schede di testo prestampato da compilare o domande via email che erano state anche richieste da alcuni intervistati) in quanto sono convinta della fondamentale importanza, accanto al codice verbale legato alla sfera cognitiva, del codice non verbale della comunicazione, legato alla sfera emozionale. Quest'ultimo, infatti, costituisce una fonte non secondaria di informazione che per essere colta in pieno ha bisogno di una particolare attenzione da parte dell'intervistatore. In proposito, la registrazione delle interviste, su supporto audio mi ha permesso di concentrarmi al meglio su tali aspetti. Mi sono riproposta, inoltre, una certa cautela epistemologica poiché l'intervista non è un interrogatorio ma un dialogo che si costruisce nel corso del suo farsi, configurando e riconfigurando aspetti dei due attori. L'intervista non accede nemmeno alla soggettività dell'interlocutore ma offre una versione della rappresentazione di se offerta dall'intervistato.

Riporto di seguito la traccia d'intervista (Corbetta, 1999) impiegata nello sviluppo della ricerca, predisposta tenendo conto delle considerazioni metodologiche fin qui esposte.

Le interviste non sono state anonimizzate poiché si tratta di interviste a personaggi in qualche modo "pubblici", quindi le citazioni vengono riportate con lo pseudonimo d'arte o con il nome e cognome quando vengono utilizzati integralmente.

Traccia d'intervista

- a) Ci si domanda se e in quale misura questi artisti con connotazioni extra-musicali specifiche - meccanismo attraverso cui campi extra-musicali di associazione contribuiscono alla produzione di significato nei linguaggi musicali delle Posse, come il reggae, rap, raggamuffin, dub, etc - utilizzano le tecnologie di rete in un'ottica di resistenza al potere sempre più conglomerato delle corporation, tesa a formare un'alleanza tra il campo della tecnologia e il moderno "underground" della musica popular, oppure se queste piattaforme sono concepite come meri strumenti di business, semplici canali di promozione per immettersi nel mercato prefigurando una condizione di "indipendenza" subita più che ricercata, ovvero non più connotata ideologicamente.
- b) Ci si chiede inoltre se una piattaforma come Youtube, per esempio, supporti la nascita di un nuovo soggetto creatore che potremmo definire artista-artigiano e quali sono le condizioni che questo tipo di piattaforma pone a livello delle espressioni artistiche e delle innovazioni delle estetiche musicali (si pensi al remix o al mashup).

Prima parte

Formazione da musicista

1. Eredità e percorsi

1.1 Da chi hai ereditato la passione per la musica? Quali sono state le maggiori influenze (persone, istituzioni scolastiche, religiose, culturali, musicisti preferiti, etc) sul tuo percorso di artista?

1.2 Come si è formata la tua attitudine musicale (percorso strutturale dell'habitus), occasioni, opportunità sociali etc

1.3 Mi dici quali e di che tipo erano le tue relazioni, frequentazioni, scambi con gli altri musicisti e operatori culturali all'inizio della tua carriera e come sono oggi?

1.4 Quali altri interessi artistico-culturali hai al di là della musica?

1.5 Come ti definisci attualmente, un artista affermato, emergente o dilettante? E (se affermato) qual è stato il momento della tua affermazione? Pensi che sia giusto che la gente paghi un biglietto per sentirti cantare, o che sborsi dei soldi per acquistare un tuo disco?

2. Origine sociale

2.1 titolo di studio

2.2 titolo di studio del padre

2.3 titolo di studio del nonno

2.4 Professione del padre

2.5 Posizione all'interno della famiglia (primogenito, secondogenito etc)

3. Ingresso nella Posse (ruolo, chiamata nella Posse)

3.1 Immagine della Posse, immagine del movimento,

3.2 Attori istituzionali e informali coinvolti (relazioni con amministrazioni locali, partiti politici, movimenti (dai movimenti politici del '68 e '77 al movimento contro-culturale del cyberpunk, centri sociali etc...))

3.3 tipo di adesione (graduale o per crisi, rottura)

3.4 Quali sono i tuoi elementi distintivi (nomi, stili, generi, forme comunicative - manifesti, video, flyer, fanzine.....)

effetti di rifrazione del campo, attraverso la ricostruzione metodica della struttura interna (cioè le principali posizioni presenti, differenziate dal volume e dalla composizione del capitale di cui dispongono – in particolare capitale simbolico- e lo spazio dei possibili specifici, generi, forme, tecniche, intenzioni, etc...che a ogni momento il campo presenta, ma anche la ritraduzione che lo stato del campo impone all'espressione delle disposizioni e degli interessi materiali e simbolici degli agenti.

4. Storicizzazione dell'audience

4.1 A che tipo di pubblico erano rivolte le tue produzioni artistiche negli anni Novanta, ti sei posto il problema del tipo di audience a cui ti rivolgevi? E di che tipo era la tua audience (composizione sociale, gusti)? (omologia dei gusti con i produttori musicali) (solo per i musicisti più anziani)

5. Principi e posta in gioco

5.1 autenticità vs commercio (racconto del vissuto, uso del dialetto, tecnologia vs analogico)

5.2 contaminazione, ibridazione (apertura verso altre forme, stili musicali, avanguardia vs ortodossia – in rapporto a cosa c'era prima, quali erano le forme, gli stili musicali predominanti nel campo, in un dato luogo e momento storico a cui ci si contrapponeva, con cui si "lottava")

5.3 quali le tensioni culturali e sociali presenti nel campo (e nello spazio sociale)al momento dell'adesione al movimento Posse
percorso di consacrazione (stampa specializzata vs generalista, ruolo delle radio di movimento etc)

6. Autonomia

6.1 Autonomia intellettuale o artistica, autonomia politica e autonomia economica.

Qual è secondo te la relazione tra questi tre diversi tipi di autonomia (esistono numerosi esempi che mostrano come l'autonomia

intellettuale e artistica non presupponga necessariamente l'indipendenza finanziaria e politica, e viceversa, come queste non bastino a garantire l'originalità e l'eccellenza di un'artista)

6.2 Posizioni, disposizioni e prese di posizioni

Mi dici quali sono le principali opere (testi, video etc) che definiscono le tue prese di posizioni più significative, il tuo punto di vista in campo sociale, culturale, politico.

Seconda parte

Habitus e tecnologie

1. Esperienza individuale e reti di relazioni sociali

1.1 Ricordi la prima volta che hai avuto un approccio con un oggetto tecnologico? Di che tipo era? Com'è stato? Cosa ricordi di quell'evento? C'è stata una persona, una situazione particolare che ha determinato il tuo approccio con la tecnologia?

1.2 Qual è il rapporto con la tecnologia digitale nella tua produzione artistica? In che modo essa ha contribuito alla formazione dello stile/genere di cui sei portatore? Quanta e quale importanza occupa la tecnologia nella tua produzione artistica?

1.3 Che tipo di macchine/software usi per la produzione della tua musica?

(analisi della relazione immersiva tra macchine-corpi)

2. Tecnologie di networking

2.1 Ti connetti con tecnologia mobile (smartphone, laptop) o computer da casa? O entrambe? Che smartphone/computer hai? Usi un software commerciale o open source?

2.2 Parlando di piattaforme di networking (Facebook e Youtube) come le utilizzi? hai un profilo ufficiale o anche privato? Come gestisci i differenti profili?

2.3 Ti occupi personalmente della gestione dei profili o ti avvali di un esperto di comunicazione digitale?

2.4 Che percezione hai della tua audience, secondo te che tipo di audience è (età, classe sociale, orientamento politico, stile di vita...) ed è cambiata secondo te la tua audience dagli anni Novanta a oggi (solo per gli affermati)

2.5 Che tipo di rapporto hai con la tua fanbase su questi profili, come lo definiresti

3. Youtube (intorno al concetto di DIY)

3.1 Come può incidere secondo te un mezzo come Youtube a livello dell'innovazione artistica e dell'estetica musicale sulla tua musica? Cioè come si può usare?

- 3.2 Qual è l'importanza che una piattaforma come Youtube riveste per un'artista con un basso stock di capitali (soprattutto economico) per la realizzazione di un videoclip ai fini di un contatto diretto (senza intermediari) con il pubblico? Tu che tipo di video sei solito girare solitamente? Quali tra i tuoi videoclip consiglieresti maggiormente al pubblico? E perché? Come di presenti? Che tipo di messaggio veicoli?
- 3.3 Qual è il margine di indipendenza/autonomia che Youtube può garantire da forze esterne?

Terza parte Industria Culturale

1. Case discografiche e mercato

- 1.1 Qual è il ruolo delle case discografiche oggi e come è cambiato rispetto al passato?
- 1.2 Come si ridefinisce il rapporto dell'artista con le case discografiche nell'era di internet (major e indipendenti)
- 1.3 Cosa ne pensi della cosiddetta pirateria? Il filesharing va a discapito o a beneficio di un artista non mainstream?
- 1.4 Conosci le Creative Commons? Che ne pensi come alternativa ai diritti e ai meccanismi della Siae?
- 1.5 Di che tipo è attualmente la relazione tra un artista del tuo status (livello di notorietà, genere musicale, ambizioni e progetto artistico) e il mercato?

2. Reputation Building

- 2.1 Chi costruisce la reputazione dell'artista oggi? Chi riconosce la validità di un'opera d'arte nell'era digitale?
- 2.2 Come è mutato il rapporto con i trendsetter, rispetto al passato?

Appendice B

Questa appendice riporta alcune delle interviste condotte da settembre 2012 ad aprile 2013 su quattro dei principali siti di produzione e consumo di musica reggae e hip hop in Italia: Torino, Firenze, Roma, Napoli; per quanto riguarda Lecce ho osservato i profili di alcuni artisti a mio parere rappresentativi, ma per motivi di tempo non ho condotto le interviste (l'analisi qui presentata è dunque esclusivamente sincronica).

Ho scelto di riportare le interviste, a mio avviso più significative, in quanto più analitiche e approfondite: ne allego integralmente, quattro, una per ogni "tipo sociale" individuato (scettici, integrati, mediattivisti, entusiasti) al fine di non rendere troppo corposa e "pesante" nonché di difficile fruizione, questa appendice.

Alcune di esse si distinguono perché sono particolarmente approfondite, alcune sono un po' più brevi ed essenziali, molte di esse riportano emozioni, rispecchiamo diversi stili e diverse sensibilità, tutti ugualmente legittimi.

Nel complesso mi hanno insegnato molto, e spero che in qualche modo abbiano costituito un momento di riflessione anche per gli intervistati. Va da sé che le narrazioni possono restituire molto più di quanto io sia stata capace di fare con questa ricerca.

I testi delle trascrizioni sono introdotti da una nota metodologica sulla tecnica di ricerca utilizzata.

Rinnovo il mio ringraziamento a tutti gli intervistati, poiché il loro contributo è stato fondamentale per la comprensione del fenomeno studiato. Senza di loro questa ricerca non sarebbe potuta esistere.

Tra Tra Roma e Napoli, marzo 2014

Tipo: "scettico" Raiz (cantante degli Almamegretta)

Raiz, 6 dicembre 2012 Teatro Trianon Napoli

Raiz è già a conoscenza delle finalità della ricerca ed è molto motivato. Tra l'altro ci conosciamo bene quindi appare molto tranquillo e rilassato. Somministro prima la seconda parte della traccia utilizzando la tecnica della rotazione.

1. Habitus e Tecnologie

1.1 Ricordi la prima volta che hai avuto un approccio con un oggetto tecnologico? Di che tipo era? Com'è stato? Cosa ricordi di quell'evento? C'è stata una persona, una situazione particolare che ha determinato il tuo approccio con la tecnologia?

sì, in assoluto? sì da bambino era una specie di gamestation, ma no non era mio era di un mio cugino che era più, più...che si poteva permettere più cose. Era proprio la cosa semplice, il tennis che si giocava con le due lineette...e la pallina. E' quello ...faceva quel rumoretto, ti ti, ti ti...e per me era affascinante il fatto che si potesse appunto, che si muoveva la pallina...era molto...

Quanti anni avevi?

boh, immagino prima di dieci anni, sì, sì subito ero attratto da questa cosa, sì mi piaceva...Eppoi ero molto attratto anche dai videogiochi, quelli in cui si pagava, si metteva tipo le 50 lire, e si facevano... E mi ricordo subito dopo quello è uscito un videogioco che si chiamava Space Invaders, cioè era un quadro molto semplice con una specie di marziani piccoli che scendevano e tu invece eri una specie di carrarmato sotto e ti doveva distruggere, e poi diventava sempre più complesso. e là c'ho speso diversi soldi...

E il primo oggetto tecnologico associato alla musica?

Il computer...ho visto, allora frequentavo uno studio, da ragazzino, avevo penso 16 anni 17 anni, c'erano...ecco, aspetta, aspetta, il primo oggetto tecnologico che ho visto è stato un mellotron, eppoi è stato una tastiera, una tastiera, che si chiamava, Prophet Five, beh ero un ragazzino, c'avevo diciassette anni, e questa cosa poteva addirittura riprodurre fino a quasi un secondo qualunque cosa gli venisse proposta, cioè era un piccolo campionatore che poteva campionare boh, fino a 4 bit, quindi con una frequenza molto, molto, bassa, con una risoluzione insomma, veramente..., rispetto a quello che si può fare oggi, addirittura quello che stiamo facendo noi, stiamo registrando su questo telefono, questa era fantascienza...all'epoca. Poter aver una cosa del genere all'epoca era fantascienza...noi registravamo questa cosa...

Ma per giocare?

no, no...era una tastiera..io mi ero già avvicinato alla musica...e frequentavo una sala prove, e alla sala prove c'era questa tastiera, qualcuno la sapeva usare...e c'era questa tastiera qui...poi la batteria elettronica ecco un'altra cosa, il fatto che si potesse fare la musica senza una batteria con un batterista, c'era un preset...

Questo oggetto stava nella sala prove?

no, no era di uno...era del proprietario che però... noi eravamo una banda di ragazzini ancora legati agli strumenti tradizionali, quindi facevamo una specie di pop, rock, boh non ho idea...non mi ricordo nemmeno, però siccome ho fatto tantissime di queste band sin da quando avevo quindici anni, frequentando questa sala prove vedevi il tastierista...non mi ricordo, forse era il fratello del proprietario che c'aveva questa tastiera e questa batteria elettronica...e lui li faceva delle cose. Poi crescendo, ma non molto tempo dopo, qualche anno più tardi, con Paolo Polcari, che poi è il tastierista degli Almamegretta, con il quale ho condiviso tutta la mia esperienza musicale, lui aveva un Korg Poli 800, e lì già era una tastiera un po' più professionale...potevamo fare dei suoni sintetici, cominciavano a divertirci con queste cose qua...il backup mi ricordo, del Korg Poli 800 era su una cassetta, una compact cassetta, una cosa assurda oggi pensare oggi di registrare su un nostro così piccolo (indica con la mano), così poco fedele...ma questo era.

1.2 Qual è il rapporto con la tecnologia digitale nella tua produzione artistica? In che modo essa ha contribuito alla formazione dello stile di cui sei portatore?Quanta e quale importanza occupa la tecnologia nella tua produzione artistica?

Ma...tecnologia è importante, anche se...io poi quando parlo faccio riferimento fondamentalmente alla mia esperienza principale con la musica, che è quella con Almamegretta, è stata un'esperienza fondamentale l'approccio tecnologico, perché ci ha permesso di riprodurre atmosfere che noi volevamo evocare (interruzione squillo del telefono, posso rispondere? parla al telefono per qualche secondo)...stavo dicendo...la tecnologia sì...è molto importante, noi volevamo evocare qualche cosa...come band abbiamo cercato sempre di mettere insieme, su piani che potessero andare paralleli, che so la musica tradizionale di ispirazione napoletana, mediterranea, con il dub, l'elettronica, il reggae..ci voleva..l'elettronica ha fatto sempre da, come dire...ci ha dato la possibilità di sintetizzare queste due cose, di poter mettere insieme queste due cose...anche perché a noi piaceva il reggae anni '80 ma abbiamo cominciato a suonare negli anni novanta, inoltrati, e quindi la tecnologia ci dava la possibilità di antichizzare il nostro sound...così pure ci piaceva la musica tradizionale di un certo tipo e quindi quando registravamo l'elettronica ci dava la possibilità di evocare quel mondo lì, insomma in qualche modo cercavamo di andare all'indietro e la tecnologia ci aiutava a creare una psicoacustica tale da poter evocare quelle cose lì, mi spiego: una batteria registrata con tanti microfoni suona molto reale, molto bella...per esempio negli anni cinquanta registravano solo con tre microfoni, ma anche oggi se ti metti a registrare con tre microfoni viene sempre "troppo" bene rispetto a quello che tu vuoi evocare, e perciò l'elettronica, cioè un mezzo modernissimo ti permetteva di andare all'indietro nel tempo, di fare da macchina del tempo verso la musica che ci piaceva di più...questo perché intendevamo, evocando quelle atmosfere lì, di scatenare un certo tipo di emozioni, l'emozione che era legata appunto alla musica di quel periodo...poi quando siamo voluti andare in avanti l'elettronica ci ha aiutato ad andare in avanti...e con gli stessi mezzi, con lo stesso computer riproducevamo sia gli anni settanta e quella degli anni novanta, quando abbiamo cominciato a suonare...

Anche nella tua produzione solista c'è questo andare avanti e indietro nel tempo, il disco precedente era molto più improntato sull'elettronica, sulla dance mentre l'ultimo è tutto acustico, è un gioco, un esperimento, ti piace cambiare?

Sì io l'ho analizzato dentro di me, credo che sia la volontà di attualizzare certe cose, come dire, di portare nel presente certe cose...io credo che, sia stato un trend generale che va oltre la musica, è un trend proprio sociale...quello di... prendere il passato, buttarlo via no, tipo tutta la tradizione...ma l'abbiamo fatto pure.. in buona fede..cioè spesso anche affrontando una serie di tematiche sociali, di lotte che hanno portato che ne so alla liberazione di certi tabù...oppure di roba del passato, è capitato di buttare via il bambino con l'acqua sporca...che ne so la tradizione, la società tradizionale tiene la donna in catene perché...ok buttiamo via tutto però con il risultato che ci liberiamo delle catene e poi non abbiamo più niente, poi ci sono millenni di umanità che vengono bruciati con questa cosa...e forse questa nostra, dico nostra, e poi questa mia fissazione di andare indietro e riportare tutto avanti, è come dire, ok la tradizione c'aveva delle gabbie, la società tradizionale teneva l'uomo in certe gabbie, liberiamoci di queste gabbie e teniamoci ciò che c'è di buono, la musica, che so il cibo, un modo di vivere la convivialità, di avere una qualità di vita umanamente alta...credo di avere questo tipo di fissazione qui, di soffrire di questa mancanza di quello che forse, potevamo avere nel passato, pur non avendolo vissuto ma avendolo ascoltato dai racconti delle generazioni passate, mia nonna, mia mamma, ecc ecc vivo questa cosa, mi piace portare avanti, andare indietro, e portarmi delle cose in avanti, essere una persona moderna, assolutamente aperta a 360 gradi...ma senza perdere quel portato di umanità delle generazioni passate.

1.3 Che tipo di macchine/software usi per la produzione della tua musica?

(analisi della relazione immersiva tra macchine-corpi)

Fondamentalmente quello che oggi offre il mercato globale, il logic, protocols, no, e vabbè però, sì sì, sono il cantante ma sto in studio con loro e so cosa possiamo fare...macchine Machintosh, i computer, mixer quelli che capitano, oggi sempre di più si mixa all'interno del computer, di base questa piattaforma Machintosh che supporta queste piattaforme qui...

Che rapporto c'è tra corpo e macchina quando siete in studio?

Oggi il computer fa sempre di più tutto...noi abbiamo sperimentato molto, specialmente con un membro della nostra band che purtroppo non c'è più, che si chiamava Stefano Facchielli, D.Ra, era il suo nickname, Demon Radical...si chiamava lui, era roba, quelle scelte da ragazzino, per strada a Pietralata, lui faceva lo skater...incredibili dikter??Stefano era assolutamente pazzo.. (risate) lui c'ha aperto un mondo, perché comunque, lui era la mano tecnologica della nostra band e ha trasformato il suono della nostra band, ci ha aperto un mondo...noi lo abbiamo incontrato durante le registrazioni del primo disco ed è diventato un membro permanente quindi un musicista che dal vivo faceva una cosa che non avevamo mai visto fare almeno in Italia...metteva gli effetti su quello che facevamo noi...

faceva dub?

sì faceva il dub..

Era appassionato di dub?

no, lui veniva dall' house e dalla techo ma come appassionato di tecno capiva no, sapeva benissimo che la tecno e tutta quella roba lì, viene dal dub

giamaicano...dalla follia giamaicana di sperimentare le cose, i giamaicani compravano, gli arrivava dall'America ogni ciarpame tecnologico, che poi loro stando sotto, quasi fisicamente gli scendevano queste cose, e gli arrivava tutto senza istruzioni e che so, gli arrivava uno strumento nuovo, proviamo che fa, lo attaccavano, e sperimentavano, e delle volte per pure caso venivano fuori delle cose incredibili...e lì in Giamaica il mezzo tecnologico negli Settanta il mezzo diventa il fine, perché loro avevano sotto mano un riverbero, un delay che serve per rendere più accettabile l'ambiente di studio, mi spiego: tipo tu registri in una stanza un metro per un metro e quindi non hai ambiente, che so vuoi un ambiente teatrale quindi quello riproduceva l'ambiente teatrale ed era per rendere più gradevole la registrazione, ma i giamaicani esageravano gli davano questi ambienti giganteschi, e diventava tutto psichedelico, si alteravano i sensi, la percezione di quello che si sentiva era tutto alternato come se ti fossi fumato qualunque cosa che poi era pure vero, a cosa si aggiungeva cosa...

2. Tecnologie di networking

2.1 Ti connetti prevalentemente con tecnologia mobile (smartphone, laptop) o computer da casa? Che smartphone, computer hai? Usi un software commerciale o open source?

Con tutte e due, ho un iPhone, e un Macintosh...

2.2 Parlando di piattaforme di networking (facebook e youtube) come le utilizzi? hai un profilo ufficiale o anche personale? Come gestisci i differenti profili?

Su quello ufficiale più o meno ci sono soltanto i concerti e le cose... di lavoro, più o meno...sì ogni tanto le interviste, quello che pubblicano, poi viene usato anche molto dai fans che contribuiscono, per esempio se trovano qualche cosa poi lo postano lì..quello personale è un pochettino più aperto ma poco poco di più..ma fondamentalmente non lo uso...

Non ha relazioni con i fans sul tuo profilo personale?

Se mi chiedono qualcosa...ma non esprimo opinioni...non mi metto lì..non credo in quella cosa lì, un po' è anche voluta..bah sì ho visto più di una relazione o di una amicizia rovinarsi su Facebook, eh sì perché stai a privacy zero...non è cioè non si può..io rimpiango i tempi in cui tu aveva il telefono a casa...pronto ci sei? se ci sei...ci sei ma puoi anche decidere di non esserci...che so anche il telefonino, vieni qui con un amico uno fotografa e in tempo reale la pubblica sul tuo profilo magari..se uno nu' fa sapè...non vuol fà sapè, che poi saranno anche affari tuoi dove vai..e una cosa anche abbastanza opprimente...

2.3 Ti occupi personalmente della gestione dei profili o ti avvali di un esperto di comunicazione digitale?

sì...li gestisco io...entrambi.

2.4 Che percezione hai della tua audience, secondo te che tipo di audience è (età, classe sociale, orientamento politico, stile di vita...) ed è cambiata secondo te la tua audience dagli anni Novanta a oggi? (solo per i musicisti più anziani)

No credo. C'ho molti di quelli che avevamo negli anni Novanta che sono cresciuti e quindi hanno la mia età..molti altri più giovani che hanno ascoltato le cose da amici e parenti, le cose Almamegretta, Raiss, si sono tramandate in un'altra generazione...come orientamento politico tendenzialmente, ...democratico, open minded, anti-razzista, anti-sessista...insomma di sinistra, lo definirei...vabbè è quello che siamo noi alla fine, vabbè che poi definire destra sinistra ormai mi sembra molta solo retorica , certo non c'ho Storm Front tra i miei fans! (ride)

Che immagine dai di te su questi profili? Come pensi di spendere l'immagine di Raiss su questi profili?

Di uno romantico....aspetta non capisco? come voglio apparire? ah sì come voglio apparire...ciò che cerco di essere...cioè quello che sono, più o meno quello che sono con tanti lati miei privati nascosti...creo che esca fuori uno romantico, attratto dalla tradizione,ma come dire un anarco-tradizionalista.

Io osservo profili, poi farò un'osservazione più mirata ma mi capita di passare e vedo che tu lo usi poco..

sì lo uso poco...però ogni tanto posto qualcosa così, qualche canzone, quando mi colpisce qualcosa, posto un po' di cose così..reggae...ieri per esempio ho postato sul mio profilo..personale ho postato una frase che avevo trovato, che mi aveva colpito..il patriottismo è l'amore dei propri, il patriottismo è l'amore dei propri (ripete) e il nazionalismo è l'odio per gli altri...mi è passata per la mente...

Ma l'immagine che dai di te é reale secondo te, corrisponde realmente a quello che tu sei?

bah sì...e poi c'è altro, ma perché mostrare tutto?non c'è bisogno..sono legato a prima..non c'è bisogno di essere così nudi sempre e comunque, non vedo perchè, ho un grande pudore rispetto a me stesso..sono fondamentalmente una persona riservata..non mi piace..recentemente mi sono sposato ma non ho postato le foto su Facebook, me le hanno postate e io le ho cancellate... ho detto non mi postate le foto...con dei reportage accuratissimi, anche perché dietro questa cosa qui, vedi, c'è..(risate parlando della consuetudine di postare foto di figli, di momenti privati etc...), sì il pubblico in generale il pubblico è morboso sempre e comunque, non solo nei mie confronti,la gente vuole sapere oggi è il momento in cui tutti vogliono sapere tutto...c'è voglia di inciucio

Che cosa é cambiato rispetto al passato, c'è una maggiore personalizzazione, o una accentuata personalizzazione della figura del cantante grazie ai social network, c'è meno privacy, etc?

Però quando noi abbiamo cominciato a suonare non c'era ancora la cosa che, sei famoso perchè sei in televisione...no c'era ancora quella via mezzo...in cui tu sei "famoso" e "quindi" vai in televisione, sei un bravo musicista, la televisione si interessa a te e ti riprende ok, e poi c'era pure quella cosa lì se sei andato in televisione sei sdoganato, della serie ti potevi permettere tutta una serie di cose, tipo anche fare musica non più di una certa qualità...ormai eri passato. Ora ci sono persone che sono in televisione, non fanno niente e sono famosi, per il solo fatto che loro sono lì, ma all'epoca quando abbiamo cominciato noi, e non è molto tempo fa, non aveva senso il fatto di essere ripreso, che fa questo? niente. e dunque?ma oggi sono riprese..addirittura l'altro giorno ero in edicola ma dei

giornaletti che parlano di persone che sono per me...boh assolutamente ignote, ma poi ho capito che erano questi qui di questi programmi..no, Talent?ma non tanto Talent, almeno a Talent (intende X factor)cantano, fanno qualcosa...tipo Uomini e Donne, che fanno? ma so bbelli!!!mah, sa' quann ce ne stann'...c'è gente oggi, che vive in posti poco fortunate del mondo, belli che si distruggono, sai come vivono....vai a vedere quello che fanno...e questi invece cono famosi, pigliano un sacco di soldi, generano una marea di business intorno ai vestiti che portano...beh comunque c'è il film di Garrone, Reality che parla di questo...ancora una volta la sceneggiatura è di Maurizio Braucci che è lo stesso sceneggiatore di Gomorra, uno bravo, che è un mio caro amico, abbiamo fatto le scuole insieme..perciò lo cito...

Sei spudoratamente di parte?

no, si però, lui è un grande, bravissimo, che vuoi fare...

3. Youtube (intorno al concetto di DIY)

3.1 Come può incidere secondo te un mezzo come Youtube a livello dell'innovazione artistica e dell'estetica musicale sulla musica? Cioè come si può usare?

Oggi Youtube ti permette di essere...di non essere...sotto..cioè noi come gruppo undergorund abbiamo sofferto molto di non passare nelle radio.... Ti puoi permettere di uscire dai formati per esempio, cosa che per esempio con un videoprima doveva durare tre minuti e mezzo per passare su una *piattaforma* tipo MTV, oggi ti puoi permettere..magari fai un cut snello per scaricarlo in maniera veloce..ma... puoi fare un piccolo film, se c'hai il ta..lento e la voglia di scrivere una piccola storia puoi fare un piccolo film. I video che ho fatto io di recente li abbiamo girati con delle macchine Canon che possono fare di tutto, possono quasi riprodurre una qualità addirittura che sembra analogica, che può sembrare una pellicola, sono macchine sofisticate che tutto sommato per quello che fanno non costano neanche tanto, e quindi sì puoi cambiare formato, uscire un po' dagli schemi, si può fare...

3.2 Qual è l'importanza che una piattaforma come Youtube riveste per un'artista con un basso stock di capitali (soprattutto economico) per la realizzazione di un videoclip ai fini di un contatto diretto con il pubblico (senza intermediari)?Tu che tipo di video sei solito girare? Quali tra i tuoi videoclip consiglieresti maggiormente al tuo pubblico?E perchè? Come ti presenti? Che tipo di messaggio veicoli?

mah ho visto tantissima roba oggi, molto bella ma di tutti i generi..fondamentalmente mi piacciono molto quelli di musica elettronica dove non c'è...una storia...

I tuoi eh?

ah dei miei.. di quelli che...abbiamo fatto roba di tutti i tipi, noi ne abbiamo fatti di tutti i tipi, da roba ad alto budget quando appunto si girava...

Voi con Almamegretta siete stati anche un po' pionieristici in questo, avete girato sin dall'inizio videoclip con registi un po' hype...non so Ago Panini ad esempio...

ma Ago..Ago Panini comunque..famiglia Almamegretta, Africa Unite, Casino Royale é di casa perchè é un amico proprio...è un amico che tra l'altro, ex musicista, bassista di un gruppo che è uscito con noi abbiamo, poi noi abbiamo avuto più fortuna come, però faceva parte di quell'area lì, lui ha sempre avuto una passione per il cinema, per la macchina da presa e quindi naufragata un po' l'esperienza musicale si è dato a questo, si è prestato un po' a tutto. Noi con lui abbiamo girato due videoclip come Almamegretta, uno ecco il più bello quello che, si chiama Suonno, quello è molto bello e ha un taglio...tra l'altro però la Sony lo ha tolto, la Sony ha tolto tutto ciò che è di sua proprietà da Youtube e non lo trovi...l'altro Oreminutisecondi..mi è piaciuto molto (si riferisce sempre a Suonno), tra l'altro la stesura originale di Ago era tutta una serie di quadri con colori molto forti, molto caravaggesco come video, molto pesante...con dei cambi di immagini molto lenti..non c'era il taglio Mtv style, tu avevi tipo, 16 battute sempre con lo stesso quadro..che all'epoca era molto pesante..innovativo, poi in Inghilterra, stesso quell'anno, qualcuno di molto famoso lo ha fatto ma a noi non ce l'hanno fatto fare, nel senso che la Sony, all'epoca era Bmg prima di essere acquisita dalla Sony, intervenne sul video e disse no no lo devi ritagliare, deve essere molto più veloce e anzi lo fece ritagliare, gli fece fare l'edit ad uno, a un ragazzo che non aveva niente a che fare col regista, quindi ci fu una specie di violenza su questa cosa qua..altrimenti il video non sarebbe passato a Mtv..poi noi avevamo già tanto da difendere dal punto di vista musicale, difendere pure il video insomma, era un po'...all'epoca lasciammo che questa cosa accadesse che poi non è una cosa bella, infatti con Ago ci chiarimmo dopo ...e Ago ha continuato a lavorare con noi, e con me solista ha fatto un video che amo molto che si chiama Wop e quello é tutto un cartone animato, invece è girato, è tutto finto, basto su tre colori, rosso, nero e bianco e... me che canto e siccome il video era Wop, il testo era sull'immigrazione, sulla libera circolazione, sulla ricerca della felicità...muovendosi, cosa che..oggi é un tema molto dibattuto, questo qui, e lui aveva fatto riferimento a tantissime esperienze di immigrazione, però prendendo delle cose già esistenti, quindi facendo un copia e incolla di cose già esistenti, l'abbiamo potuto fare..io ero in uno spazio virtuale, dietro mi scorrevano foto che so di immigrati, però era uno spazio tridimensionale, completamente virtuale..perchè avevo girato, avevo cantato su una sedia (ride), uno sgabello, ero stato ripreso in tutti i modi, e poi montato in questo spazio virtuale. Il video questo qui è stato fatto in tre giorni, cioè un giorno di riprese e due giorni di editing, in una stanza d'albergo, con tre computer, quindi tutto tra virgolette finto...

Come pensi di presentarti nei video, che tipo di messaggio vuoi veicolare?

E sempre questa cosa qua del ..Raiss é un personaggio che io rappresento, che non sono veramente io, io sono io e sono una persona diversa da Raiz, cioè non è che sono diverso...Raiz é una parte di me, però c'è tanto altro.. lui, lui (scandisce) parla fundamentalmente per argomenti molto forti...è molto romantico..ecco questo mi piacerebbe, mi piace tirare fuori...

C'è una forma di distanza tra Raiz e Rino?

ma sì...cioè Raiz io lo rappresento...é un personaggio che io rappresento in modo da potermene tirare anche fuori quando voglio...é una parte però di me e c'è una parte di me che vorrebbe essere come lui, che vorrebbe avere il coraggio di essere Raiz sempre, perchè Rai lotterebbe che ne so fino alla morte per i suoi ideali cosa

che ognuno di noi purtroppo può fare ma anche no.. a un certo punto c'è il compromesso...ch tu devi..devi..poi Raiz che so il fatto che Raiz ha sempre parlato in napoletano, oppure una lingua molto popolare è la mia radice no..però voglio dire se io devo farti un discorso più complesso, Raiz non lo fa, parla.. più per sentimento, per grande sensualità, per grande...non è intellettuale insomma, non è intellettuale Raiz, io scrivo i pezzi per lui, che sono più intellettuale (ride), io scrivo i pezzi per lui che li rappresenta...questo è stato sempre un gioco divertente, perciò ci divertivamo con gli Alma, a volte avevamo la necessità...volevamo dire delle cose, tra un pezzo e l'altro, spiegare delle cose..ma poi abbiamo smesso di farlo perchè veniva tutto allo scoperto, la rappresentazione perdeva un po' di forza...invece era più bello dare questa immagine teatrale della cosa e poi fare delle interviste e raccontare delle cose...così..senza correre il rischio...di essere troppo...

Io adesso sto parlando con Raiz o con Rino?

no, con Rino, Raiz è pure una parte di me è ovvio...mo' quando ho parcheggiato la macchina qua fuori e ho dovuto parlare... ero Raiz perchè gli dovevo dire delle cose..un essere più civilizzato...sono io..insomma

Forse sul palco viene fuori la parte peggiore di te?

Sì però è pure...sì per certi versi peggiore...no però anche lì no, laddove il bene e il male stanno sempre attaccate...lì viene fuori una parte molto sensuale, virulenta, che sarebbe capace di cambiare la sua..noi siamo sempre davanti..la vita la vedo un pò come un compromesso a volte vorresti realizzare, a volte ma non ci riesci..lotti per la tua libertà ma vieni completamente, più o meno schiacciato dal mondo che ti circonda..ecco Raiz..mi piaceva rappresentare uno che.... poteva simboleggiare il mio io più libero....cioè quello che, meno convenzionale, meno attaccata, parlare sempre in dialetto in questo modo così, questa rivendicazione di indipendenza, di come dire di..importanza, di dare risalto a cose che vengono sempre schiacciate no, il fatto di appartenere che ne so o a una città o a un modo di essere, che poi essere napoletano significa un pò...io l'ho sempre, noi l'abbiamo..noi come band l'abbiamo sempre.. tenuto come simbolo..... per chi non apparteneva come dire al mondo, al primo mondo, al mondo occidentale, in qualche modo, anche Napoli è Occidente, certo, senz'altro, però è un po' una porta..verso il resto. Il fatto che il napoletano lo considerano un dialetto, ci sono delle lingue che hanno diritto, che sono ufficiali, che entrano dappertutto e ci sono delle lingue..la maggior parte delle persone hanno una lingua in cui non si possono esprimere...quindi non hanno diritto di parola, non parlano...effettivamente non parlano...perché devono stare zitte (dire). E' meglio che non parlano, che se parlano...succederebbero delle cose (ride), allora...

Tu pensi che con Almamegretta avete dato l'immagine di una band napoletana, focalizzata sull'appartenenza (territoriale, locale)?

No, no non penso questa non era la nostra...però quello che volevamo dire..noi apparteniamo al mondo di quelli che non parlano una lingua ufficiale e cercano di mescolare le cose...degli spuri per eccellenza...

Una forma di resistenza? Una conservazione di un'identità?

sì sì...un'identità tutta da costruire magari..diciamo che non sappiamo bene cosa

siamo ma sappiamo cosa non vogliamo essere....

4. Reputation Building

4.1 Chi costruisce la reputazione dell'artista oggi? Chi costruisce la validità di un'opera d'arte nell'era digitale?

bella domanda...questa è una bella domanda perchè anche lì questa cosa ha una doppia valenza... Questa cosa ha una doppia valenza..nel senso che oggi ci sono persone, artisti che oggi basano tutto sul loro essere completamente disinteressati...no e anche questa è una forma di retorica...che ne so, mi è capitato di seguire una band, tipo Rage Against the Machine, un gruppo molto impegnato politicamente e molto valido musicalmente, e con testi molto belli. Ecco rappresentavano qualcosa che a me piaceva molto...eppoi però comunque anche loro stavano nel pieno della contraddizione di essere, (squillo del telefono lo distrae per un attimo, spegne...)eh un gruppo firmato con una major.. eh comunque facevano i concerti in un certo modo, giravano in un certo modo..e se l'albergo...poi doveva essere...cinque stelle comunque loro stavano in quel mondo lì in qualche modo...e a volte il fatto di essere così può essere anche una bella costruzione di marketing, nel senso che tu fai il duro e puro...

Come i gruppi rock o punk, come Sex Pistols?

eh...cioè fai il duro e puro per eccellenza (scandisce)...quando poi non sei duro e puro perchè nessuno di noi può essere duro e puro fino in fondo soprattutto se stai nel business, perchè se accetti di fare i dischi, e di venderli...già là fai il compromesso, perchè le royalties quant'è? e perchè? mi servono i soldi, quindi è tutto...*ars gratia artis* non esiste, quindi se tu fai il duro e puro, può essere pure una costruzione di marketing no, quindi potrei dire che..sai qual è la reputazione, gli artisti che amo io sono quelli che sanno fare una mediazione tra queste cose qua, sono coscienti del compromesso che vanno a fare, sanno bene che questo è un lavoro..è un pò come dire, nze.. cioè Michelangelo, no ha dipinto della roba meravigliosa ma tutto su committenza, ma non è che si è svegliava: mo saje che facce' oggi, la Cappella Sistina..e la Cappella chi me la da? Numero uno. E i colori chi me li da? cioè voglio dire tutta questa..., su committenza...ha costruito delle cose meravigliose...questo, voglio arrivare a dire che ..oggi duro e puro nel business, è un pò unaè un pò una bugia, è una boutade, che..... a me non interessa, neanche al gruppo del quale faccio parte...ci interessa però... dire qualche cosa..essendo ben consapevoli di quello che siamo, e dei compromessi che comunque facciamo, e del tipo di contraddizione nella quale ci troviamo, perchè la pensiamo in un certo modo...però siamo costretti tra virgolette, se vogliamo fare questo, dobbiamo fare tutta una serie, no, di do ut des...con noi stessi..essere uomini comunque di compromesso, ecco per me reputatiom building é questo..sono sincero, ti dico che faccio questo per questo questo e questo... questo é il mio lavoro, sono molto cosciente che é il mio lavoro, che procura e produce soldi per me, per i miei, per la mia famiglia, e anche di più...nello stesso tempo mi piacerebbe continuare a poter dire qualche cosa..e a veicolare dei co...come dire...le cose...che hanno a che fare con la morale, con la politica, col comportamento...

Ma io dico, é possibile una disintermediazione dal mercato musicale, dall'industria discografica ufficiale, con queste piattaforme?

beh sì, si può fare..ma é difficile perché anche una band abbastanza *established* come la nostra, fa fatica...abbiamo un nome da tanti anni, comunque fatichiamo...fatichiamo a portare in giro degli spettacoli, fatichiamo a...come dire fare una mediazione sul prezzo del biglietto, una mediazione poi reale, perché il prezzo di biglietto non deve essere alto..uno, perché non deve essere alto, e poi perché la gente sennò non viene...quindi é una cosa reale..e si fa ancora molta fatica e quindi è chiaro che se ti capita una buona opportunità commerciale, un lancio promozionale in grande stile, offerto da uno spettacolo oppure una casa discografica che investe su di te, tu lo prendi....cercando di non farti...

Quindi per te i social network non sono ancora così funzionali come mezzi promozionali?

non ce la fanno ancora...non ce la fanno ancora.. non ce la fanno...ancora

Ma non sono nè quello e nè quello, allora? nè mezzi di disintermediazione nè mezzi di promozione?

Nè quello, e nè quello...ecco qualcuno ce la fa...ma sta in un..assolutamente sganciato dalla logica della nazione in cui sta..allora ci sono band tipo americane, californiane, per esempio, fanno un certo tipo di rock alternativo, e quelli ce la fanno, perchè comunque sono completamente indipendenti ma girano il mondo..

Come fanno?

E si basano sull'imperialismo...loro sono un gruppo americano, tutto ciò che viene dall'America gira il mondo, quello che viene dall'Italia no...

Una forma di colonialismo musicale?

eh sì...loro sfruttano, loro la prendono... in buona fede, poi magari veicolano cose meravigliose, dio li benedica che vengono e ci fanno sentire bella musica però cmq é quello...noi come italiani non é che possiamo andare in giro come vanno in giro loro... noi conosciamo ogni singolo sussulto dell'underground che ne so, californiano...faccio un esempio, eppoi non so a Napoli le band nuove che ci stanno... non le conosco..perché non c'è...perché c'è un gran parlare anche in maniera indipendente di questi qui, e quindi tu lo vieni a sapere perchè tanti ne parlano e tu lo vieni a sapere..anche al Circolo degli Artisti a Roma, che comunque è un posto molto carino dove..oppure al Brancaleone arrivano cose che...però al Brancaleone in America non arriviamo noi...l'omologo di quel giro lì di gruppo...oppure ci arriviamo perchè qualcuno si è proprio innamorato, dice, voglio portare sta band a costo di rimmetterci..e quindi succede...è successo in Francia per noi, perchè c'era proprio qualcuno che si era innamorato del nostro sound..beh, poi ci sono pure i mecenati ecco..quindi qualcuno ce la fa...però per noi italiani è ancora dura e quindi siamo ancora legati a quella macchina ufficiale..qualcuno di noi, ce la fa pure in Italia, dall'Italia, sì...qualcuno di noi ce la fa pure dall'Italia, che so, mi riferisco...i jazzisti, i jazzisti sono abbastanza staccati dal mainstream, si basano tutti...i dischi escono su piccole etichette, legate a realtà indipendenti, veramente...familiari o di amici...meravigliosi...loro girano il mondo..fanno...io per esempio, sono un grande amico di Rita Marcotulli, che é una musicista pazzesca, lei c'ha tanti progetti in piedi, certo non é che lei é Rita Marcotulli, c'ha la sua band..lei c'ha questo progetto quest'altro quest'altro cioè dieci progetti che girano...in continuazione per il mondo, una strumentista

meravigliosa che ha tanto da dire con il suo pianoforte e va..noi usiamo ancora questa formula della pop..., come dire..ed io da solista però quando ho prestato la mia opera come voce, ho fatto, comunque ho fatto tanto, insomma, non..e in maniera completamente indipendente...io da quando ho mollato la band io ho fatto tanti altri progetti, uno con Rita per esempio, un altro con i Radicanto, abbiamo fatto cose...più legate alla musica...la ricerca della musica mediterranea, il nostro interesse per la musica che noi chiamiamo panmediterranea, una musica di pace e compromesso come se tutto il mondo avesse già fatto la pace...no, allora noi andiamo avanti...diventiamo una cosa..

Poi c'è questo mescolare di stili..che sembra veramente che tutto il mondo ha fatto la pace...

sì sì..poi sono tutte canzoni già...c'è un pò di tutto, c'è il riferimento ad un mondo mediterraneo un po' di sogno.. molto immaginario..

Hai trovato dei buoni soci

per fare questo tipo di lavoro qua? sì sì...sono bravissimi (i Radicanto).....é un gruppo che ha un background poi anche di studi..nel senso che almeno in tre sono diplomati..cioè col conservatorio...musicalmente colti, e chiaramente con le antenne molto sviluppate, grande interesse, con loro per esempio ci siamo divertiti a cercare la contaminazione tra quello che oggi sembra assolutamente...tu conosci uno che si chiama Imad Zebal, è il direttore artistico di Alcatraz, la cosa di Jacopo..Imad ieri è venuto qui allo spettacolo, lui è iracheno e mi ha detto per esempio io con te voglio fare una cosa...mi voglio mettere e dobbiamo fare una conferenza sulla musica irachena....dell'inizio del Novecento..là l'Orchestra nazionale irachena gente che comunque ha inventato ..il macram che in Irak è la musica colta per eccellenza, non c'era un musulmano...erano tutti ebrei...i musicisti..iracheni questo, diceva lui, è una cosa meravigliosa..perchè tutti costruiscono identità preconfezionate, per escludere, per dire noi siamo questo, siamo sempre stati...è un pò il 1948, noi non siamo mai stati amici di quelli..sai Stalin che cancellava le fotografie di lui con Trotskij...eccetera eccetera..tutto funziona così, mentre invece il mondo...ma non tanto tempo fa, voglio dire, un secolo fa in un posto come l'Irak, tu avevi l'orchestra nazionale, nazionale irakena, di un paese arabo, non c'era neanche un musulmano e non destava nessuna preoccupazione in nessuno..oggi sarebbe una cosa...

Ma oggi è un problema di stato non di popolazione...

ma qui è un problema di propaganda, tu c'hai una propaganda bella forte...oggi dopo tutta questa propaganda non sarebbe possibile.. in pochissimi sanno che il ministro della cultura marocchina è ebreo..

(riconduco l'intervista nella traccia ma il cassiere ci avvisa che il teatro deve chiudere, e Raiz deve andare, rimandiamo la seconda parte)

Riprendiamo l'intervista a Roma 15 gg dopo, il 20/12 in un bar di Trastevere.

Ricominciamo a parlare del ruolo delle case discografiche dagli anni Novanta ad oggi, ovvero come è mutato il loro ruolo con l'avvento del digitale...

Dicevo che in passato quando abbiamo cominciato noi..a lavorare con le case

discografiche major, noi siamo stati i primi a firmare con case discografiche istituzionali, abbiamo firmato un contratto nel '92, credo, con la RCA, tra l'altro dettando anche un certo scalpore nel mondo underground...poi c'hanno seguito tutti...diciamo fu una cosa un po' così..dice ah avete firmato, vi siete venduti..

Siete stati i primi?

Sì, non so se noi o Casinò Royale però comunque eravamo tra i primi, difatti destò scalpore questa cosa, dice ah voi tradite l'underground così alla fine poi c'hanno seguito tutti perché c'era una cosa...un po' così...(squilla il telefono, interruzione....)

Riprende dopo la telefonata...

Dicevo che siamo stati i primi a firmare e all'epoca destò scalpore questa cosa che noi firmavamo perché sembrava un tradimento dello spirito indipendente, in realtà questi nelle case discografiche già stavano con le antenne...un po' all'erta non sapevano bene che cosa fare.e quindi facevano fare tutto a noi..e quindi davanti a, ti do questi soldi per fare il disco, ti dò questi soldi, per te e fai quello che ti perché perché tanto a loro andava bene tutto perché non conoscevano bene questo mercato, firmavano con noi un po' in funzione esplorativa...

Ma voi avevate un accordo scritto che vi garantiva la libertà totale sulla vostra musica come hanno fatto altri gruppi dell'underground? (99 Posse, Assalti Frontali)

No vabbè ma questa cosa, è chiaro, ma questa cosa ...ma proprio perché..al di là del fatto che questi erano accordi...noi non avevamo un accordo scritto ma era verbale, ma questi non sapevano proprio che cosa dire, non avrebbero saputo come correggere, a meno che tu, non facevi..

Tu l'altra volta facevi riferimento al fatto che avete dovuto difendere la vostra musica?

Sì ma nel senso che avevamo dei suggerimenti, se facessimo così potremmo poi fare così..

Era la BMG la vostra major?

Sì, era la BMG anche quella dei 99 Posse...e degli Assalti Frontali...cioè era l'RCA all'epoca, distribuita BMG e comunque sì, ci fu questa..ci fu questa...(si distrae per guardare se c'è ancora carica nell' MP3) ci fu questa cosa qua all'epoca...una ..distribuivano la musica e comunque lavoravano sulle cose, avevano delle idee precise, poi, lascia perdere che poi ci facevano fare quelle che volevamo, ma comunque cooperavano, erano cooperativi, gli uffici promozionali funzionavano molto bene, quando siamo entrati noi addirittura stampavano i dischi...

Ma perché volevano mettere le mani su questa musica nuova?

Perché era un mercato..perché era una fetta di mercato che loro non avevano...

Hanno fiutato un business?

Eh sì, c'era una base di utenti che avrebbero potuto comprare il disco..infatti anche lì...si discuteva sempre di politica..loro erano ben..ben disposti anche a fare una politica di prezzi perché sapevano che ti rivolgevi..uno perché comunque a noi interessava non uscire a prezzi esagerati per poter raggiungere tanta gente..ma poi perché c'aveva 'na funzione politica questa cosa..che cioè se noi fossimo usciti a prezzo pieno cioè..anche togliere 5mila lire, perché allora erano lire da un disco, poteva significare tanto da un punto di vista dell'immagine e anche questa era un'operazione di marketing in qualche modo perché tu...toglievi 5mila lire e incoraggiavi magari l'utente underground, a dire vabbè questi vedi il prezzo è tra virgolette politico, il che vuol dire oggi con occhi molto disincanti, era un diverso modo di fare marketing...non è che..e quindi così...tra l'altro quei soldi che risparmiavamo da lì uscivano da altre parti, quindi gira che rigira era proprio una funzione di..marketing... però se tu dovevi fare un disco in cui tu dicevi quello che volevi, la musica era quella che piaceva a te, e poi costava pure non una cifra esagerata.. insomma un accordo nel quale noi, potevamo stare..all'epoca...quindi firmammo..e loro all'epoca avevano questa funzione qui...e avevano anche uno staff molto.. preparato..in tutto un altro modo, ma comunque c'aveva voglia di conoscere questo mercato qui e interrogarsi su quello che noi facevamo, chi più, chi meno.. c'erano degli assoluti idioti anche all'epoca, ma c'erano anche tante persone preparate, che venivano comunque dal nostro stesso mondo e che comunque lavorano lì...negli uffici di promozione oppure che ne so quelli che si occupavano delle etichette alternative oppure dell'estero.. comunque invece erano attenti ascoltatori di musica e sinceri poi ammiratori di quello che facevamo e ci hanno dato spesso una mano.. abbiamo trovato.. una sponda...anche lì dentro...

E il ruolo oggi, come è cambiato?

Il ruolo oggi è più cambiato...perché oggi loro stanno amministrando un mercato che si sta dissolvendo sempre di più...perché allora i dischi si vendevano cioè all'epoca c'era la cosa che l'unico supporto su cui tu potevi diffondere la musica era un cd, era un longplaying di vinile, una video.. una musicassetta, sì potevi fare la copia sulla cassetta ok ma la qualità era talmente scadente che, voglio dire, non c'era paragone. Oggi poi da quando è stato inventato che si può copiare il cd sul cd e quindi la qualità è esattamente quella...tolti tutti i fronzoli, copertina, marketing, *che te ne importa* a te ti importa soltanto della musica che tu ascolti...figurati, io pure ce ne ho diversi (di cd taroccati, dico che ho il taroccato di Figli di Annibale) me ne hanno regalati in tutti i modi..ehheh e quindi questa cosa qua è cambiata, ha cambiato le cose perché è come avere un panettiere in cui tu compri il pane e l'altro panettiere affianco in cui tu ce l'hai gratis..lo stesso pezzo di pane, solo che il primo ti mette tutta la carta, tutto bello e invece l'altro te lo dà in mano così...tu magari *na vota* ogni tanto vai pure da quello lì che ti mette la carta, ma proprio così se devi fare un regalo, però poi ti servi sempre da quello che te lo dà gratis, è ovvio, e quindi il mercato a parità di popolarità parecchi progetti tipo il nostro poi sono caduti a picco con le vendite perché noi facevamo sempre il disco d'oro, il disco di platino e poi abbiamo cominciato a non fare più niente perché il nostro pubblico era un pubblico che copiava, poi veniva ai concerti...ok

“Taroccava” le cose?

Sì copiava, scaricava da internet ...si copiavano le cose, all'inizio è cominciato che per un disco comprato ce n'erano dieci e tu te ne accorgevi ai concerti, perché la gente veniva ai concerti e cantavano pure le canzoni...quindi vuol dire che i pezzi li conoscevano però non si compravano il disco, perciò questa cosa ha un effetto su di noi a caduta...e quindi noi abbiamo avuto sempre meno possibilità,

meno credito presso le case discografiche perché vendevamo di meno, vendendo di meno muovevamo meno cose, quindi è un po' un gatto che morda la coda, è chiaro che se tu vai ad attaccare tipo Lady Gaga che vende ventimilioni di copie..

A proposito già stai rispondendo alla prossima domanda..

Eh.. ho capito..

1.3 Che cosa ne pensi della cosiddetta pirateria? Il filesharing va a discapito o a beneficio di un'artista non mainstream?

No..è che penso della pirateria digitale? È inevitabile...cioè non è giudizio di valore, cioè uno si dovrebbe mettere a fare un distinguo completamente velleiteristico su una cosa che non ha senso..perché dicevo quella cosa lì del panettiere gratis, come fai a dire tu invece devi andare da quello che si paga, in base a quale criterio? Questo è...poi se vogliamo entrare nel merito morale della questione...taroccare un disco è rubare qualcosa di qualcun altro, proprio effettivamente farlo, perché come se tu entrassi in un negozio, magari ecco allora e qui ritorno a Lady Gaga..se tu, è un po'guarda la differenza visto che magari abbiamo un pubblico...cioè u te ne intendi, è un discorso che puoi capire molto, molto bene...se tu vai nella grande distribuzione no, e ti rubi una mela è una cosa...se tu vai dal fruttivendolo sotto casa tua e ti rubi una mela mmh è un po' diverso, perché quello magari fa di tutto per farti arrivare la mela, non quella là di merda, cioè scusami, brutta, magari se la sceglie va...al mercato, te la porta...

Gli dico che può dire parolacce, tanto quando sbobino trascrivo esattamente ciò che dice lui (risate).

Te la porta là..la mela magari che se l'è scelta lui, col suo camioncino, con la sua cosa...tu ti rubi la mela di quello, uhhh, se tu te la rubi nella grande distribuzione, certo fai un danno minore, tra l'altro noi sappiamo come sono gonfiati i prezzi della grande distribuzione...quindi quasi quasi...quasi quasi tu non stai rubando, per...e mentre invece al fruttivendolo sotto casa tua stai rubando proprio, perchè magari quello è una persona che c'ha la sua famiglia, quello è il suo reddito, lavora su questa cose qua, stai facendo lo stesso atto...voglio arrivare al fatto che rubare il disco agli Almagegretta e rubare il disco a Lady Gaga è diverso...perchè tu rubi il disco a Lady Gaga ok, *vabbuò*...su ventimilioni di copie gliene rubano un milione gli restano diciannove milioni di copie, noi su, che ne so su diecimila dischi venduti, me li rubi tutti o non ho più la forza per riprodurmi..per riprodurre la mia forza lavoro, parlando in termini marxiani proprio(ride)..non..non so più come fare..mo è chiaro che..se

Ma secondo te va più a beneficio o discapito di un gruppo come il vostro?

Allora, oggi...oggi le cose sono cambiate perchè magari il disco ha proprio trovato un altro tipo di collocazione...noi siamo abbastanza coscienti del fatto che quando esce un disco è un veicolo commerciale per fare altro..cioè è un po' un biglietto da visita, tu dici ok, io faccio questo mo' venitevi a vedere il concerto..è il concerto che è diventato..prima quel disco lì era irripetibile perchè tu o lo compravi...anche se lo copiavi sulla cassetta, insomma, specialmente quando c'era l'LP come facevi a copiarti...veniva sempre male, per averlo te lo dovevi comprare e mano mano che lo ascoltavi il disco poi si deteriorava sempre di più perchè il vinile tu ogni volta che ascolti la puntina se ne mangia un pezzo, quindi..tu il risultato migliore lo avevi con un vinile nuovo comprato..che, appena uscito dal negozio e mano mano scendevi nella qualità..oggi tu puoi copiare lo stesso e quindi questa cosa qua ha proprio cambiato, ha proprio cambiato (ripete) i termini, una volta era quel disco lì era un evento irripetibile, l'ascolto migliore era sempre migliore..l'ascolto precedente era sempre migliore di quello successivo, quindi è quasi un evento irripetibile, è un'opera d'arte che si deteriora alla luce...no? agli agenti atmosferici.

Il cd rimane così quindi l'unica cosa oggi irripetibile è che ha un po' l'aura della..della..

C'è l'ha lo stesso l'aura secondo te il disco oggi?

No, Noooo! il disco in termini...sì sì..il vinile? il vinile c'ha ancora un pò l'aura perchè comunque...oggi, oggi il cd copiato così è completamente quello che Benjamin avrebbe definito arte popolare..nel senso è completamente orizzontale come distribuzione, non si deteriora, è sempre lo stesso, chiunque lo può fare, però è chiaro..che se da una parte questa cosa come dire, come estetica, artisticamente, ha dei vantaggi, è una cosa bella..perchè poi..si perde un pò no, quasi la santificazione dell'artista, tutto scende ad un livello più orizzontale, più democratico tra virgolette, però è chiaro che se noi viviamo ancora come viviamo, nell'epoca in cui tu percepisci dei soldi per vivere allora a quel punto l'artista poi..cioè quello che fa quell'oggetto, il promotore di quell'oggetto, usando più un termine tecnico (ride) rimane senza la forza di promuoverlo più, cioè non lo fa più...perchè cambia lavoro, dice ok, devo vedere che mi devo mettere a fare perchè questa cosa non va bene, però senza arrivare a cose tragiche...questa cosa a noi per esempio ha spinto...per la mia esperienza personale mi ha spinto verso un'altra frontiera, mi sono dedicato più al live perchè il live era quello, era la cosa che mi poteva dare più....più... remunerazione, eppoi mi sono spinto verso progetti diversi perchè mentre prima facevo solo quello, ero diventato un pò starlette dell'underground..dopo ho cominciato a fare tante altre cose, tanti altri progetti più...più di base..ma anche più didattici per me, perchè che ne so...

Ti sei riposizionato come artista perchp percepivi che quella strada lì era in discesa?

No, no..secondo me è stata un pò una cosa infantile, un pò giovanilistica, dice ah, voglio cambiare, voglio cambiare, non ce la faccio più, mi sentivo dopo tredici anni, voglio cambiare...

Non l'hai fatto per riposizionarti?

...no, no, questo è stato un guaio per me perchè io.. l'ultimo concerto che ho fatto con gli Alma tipo nel... duemila e due, abbiamo fatto in Salento, vicino Lecce, boh due, tremila persone, un pubblico pagante, pagava il biglietto, pensa che i Sud Sound System ..eravamo noi e i Sud Sound System, e avremo fatto..non so quanta gente, era un campo sportivo pieno, quindi sai anche grande gratificazione perchè la agente veniva, pagava il biglietto, i soldi che tu prendevi...non è che l'ente tale ci aveva messo i soldi e quindi tu in qualche modo ..no erano cose che muovevi proprio tu..cioè il biglietto l'avevamo deciso noi quando doveva costare, non costava tanto, cioè erano tutte cose soddisfacenti...il concerto che ho fatto dopo, il primo da solista, che ho fatto a Pisa grazie a un promoter che credeva in me, e ho fatto venti persone, certo, perchè Raiz, ma chi è? 'na cosa era il mio nome che avevo costruito ok...vabbè che ho scritto le canzoni, tutto quello che vuoi tu..però chiaramente..quelo sapevo che era un prezzo che avrei pagato..ma avolevo cambiare, noi avremmo potuto pure fare sempre la stessa cosa, diventare una specie di, di Casadei, cioè facciamo sempre la stessa cosa nostra, il reggae, il dub, in napoletano, non lo so, tutto sommato..anche perchè..la storia non si fa con i se e con i ma (ride), è meglio quindi non rimpiangere, meglio così..meglio così, perchè alla fine oggi ci siamo incontrati su altre basi completamente e ci stiamo divertendo a fare un disco insieme...eppoi ci capitano anche cose belle, cose carine, promozionali, speriamo di poter andare avanti...

1.4 Conosci le Creative Commons?

no

Non ne ha mai sentito parlare?

no

1.5 Di che tipo è attualmente la relazione tra un artista del tuo status (livello di notorietà, genere musicale, ambizioni e progetto artistico) e il mercato?

dopo alcuni secondi di silenzio....cioè di che tipo è il rapporto...

1.5 sì di che tipo è il rapporto con il mercato per un artista del tuo status, livello di notorietà, devi giudicare se alto, medio o basso, il tuo progetto artistico...

bah..è ancora un rapporto dipendente dalle istituzioni culturali, nel senso, c'è...un po' di vendita di dischi sì...un po' di vendita dei biglietti dei concerti...anche però c'è dico, istituzioni culturali nel senso..non proprio istituzioni...che devo molto alla reputazione che mi sono costruito, quindi spesso in un festival sei invitato anche se il promoter è sicurissimo..non è sicurissimo che col tuo singolo concerto rientrerà in quello che tu costi, comunque ti invita perchè tu puoi significare qualcosa di importante per quel festival, e magari affianco al tuo nome c'è un nome più..che richiama più pubblico e quindi in qualche modo pure se pure tu non richiami tutto il pubblico di quanto costi..questo credo che sia il rapporto...boh, 80/20, nel senso 80 lo faccio io, 20 lo fa quello che la gente gente pensa che io possa rappresentare o che posso dare un tono, insomma, più tra virgolette culturale a qualche cosa...

Somministro Parte I

1.Formazione di musicista

1.1 Da chi hai ereditato la passione per la musica?

Da mio pa...

Quali sono state le maggiori influenze (persone, istituzioni scolastiche, religiose, culturali, musicisti preferiti, etc) sul tuo percorso di artista?

allora l'unica persona dal quale ho ereditato la passione per la musica è mio padre (scandisce)..che ascoltava musica jazz e musica afrocubana, nonchè musica napoletana a casa..mia nonna...che comunque...

Paterna?

materna...che era una che cantava le canzoni napoletane..normalmente..

Cantava in pubblico?

Lei occasionalmente non da professionista ha cantato anche in pubblico...lei era dei Quartieri Spagnoli e quando c'era la festa di Piedigrotta spesso nel suo quartiere facevano il carro, siccome lei cantava, le capitava pure di cantare ma non da professionista, non che faceva quello, però c'aveva una bella voce...me la ricordo pure a casa che cantava...mi ha insegnato tante canzoni, quindi da lei ho preso sia l'attitudine al canto e anche al dialetto...ho imparato il dialetto da lei perchè lei parlava così

Invece da tuo padre ti ha iniziato all'ascolto di jazz mi dicevi?

sì di jazz, di musica fondamentalmente di musica afro-cubana perchè lui è un appassionato di quel genere lì..cioè lui è latino, caraibico...

Quali sono stati i tuoi musicisti preferiti, i primi artisti che tu hai amato?

beh..i Platters per esempio, perchè mio padre ascoltava anche il soul americano, il commerciale della sua epoca, quindi i Platters, Perez Prado...cose insomma..che...

Era all'avanguardia tuo padre?

eh si...cioè ma non per me capito...lui era un grande ascoltare di...Arbore all'epoca quando Arbore faceva la radio no.. lui era ragazzino e faceva la rado, era molto giovane...in effetti era il gusto che i dj dell'epoca come Arbore che secondo me ha fatto tanto per portare musica buona in Italia...

1.2 Come si é formata la tua attitudine musicale (percorso strutturale dell'habitus), occasioni, opportunità sociali, etc...

eh, stavo a scuola e a scuola, c'era sempre facevamo sempre le band, i gruppi...e io cantavo, cantavo perchè poi cantare è sempre difficile...cioè trovavi sempre il bravo chitarrista così, poi un cantante.. non si trovava...all'inizio non c'avevo neanche troppo credibilità eh..tra i miei coetanei, perché non ero...mi ricordo non c'avevo questo grande appeal..anzi...poi ero un ragazzino abbastanza timido..quindi insomma..quando cantavo, cantavo... però forse ero troppo intenso, non lo so...all'epoca, ci mettevo troppo...boh..però io però pensavo già da allora che la voce dovesse avere un suono..più che altro quello che dicevi ok, come apparivi va bene..come ti muovevi ok..anche quello che dicevi sì..ma fondamentalmente mi interessava il suono che mi usciva dalla bocca..cioè che fosse un suono credibil..un suono commovente cioè un suono commovente perché per me un suono commovente che ne so era il suono della musica che ascoltavo all'epoca oppure che ascoltavo a casa, che ero stato educato ad amare..che ne so mi ricordo che quando ascoltavo..non capivo nulla di quello che per esempio diceva un coro gospel però mi dava sempre un'emozione intensa..e questa era la credibilità che avevano quel tipo di voce, ecco la voce aveva un potere evocativo e io cercavo di stare su quelle cose lì e quindi magari all'inizio in gruppettini un po' rock mi rende conto forse era un po' pesante poi ho cominciato a fare da solo....no no andiamo avanti perché mi sa....

No, no vai...dimmi ..

il mio grande promoter è stato un..è stato un...grande musicista napoletano che aveva una band...aveva una sala prove...sì aveva una sala prove al centro a Napoli...

Come si chiamava?

Lui si chiama Enzo Petrone, è stato.. è un bravissimo bassista è stato anche uno dei bassisti degli Osanna, un gruppo storico della scena napoletana...enzo c'aveva una sala prove..un po' sgangherata al centro storico che era il punto di riferimento di tutti quelli che andavano lì...e suonavano..quella era il suo lavoro..suonava un po' e poi stava lì..faceva le cose..faceva i turni...aveva suonato con gli Osanna però non suonava con gli Osanna quando l'ho conosciuto io..una volta sono

andato lì con un gruppo in cui c'era pure l'odierno batterista degli Alma che è Paolo, Paolo Polcari..e quindi c'era già lui in questo gruppo ma Enzo quando mi ha sentito cantare mi ha detto, ma a te ti interessa..tu che fai..

Quindi lui si è accorto per primo della tua voce?

Sì...sì Enzo Petrone è il mio talent scout...eppoi lui era grande, c'aveva trent'anni quando l'ho conosciuto io e un musicista adulto che diceva a un ragazzino di..boh forse c'avevo diciassette anni..io tu, mio fratello, facciamo il piano bar, guadagni un po' di soldi e canti perché sei bravo, secondo me vale la pena....ma io corsi subito..

Tu avevi già capito che volevi fare quello?

Sì..io volevo fare quello... poi la musica non mi interessava tanto..quello che facevamo..anche se era divertente perché facevamo un piano bar di tipo differente, che ne so facevamo Zucchero oppure Sting, ci buttavamo dentro questa roba qui, non era proprio De Crescenzo, Peppino di Capri, cercavamo di fare una cosa...tutti e due venivano dal rock..insomma erano bravi musicisti, quindi non è che...anche lì ci adattavamo a fare una cosa che potesse incontrare un po' i gusti del pubblico dei localini commerciali e però ci potessimo divertire anche noi, che ne so facevamo anche Dalla, i pezzi vecchi, ben arrangiati perché loro erano molto bravi..eravamo in effetti un duo con un cantante perché c'era il fratello...

C'era anche Polcari?

No no Polcari no...sì era nella band che avevo prima...eh me n'ero andato..sì continuavo pure lì ma quella era una band che faceva le feste dei licei...i compleanni, ste cose qua..qua invece io guadagnavo dei soldi...e mi ricordo che guadagnavo, sì, tipo anche che ne so trentamila lire a serata, stiamo parlando di quando io avevo diciassettanni...sì nell'85..cioè guadagno i soldi...tant'è vero che mio padre a un certo punto si è insospettito perché io magari facevo quattro serate al mese ..a 80milalire, quattro per otto 32, mi ritrovavo con 320milalire in tasca dell'epoca e mio padre diceva, questo..c'è qualcosa che non va poi ero sempre uno notturno, stavo sempre in giro, quindi vediamo questo che va a fare e poi l'ho invitato..allora vieni a vedere se non ci credi perché io suono e da allora si è trasformato in un mio fan numero uno...perché mi ha visto...che comunque ero un ragazzo onesto, non stavo per strada perché quei soldi potevano essere pure frutto di qualche illecito...

1.4 Quali altri interessi artistico-culturali hai al di là della musica?

La musica...ma nel senso che mi interessano, che mi piacciono? Ah, che mi piacciono..no come..sono un osservatore, beh..mi piace la pittura...mi piace molto la pittura, mi piace l'architettura..sì

1.5 Come ti definisci attualmente un artista affermato, emergente o dilettante?

No, sono un artista affermato perché comunque...sono conosciuto, sono conosciuto anche da persone che non sanno neanche quello che faccio perché comunque il nostro nome è girato..il nome di Almamegretta e anche il mio nome nome da solista è girato..che so ho fatto anche se extra..ha mi piace anche il cinema tra le altre cose...però ecco io tra il fare il cantante e recitare in un film

non ci trovo tanta differenza perché si tratta sempre di portare in un personaggio sul palco..poi ne abbiamo parlato pure l'altra volta...cerco sempre di rappresentare qualche cosa quindi questa cosa qua..si però mi definisco affermato perché emergente... dopo ventanni di carriera..dilettante non sono dilettante perché comunque questo è il mio lavoro io vivo di questo...

Qual è stato il momento della tua affermazione?

Quando con gli Alma abbiamo fatto...abbiamo toccato, quando la musica underground in Italia ha toccato l'apice..e..devo quando, quando i riflettori si sono accesi sulla città di Napoli...per una questione di cambio politico e a quel punto, come dire, è stato opportuno accendere questi riflettori..io ho visto per esempio che quando è stato eletto per la prima volta Antonio Bassolino sindaco di Napoli, Napoli ha avuto una trasformazione incredibile, perché Bassolino era il primo sindaco che stava lì non per pigliarsi i fondi...noi abbiamo avuto delle amministrazioni...con buona pace di un altro grandissimo sindaco che era Maurizio Valenzi, però Bassolino, il suo mandato, il suo doppio mandato..(silenzio)poi quello che è successo dopo...è successo quello che è successo..parliamo del suo mandato negli anni Novanta, ha cambiato la città, Bassolino ha trasformato il mio quartiere in un quartiere che finalmente poteva avere una vivibilità ha dato delle concessioni alle persone a poco prezzo perché potessero aprire i locali...e i locali si sono aperti è venuta tanta gente al centro storico, quindi trasformando un quartiere che era fondamentalmente un quartiere ghetto..borgata

Che quartiere era?

Il centro di Napoli..Piazza del Gesù...Santa Chiara...

Che ha fatto ha gentrificato?

Che ha fatto...ha dato...un sacco di possibilità alla gente di aprire i locali...quindi ha riempito il quartiere di gente...per esempio ha dato anche mo'..specialmente in questo periodo qua, per esempio il periodo di Natale..esposizioni, pastori, cioè tutto l'investimento sulla cultura, tanta gente viene..io non avevo mai visto tanta gente al centro storico come...cioè non se ne vedeva tanta...prima del suo mandato e quindi si sono accesi i riflettori sulla città e questi riflettori hanno illuminato noi, Mario Martone e il suo laboratorio teatrale, il cinema che si faceva, questa cosa è stata, e questo io lo dico senza alcun..i 99 Posse, tutte le cose che succedevano lì..anche troppo perché come tutte le cose che succedono in Italia Napoli sembrava..cioè tutto quello che veniva fuori da Napoli era improvvisamente cool..prima eravamo terroni e fetenti..e poi improvvisamente eravamo cool...quando io andavo a suonare a Nord...quando io facevo il pianobar e suonavo al Nord, sì eri divertente perché eri napoletano, quindi potevi cantare anche le canzoni napoletane...però era bellissimo che poi dopo quando siamo andati a suonare come Alma, veniva fuori la..i fan venivano e in perfetto accento lombardo dicevano, che figo, che bello..che siete, ma sai che i miei genitori sono di Salerno, sai che i miei genitori sono di Foggia..era diventato cool essere terroni...e questa cosa a noi naturalmente culturalmente ci appagava molto perché era come dire..ci sentivamo un po' pasinari di questa revanche del sud...po' questa cosa può avere anche dei risvolti, secondo me..reazionari (ride)...può essere boh....potrebbe...vista bene, tu cominci a diventare...siamo meglio...e allora vedevi le cose, la gente..a sentire le cazzate, ah ma tempi dei Borboni?ma

quali tempi dei Borboni (ridendo), sono cose che poi fanno ridere a oggi..eh però era bello, era molto divertente..questo per dire, noi siamo diventati famosi e tante altre..mamagari una band di Brescia poteva essere bravi quanto lo eravamo noi...non ha avuto quell'esposizione, e come in tutte le cose, l'esposizione è molto importante..noi abbiamo avuto la fortuna...di avre esposizione...

Ma sovraesposizione non significa ingresso nel mainstream?

Eh sì noi siamo entrati nel mainstream...no, no..noi siamo entrati nel mainstream e anche in maniera abbastanza...noi eravamo come..il mainstream dell'underground, eravamo la punta del sommerso, quello che si vedeva che c'era dietro....che c'era dietro..dietro c'era tutto un movimento eh noi siamo diventati la cosa...poi siamo scomparsi anche noi poi è venuto fuori qualcosa ..io mi ricordo per esempio quando Elisa ha vinto il Festival di San Remo con la sua canzone scritta da Zucchero..l'arrangiamento era un'arrangiamento molto.. come dire hip hop soffuso, dub hip hop, trip hop all'epoca si poteva chiamare e risentiva molto degli ascolti sicuramente di un certo tipo di musica inglese che gruppi come noi e i Casino Royale abbiamo contribuito a portare qui..ora senza..poi magari lei...è come se noi...l'underground dell'epoca avessimo rotto un muro di cemento..era impossibile perché all'epoca la musica italiana era solo Albano, questi qua...noi abbiamo rotto, come dire, una fessura (indica con la mano) e poi dentro questa fessura è stata allargata e ci si sono buttati gli altri...paradossalmente noi non abbiamo avuto il beneficio di quelli che hanno rotto l'argine...cioè..anzi...

Pensi che sia giusto che la gente paghi un biglietto per sentirti cantare, o che sborsi dei soldi per acquistare un tuo disco?

Sì, perché come è giusto che io pago un alimentari per mangiare... e comunque una cosa che io vendo...

2. Origine sociale

Titolo di studio

Ho fatto il liceo classico...sì stavo all'università ma non mi sono laureato...

Titolo di studio del padre

Ragioneria

Titolo di studio del nonno

Mio nonno paterno? Non penso fosse andato alle superiori

Professione del padre

Mio papà fa.. faceva..ha fatto diversi.. ha cominciato come ragioniere.. poi è entrato in una ditta che vendeva utensili e pneumatici...faceva un po' il venditore di questo e poi è finito con avere un officina specializzata che riparava utensili e pneumatici..

Posizione all'interno della famiglia

Sì sono primogenito...e ho una sorella..

3. Ingresso nella Posse (ruolo, chiamata nella Posse)

Tu sei il cantante e sei stato tra i membri fondatori...di Almamegretta

Sì c'era un altro gruppo prima che si chiamava Almamegretta, però poi ci siamo uniti...io suonavo...sì sì facevamo di quella cosa là che faceva reggae, dub...si riconosceva...poi si chiamavano tutti Posse che era quel nome là che in Giamaica veniva dato a quelli che facevano, au collettivi, che si mettevano, che facevano musica insieme...poi in Italia è diventata addirittura un genere musicale ma è una parola che vuol dire gruppo...vabbè comunque..Io suonavo con un altro gruppo che faceva un po' dub, rocksteady queste cose qua...roba giamaicana..boh..oppure roba italiana che faceva riferimento alla roba giamaicana dell'epoca...

Ti eri avvicinato a quelle musiche già prima di Almamegretta?

Ma sì, sì perché io sono un culture di musica degli anni '60 per cui blubeat, rocksteady li conoscevo bene e pure il reggae anche la rivoluzione del blubeat mi piaceva molto...erano quei generi li ascoltavo...poi...questo gruppo però...che era un gruppo che si chiamava DBX Noise, che è un affarino che toglie i rumori eh..niente..è un aggeggio elettronico insomma il DBX.. quindi giravamo così..uno dei tanti gruppi che ho fatto...un po' senza tante speranze..con bravi musicisti..però non è che facevamo niente..facevamo qualche concerto così...però poi ci siamo..il bassista che si chiamava Federico Donatelli di questo gruppo qua del quale facevo parte io, mi dice ma gli Almamegretta sono andati via esattamente quelli che ci mancano...cioè noi abbiamo un batterista...

Tu conoscevi Almamegretta?

Sì di nome, li avevo pure visti una volta dal vivo..c'era una cantante che era andata via e un bassista che era andato via..erano rimasti un chitarrista e un batterista... noli avevamo un altro chitarrista, il batterista nostro era andato via e un bassista..quindi abbiamo pensato ci fondiamo con gli Almamegretta...facciamo un gruppo nuovo che si chiamerà in un altro modo..proviamo, vediamo se esce qualcosa, quindi abbiamo cominciato a fare un po' di prove...

Quindi vi siete conosciuti di persona?

Sì..me li ha fatti conoscere questa..e ho conosciuto Gennaro (T) e Gianni Mantice..che era il chitarrista..dopo un po' di prove però non è che ci fosse ggranchè intesa...tra loro..tra i musicisti..diciamo, però mi trovavo bene con Gennaro...Gennaro mi piacevano i suoi gusti, quello che proponeva lui... e dopo un po' che questa collaborazione non era andata in porto ricevo una telefonata di Gennaro che mi dice, ok, quella cosa lì non è andata in porto però perché non proviamo...un po'..proviamo a fare una cosa noi, vediamo..se a te piace il reggae, noi volevamo fare..all'epoca la Mano Negra era il gruppo che andava più forte nel nostro ambito, nel nostro...eppoi comunque concettualmente ci piaceva molto il fatto della mescolanza, tutto il progetto iniziale di Manu Chao era molto, molto bello..e quindi ci siamo messi insieme ma fondamentalmente a noi ci piaceva molto il reggae e così abbiamo cominciato a fare queste cose qua e nel 91..ah io poi..ci serviva un tastierista e anche un bassista e Paolo Polcari, suovana sia le tastiere che il basso e ho detto, secondo me possiamo provare Paolo per suonare sia le tastiere che il basso e vediamo lui cosa vuole fare, oppure che cosa ci piace

di più perché secondo me questo è proprio bravo...allora lo chiamo, lui viene e dice no, guarda io voglio suonare le tastiere poi abbiamo trovato anche un bassista e abbiamo fatto questa band nel...91..abbiamo fatto dei pezzi, un demo, l'abbiamo mandato a Arezzo Wave..il demo è andato nel 91 a Arezzo Wave e abbiamo fatto Arezzo Wave ma non avevamo una grossa identità, non sapevamo bene che cosa volevamo fare, stavamo ancora a un livello molto germinale...tant'è vero che dopo l'estate, dopo Arezzo Wave che non è che brillammo chissà di quale luce..ci fu un po' un rompete le righe per l'estate e..ce ne andammo ognuno per conto suo..ce ne andammo in vacanza poi all'epoca io ero studente, quindi vabbè facevo i lavoretti, faccio questo due mesi e poi me ne vado in vacanza..al ritorno però Gennaro mi richiama e fa secondo me dobbiamo continuare però vediamo di fare proprio un laboratorio, perciò Gennaro propone di fare le cover...mettiamo in studio e suoniamo i pezzi di altri..sai suonare i pezzi di altri perché suonando i pezzi di altri ci viene..poi capiamo pure cosa ci piace di più fare...e là abbiamo scelto un sacco di roba reggae...facevamo un sacco di reggae..a me viene un'idea ma proprio per divertimento siccome a me piace molto la canzone napoletana e tanti pezzi reggae c'avevano sti testi melensi cge sembrano i testi melensi delle canzoni napoletane d'amore...io comincio a tradurre in napoletano,comincio a tradurle in napoletano, la prima volta che comincio a fare questa cosa qua mi rendo conto già mentre cantavo la canzone, che era una canzone che so di Mikey Dread, ste cose qua...mi sentivo che stavo facendo una cosa che mi apparteneva molto in due modi, cioè sia per il fatto che facevo il reggae, che era una cosa che a me piaceva con la quale ero cresciuto e pur non essendo giamaicano se tu c'hai una cosa con la quale cresci, cioè non è che la musica non appartiene a nessuno la musica ti appartiene quando tu la suoni e la pratichi...dalla'ltra parte c'avevo l'altro orecchio della canzone napoletana perché appunto a casa..che poi conitnuo..è una strada che ho fatto mia per sempre, mi piace cercare di fare qualcosa che oggi verrebbe definito glocal,cioè molto locale ma con ambizioni globali...quella che è comiciata a diventare la formula della nostra band e abbiamo cominciato a fare dei concerti in cui si facevamo qualche canzone trasformata in napoletano ancora però non c'era questa...in qualche cosa che stavo scrivendo...all'epoca ero...divoravo tutto ciò che faceva parte del mondo afro-americano, perché mi interessava...erano gli anni specialmente...della prima grossa immigrazione africana in Italia e si vedevano cose anche abbastanza brutte, tipo che so...il fronte skinead, ste cose qua terrificanti contro le quali volevamo scrivere qualcosa che fosse non retorico e tout court antirazzista, ma anzi che fosse..come dire noi, ci tenevamo molto a essere trasversal, stare con il piede in due scarpe...come al solito..senza.. e quindi come napoletani del sud dice beh..questo fatto che noi eravamo un po' i neri d'Italia ci divertiva, ci giocavamo pure un po'...fino a quando io non trovo, perché io leggevo tantissimo quello che era successo in America negli anni '60, perché poi mi interessava molto che ne so anche la collaborazione che ne so dei bianchi con, quali erano i bianchi che erano stati al fianco al movimento delle Black Panters...comunque del Black Power in generale, come questi bianchi si rapportavano visto che comunque il movimento Black Power rischiava di essere qualcosa di sciovinista nero no..in qualche modo, cioè come fai e vedevi che comunque tutti i bianchi che stavano lifacevano parte di minoranze non erano bianchi wasp ma facevano parte..erano ebrei o erano italo-americani comunque erano...gente che forse aveva passato prima dei neri o si erano sdoganati prima dei neri per una questione di pelle ma comunque erano non proprio ecco la maggioranza dominante negli Stati Uniti, questa cosa mi piaceva molto perché

dicevo noi anche siamo un po' così, il fatto che ora ci sono gli africani qua, noi ci dobbiamo sentire vicini a questi...e comunque anche noi siamo, in qualche modo siamo una propaggine, cioè schierarsi con loro per un puro come dire disinteresse ideologico a me mi...non lo vedevo..io lo faccio perché mi interessa la società perché è un mio interesse di avere una società composita non é perché..

(...)???...Dici vabbuò, ecchill'è il ragazzo del Vomero che fa la cosa in napoletano, parli con vocali e consonanti che non sono quelle, so di poter usare quello...perché il mio background comunque é quello e quindi... ho detto, però siccome magari qualche mezzo in più l'ho avuto...allora cerco di arricchire questa cosa, é chiaro, un po'...anche qui è un'operazione un po' velleitaria, forzare la mano sempre, anche sul fatto sulla somiglianza: ah, dico noi e quelli dall'altra parte del Mediterraneo ci somigliamo... va bene forziamo la mano, perché noi ci dobbiamo somigliare, perché per me è giusto che spingiamo per somigliarci o per comunque vedere i punti in cui ci somigliamo, perché altrimenti cioè è una lotta senza fine e invece deve essere...deve finire la lotta in qualche modo e trovare una composizione.

Che cos'è per te l'autenticità?

Ehhhh....

Voi siete un gruppo che avete sperimentato molto anche con l'elettronica, secondo te esiste...?

No....

Lacontrapposizione musica tecnologica versus musica acustica, autentico/non autentico e che cos'è in generale l'autenticità per te in musica?

Mah, oggi secondo me oggi l'autenticità non esiste, la musica autentica non esiste, é sempre un qualcosa di, perché oggi che abbiamo visto tutto e che la comunicazione globale... ecco forse la musica autentica la trovi in posti che....

Autentica, quindi adesso parli di musica acustica, cos'è la musica autentica per te? (silenzio..)

E' qualcosa che fai senza troppe sovrapposizioni intellettuali oppure che fai con sincerità...perché la cosa che...autentica...come dire, ecco l'autentica espressione della comunità pastorale del Sannio...ok, anche lì c'è internet quindi...mentre stai suonando la cosa pastorale del Sannio, poi senti quello, eh dici..e ci metti pure quello....però anche quello può essere autentico, se non è fatto con un doppio interesse, con sincerità...forse quello é..però l'autenticità, la musica autentica...boh...dovrebbe essere una cosa senza...non lo so...non esiste più l'autenticità come veniva definita un tempo...oggi é...(silenzio) ecco se una cosa ti piace e ti fa vibrare e tu la fai e quando la canti, la senti, ecco quello é una cosa autentica, poi lascia perdere che é frutto di duemila sovrapposizioni, di ascolti, che vanno uno sopra l'alto, poi io nel momento in cui sto sul palco o in studio o anche qui e mi metto a cantare una canzone, e sento questa canzone...per esempio io amo moltissimo la canzone di Mario Merola che si chiama Lacrime Napulitane, perchè c'ha tre o quattro punti che sono talmente commoventi per me che io ogni volta che la canto, mi sento male..a volte mi devo addirittura dominare perché sono troppo emozionato, tipo quando lui parla, quando dice: ho perso casa, patria e onore, sono carne da macello, e sono emigrante...ok lui parla ...pensa quella è

una canzone che si riferisce a uno che ha ammazzato l'amante della moglie, quindi se n'è dovuto scappare in America, certo non è un esempio di vita, eh...però lui quello che dice io lo riferisco, che ne so, a quelli che sono dovuti scappare, perché magari sono stati perseguitati...oppure...perché sono poveri...quelli che muoiono sui barconi tra la Libia e la Sicilia e tu pensi, ho perso casa perché non c'ho la casa, patria perché non c'ho...l'onore perché io sto qua in una situazione assolutamente disumana, io sono carne di macello, sono emigrante, dice queste cinque cose, che...per me sono vere in assoluto...sono commoventi...questa è una frase autentica mo' lascia perdere che è La Sceneggiata, tutta la retorica per cui è stata scritta, tutto quello che c'è alle spalle...lo sciovinismo, il sessismo, bubububu, tutto quello, però quella canzone è meravigliosa per tutto quello...perché c'ha questi momenti di pathos...autentico pathos...cioè a me tocca le mie corde..tocca le corde di...poi sono molto introiettivo, nel senso che le esperienze, tendo a fare mie le gioie e le sofferenze degli altri quindi se uno sta' male j' sto male tant'è vero che lo evito io quando uno sto troppo male lo evito, a volte non ce la faccio, io sono uno che ascolta molto i problemi degli altri, però ci sono dei momenti in cui non li ascolto perché nun ce la facc'...magari già c'ho qualcosa di mio, viene uno che mi racconta i fatti suoi,io li intrometto a tal punto che poi sto propr' male, dico no oggi non è cosa...

Parlando invece di contaminazioni, ibridazione, la vostra musica...

È tutta sull'ibridazione...

È contaminata, volutamente contaminata...ed è un fenomeno che è stato portato proprio da quei gruppi là, cioè voi negli anni Novanta, avete introdotto questa formula? Che cos'era? Ti senti un'avanguardia, verso che cosa si lottava, quali erano le forme, gli stili predominanti nel campo musicale nel momento storico in cui voi avete cominciato a fare musica, contro quali generi di sgomitava, si lottava?

Contro il pop italiano, brutto...brutto, imitativo delle cose americane senza un briciolo di identità, senza un briciolo di...scopiazza e basta. E...anche le punte di questo pop no, che possono oggi addirittura risultare gradevoli all'ascolto...sai noi amavamo il reggae, e tipo una canzone come E la luna bussò di Loredana Bertè, oggi l'ascolti e dici, però guarda questi cercavano..no, noi l'ascoltavamo e dicevamo che schifo, perché questa cosa qui è il reggae italiano, a noi non ci interessa fare il reggae italiano, noi vogliamo fare il reggae giamaicano con un impianto italiano sopra, cioè invece di mischiare le cose, non ci interessava mischiare le cose, cioè lavoravamo con una specie di cut up borroughsiano, cioè facevamo tutti tagli cioè se tu prendi Nun Te Scurdà, se tu togli la voce, la base, il sound è giamaicano, se levi la base per, la canzone è napoletana, noi volevamo lavorare su questo tipo di ibridazioni, cioè su sovrapposizioni, e ancora una volta aveva, era la nostra visione politica: io, non mi interessa perdere identità, io voglio andare d'accordo con gli altri mantenendomi me stesso, è chiaro che poi i compromessi li devi fare, però cioè non è che ci interessava...perché noi dicevamo...ecco perché in fondo oggi la globalizzazione che cos'è, è qualcosa di omologante, alla fine se ci pensi la pacificazione può avvenire pure davanti a un panino di Mac Donald perché tu levi tutte le tradizioni culinarie di mezzo, rimane solo il MAC DONALD CI VEDIAMO DAVANTI AL MAC DONALD E SIAMO FELICI, MANGIAMO TUTTI E DUE LA STESSA COSA, MA QUAL È, QUESTA È UNA PAX, FACCIO

IL DESERTO E LO CHIAMO PACE. INVECE A NOI INTERESSAVA NON FARE IL DESERTO, MAGARI ACUIRE PURE LE CONTRADDIZIONI, E FAR SENTIRE LE DIFFERENZE, MA QUESTE DIFFERENZE DOVEVANO ANDARE D'ACCORDO NO...QUINDI QUESTO ERA IL NOSTRO MODO DI VEDERE LE COSE, PIÙ CHE IBRIDAZIONE, LAVORAVAMO PIÙ SU, SI È CHIARO È IBRIDAZIONE, MA LAVORAVAMO CON LA SOVRAPPOSIZIONE, METTEVAMO LE COSE UNA SOPRA L'ALTRA FINCHÈ FUNZIONAVANO OK, QUANDO NON FUNZIONAVANO PIÙ LASCIAVAMO, NON LE FACEVAMO, NON CERCAVAMO DI METTERE INSIEME DUE COSE PER FORZA, QUANDO CI ACCORGEVAMO CHE ERAVAMO TROPPO CERVELLOTICI SU QUESTA COSA MOLLAVAMO, INFATTI GLI ESPERIMENTI MIGLIORI DEI NOSTRI SONO QUELLI CHE SO DEL REGGAE....

(N. T. CHIEDO DI ENTRARE DENTRO IL BAR PERCHÈ HO FREDDO E LUI MI CHIEDE SE SECONDO ME MANCA ANCORA MOLTO PERCHÈ LUI DEVE ANDARE "ANCORA UNA VOLTA, UHMM", GLI MOSTRO LE DOMANDE RIMANENTI ED ENTRIAMO DENTRO).

R:VOGLIAMO ANDARE DENTRO, ALLORA METTO PAUSA UN ATTIMO?

RIACCENDE SUO IPHONE PERCHÈ STIAMO REGISTRANDO CON QUELLO...

ALLORA CHE STAVAMO DICENDO?

IO: STAVI DICENDO DEL FATTO DELLA STRATIFICAZIONE...

AH, SÌ...E QUINDI LAVORAVAMO PER QUESTA IBRIDAZIONE PARTICOLARE CIOE' NEL METTERE LE COSE UNA SULL'ALTRA COL CUT UP E CREDEVAMO ANCHE NELLA MAGIA DEL CUT UP, NEL SENSO CHE DELLE COSE ...NELLA COMBINAZIONE CASUALE DEGLI ELEMENTI...VEDIAMO CHE SUCCEDÈ...ANCHE COL COMPUTER LAVORAVAMO SU QUESTE COSE QUA, E FACEVAMO FARE UN PO' A LUI E ALCUNE VOLTE VENIVANO FUORI COSE INTERESSANTI,PURE PER ESEMPIO QUANDO TU CREI NELLA SCRITTURA DEI TESTI MI AFFIDAVO MOLTISSIMO A QUELLA CHE SI CHIAMA LINGUA VERA, TU CANTI IL PEZZO CON DEI SUONI CHE TI VENGONO E QUESTI SUONI PRENDONO FORMA, CIOE' LASCIANO UNA TRACCIA E TU COMINCI A SCRIVERE LE PAROLE PARTENDO DALLE PAROLE CHE ASSOMIGLIANO MIOLTISSIMO AI SUONI CHE HAI FATTO, ALLORA TI FIDI PIÙ DEL SOUND CHE DEL CONCETTO, ERA ANCORA UNA VOLTA UNA MANIERA DI STACCARE L'INTELLETTO E AFFIDARSI DI PIÙ ALL'ESPERIENZA SENSORIALE E SENSORIALE DELLA MUSICA E POI RITORNARE ALL'INTELLETTUALITÀ PERÒ EX POST, SCRIVO UN TESTO PERCHÈ PENSO QUESTO, NO, IO TIRO FUORI I MIEI SENTIMENTI E POI SCRIVO IL TESTO DALLE PAROLE CHE I SUONI, A CI I SUONI ASSOMIGLIANO, E' QUALCOSA CHE SI CONCETTUALIZZAVA, CHIARO UN'IDEA IN MENTE CE LA DOVE DI AVERE IN LINEA DI MASSIMA, PERÒ SICCOME NON ERA UN TENTATIVO DI...QUANDO LAVORI IN UN CONTESTO GIA' SCRITTO, FAI UNA FORZATURA, FORZI LE PAROLE DELLA MUSICA MENTRE INVECE NO, IO COSÌ GIÀ C'AVEVO TANTO LAVORO FATTO PERCHÈ LE PAROLE CHE SCRIVEVO ERANO GIÀ NATURALMENTE, ERA MUSICA, PERCHÈ LE AVEVO PRONUNCIATE IN UN MOMENTO DI IMPROVVISAZIONE ...

ERAVATE UN'AVANGUARDIA, VI SENTIVATE UN'AVANGUARDIA?

NON LO SO SE ERAVAMO UN'AVANGUARDIA...PERÒ FORSE...ECCO AD OGGI...FORSE LO ERAVAMO SÌ...

QUALI ERANO LE TENSIONI CULTURALI E SOCIALI PRESENTI NEL CAMPO MUSICALE NEL MOMENTO DELLA VOSTRA AFFERMAZIONE?

C'ERA QUESTA STORIA QUA DEL RAZZISMO E IL FATTO DELLA...C'ERA QUESTA STORIA QUA DEL RAZZISMO SÌ PERCHÈPERCHÈ PERCHÈ ERA ALL'INIZIO

DELL'AVVENTO DELLA LEGA...CHE COMINCIAVA A PRENDERE I VOTI, LA LEGA, NON UNA LEGA...OGGI IN DOPPIODETTO...

PIÙ MOVIMENTISTA?

EH SÌ...POI C'AVEVANO I GIORNALETTI NEGRI E TERRONI FUORI DAI COGLIONI...CIOE' ROBBA PESANTE..ROBBA DA..NON LO SO...DA APHARTEID SUDAFRICANO...QUINDI MOLTO PESANTE..LORO ERANO I PORTAVOCE DEGLI IDEALI VERAMENTE PIÙ RETRIVI, SAI DI TUTTO QUELLO CHE LE PERSONE SEMPLICI POSSONO COVARE DENTRO DI PIÙ BRUTTO POSSONO COVARE DENTRO LE PERSONE POCO ACCULTURATE E QUESTO PER NOI ERA...SSCCH ERA PROPRIO UN NEMICO DA COMBATTERE...PROPRIO CULTURALE E COME NAPOLETANI...ORMAI NON C'ERA PIÙ ASSOLUTAMENTE 'STA COSA DEI TERRONI, ERA UNO SCHERZO, PERÒ IL FATTO CHE NOI POTESSIMO ESSERE ALFIERI COME DIRE CHE DIFENDEVANO, COME DIRE, I NUOVI TERRONI CHE ARRIVAVANO CONTRO ANCORA UNA VOLTA UNA MENTALITÀ RETRIVA E DISCRIMINATORIA CI FACEVA PIACERE PORCI COSÌ...E POI ERANO I PRIMI ANNI DI TANGENTOPOLI, ALL'INIZIO, E' STATA LA PRIMA PIAZZA PULITA, CHE NE SO, DEL PARTITO SOCIALISTA QUANDO HANNO FATTO PIAZZA PULITA DEL PARTITO SOCIALISTA...C'È STATO, LA PRIMA VOLTA CHE BERLUSCONI, LA PRIMA DELLE "SEI" (SOTTOLINEA) VOLTE CHE BERLUSCONI SI E' PRESENTATO ALLE ELEZIONI, LO SO CHE SONO SEI, PERCHE' HO SENTITO IL FATTO DI BENIGNI L'ALTRO GIORNO, HA FATTO QUELLA BATTUTA CHE MI HA FATTO RIDE', DICE E...SPERIAMO CHE IL SEI...IL SETTIMO SI RIPOSI...(RISATE), M'HA FATTO MORÌ E COMUNQUE...SI È PRESENTATO SEI VOLTE, SPERIAMO CHE LA SETTIMA SI RIPOSI, E GUARDA...(RISATE)...EH, COMUNQUE ERA IL '94 E QUINDI IL FATTO DI AVERE BERLUSCONI...CIOE PER NOI BERLUSCONI ERA IL PADRONE DI CANALE 5, CIOÈ ERA UN BUFFONE E NON SAPEVANO ANCORA NIENTE DI LUI...SAPEVAMO SOLO CHE ERA QUELLO CHE FACEVA IL MUNDIALITO, 'STE COSE QUA, ALL'INIZIO...TELEMILANO 58 PER ME CHE ERO CRESCIUTO A MILANO E LUI PRIMA DI CANALE 5, ERA TELEMILANO 58, SAPEVAMO TUTTI E NON PERCHÉ L'INTELLIGESTIA DI SINISTRA CE L'AVEVA DETTO MA PERCHE' INDRO MONTANELLI (SCANDISCE)DALLE COLONNE DEL CORRIERE AVEVA DETTO SILVIO TU VAI ALLE ELEZIONI PERCHÉ NON VUOI ANDARE IN GALERA...(RIDE) INDRO MONTANELLI, CAPITO CHE ERA UN SUO STIPENDIATO E PER QUESTO POI FU CACCIATO VIA, CIOE' INDRO MONTANELLI, UNO DELLA REPUBBLICA SOCIALE, CIOÈ VOGLIO DIRE, E QUINDI IO DICEVO MA SE LO DICE QUESTO TU HAI CAPITO QUESTO CHI CAZZO SARÀ MAI...E QUINDI ERA...ERANO QUESTE SICURAMENTE ...

QUALI SONO STATI I VOSTRI PERCORSI DI CONSACRAZIONE ATTRAVERSO CANALI, NON SO LA STAMPA SPECIALIZZATA VS LA STAMPA GENERALISTA, LE RADIO DI MOVIMENTO...VS RADIO COMMERCIALI, UN PO' NE PARLAVI ANCHE L'ALTRA VOLTA, MA QUAL È STATO IL PERCORSO DI CONSACRAZIONE CHE VI HA RICONOSCIUTO, QUANDO AVETE AVUTO LA PERCEZIONE CHE STAVATE EMERGENDO, GRAZIE A CHI?

PENSO LA STAMPA DI SETTORE E LE PAGINE CULTURALI DEI GIORNALI...

SPECIALIZZATA?

SPECIALIZZATA MA ANCHE GENERALISTA, DALLE PAGINE CULTURALI CHE RECENSIVANO I NOSTRI DISCHI E CI MENZIONAVANO, INFATTI IL NOSTRO NOME HA GIRATO MOLTO DI PIÙ DELLA NOSTRA MUSICA, CIOE' È UN SACCO DI GENTE SAPEVA, GLI ALMAMEGRETTA?COME NO? GLI ALMAMEGRETTA, OK CANTAMI UNA

CANZONE...? BOH, E QUINDI VUOL DIRE CHE IL NOSTRO NOME HA GIRATO MOLTO DI PIÙ...AD UN CERTO PUNTO SAI COM'È, IN AMBIENTI CULTURALI, CERTE COSE, E' COOL DIRE CHE SONO FIGHI ANCHE SE TU NON HAI MAI SENTITO NIENTE E POI ANCHE ASSOLUTAMENTE IMPOSSIBILE ANDARCI CONTRO QUANDO TUTTI (SOTTOLINEA) CHE QUELLE COSE SONO GIUSTE, QUELLA COSA È FIGA...QUINDI.. POI C'È SEMPRE IL BASTIAN CONTRARIO CHE DICE NO QUEL DISCO E' UNA CAGATA...E NOI ANCHE QUESTI ABBIAMO APPREZZATO GENTE CHE CI VENIVA CONTRO...

AVETE AVUTO ANCHE RECENSIONI NEGATIVE?

BEH RECENSIONI NEGATIVE, NO...PERÒ ABBIAMO AVUTO SINGOLI CHE CI ATTACCAVANO IN MANIERA FEROCO...

E DICEVANO?

CHE ERAVAMO DEGLI ATTEGGIATI, CHE ERAVAMO.. CHE IL NOSTRO ERA UN ATTEGGIAMENTO MOLTO ESTETICO...PERÒ CI SONO SERVITI PURE PER AGGIUSTARE IL TIRO PERCHÉ DICEVAMO...SE QUESTI DICONO QUESTO VALE COMUNQUE LA PENA ASCOLTARLI...ANCHE SE FOSSE DETTA UNA COSA PER PURA INVIDIA, DA QUALCUNO CHE SI APPIGLIA A QUALCHECOSA QUINDI ASCOLTIAMOLI E...SÌ...

(IL DISCORSO CADE INFINE SUL SUO ULTIMO DISCO CON RADICANTO, GLI DICO CHE IO SONO STATA L'UNICA CHE HO TROVATO IL NEO NELLA SCALETTA, IN MEZZO A TUTTE RECENSIONI POSITIVE...RISATE)

TIPO: “INTEGRATO” LUCARIELLO

L'intervista si svolge in data 13/01/2013 a Napoli in un bar; l'appuntamento era fissato per le 18.00 ma arriva con un'ora di ritardo dopo aver spostato l'intervista all'ultimo momento dalla mattina al pomeriggio:l'intervista si svolge in un bar di Spaccanapoli, con un po' di fretta perché alle 20.30 devo prendere il treno per Roma. Lui si mostra comunque molto disponibile e motivato.

Si inizia a parlare del fatto che Luchino di Assalti Frontali non si è prestato a fare l'intervista...e lui mi chiede come mai, poi si parla del fatto che loro sono stati i pionieri in Italia del movimento Posse.

Io diciamo faccio parte della generazione immediatamente dopo...ho cominciato attivamente, insomma i primi palchi su cui sono salito, era intorno al '94..'95 insomma... io sono del '77...ma ho iniziato che ero molto piccolo...questo sì sicuramente, facevo parte di quelli là...dei ragazzini che stavano appresso a 'sta roba qua...

Io ho letto nella tua biografia che negli anni '90 eri attivo a tutti gli effetti..

Sì, facevo un programma hip hop in una radio locale....qua stiamo parlando del '93/'94..era il primo programma di musica hip hop che c'era sicuramente in Campania....

Tu hai fatto parte di Almamegretta anche?

Io sì....sono entrato negli Almamegretta quando è uscito Raiss (ride), dal 2003 fino al 2008...2002-2008 quello era più o meno il periodo...

Seconda parte

1.0 Habitus e tecnologie

Ricordi la prima volta che hai avuto un approccio con un oggetto tecnologico? Di che tipo era? Com'è stato? Cosa ricordi di quell'evento? C'è stata una persona, una situazione particolare che ha determinato il tuo approccio con la tecnologia?

Primo, sì..me lo ricordo abbastanza bene...era un campionatore ed era una tastierina.....che c'aveva in realtà mio cugino, neanche io...che permetteva di...era una tastiera della Casio che ancora si trovano in giro, che permetteva praticamente di campionare la propria voce...

Era di tuo cugino?

Era di mio cugino sì...la tastierina che permetteva di campionare...la propria voce e quindi suonarla sulle note della tastiera...e quindi da quella cosa lì, poter creare tu quello che poi suonavano le note, non erano semplici note ma erano i sample e quello, da lì c'è tutto il fondamento tecnologico di tutta la musica che ho sempre fatto fondamentalmente...

Quanti anni avevi?

Otto anni...sì erano proprio i primi esperimenti...

Ma era vera questa cosa o era un giocattolo?

Era un giocattolo, era un giocattolo...cioè serviva per farti sentire la tua voce...tipo a tonalità più alte, sai 'sto giochetto così...però in realtà la macchina era un campionatore....di primissima generazione e di bassissima lega, ma era già un campionatore...

Quindi quella per te è la scoperta meravigliosa del mondo tecnologico?

Sì...poi insomma tutto é legato al discorso musicale, sicuramente...

Quindi tu da subito, hai associato tecnologia e musica...?

1.1 Qual é il rapporto con la tecnologia digitale nella tua produzione artistica? In che modo essa ha contribuito alla formazione dello stile/genere di cui sei portatore? Quanta e quale importanza occupa la tecnologia nella tua produzione artistica?

Totalizzante, nel senso che io suonichio diversi strumenti musicali, un po' la chitarra, un po' il piano....però in realtà non so suonare bene, non sono capace di fare una performance....con uno strumento...però questa piccola conoscenza mi permette di utilizzare al meglio gli strumenti tecnologici, cioè...posso ottimizzare la mia non conoscenza dello strumento attraverso l'utilizzo degli strumenti tecnologici...quindi lavorando appunto sui campionamenti e sul suono dei sintetizzatori, lavorando più proprio sulla tecnologia...

Tu fai un genere che si fa prevalentemente con questi mezzi qua...?

Sì, sì, lavoro, spesso mi avvalgo anche di musicisti che sanno suonare chiaramente, però il lavoro che faccio io, oltre chiaramente a scrivere i testi e lavorare sul rap..é proprio questo, utilizzare, prima utilizzavo i campionatori ora utilizzo il computer anche perché fondamentalmente l'Ipad, questi mezzi che si utilizzano adesso contengono fondamentalmente anche campionatori e tecnologie di questo tipo....

Che tipo di macchine/software usi per la produzione della tua musica?

Di tutto, tutto,...Apple...chiaramente come piattaforma, Mac..da poco sto cominciando ad utilizzare anche gli Ipad come controller per gestire poi i campionatori...

Lavori anche con quelli?

Sì...sì..sì...ottimi...e niente come software di base, lavoro con Logic e con Ableton Live, sulle macchine utilizzo quelli...

2. Tecnologie di networking

2.1 Ti connetti con tecnologia di networking mobile (smartphone, laptop) o computer da casa? O entrambe? Che smartphone/computer hai? Usi un software commerciale o open source?

Tutto, con tutto....Iphone....(ride)

Computer MAC me l'hai già detto?

S'è capito diciamo (sempre ridendo)...

Sul Mac utilizzi il suo software?

Sì. Sì Os...

2.2 Parlando di tecnologie di networking (Facebook e Youtube) come le utilizzi? Hai un profilo ufficiale o anche privato? Come gestisci i differenti profili?

Ho un profilo privato e una pagina ufficiale..e, diciamo la pagina pubblica, la pagina pubblica la gestisco sia io, che diciamo a volte, i membri lo staff..le persone che mi danno una mano a volte su certe cose...e niente le utilizzo.. come strumenti di comunicazione alternativi, sicuramente, mi rendo conto che sono macchine che fanno parte della grande macchina del potere sicuramente, esistono delle piattaforme collaterali sicuramente sono ancora embrionali..però il futuro...però sono ancora embrionali...

Tipo?

Tipo Siris per esempio...ma sono ancora...

Per la musica?

Ah? No, no sono delle piattaforme di networking...

Tipo Facebook?

Tipo Facebook però funzionano...come funzionano i file Torrent, cioè non c'è un server ma sono condivise, quindi tu nel momento in cui sei offline il tuo profilo non c'è più...ma proprio non c'è più nella rete e questo chiaramente ti permette un livello di privacy maggiore, non c'è il controllo generale di Google che sa tutti i cazzi tuoi, per intenderci (ride)...

Prevalentemente non hai una percezione di disintermediazione in questo senso comunque le percepisci all'interno di un meccanismo di potere?

Certo, percepisco..sicuramente...la percepisco e credo che sia la sfida politica del futuro, sia questa, cioè riuscire a non entrare e a non farsi controllare nonostante tutto, diciamo stiamo entrando seriamente in Matrix...(risate).

2.3 Ti avvali di un aiuto per la gestione di questi profili mi hai detto, ma della collaborazione di un esperto di comunicazione digitale?

No, no...anche perché mi piace approfondire direttamente, non sono uno che delega....

2.4 Che percezione hai della tua audience, secondo te che tipo di audience (pubblico) è (età, classe sociale, orientamento politico, stile di vita..) ed è cambiata secondo te la tua audience dagli anni Novanta a oggi?

Sicuramente quello che ti arriva dai network è la fascia che va dai tredici ai trentacinque/quarant'anni, diciamo proprio il blocco più grosso, molto più diciamo, alta, di punta, verso i ventenni diciottenni, diciannovenni, quella roba lì ti arriva molto dal web..il resto...chiaramente di meno, anche se, vengono utilizzate da tutti penso, oggi piattaforme tipo Myspace, Facebook, etc.. però sono utilizzate di meno rispetto ai giovanissimi...si quelli più grandi le utilizzano sicuramente di meno...classe sociale?penso sia abbastanza orizzontale, non c'è il livello dove ci sono più delle fasce sociali che utilizzano di più o utilizzano di meno...

Ma che tipo di pubblico hai tu, che percezione hai del tuo pubblico da queste piattaforme e se è cambiato rispetto agli anni Novanta?

Ah che tipo di audience c'ho io rispetto a questa cosa...credo che continui ad essere orizzontale,perché credo che la classe sociale soprattutto tra i giovani tende a mimetizzarsi, non credo che ci siano...magari ci sono giovani che appartengono a famiglie ricchissime, che vanno nei centri sociali, che ascoltano musica underground e viceversa...ci sono ragazzi magari che vengono da famiglie disagiate che invece cercano in tutti i modi di andare a prendersi il caffè al bar di Posillipo per stare no? Penso che la roba si mescola parecchio...non c'è molta

Non c'è uno stile di vita direttamente riconducibile all'appartenenza di classe vuoi dire?

Esatto.. esatto...si è un po' mimetizzato...voglio dire si va un po' mimetizzando rispetto a questa cosa...penso sicuramente che il mio audience non è fatto di persone che vogliono ascoltare esclusivamente un prodotto di intrattenimento ma persone che comunque cercano un minimo di contenuto, perché io fondamentalmente non faccio solo intrattenimento, anzi devo dire la verità penso che negli ultimi lavori che ho fatto sono diventati molto poco di intrattenimento ma cerco proprio di emozionare il pubblico ...

Perché in passato ti capitava di fare canzoni più leggere?

Sì magari facevo serate più discoteca...magari dove facevo un lavoro di MC, di supporto al DJ...

Ma non a livello di scrittura dei testi?

No, no...nel senso facevo un lavoro di appoggio al dj, fondamentalmente più intrattenimento, adesso invece é tutto basato sul testo, sulla comunicazione che tu vuoi trasmettere...

E a livello di stile di vita, di orientamento politico che tipo di audience percepisci attraverso i social network?

Guarda abbastanza vario, anche qui...perché mi rendo conto che tra i miei fans, se li vogliamo chiamare così, tra le persone che mi seguono c'è dal poliziotto all'anarchico...quindi...non riesco a percepire un tipo di audience specifica...

Non c'è un riferimento politico netto, quindi, secondo te?

Un minimo c'è...sicuramente non ci sono molti democristiani...(ride) anche perché io c'ho un linguaggio esplicito, pesante, etc...nonostante io sia dichiaratamente antifascista e non ho alcun legame con questa cosa mi rendo conto che un po' di pubblico di destra mi segue, forse per il fatto che ho fatto delle collaborazioni con Saviano dove mi sono schierato chiaramente, apertamente contro la Camorra senza se, senza ma...

Quindi lì ci sono persone di vari orientamenti politici dici?

Sì...però la grande massa penso sono ragazzi o scontenti della...quel che é rimasto insomma...io personalmente..personalmente...quindi fondamentalmente non votano o ragazzi che in linea di massima...insomma boh..hanno una linea di sinistra, per orientamento politico attuale é di supporto all'esperienza del Movimento 5 Stelle, anzi cerco anche di dargli una mano...

Ma hai sentito questa polemica che ha aperto ai fascisti?

No, ma quella non è un'apertura ...quella é stata una speculazione anche quella dei media, sicuramente ha detto delle cose che andavano specificate meglio (scandisce)...perché quando tu parli e ti chiedono, il fascismo, devi dire chiaramente che sei anti-fascista anche perché il M5S é perfettamente conforme alla nostra Costituzione...essendo la nostra Costituzione una Costituzione antifascista...il M5S per sua natura é antifascista...quindi voglio dire il fatto che Grillo abbia detto certe cose secondo me è per togliere da sotto a Casapound dei ragazzi...che magari condividono una serie di idee fattive, realizzabili, di battaglie che il Movimento sta portando avanti...questo è un altro discorso, però il fatto di dire che il M5S apre ai fascisti insomma mi sembra una cosa...non apre a nessun partito figuriamoci a Casapound...

E' come il discorso della audience nel M5S che si confondono...

Ma anche perché veramente se tu al fascismo, sicuramente c'ha un valore storico in Italia e questa cosa va valutata per quella che é...quindi per questo bisogna, é importante ribadire l'antifascismo..però se tu ci pensi oggi il fascismo se gli togli da dentro l'omofobia, gli togli da dentro il razzismo, gli togli da dentro tutto il totalitarismo diventa una tifoseria da stadio e basta ...e io avverto questa cosa la vedo molto oggi che magari non c'è tutta 'sta roba qua,soprattutto per i più piccoli che magari si avvicinano a 'sta cosa..perché magari c'hanno il nonno...che era magari capito...penso che un discorso di dialogo sia importante su tutti i fronti, poi nessuno di noi si sogna di scendere a fare le ronde...contro gli immigrati (ride), anche perché fino a prova contraria qualche anno fa eravamo noi ad andare a cercare chi faceva le ronde...

La percepisci diversa rispetto agli anni Novanta la audience ti chiedeva?

Sì sicuramente prima era più ideologizzata sicuramente, perché il movimento c'aveva...una realtà forte però io la disillusione che ho provato rispetto a questa cosa é che soprattutto il movimento quello che non aveva un legame col Parlamento però era in qualche modo molto legato comunque a quella sinistra che

stava in Parlamento e che non faceva succedere quello che doveva succedere...quindi...diciamo come se fossi a un certo punto un po' strumentalizzato rispetto a tutta quella storia lì, questo penso sia una cosa abbastanza condivisa in generale...quindi là c'è stato lo sfaldamento, era diventata più una moda, Che Guevara, la sciarpa, la cosa, però poi in soldoni ognuno pensava a comprarsi la scarpa, la cosa, capito...quando poi ho visto gente...

Questo non dipendeva dal fatto che c'era una composizione sociale anche lì abbastanza...

Mista...sì, certo, ma non solo io ho visto quelli che facevano le lotte più sfrenate diventare dei topi di partito capito, o dei dirigenti che licenziano con (?)incredibile allora ti rendi conto di cosa c'era veramente dietro quella storia là...sicuramente era più ideologizzato però anche secondo me più cieco rispetto poi alla realtà...

Rispetto ad oggi?

Sì...per assurdo sì, oggi sembra che ci sia meno attenzione, invece capito io faccio un lavoro...spesso di andare in giro per le associazioni,vedo comunque un'attività dei ragazzi forte, rispetto a questa cosa qua, sai di volontariato, delle associazioni che lavorano per l'ambiente, che lavorano con i disabili, ci sono una marea di ragazzi che si danno un sacco da fare e che non sono chiusi in una manifestazione o in un'ideologia che tu non li vedi ma ci sono, infatti quando io ho scritto la canzone,I Nuovi Mille, nell'ultimo album che non è un inno ai 150 anni, anzi, é proprio una roba che ti dice, la nazione, in realtà il paese la stanno tirando avanti questi qua, la collettività... lo stanno mettendo loro il collante...i ragazzi che si danno da fare nonostante tutto, sono loro...l'ho detto mille volte solo che é passato un po'...

In sordina...

2.5 Che tipo di rapporto hai con la tua fanbase su questi profili, come lo definiresti?

Bah, un rapporto abbastanza aperto nel senso che io rispondo...sono abbastanza (TUONO::fortissimo)

C'è interazione? Utilizzi tutte e due i profili nella stessa maniera o'è differenza tra quello privato...e quello ufficiale?

Diciamo che sul mio profilo ci sono più persone che spesso conosco, su quello privato, anche se ci sono persone anche una buona dose di fan, mentre la pagina é esclusivamente quella per i fan quindi c'è un rapporto un po' meno personale...sulla pagina...

Personale che intendi?

Nel senso che magari rispondo meno, comunque sono più...come ti posso dire, meno personale...cioé nel senso c'ho meno rapporto sicuramente sulla pagina...

Meno interazione, mentre su quello privato chiacchieri proprio?

Sì meno interazione...c'è più interazione, sì anche a volte apro la chat,se non ti conosco proprio, mi dici una cosa, mi fai un complimento, o mi mandi una mala parola che me ne fotte(ride)...

C'è interazione di tutti i tipi?

Sì, sì mi piace questa cosa, anzi a volte mi ruba troppo tempo e questo non mi piace...che a volte mi ruba tempo, capito...però mi piace l'interazione con la base, penso sia una bella possibilità...

Ti permette di conoscere di più i fans?

Sì, di avere un rapporto più umano, diretto, meno da star, che secondo me é quello che distrugge poi...l'artista.

Questa é anche un elemento del circuito underground no, poi dipende anche dalla persone però...in questo movimento non c'è una forma di starizzazione, no?

Esiste sempre...nel senso che é una cosa che non crei tu...ma che creano le persone che mitizzano, c'è ancora questa cosa, però in linea di massima, anzi a me da' fastidio...quando qualcuno mitizza nei miei confronti anche...mi da' un po' ...non amo, diciamo,..la cosa...

Youtube (intorno al concetto di DIY)

3.1 Come può incidere secondo te un mezzo come Youtube a livello dell'innovazione artistica e dell'estetica musicale sulla tua musica? Cioè come si può usare?

Vabbé, ma oggi é il presente, il futuro, é tutto..oggi se tu fai una canzone e non la metti su Youtube é come se non l'avessi fatta...quindi è diventato uno strumento fondamentale perché oggi i ragazzi..penso, non ho statistiche alla mano, ma penso che quelli dai 12/13 anni ai 20 anni la musica l'ascoltano su Youtube, se non fai un video che ti dia la possibilità di esprimerti anche attraverso l'immagine...sono nuovi mezzi creativi, sono belli, l'unica cosa che mi dispiace...parlavo prima con un amico, che Youtube essendo fondamentalmente un monopolio, nel senso che essendo legato a Google é totalizzante rispetto a quello che può essere la scelta di un qualsiasi altro promotore di video e canale di video...cioè non c'è concorrenza...

Rispetto a Vimeo, per esempio...

Sì, ma Vimeo in Italia si appoggia su Youtube, quindi non esiste una reale concorrenza, cioè ti faccio un esempio, se io faccio, riesco a realizzare mille visualizzazioni attualmente, se ho un canale iscritto a Youtube, mio personale, ecc. riesco a guadagnarci...forse... un migliaio di euro... qualcosa del genere una cosa così...e mi mettono la pubblicità...

Ah, non é poco...

Sì, mille visualizzazioni...e mi mettono la pubblicità prima dei video, ora io dico me la puoi mettere la pubblicità..

Ma quei soldi se li prendono loro?

Si prendono, la maggior parte se la prendono loro, a noi danno gli spiccioli...

I soldi della pubblicità dico se li prendono loro?

Ti fanno avere qualcosa a te...ti ripeto quei mille euro...invece secondo me andrebbe ri-visualizzata questa cosa, ok ti faccio visualizzare una canzone, ti do' un supporto video professionale, che ha un certo valore ecc, mi metti la pubblicità, mi dai 10 centesimi a visualizzazione che non sono...tantissimo, però da quella roba lì cioè se io faccio un milione di visualizzazioni come magari ho fatto io con Cappotto di Legno, che però ho dato Creative Commons, quindi senza diritti...però almeno da quella storia lì mi arrivano dai 70/80 mila euro che sono una cifra che mi permette di lavorare su due dischi, cioè è un...come ti posso dire, sono fondi per la ricerca...musicale...invece purtroppo questa roba qua non esiste...

Non ti da' fastidio che c'è la pubblicità sui video a te?

Mi da' fastidio... a me personalmente, però diventa uno strumento dove io..ti do' la possibilità di sentire una canzone a gratis, se te lo vuoi comprare il disco te lo vai a comprare il disco e non ci sta la pubblicità...devo dire...

E' un ottimo compromesso dici tra il fatto che comunque qualche soldo va all'artista...

È un compromesso...è un compromesso altrimenti non sarebbe possibile dei server, dei channel max, 'sta roba altrimenti non sarebbe possibile...quindi lo strumento di Youtube l'unico problema che ha è proprio il fatto che è un monopolio...è un monopolio, c'è solo quello e che non c'è una lobby discografica, un gruppo, una cordata discografica che riesce a contrattare...con queste persone, loro sono il dominio totale, Google il dominio totale, sa perfettamente tu cosa mangi...cosa bevi, cosa ti piace comprare, dove ti stai muovendo su Googlemaps...ormai sanno tutto di noi e quindi, io penso, te l'ho detto, le prossime battaglie politiche saranno su questo...su Google, sui grandi gruppi di potere...

Sono le nuove corporations che stanno anche scalzando...

Si, i nuovi poteri, nuovi poteri...in generale...

Un nuovo potere, una sorta di quinto potere si potrebbe dire..che potenzialità ha a livello di innovazione artistica secondo te, puoi incidere sull'estetica musicale, non so pensando ai remix, ai mash up che si fanno su Youtube...

Assolutamente...a me mi è capitato di fare delle selezioni musicali...in dei locali utilizzando Youtube, per esempio, non c'avevo i dischi appresso, capito (ride)...

Ti sei messo lì e hai fatto copia e incolla direttamente...?

(risate) sì, ho messo due computer...due computer con Youtube col mixer, mi è capitato di fare 'sta cosa qua ma per necessità, non per...però poi ne è uscito anche un fatto...

Però è un'innovazione?

Eccerto...ne è uscita una cosa..chiaramente il mezzo è ancora rudimentale, le linee sono lente, tutta una serie di cose...però in futuro sicuramente questa cosa che ho fatto sarà la norma, se ci pensi la piattaforma Icloud in qualche modo sono questo, la mia musica sta là, la vado a prendere quando voglio e la risuono...quindi la creazione attraverso questi mezzi qua, sì può avere un senso..ma già funziona..però io ti dico già a livello di fonti, la voce che io ho messo...del padre di Nicola Schiamone, il boss dei Casalesi, che ho messo nel pezzo, Cappotto di Legno, quindi nella registrazione, è la voce presa da un'intervista fatta alle Iene e messa su Youtube...quindi (ride)..

L'hai ritagliata..

Vedi, presa proprio da lì..quindi..

E già all'epoca di Cappotto di Legno, è un po' di tempo fa...

2008...

E so' già cinque anni fa...

3.2 Qual è l'importanza che una piattaforma come Youtube riveste per un'artista con un basso stock di capitali (soprattutto contatto diretto – senza intermediari- con il pubblico?

E' fondamentale..ti permette appunto di uscire immediatamente, se fai una cosa che veramente attrae l'attenzione delle persone...hai tutte le possibilità per esplodere in qualche modo, no, per diventare un qualcosa che diventa di interesse internazionale....così dal nulla, cioè dal punto di vista dell'opportunità Youtube è meraviglioso, il problema è che, anche lì, stiamo parlando di casi estremi...di casi eclatanti, dove fai veramente una cosa superfiga, ma nella media rimani 1 ad un milione, cioè l'1 tra un milione, una cosa che si perde...

Il problema è quello di riuscire a fare qualcosa...

Per emergere, in mezzo a questa cosa, se ci sono dei mezzi...e là veramente se c'hai i soldi...ti affidi a delle società che lavorano sui network che ti danno la possibilità di uscire, se no anche attraverso come si chiamano quei...programmi

per sfruttare al meglio attraverso varie cose, tipo le tag, per far salire sulle graduatorie di Youtube...é tutto un divenire...

Youtube c'ha l'algoritmo segreto per cui non si capisce come costruisce il ranking...

Per non farlo fare ad altri...

Loro dicono che mettono insieme visualizzazione, i likes, che anche hanno un valore..i commenti, cioè mettono tutta una serie di cose insieme, dicono...

Ma a volte i likes non sono tantissimi e un video é in alto...

Comunque fatto sta che anche questa roba qui ora é diventata finta perché si comprano..quindi...sono diventati tutti vendibili, ci sono delle società che fanno proprio questo, non sono neanche falsi...non sono dei robot...che fanno 'ste robe qua ma proprio diventata una manodopera a basso costo (ridacchia)...che sta lavorando per esempio nei Paesi in Unione Sovietica..

E' una persona che si mette là e fa veramente i likes o é un bot?

No, nel senso che tu magari dedichi un'ora della giornata a farti 150 likes...diversi, magari ti metti che ne so un'ora e ti sei guadagnato 10 euro..

E' una persona umana che si mette là e lo fa per soldi...

Absolutamente...però dal punto di vista del marketing a salire sta roba qua..

Però poi come si capitalizzano in termini di concerti perché se io mi metto in Macedonia e faccio 1000 likes in Macedonia, compro la manodopera in Macedonia, però poi non faccio il concerto...

Il problema é che quando tu fai un milione likes sei diventato un appeal che tira, dicono guarda questo c'ha un milione di likes...

Ma secondo te lo chiamano a fa' i concerti?

No, diventa un fattore positivo, diventa fico...per intenderci...però quello ti consente di crescere all'interno del tuo territorio, perché dicono guarda questo é uno fico...guarda questo...guarda questo..si crea il movimento, si crea il buzz, no, lo chiamano così...

Tu dici più per quello..

No, ma quelle sono proprio in Cina, in Unione Sovietica, anzi quelle so' schiavizzate (ridacchia)...a fa' 'sta roba qui, é semplicemente per fa' salire i numeri...nient'altro...

Quindi tu dici poi uno sale diventa popolare, conosciuto, per emergere insomma dal mare magnum...

Tu scherzi, ti vendono i commenti nella tua lingua..per esempio, ci stanno società che fanno di tutto su questa roba qua..per esempio che ne so tu metti 50 commenti, e loro ciclicamente ti mettono 50 commenti in quella lingua come dici tu...quindi è una cosa a cui fare molto poco riferimento..anche se adesso da quello che ho capito Youtube ha trovato un sistema... anche per leggere questa cosa qua..perché loro fanno questa cosa ma guardano l'immagine talmente poco e quindi saltano subito appresso..la durata media delle visite...

Quello viene utilizzato pure nelle ricerche per analizzare un video, é una sorta di misuratore che mette proprio a disposizione Youtube, che fa vedere qual é la parte del video più visualizzata...se quella centrale, quale minuto..

Se stanno tutte quanti all'inizio, così... hanno fatto una campagna...

So' quelle finti....

Esatto, hanno fatto una campagna la settimana scorsa che hanno tolto a Lady Gaga, Britney Spears, qualcosa come 4/5 miliardi di visualizzazioni...gli hanno proprio tranciate perché erano tutte false, quelli poi hanno a che fare con i computer, prima o poi ti sgamano....(risate)

Tu che tipo di video sei solito girare? Quali tra i tuoi videoclip consiglieresti maggiormente al pubblico? E perché? Come ti presenti? Che tipo di messaggio veicoli?

Faccio dei videoclip che in qualche modo sorprendono, che ti diano qualche cosa, e che ti trasmettono un fattore energetico, un fattore proprio...anche di...intimità...cioè io nei videoclip guardo sempre in camera perché voglio avere la sensazione che sto parlando con te...che sto proprio parlando, eh...poi qual è la seconda domanda? ah sì, i videoclip che sono riusciti di più, sono uno di un pezzo che si chiama Pistole, Puttane e Coca Cola, che rappresenta un po' la generazione vissuta... davanti alla televisione tant'è che la scena finale del video è uno al quale viene tranciata la testa, e messo un televisore, quindi proprio chiaro...(ride), poi Cappotto di Legno secondo me è stato un bel video per l'estetica, perché...riesce ad unire bene questo mondo della musica classica con il rap...è stato secondo me un esperimento riuscito perché in realtà non è stata una contaminazione, nessuno di noi si è contaminato, siamo rimasti molto fermi...sulla nostra linea unendoci, quindi è un'unione dove ognuno si rispecchia molto profondamente dove non c'è un cedere l'uno nei confronti dell'altro ma c'è proprio un essere convinto sempre di più, quindi diventa un'unione, come ti posso dire, perfettamente combacianti, non c'è sforzo, non c'è cambiamento...

Ognuno mantiene la propria identità come genere musicale intendi, come forma..?

Esatto...come forma d'espressione...

Che tipo di messaggio veicoli, Cappotto di Legno è quello sulla mafia?

Esatto, però il concetto è sempre quello, sto sempre in camera...e poi ci sono quelle scene eclatanti...tipo quella finale, della mano, no, si alza la mano, sparatece a tutt'quant'...voglio dire, questi tipi di fenomeni si possono fermare solo se si alza una collettività, non un singolo individuo...

3.3 Qual è il margine di indipendenza/autonomia che Youtube può garantire da forze esterne, intendiamo economiche e politiche?

(Silenzio)...penso che in realtà non ci siano pressioni particolari da parte dei gruppi di potere...su qualcosa che gira su Youtube, certo se tu offendi qualcosa, o fai qualcosa di illegale su Youtube subito ti cancellano (ride)..perché è il regolamento..eh certo, però voglio dire se... non penso che ci siano dei blocchi al di là di questa cosa, sarebbe terrificante scoprirlo, insomma...potrebbe essere, sarebbe terrificante scoprirlo, perché farebbe cadere tutto il sistema...e penso che loro non lo farebbe proprio per questo, forse loro forza al momento è proprio quella di mantenere questa grossa macchina indipendente...anche se l'algoritmo non è ancora chiaro..(ride)..

Beh, mica possono rivelare tutto..

Come la Coca Cola mica possono rivelare la ricetta...

O la Nutella...

4. Reputation Building

4.1 Chi costruisce la reputazione dell'artista oggi? Chi riconosce la validità di un'opera musicale nell'era digitale?

Eh, il singolo individuo...

Il pubblico?

sì, il singolo che ascolta...in qualche modo e vede quello che gli piace, cioè sta davanti tutto, molto più settoriale, quindi se a me piace...l'hip hop, ascolto hip hop, vedo tutti i gruppi hip hop e decido chi mi piace meno...da quello più underground che c'ha venti visualizzazioni a quello che fa un miliardo di

visualizzazioni, quindi un po' il trend della rete sicuramente...fa decidere...perché se vedo uno che me lo spamma continuamente su Facebook, cioè che me lo spamma, che lo vedo sempre alto su Youtube, è più facile che me lo vado a sentire...e magari scopro chi è e mi piace pure, se non so c'è sta roba qua diventa più difficile...

Quindi il ruolo degli intermediari si è...

Sta finendo... penso che in realtà non ci siano pressioni particolari da parte dei gruppi di potere...su qualcosa che gira su Youtube, certo se tu offendi qualcosa, o fai qualcosa di illegale su Youtube subito ti cancellano (ride)..perché è il regolamento..eh certo, però voglio dire se.... non penso che ci siano dei blocchi al di là di questa cosa, sarebbe terrificante scoprirlo, insomma...potrebbe essere,sarebbe terrificante scoprirlo, perché farebbe cadere tutto il sistema...e penso che loro non lo farebbe proprio per questo, forse loro forza al momento è proprio quella di mantenere questa grossa macchina indipendente...anche se l'algoritmo non è ancora chiaro..(ride)..

Degli intermediari culturali...

Le discografiche sono morte...

Io intendo giornalisti, radiofonici, coloro che vengono chiamati trendsetter...quello che orienta le mode..

Ormai segue...non esiste più...,diciamo Red Ronnie non esiste più..

C'è meno potere di questi mezzi secondo te tradizionali nell'orientare i gusti del pubblico?

Sta finendo...c'è ancora ed è ancora forte, oggi nel 2013 c'è ancora...ed è ancora abbastanza alto, ma sta perdendo colpi violentemente quindi...in realtà non avrà più senso, sarà proprio il contatto diretto tra l'artista e il suo ascoltatore...

Secondo te questa è la strada...

Assolutamente..

4.2 Come è mutato il rapporto con i trendsetter rispetto al passato?

Nel senso che adesso..mentre prima loro decidevano quali potevano quali potevano essere le correnti culturali, le linee da seguire, oggi sono loro che seguono..le linee più seguite, quindi diventano semplicemente degli amplificatori...di quello che già c'è..si allineano... devono informarsi di più, stare più dietro, perché se propongono una cosa...che nessuno si caga...ti parlo sempre di generi, di cose specifiche, la gente sa, rispetto a prima...meno approfondimento probabilmente però c'è più informazione generale...ti faccio un esempio, se tu oggi parli con un ragazzino medio, di 15 anni, magari conosce che ne so, si sente Lady Gaga e gli piace... però conosce anche benissimo, che ne so, un gruppo underground che fa straight age, fa delle robe capito...e lo conosce ...magari una volta c'era quello straight age e sente solo quello...questo poi noto, capito...c'è un'apertura...

Tu dici un ragazzino che va in rete si imbatte tanto in Lady Gaga quanto in quella cosa lì...

E gli piace, perché ci si riconosce...non c'è più la settorializzazione...

Non c'è più che ti incanala dici...

Esatto...per fatto di moda io sono così, io sono anche così...oppure magari mi vesto punk...e mi piace sentire Tiziano Ferro, può essere...cioè secondo me questa è la nuova direzione...diciamo la de-ideologizzazione anche dal punto di vista delle mode (sorride).

Case discografiche e mercato

1.1 Qual é il ruolo delle case discografiche oggi e come è cambiato rispetto al passato?

Te l'ho già detto prima...!

Sono morte mi hai detto...

E' finita, é finita per loro... per fortuna...

1.2 Come si ridefinisce il rapporto dell'artista con le case discografiche nell'era di internet?(major e indipendenti)

Si ridefinisce nella maniera in cui le etichette possono diventare delle banche...possono diventare delle realtà che hanno dei soldi da investire e quindi...ti danno dei soldi, come fanno le banche, ti danno dei soldi per poi guardarci loro delle cose sopra...

C'è la possibilità per fare questo oggi?

Oggi fanno questo...in linea di massima...

Rispetto al passato cosa é cambiato, prima che facevano?

Prima c'avevano le competenze...c'era gente nelle discografiche che sapeva fare la promozione, che sapeva tutta una serie di...oggi non c'è più questa cosa qua, perché continua ad essere tutto un meccanismo elefantico, che chiaramente si porta indietro tutta una serie di competenze che non sono più legate al presente, lavorano ancora con la mentalità di quando si vendevano i dischi, invece oggi é tutto diverso, quindi...oggi tu vai a parlare con una discografica e gli dici tu come fare la promozione, dici fai 'na cosa, dammi i soldi che mi faccio io la promozione, me la gestisco io, poi ci dividiamo i soldi...tu fai la distribuzione magari, i cd, c'è ancora sai la macchina, che stampano i CD, li portano nei negozi, i furgoni, c'hanno ancora quella roba lì, a sta finendo, se tu entri alla Feltrinelli, mentre prima entravi e c'erano i dischi, ora entri e ci sono prima i videogiochi, poi ci sono i film, e dietro *attutto* all'angolo ci stanno i dischi...

Perché non si vendono più i dischi in formato fisico...

Il Cd é un formato obsoleto, un coso così grosso che porta 750??, io non ce lo più il lettore cd, ce l'avevo nel computer, s'è rotto e non l'ho più aggiustato (ride)....

1.2 Cosa ne pensi della cosiddetta pirateria digitale? Il file sharing va a discapito o a beneficio di un artista non mainstream?

Allora all'inizio é partito come fattore positivo per tutti, ci piaceva un sacco, alla fine é diventato un taglio alla ricerca, quindi non ci sono più soldi...per fare musica, quindi per dare la possibilità alle persone di essere professionisti e guadagnare su questa cosa anche se magari facevano un genere musicale più...meno ascoltato...é diventato tutto più complicato in questo senso...io non credo che il file sharing gratuito sia innovazione, penso sia un nuovo imbarbarimento...sembra che questa vada contro tutto quello che ho detto prima, e invece no (ride), cioè per me le discografiche devono andare a farsi friggere e ci deve essere il rapporto dell'artista direttamente col pubblico...però il fatto della musica gratuita secondo me...é come se viene l'idraulico a lavorare da te e non lo paghi, perché?...io ci lavoro con questa cosa, 24 ore al giorno, perché non devi pagare questa cosa che io faccio...perché la cultura deve essere gratuita?semplicemente stai togliendo soldi alla ricerca...é come se c'è no che sta lavorando per risolvere il problema del vaccino all'Aids e gli toglie i soldi...é ricerca anche quella...artistica..

Però fatto che mette in moto un meccanismo che fa sì che la musica gira, gira, secondo te non può portare beneficio a un artista non mainstream, a un artista di nicchia che magari ha bisogno di un po' di amplificazione...?

Ma in realtà gira gira...allora per il mainstream...no, perché...anzi proprio l'artista che non é mainstream, l'artista che lavora nell'underground ha un pubblico minore...quindi non ha un pubblico che gli permette di monetizzare in maniera tale da poterci sopravvivere...mentre invece l'artista big, anche con le visualizzazioni di Youtube, per esempio, se un artista fa 100 milioni di visualizzazioni anche Youtube ti dà dei soldi seri...ma se tu sei un artista underground che fa 40/50 mila visualizzazioni e ti danno 50 euro Youtube, considerando che 50 mila persone hanno usufruito della tua musica, o magari saranno 5 mila perché poi uno magari se l'è visto dieci volte, uno o due...quelle 5 mila persone prima ti avrebbero dato un euro e quindi sarebbero diventati, 5 mila 10 mila euro, quindi bisogna un attimo bilanciare questa cosa...poi appunto non é che tu, se sei un artista underground non hai bisogno di farti vedere da tutti, hai bisogno di farti vedere da chi segue quella cosa...che ha interesse per quella cosa...

Non aspiri a un pubblico di massa, dici, quindi non ti interessa..

No, no..ma non ti interessa...perché se sono uno che fa kraut rock, così, se in un Paese riesco ad avere 10 mila persone...prima però vendevo 10 mila dischi adesso faccio, 50 mila visualizzazioni su Youtube e non ci faccio niente...ma non esiste...

1.4 Conosci le Creative Commons? Sì, perché prima ne hai parlato...Che ne pensi come alternativa ai diritti e ai meccanismi della Siae?

Ti ripeto, possono essere utili nel momento in cui tu scegli di regalare, per esempio con Cappotto di Legno io ho pensato di fare una cosa di Creative Commons, liberamente, perché io non volevo speculare su una cosa...

Perché ti attribuiscono la paternità...morale, non patrimoniale, quindi tu non ci prendi i soldi, é così...?

No, però soprattutto non può dire un altro che riconosce di averla fatta lui e si fa i soldi...e questo é fondamentale...

Così bello e buono...come magari avviene agli artisti africani...

Esatto...io non voglio speculare su una cosa allora decido di darla gratis...là la storia di Saviano, io non voglio speculare su 'sta cosa...non ci voglio fare soldi la metto in Creative Commons, però altre cose magari no, devo essere io a scegliere cosa fare di questa cosa...invece il fatto che sia così...secondo me, viòla un diritto dell'artista, proprio...

Quindi tu in più o in meno cosa assoceresti a Creative Commons, di sicuro c'è l'attribuzione morale...

Dovrebbe essere una scelta dell'artista..il fatto, cioè che tu puoi scegliere di non guadagnare e di regalare...una canzone..

Tu dici se io non voglio rinunciare, il diritto patrimoniale me lo devono riconoscere....

Eccerto, esatto, cioè ci sono dei prodotti che voglio dare liberamente, e altri no, é una scelta che faccio, poi ci sono artisti che vogliono fare questa cosa, altri non vogliono, ma deve essere una scelta, non puoi impormela...non puoi dire che questa deve essere...è come dire che tu mi vuoi imporre il fatto che tu devi andare a lavorare nei campi di lavoro...

Ma scusa se tu licenzi sotto Creative Commons, con un'etichetta in copy left, se si vendono quei dischi a te ti viene riconosciuto la tua parte?

Il disco é morto, il disco non esiste più...a parte che non puoi venderlo...il disco, lo devi vendere solo in circuiti alternativi, se vai alla Feltrinelli non se lo prendono...non lo puoi vendere da nessuna parte...cioè non c'hai il diritto d'autore...

In iTunes non lo puoi vendere...il diritto d'autore c'è...

No, non c'è il diritto d'autore...

L'attribuzione c'è...

No, quelle sono le royalties, cioè la vendita del disco..è un'altra cosa, il diritto d'autore è lo sfruttamento dell'opera...capito, cioè se io metto la mia musica in questo locale, per esempio...

Le Creative Commons prevedono però sei diverse combinazioni...

Certo, certo, io intendo quella generica,cioè quella là dove dai tutto, c'è un discorso parziale, sicuramente...

Non so se conosci Subcava Sonora a Napoli,sono una piccola etichetta che lavora in copyleft...loro hanno fatto soprattutto produzioni indie rock..l'unica cosa è vero che le produzioni vanno vendute in circuiti alternativi, perché su Itunes non lo puoi vendere...che sono minime

Che non esistono, tra l'altro...

Quindi piattaforme piccole...

La maggior parte di quelli che fanno Creative Commons regalano...

Perché sono tutti circuiti della Siae...Itunes c'ha accordi con le case discografiche, che licenziano tutto con marchio Siae, c'è questo monopolio...

Che sta finendo anche quello...alla fine...(ride)

Quindi può essere un'alternativa secondo te?

Può essere...

Ma tu come percepisci questo movimento Creative Commons, è un movimento politico, controculturale o è soltanto un'alternativa di licenza diversa?

Per quello che so, ti ripeto, in linea di massima, l'appoggio e sono d'accordo però se ti devo dire che la vedo come la prospettiva...cioè col fatto che tu regali la tua musica, la fai girare liberamente e poi ti fai i soldi solo con i concerti, secondo me non sta diciamo, è una visione molto parziale di quello che può essere il lavoro intorno alla musica...ma non lo dico solo per una questione personale, proprio per una questione di ricerca...proprio...e la stessa cosa anche per i libri, non penso che i libri debbano essere regalati tutti, anche perché c'è un grosso lavoro dietro questa roba qui, quindi...anche perché col libro non puoi neanche andare a fa' i concerti (ride)...perciò chi scrive un libro, che poi lascia stare che ci siano degli over, di gente che ci mangia troppo, delle case editrici, questo stra-firmo...però non è possibile che io faccio un libro e lo devo regalare...lo devi pagare di meno, magari un disco me lo paghi 3 euro e mi vanno 3 euro dritti in tasca...apposto, quoto, voglio stampare il vinile, e ho una qualità sonora che non avro' mai neanche col cd, allora sì...ritorno all'oggetto analogico, meraviglioso, infatti il mio disco lo stamperò sicuramente anche su vinile...assolutamente...c'è un rapporto col vinile che va ripreso...vedo che sta rinascendo, ecco se entri alla Feltrinelli...prima di entrare sulla destra c'è il bancone del vinile...quasi tutti stanno facendo la ristampa sul vinile....

1.4 Di che tipo è la relazione tra un artista del tuo status (livello di notorietà, genere musicale, ambizioni e progetto artistico) e il mercato?

Allora...ho capito...

Come ti relazioni con il mercato?

In che senso come mi relazio con il mercato...

Come percepisci l'arte rispetto al mercato, fai un'opera prevalentemente per vendere?

Io in fase di creazione, il mercato cerco di dimenticarlo, il mercato come...cosa sta andando di più, alle statistiche, alle classifiche...cerco di pensare alla persona

cioè la persona con cui sto parlando che può essere il mio ascoltatore medio, che magari o conosco, e lo incontro anche per strada...cerco dentro di me e parlo con un'altra persona e gli racconto qualcosa di me, qualcosa che penso, qualcosa di lui, che ho percepito, questo è più o meno il dialogo che c'è nelle canzoni che faccio, quindi il mercato, il mio rapporto col mercato in questa fase di creazione è molto distante...dopo la fase della creazione chiaramente cerco di lavorare su questa cosa, quindi cerco di capire magari come lavorare con la promozione, dove posso arrivare meglio, chi è che può percepire di più le cose che faccio...cerco di separare il lavoro creativo da quello promozionale...

Dai priorità alla definizione dell'arte che...

Per forza, altrimenti non riuscire ad avere a che fare con questa cosa...

Prima parte

Formazione da musicista

1.1 Da chi hai ereditato la passione per la musica? Quali sono state le maggiori influenze (persone, istituzioni scolastiche, religiose, culturali, musicisti preferiti, etc) sul tuo percorso di artista?

Allora, diciamo la passione me l'ha passata mio padre, lui è sempre stato un cantautore di quelli da casa...conosce un sacco canzoni, chiaramente più riferibili al pop italiano, diciamo degli anni '60 anni '70...

Si esibiva in pubblico, anche?

Ha fatto qualcosa, ma molte poche cose...

Era un hobby...

Sì, assolutamente, non c'ha mai guadagnato (ride) tornando...sì giovanissimo magari andava a fare un po' di serate...

E lui ti ha trasmesso...?

Sì, sì sicuramente è stato questo, perché considera che mio padre c'ha due passioni, il disegno e la musica...quindi mo' c'ha a me che faccio questa roba qua, e il disegno a mio fratello che fa l'architetto...(ride)...gli è andata bene...lui che è stato disoccupato per 60 anni, disoccupato storico...

Quindi a che tipo di artisti ti ha introdotto, ti ha introdotto lui agli artisti che hai più amato?

Mi ha introdotto più che agli artisti...nel senso che mia mamma mi ha introdotto più agli artisti perché lei ascoltava proprio molto la musica...amava molto la musica...quindi ho iniziato da piccolissimo ad appassionarmi alle cose che ascoltava lei, che è quello che ascoltava una casalinga napoletana, le canzoni classiche napoletane, tipo da Sergio Bruni ma anche da Mario Merola, anche diciamo, un po' di tutto a Pino Daniele e anche cose più...Gianni Morandi, Claudio Baglioni, infatti quando mi è capitato un paio anni fa di fare questo duetto insieme a Claudio Baglioni, una cosa che facemmo a Lampedusa quando lui fa questo Festival, mia mamma...aaahh (faccia entusiasta) là chiaramente sei terra fertile quindi quando ti arriva una musica tu cominci subito ad ascoltare...

Quali sono stati i primi musicisti che tu hai amato e chi te li ha fatti amare?

Esatto, questi...diciamo sono le scelte non volute, la roba che mi arrivava quando avevo otto/nove anni, quando ho cominciato ad avere una mia indipendenza musicale, il balzo che poi mi ha fatto anche avvicinare alla musica da un punto di vista creativo, è stato un disco che mi ha regalato un signore, un signore a cui portavo la spesa, che lavorava nella casa discografica alla Zeus record, mi regalò una doppia copia del disco originale di Sex Machine di James Brown, all'età di 10/11 anni, e mio padre aveva una collezione di vinili però aveva il giradischi rotto...

Lui aveva una collezione di vinili, che vinili aveva?

Beh Celentano, 'sta roba qua, Santana, quelli che si portavano, gli Squallor, (ride)...questi quelli che mi ricordo perché piacevano anche a me dopo..e insomma questo disco di James Brown mi ha cambiato la vita dopo...mi ricordo che aggiustai questo giradischi, mi ricordo che con mio padre andammo a comprare la molla che c'è dentro...il nastro...all'epoca si sentivano cassette, il cd era proprio una cosa che ti scocciava a sentire, c'erano le cassette che si sentivano quasi sempre una merda e il vinile, era la cosa che si sentiva bene, e quindi per sentire questo disco, quando comprai questo disco, cioè quando mi diedero questo disco l'ho consumato...mia madre ha pensato che ero uscito fuori di testa, che ero diventato artistico, perché l'ho sentito...Sex Machine e impazzivo...perché c'era di tutto, c'era energia, poi c'era Men Men world che era il sentimento più straziante, dei dischi universali no?e quindi da lì ho cominciato a mettere le mani sui giradischi, a scratchare sai queste cose che facevano i dj a Dj Television, faceva Jovanotti all'epoca, 'ste robe dello scratch...

Quindi il primo amore é stato il funk e il r'&b?

Sì, da lì poi un passo al rap, un centimetro dopo, eh sì perché considera che i primi rap che ho incominciato a fare, li facevo su questa doppia copia di Sex Machine, dove c'è una parte strumentale funk di tre minuti...ne face girare uno e poi lo mixavo...

E quanti anni c'avevi qua?

Ci cominciai ad avere già 12/13 anni...

Come ci sei arrivato all'hip hop...?

L'hip hop ci sono arrivato...allora, la cosa che propria mi ha folgorato in assoluto é stato Fight the Power dei Public Enemy...cioè é stato proprio...ancora mi emoziono quando lo vedo perché comunque vedere questo video dove ci sta tutta la gente del quartiere...

Ma tu dal disco o dal video ti sei appassionato?

Dal video perché ci stava una televisione napoletana tipo non mi ricordo, Tele Capri, che a un certo punto della giornata non c'avevano secondo me che passare si collegavo illegalmente con MTV e passando continuamente questi video dei Cypress Hill, Public Enemy, passavano il meglio rap che facevano in questi programmi, poi c'era Dj Television, Jovanotti ogni tanto passava tutta sta roba qua...

E tu così piccolo aveva già capito il meccanismo tu sulla strumentale cantavi, ma improvvisavi tu?

Esatto...no, o facevo delle cose così, poi c'è da dire una cosa che sempre per questa passione per la musica io, stiamo parlando dei primi anni Ottanta...uscì questa canzone Stop By On, che è una canzone di Tullio D'Episcopo scritta da Pino Daniele...che faceva, uè, oh levat' annanz stanotte...e io da bambino già la sapevo a memoria...e a 8 anni ne scrissi una io che si chiama, M'agg magnat 'nu scarafone, (ride di cuore) e c'ho un video...io a 8 anni che faccio questa specie di rap, ma non sapevo neanche ch'era il rap, sai quando senti una cosa che senti tua, che ti dà degli stimoli e quindi mi sono avvicinato a questa cosa...a Napoli il collegamento diretto col rap che non fosse la mia stanzetta e il mio giradischi l'ho trovato nei centri sociali, nel '91 c'aveva quindici anni, sedici anni...c'già c'erano i 99 Posse e quindi...e ti dico che la passione politica era relativa all'epoca, era più una passione musicale, e infatti sono sempre stato legato al discorso musicale, tutte le occupazioni che poi dopo ho fatto negli anni, erano sempre legate al discorso della musica e devo dire che all'epoca i centri sociali erano l'unico luogo, dove potevi essere libero di fare musicale senza il problema del localaro che ti diceva devi fare la cover di Jim Morrison se no non ti faccio suonare...

Potevi fare quello che volevi...potevi cantare le peggio cose...

Sì, le peggio cose sempre relativamente perché poi lì c'era un altro tipo di controllo, io per esempio mi ricordo che ero uno dei pochi che riusciva a mettere i dischi di Snoop Doghi Dogg...stiamo parlando del '95 '96 e Snoop Doghi Dogg parlava fondamentalmente di puttane di quelle robe là, e chiaramente alle femministe non é che piaceva tanto 'sta cosa, ma tu sai cosa sta dicendo questo...

Quindi tu eri un ragazzino ci giocavi ma c'era la censura?

Ideologica, quelle robe là...però io chiaramente cercavo di dire, comunque questi vengono da una realtà, da cercare di comprendere tutto un discorso che c'hanno dietro, se loro parlano così delle donne c'è tutto un mondo che c'hanno dietro...no, non sto dicendo che era giusto, però...è anche la mia dimensione di un ragazzino che sente una cosa di strada...e gli prende.

Però io mi ricordo che ognuno poteva cantare quello che voleva, prendere il microfono e cantare...

Ma sì c'era una libertà inesistente in altri posti...

Tipo: "mediattivista" Ginko (ex-cantante Villa Ada Posse)

**Intervista a Ginko (ex-membro della Villa Ada Posse),
Roma, 18 dicembre 2012**

L'intervista si svolge a casa dell'intervistato dunque in un habitat molto confortevole per il medesimo che ha chiesto di visionare la traccia prima di accettare di rispondere....

Prima di cominciare l'intervista mi accenna al fatto che la Villa Ada Posse o Crew, si è sciolta in seguito agli "scazzi" tra lui e un altro dei membri fondatori del gruppo.

Per questo, spiega, la pagina Facebook non è aggiornata, perché non c'è nessuno che si fa carico di farlo, anche se ora lui e gli altri si sono riavvicinati e stanno preparando una serata per il ventennale...

Questo il preambolo dell'intervista.

Prima parte

1. Formazione da musicista

1.1 Da chi hai ereditato la passione per la musica? Quali sono state le maggiori influenze (persone, istituzioni scolastiche, religiose, culturali, musicisti preferiti, etc) sul tuo percorso di artista?

Allora la passione per la musica proprio in generale da casa direttamente da mio fratello più grande (con questo rispondo pure già a n'altra domanda che me la ricordo, ride) che... mio fratello più grande di cinque anni, alle medie, e oltre a sentirmi magari i Duran Duran e Madonna che erano quello che andava in quell'epoca per la mia età, mi sentivo anche i Doors, Pink Floyd, i Led Zeppelin...c'ho avuto una cultura musicale già avanzata in qualche modo per l'età che avevo..

Quanti anni avevi?

Eh, stavo più o meno intorno..alle medie...quando...

Alle medie?

Addirittura alle elementari con i miei cuginetti facevamo i Beatles..(risate)..io mi inventavo la batteria, eh...finta ovviamente coi fustini così..però perché comunque c'era mio fratello che stava già alle superiori e io finivo le me.. finivo le elementari e lui era già...insomma, appassionato di musica...

Lui ti ha introdotto a questi musicisti?

Lui mi ha introdotto ai Beatles per primi, poi ai Pink Floyd, tutti i generi rock bene o male, più di rock classico così..e poi ho conosciuto che erano, quando c'avevo quattordici anni, Bob Marley...

Sempre tramite tuo fratello?

No, quello no, tramite amici...sì anche lui c'aveva un disco di Bob Marley, Legend, che poi era quello famoso (fa il gesto con le mani per indicare il cerchio del vinile...)..della raccolta famosa...però lui non c'aveva tanta passione de...però tramite amici.. scuola..sentivo..eh..l'anno dopo, due anni dopo, sedici anni ho cominciato a sentire il primo reggae non di Bob Marley...ma neanche Peter Tosh..il primo raggamuffin, proprio...

E chi erano?

E' stato un personaggio, Jolly Dread si chiama che all'epoca frequentavo...abitavo..

Che fa Cool Runnings (una trasmissione radiofonica di Radio Popolare che va in onda da 15 anni)?

Brava...che fa..che ha iniziato a fare Cool Runnings...col..

E' più grande di te, Jolly Dread?

Sì, sì, mi pare che c'abbia tre quattr'anni più di me..ed era un rasta bianco italiano, che stava coi dread, che girava pe' Val Padana,io stavo sempre in mezzo la strada comunque da ragazzino e quindi l'ho conosciuto così...la prima volta che ho sentito un pezzo ragamuffin comunque con le basi un po' già elettroniche per il tempo, cioè non suonate, ma campionate in qualche modo mi sembrava un po' strano...come musica perché non c'era..il primo effetto non...perché non c'aveva quella musicalità ma c'aveva solo ritmica secondo quella che..e anche un po' stonato cantavano..sopra..ma perché non erano proprio cantanti infatti erano dei primi dj di fine anni Ottanta, si parla, dell'88 precisamente...

Erano i toasters..tu ti ricordi chi erano?

Erano Admiral Bayle, Chaka Demus, Chaka Demus&Pliers, tutte e due...(tutti dj, toasters, giamaicani, ndr)..chi altro c'era? Tiger, c'erano questi ragamuffin così che venivano già dopo i primi toasters che, U Roy, etc ed era già l'evoluzione di quello..ed era ragamuffin/dancehall che adesso viene chiamato dancehall..ma dance hall è anche John Holt, ecco qualunque cosa è dancehall, Johnny Osborne che è n'altro..però..no perché dicono dancehall adesso pare che è un nuovo genere musicale, cioè la dancehall è la dancehall è 'na, il genere è quello, è reggae/dancehall, ma non è che si contraddistingue più di tanto...però sicuramente non è un genere nuovo, ma neanche un genere, la dancehall, secondo me...quindi so' partito con questo personaggio, che m'ha fatto conoscere.. Jolly Dread, che m'ha fatto conoscere il ragga così..eh...mi ci sono appassionato..poi dopo ho riversato diciamo queste mie conoscenze musicali in un gruppo di cui..con cui facevo le cose...con cui ci vedevamo ma semplicemente per passà il tempo, non suonavamo..ancora

Il primo embrione di Villa Ada Posse?

Primo embrione..nel '90, partimmo tutti in vacanza a Creta e c'avevamo 'ste cassette con lo stereetto, quello dove infilavi le cassette, che mi dava Jolly Dread, e l'ho fatto pure conoscere ad altri questa...nuova musica così..e in concomitanza con la nascita del movimento della Pantera negli anni 90' e dell'occupazione dell'Università..

E Jolly Dread faceva già Cool Runnings all'epoca?

No, no...Cool Runnings ancora non c'era..

E che faceva, che ruolo aveva?

Ma niente...lui era amico...perché poi...perché quando si parla di reggae, specialmente a Roma si fa sempre riferimento alla Pantera, come inizio...ma già da prima...in realtà già negli anni Ottanta, recentemente ho conosciuto una persona di Fiumicino che è il marito de 'na collega della compagna mia, che m'ha detto, ma noi facevamo le dancehall,portavamo l'impianto sulla spiaggia a Fiumicino, già dall'82, 83....era andato al concerto di Bob Marley a San Siro ed erano un po' di personaggi tra cui..Marco Provvedi, non so se lo conosci..

Di Goodstuff (noto distributore di musica reggae negli anni Novanta, ndr)?

Di Goodstuff, esatto, perchè lui è stato...poi io l'ho conosciuto dopo lui..perché inizialmente ho conosciuto altri, Fernando, Ferdinando, Paolo..insomma un po' di gente di Prenestina, così, li conoscevo tramite sempre Jolly Dread, e andavamo ai concerti di Mutabaruka, Linton Kwesi Johnson, al Tenda Striscie...

Venivano già a Roma questi cantanti qua?

Eh già, organizzavano...però diciamo la differenza diciamo del, di dove individuare la nascita del reggae almeno a Roma, è che dal '90 in poi, si inizia a produrre, mentre fino a prima erano organizzazioni di live, di cultura comunque reggae che però non producevano loro stessi delle...delle...delle serate autonome, o del.. si vabbè facevano delle dancehall per carità..

Nasce il reggae italiano diciamo?

però in qualche modo nasce la produzione, l'atto fondamentale almeno a Roma è stato la cassetta dei One Love secondo me, che comunque, che abbiamo, che ci ha fatto...anche..che ci è servita anche di riferimento, il modo di cantare, romano, legato al reggae, l'abbiamo un po'....eh copiato è brutto dirlo...però cioè non era proprio una copia, però era un'ispirazione no, il modo di cantare.. chiaramente fai sempre riferimento a qualcuno quando inizi, non è che inizi da solo...che già sai come si fa...bene o male quelli sono i riferimenti..poi non lo so perchè io posso pure parlare a ruota libera..però, se vuoi, se vuoi..no perché, che vuoi fare?

Non ti voglio interrompere...ma da qui possiamo passare alla prossima domanda..

Come si é formata la tua attitudine musicale (*percorso strutturale dell'habitus*), occasioni, opportunità sociali etc..

Allora, data già la conoscenza di questo fenomeno della musica reggae che poi si incarnava prima in Bob Marley e poi nei nuovi artisti, sempre col gruppo che poi è diventato Villa Ada ci vedevamo a Villa Ada appunto e abbiamo iniziato anche a sonicchiare, perché qualcuno portava la chitarra, il bonghetto, ed è nata così.. poi da lì abbiamo iniziato a fare qualche prova al Brancaleone che è qui vicino..

Cos'erano gli anni Novanta?

Sì sì..diciamo il Novanta è stato quando ci siamo fatti quella famosa vacanza un po' tutti insieme e abbiamo cominciato a far circolare tra di noi questo tipo di musica...eh dal '91, no dal '92, cioè ufficialmente nasciamo nel '92, prima facendo, suonando così al Brancaleone, ma così senza mai nessuno scopo, godendo di uno spazio sociale vicino casa bene o male e questo nell'estate del '92, prima dell'estate del '92 già sonicchiavamo un po'...poi a settembre '92 so' tornati due, Aldano e un altro,e Daddy T, sono tornati dall'Olanda con un primo testo scritto che si chiamava, Come la vedo bene, che parlava di quanto stavano bene in Olanda..

Aldano si chiamava?

Aldano, Aldan o Aldano, che è tra i fondatori diciamo, ...cioé nel senso, all'epoca..era l'unico che sapeva cantà, che era in qualche modo ed è stato poi negli anni un animale da palco, che comunque sapeva.. come comportarsi sul palco perché già dai tempi di scuola, io lo conoscevo da quando stavamo a scuola insieme, suonava, c'aveva altri gruppi di altri generi musicali però era già...abituato mentre noi le prime performance che facevamo, giravamo..cantavamo girati dall'altra parte perché non avevamo...nessuno di queste attitudini no..e loro tornarono dall'Olanda con questo pezzo, e ci siamo visti un giorno e abbiamo scritto altri due, tre pezzi mettendo ognuno, ma proprio in maniera collettiva proprio scrivevamo, ognuno metteva la cosa sua però la rivedevamo pure un po' insieme, facendo delle basi su un quattro piste che c'aveva Aldano a casa.. e qua si parla di settembre '92 più o meno..abbiamo fatto Boom Chilom,i pezzi così..eh che altro.. Nessuno Spazio per i fascisti, e n'altro paio de pezzi mo' non mi ricordo, Giocala.. alcuni pezzi neanche sono mai usciti... poi perché erano cose fatte così in amicizia, era un pezzo che parlava della giocata..

Li scriveva lui questi pezzi qua?

No, ognuno metteva la sua e chi sapeva più di musica metteva qualcosa di più eh però a livello di testo era abbastanza libero. Infatti venivano fuori anche delle cagate tremende (ride)..perché poi insomma non c'avevamo tutta questa esperienza...nasce come un gioco appunto, una specie di hobby-divertimento e con la...con uno sguardo all'hip hop, e al reggae che già comunque era nato in Italia in quegli anni, da pochi anni comunque perché parlo di produzioni, e quindi con un occhio a Onda Rossa Posse, che sono diventati poi Assalti frontali, Ak47...e Isola Posse di Bologna.. Sud Sound System prima che diventassero poi Sud Sound System..e niente questi sono i nostri punti di riferimento in qualche modo e da lì nasce una cosa..vabbè allora ognuno può scrivere qualcosa, può dire qualche cosa in questa forma, c'abbiamo massima libertà di espressione, il passo successivo è stato fare il primo concerto, in un centro sociale al Brancaleone dove al primo concerto c'erano solo amici nostri all'inizio ovviamente ed anche niente..partecipare alle varie iniziative che c'era tra, Università,Centro Sociali, poi c'abbiamo avuto scarsi rapporti con le istituzioni perché non c'avevamo né le potenzialità di arrivare né la voglia né l'interesse diciamo,ma c'era più un discorso di condividere le potenzialità di espressione che potevamo avere in questi campi, quindi universitari bene o male, e legate ai Centri Sociali,tranne poi dopo forse un paio d'anni iniziare a fare qualche concerto pure alle Festa dell'Unità, avere qualche contatto con qualche partito politico di un certo tipo..come Rifondazione etc..eh niente...

Chi eravate all'epoca?

All'epoca eravamo, vabbè io, Raina, Flavia, c'era anche Giovanna un'altra ragazza che faceva i cori pure, io all'inizio suonavo le percussioni e cantavo, e facevo, quando facevamo le cover facevo i controcanti, perché abituato a fare i controcanti dai tempi di mio fratello e i Beatles, facevo sempre, cantavo nelle terze, in terza cantavo, c'avevo questa..abitudine..ed eravamo appunto, io,Raina, Aldano, Lady Flavia, diciamo che cantavamo, Daddy T, Tommy, il Tommy, che era un altro, insomma chi altro c'era...di cantanti...poi gruppo c'era Drama che era batterista, Loza, bassista, Marzia, Papa Marzia, il chitarrista, perché all'epoca si usava molto chiamà Papa, Raina era Papa Marina prima poi è diventato Papa Marina, Papa Maraina, Raina, io mi chiamavo Pato Ginko perché era Pato da Pato Banton,etc allora si prendeva questo tipo di nome...di nick...no, e c'era pure il Papa Marzia, il Marzia, che tutti se pensavano che era 'na donna, e invece Papa Marzia perché Marzione de cognome...comunque tutti i nostri nomi vengono dalla storpiatura in qualche modo dei nostri cognomi...Aldano perché Andrea Lecaldano, Andrea Le caldano, è diventato Aldano, Aldan, Aldano, io faccio Marco Scinto di cognome, da Scinto, poi mentre Raina studiava l'unico esame che ha dato all'Università era botanica, poi si è ritirato ...nun glie andava...e studiava la gincobiloca...quella roba lì..dallo storpiatura del cognome mio Scinto, Ginto, Ginko, e ho tenuto quel nome là, Marina, Andrea Marinucci, Papa Marina, Maraina, Raina (ride), forse Lady Flavia è l'unica che c'ha il nome suo...proprio giusto, gli altri...

Questo é il primo nucleo che poi si é...?

Il primo nucleo che si é poi consolidato nel tempo...e dopo il primo concerto al Sisto V, un altro centro sociale di zona Val Padana, che ora non c'è più...

Sempre questa zona qua?

sì area comunque di Montesacro, Tufello, Nuovo Salario, perché prima di abitare qua prima abitavo a Nuovo Salario...però so' stato sempre più o meno qua in zona, e dopo questo concerto in cui é salito sul palco Brusco ha iniziato a collaborare con noi, quindi ma ti parlo, forse un anno dopo che abbiamo iniziato

forse, ma neanche penso, no forse neanche, esatto qualche mese dopo direi, e lui già faceva qualcosa con la Vatican Posse erano all'inizio e facevano...Brusco si chiamava Giovanni, Papa Giovanni allora, sempre so' Papa de mezzo e poi c'era un altro personaggio, amico nostro, Chef Ragoo, che adesso é Chef Ragoo che fa hip hop, in realtà fa hip hop e altri ca..hardcore e altri tipi di cose, un personaggio molto eclettico e facevano Papa Giovanni e Paolo II, lui Paolo si chiama di nome così, erano la Vatican Posse, mi ricordo un concerto al Blitz e mi ricordo Paolo II vestito da suora, proprio le risate..però si vedeva già dalla Tortuga, dalle prime serate che si facevano al Forte Prenestino etc..si vedeva che proprio già c'aveva spessore e infatti la prima volta che é venuto...

Chef Ragoo?

No Brusco scusa, e quando cantò con noi poi é nato il rapporto sia perché comunque di zona, lui abita comunque di fronte a Villa Ada, sia perché erano tutte persone bene o male che si conoscono da scuola, stavamo tutti al Giulio Cesare, ed erano tutti di zona, tranne io che ero lo straniero perché...so cinque chilometri in realtà, però comunque io venivo sempre col motorino d'estate e d'inverno (ride) e tutti invece si muovono a piedi là in zona eh...niente in pratica da lì nasce piano piano ci affermiamo, ma semplicemente per molto tempo é stato solo un hobby, in parte lo rimane ancora adesso perché le prospettive lavorative sono relative e vabbè qua poi andremo a parlare del discorso dell'underground eccetera, però all'inizio non c'avevamo proprio idea di...anche perché stavamo iniziando un percorso che poi c'ha visto suonare in altri centri sociali d'Italia, a Torino i Murazzi, a Milano al, come si chiamava, Gabrio no è quello i Torino, eh non mi ricordo più, c'era un centro sociale a Milano dove avevamo fatto...il Garibaldi, non credo ci sia più...eh niente quindi nasce come collettivo che però non si pone un punto di vista politico rispetto anche ad altri magari come Onda Rossa Posse che era più politicizzato tra virgolette però più facente parte del Movimento della Pantera, mentre noi si giravamo intorno però non c'avevamo questa attitudine politica se non nell'esprimere le nostre idee nei testi che per lo più nascono come testi fricchettoni, te lo dico tra virgolette, perché quello che ci piaceva di più era il celebrare il godersi la vita, il poter vive magari i pomeriggi a Villa Ada rilassandosi sul prato, giocando a pallone, stando all'aria aperta lo vedevamo come un nostro riprenderci un contatto, sociale, fuori dagli schemi della società perché poi all'ora in giro c'erano pure poche cose da fare non è che...e quindi era più sullo stare...era più collegato allo stare insieme, c'era pure un pezzo che parlava di Roma, Inna Roma, si chiamava, dicevamo che non se poteva sta' più a Roma, l'aria inquinata, lo smog, le cose, lo stress, le macchine, il traffico e volevamo scappà via, quindi era più...diciamo, nascendo a Villa Ada e anche un po', siamo nati come dei fricchettoni in poche parole,che poi tante volte si dà una connotazione negativa al termine fricchettoni per me rimane invece 'na cosa molto naturale, insomma non c'ha niente de che...poi n'etichetta può distruggere magari un concetto che in realtà non va fossilizzato, diciamo non va etichettato...però, bene o male, nasciamo con quelle caratteristiche, sul fumare, il bere, stare in compagnia con gli amici, quello...di pari passo facendo un percorso comune nei centri sociali, quindi c'è stato uno scambio con i centri sociali, perché magari noi andavamo a fare una serata veniva gente e andava bene per il centro sociale perché veniva la gente, e quindi conosceva il posto, sia per noi che venivamo conosciuti dalla gente che li frequentava...quindi è stato uno scambio molto alla pari secondo me, perché poi ovviamente nascevamo prima in questi sociali che frequentavamo come Sisto V, Brancaleone, etc e poi ci siamo allargati un po' al resto d'Italia proprio per i contatti che loro avevano, quindi se non

c'erano i centri sociali noi non avevamo possibilità assoluta di fare questo tipo di percorso e magari avremmo strimpellato così il reggae perché lo conoscevamo ma non avremmo avuto il, diciamo il passaggio, sulla produzione e sul vedere che c'era gente che ci sentiva pure, per noi è stata 'na sorpresa inizialmente, e ricordo il concerto pure al Big Pull, Big Bus, un autobus a due piani che stava in zona Tiburtina, e facevano le serate lì, era fatto come baretto all'interno così, occupato, nel senso che era gestito..

Che anno era?

'93, '94, quell'epoca lì e facemmo un concerto pure lì, poi abbiamo fatto concerti alla Torre, quando prima ancora che venisse..sia quando fu occupata che quando venne sgombrata poi, prima che stesse in questo posto dove sta adesso.. da qualche anno, però ecco un po' le idee libertarie e...e sul sociale più che politiche...c'hanno permesso di avere questa collaborazione, se vuoi chiamarla, con i centri sociali..più che la partecipazione al movimento, poi alcuni di noi metteva chi più chi meno, sia nei testi sia nella iniziative metteva più coscienza politica o meno in base a chi scriveva, io ad esempio poi facendo anche l'Università e studiando antropologia (Frida, la cagna di Ginko, abbaia perché richiede attenzione, Ginko la richiama al silenzio "perché stiamo registrando"),facendo anche antropologia ho messo nei testi delle canzoni mie, argomenti strettamente legati all'antropologia(rientra prima il coinquilino, poi la coinquilina, saluta), ho scritto un testo sugli Yallomani, che erano una popolazione dell'Amazzonia, che era un po' fuori contesto del reggae, però per me c'aveva un significato importante, parlava di ecologia, e di antropologia, di rispetto dell'altro e queste tematiche qui, questi temi qui li ho mantenuti sempre nel corso della mia carriera, diciamo, proprio come interessi personali, quindi andare a parlare degli indigeni, andare a parlare di un viaggio di un certo tipo...e che non è il viaggio a Londra o a New York, ma un viaggio in luoghi dove vivono persone completamente in maniera diversa dal modo di vita, di vivere Occidentale..e niente vabbè, insomma, questo...

1.2Mi dici quali e di che tipo erano le tue relazioni, frequentazioni, scambi con gli altri musicisti e operatori culturali all'inizio della tua carriera e come sono oggi?

Gli attori principali son questi con cui ci siamo scambiati..(si riferisce a quelli citati finora, persone, situazioni, eccetera, luoghi fisici e sociali) niente di istituzionale, a parte il partito appunto alternativo, però forse il modo di rapporti, diciamo tra noi..tu lo intendi rispetto ad adesso?

No, no all'epoca, se c'erano le relazioni (...), di che tipo erano, tu prima hai fatto dei nomi, Sud Sound System, One Love Hi Powa - con i quali suonavate all'epoca- c'erano delle relazioni, dei legami, con questi o erano solo dei riferimenti, intendo relazioni che hanno influito sulla vostra affermazione come band?

Sì, beh, diciamo che non ce n'erano tante all'epoca, sì poi c'erano realtà come Sangue Misto nell'hip hop magari,era un po' meno...

A Roma dici?

No,Sangue Misto di Bologna,oddio Bologna che poi pure loro sono sangue misto appunto, quindi non so' proprio di Bologna, però eh, diciamo l'ambito è sempre quello di Università, movimento e centri sociali, gli attori sono..anche con i Sud Sound System, la prima volta che siamo scesi giù era nel '93, che è stato...qualcuno di noi è stato anche nel '92 che c'è stata vabbè...la Mantagnata, che è stato un posto, una masseria, che era occupata tramite il movimento, tramite alcuni dell'università, tra cui c'era anche One Love, che scesero giù è nata questa

relazione tra reggae, Salento, movimento, con l'occupazione di questa masseria dove facevano le feste..

Come si chiamava la masseria?

La mantagnata, é un passaggio fondamentale, penso della nascita del reggae in Italia perché lì...viene dopo la mantagnata l'uscita della prima cassetta nel '91 di Bagdad 1991, che era una cassetta autoprodotta fatta da vari artisti tra cui Assalti, Militant A, c'era... Don Rico stesso dei Sud che faceva il pezzo sulla guerra, era tutto hip hop però c'era già il cantato reggae sull'hip hop...e da lì penso che nasce proprio, da questa collaborazione su un tema che come la guerra era importante, nasce la collaborazione tra la mantagnata, nasce l'intreccio tra politica e musica... e da spunto e spinge diciamo la...questo percorso, che poi...c'era il centro sociale giù a Lecce c'erano altri centri sociali che piano piano si accorgevano che c'erano realtà musicali che potevano dare un contributo alla scena, che appunto in qualche città era già più forte, in altre di meno..altri punti di riferimento possono essere da Milano, il Bass Fi Mass che é un sound system abbastanza vecchiotto..sì con Michele, con Indy pure... che abbiamo trovato, quando andavamo in questi posti, vedevamo che c'era altra gente a cui piaceva questa musica, e facevano già le loro piccole cose lì, e piano piano si è costituita una rete, abbiamo pure partecipato anche, a livello di produzione, abbiamo partecipato alla cordata, una delle tante, poi c'ha avuto altri nomi no?, che era un circuito di distribuzione di musica alternativa tramite i centri sociali sempre...che poi dopo andava sempre a finì male perché..una disorganizzazione totale, abbiamo dato delle cassette e non le abbiamo mai più riviste...insomma, però era...

Si registrava proprio sulla cassetta all'epoca?

Si registrava sì noi sull'8 piste, noi la prima cassetta l'abbiamo fatta in uno studio di amici qua vicino sempre e registrato malissimo, poi col pitch che s'è spostato, venivano tutte le voci cambiate, insomma un casino proprio era...e quando abbiamo fatto la cassetta abbiamo chiesto a quelli del Forte, ma dove la stampiano? Questa è simpatica perché praticamente c'hanno mandato, fa' qui vicino c'è una cartoleria...andate lì e ve lo stampano..

A Centocelle?

Sì a Centocelle..noi, ma come 'na cartoleria? Sì 'na cartoleria, entriamo dentro la cartoleria, boh, scusate a noi c'hanno mandato qui a stampà le cassette...sì sì venite, dietro c'era la porta..apre la porta, c'erano cinquanta registratori collegati tutti in serie col tipo che metteva la cassetta e registrava in contemporanea e questo qua le produceva, quindi era una cosa ultrapirata, tra l'altro queste cassetine che abbiamo fatto, che costavano sei mila lire all'epoca, eh...molte son venute con solo un lato perché il tipo si dimenticava di rigirare la cassetta (ride), alcune magari partono dopo cinque sei minuti perché magari era andato in rec però poi non era partito col play...

Queste cassette venivano messe in circolazione per essere vendute (non riesco a mascherare troppo la mia ilarità)?

Queste, sì..nel senso a qualcuno capitavano..cioè qualcuno ch'ha detto, ma nun se sente tutto un lato...qualcuno ce ne accorgevano pure noi però orami erano andate...ne avevamo stampate un migliaio circa...che poi mi ricordo tutto il lavoro...fare le copertine, poi ci dovevamo scrivere tutte le cose che ci dovevamo scrivere, quindi mi ricordo un brainstorming (utilizza proprio questo termine) fatto tra tutti quanti intorno a un tavolo, eppoi pure a incollare, piegare, tagliare, inserire nella cassetta..

Era un'autoproduzione vera e propria?

Un'autoproduzione vera con catena di montaggio, in cui ognuno faceva 'na cosa e poi inseriva nella cassetta e poi tra l'altro piegando il libretto della cassetta diciamo ci infilavamo una cartina...dentro, così, omaggio, ogni tanto (sorridente e fa il gesto con la mano,poi ride proprio)...e quindi...

Questa che cassetta era la prima?

Sì sì la prima, il demo, non c'ha proprio un nome, Villa Ada Posse demo...è del '93 è uscita mi pare a ottobre del '93, il primo concerto che abbiamo fatto al Brancaleone é stato nel Febbraio del '93,avevamo fatto una prima comparsata nel '92 insieme a One Love e Irie&Dub che era n'altro gruppo all'Aquila, per non so quale mo...ah, era 'na serata organizzata sempre dal movimento degli studenti eccetera, tramite sempre qualcuno di One Love eravamo andati lì...a cantare, però era 'na cosa fatta cioè giusto un intervento di qualcuno di noi, ma tre o quattro pezzi proprio così...e però il primo concerto vero l'abbiamo fatto a febbraio del '93 e da lì...che però...c'avevamo qualche pezzo nostro, più varie cover così anche cover non solo di Bob Marley, ma anche Jacob Miller, o sennò cover di cose più.. ragga che magari non conoscevano..che non si conoscevanotanto..eh, questo per dirti che?niente sui rapporti che, bene o male sono questi...gli ambiti di riferimento...

Quali altri interessi artistico-culturali hai al di là della musica?

(Silenzio...)eh, vabbè vari...intanto mi piace tanto leggere...sono affascinato molto dal mondo orientale...dalle discipline orientali, yoga, tai chi, shiatsu, ho fatto anche un corso de shiatsu tempo fa, poi l'ho abbandonato per vari motivi, continuo invece a fare tai chi...sia per il fisico che per lo spirito diciamo eh...i riferimenti diciamo...

Tu hai detto leggere, che tipo di letture?

No letture vabbè, a parte qualche romanzo così...però ho letto molti saggi, molte, cose anche politiche,che adesso leggo molto di meno con molta più fatica più che altro (ride)...sì adesso preferisco più leggere cose, romanzi, cose così...poi con la diffusione di internet leggo molto meno devo dire perché comunque passi più tempo, cioè toglie anche il tempo internet, molte volte magari leggi articoli e quindi dopo perdi anche il tempo per leggere determinate cose...insomma però magari leggo il libretto, il romanzetto da leggere così, ne ho tanti...e niente quindi affascinato da questo e so' affascinato nel senso, ho lavorato anche con l'antropologia, progetti di cooperazione sull'ambiente, ho lavorato a Lega Ambiente quando ho fatto l'obbiettore, poi ci sono rimasto un po' di tempo a lavorare lì, a farmi un po'... le ossa, diciamo così...però la passione mia è anche comunque... le culture,in particolare dell'America Latina, le precolombiane, quindi tutto ciò che riguarda anche la ricerca anche archeologica, antropologica su quelle culture lì...il nesso che c'hanno con le culture egiziane con le...insomma mi interessa questo aspetto della storia nostra che poi non é tanto la storia ufficiale, nel senso che vengono fuori nuove cose, nuove scoperte, ma non vengono aggiornate diciamo nelle storie ufficiali,che si studiano a scuola o nelle università, però...ci sarebbe diciamo molto da cambiare su questo..

Come ti definisci attualmente, un artista affermato, emergente o dilettante?

(Anche qui, ci pensa alcuni secondi...)Per quanto riguarda il reggae, affermato, sicuramente (ride)...

E (se affermato) qual è stato il momento della tua affermazione?

Beh, sicuramente con la Villa Ada, perché diciamo diciottanni di Villa Ada Posse m'hanno dato...il momento boh, non saprei definirlo...quand'èil momento,l'anno esatto, eh mano mano col tempo si è...però col gruppo, poi personalmente dal momento che ho interrotto i rapporti con la Villa Ada Posse, si

so' affievoliti i rapporti, si so' un po' rovinati, che dopo diciottanni é pure una cosa normale...ho ri-iniziato da capo...non tanto da capo perché c'avevo comunque un bagaglio di esperienze mie, però promuovere concerti solo miei, m'ha dato anche la responsabilità diciamo di gestire tutto da solo..(interruzione entra coinquilino nella stanza...ma esce subito)eh...quindi mi son dovuto re-inventare da capo uno show, diciamo, cioè non da capo però tenendo presente che ero io, e con la band o con il dj set, con la band con cui comunque continuavo a collaborare dai tempi della Villa Ada, la Shanty Band, mi so' trovato a essere io, anziché essere un collettivo dove uno dice una cosa uno ne dice n'altra uno dice che.., mi sono dovuto mettere sotto, re-inventare in questo senso...però ecco il momento proprio dell'affermazione non lo so quando...cioè sentire che magari persone che mi dicono, stavo sul treno e c'era uno che sentiva i Villa Ada in cuffiette, sul walkman, perché all'epoca c'erano ancora quei mezzi, diciamo tecnologicamente arretrati rispetto adesso, però il sentire che comunque sentivano la musica tua quello ti dà 'na soddisfazione, sentire pure che magari persone che non sono legate a un contesto politico possono aver sentito una cosa tua e può piacere, allora lì in qualche modo c'è il momento dell'affermazione...

1.6 Pensi che sia giusto che la gente paghi un biglietto per sentirti cantare, o che sborsi dei soldi per acquistare un tuo disco?

Sì penso che sia giusto...perché anche noi nasciamo...le prime volte non prendevamo una lira...prendevamo al massimo il rimborso della benzina quando andavamo fuori ed è una cosa anche normale perché noi non lo facevamo come lavoro, era per divertirci, per fare un'iniziativa politica che magari andavamo a suonare in posti dove dovevano alzare dei soldi per pagare gli avvocati per i compagni, oppure alzare dei soldi per ti posso dire fare un progetto di sviluppo in Africa o fare altre cose, quindi non ...però gli utenti che diciamo venivano lì era giusto che pagassero dei soldi per finanziare determinate cose, o per autofinanziamento di un gruppo è giusto che si paghino dei soldi, o per finanziare qualche cosa...però inizialmente...dopo un po' abbiamo cominciato a chiedere il cachet quando ci siamo accorti che andavamo a suonare anche in posti dove non c'erano queste finalità...e abbiamo pensato, quanta gente c'è, c'è un biglietto di ingresso, quanti soldi fa il locale, quanti soldi ci deve dà a noi, quindi bene o male è iniziato il discorso di avere un cachet fisso..è giusto perché se qualcuno fa i soldi su quella serata non vedo perché io non li devo prendere anch'io in qualche modo...però non nasce nel senso, ok, mo' c'abbiamo sto lavoro e quindi dobbiamo alzà i soldi...quello é venuto magari dopo in momenti magari, anche perché per inciso, Villa Ada Posse non è mai stato un progetto lavorativo, anche però è stato un progetto di far musica, é nato come progetto di far musica, tutto è venuto poi da sé...però non è stata neanche la nostra unica occupazione, ognuno c'ha un lavoro suo, ognuno fa altre cose nella vita, e diciamo magari per i primi diecenni è stato solo gavetta e rimborso, dopo un po' anche con lo sviluppo del reggae in Italia, perché mano a mano si sono sviluppati sia nuovi personaggi che sono entrati a far parte della scena, nuove serate, nuove iniziative, e si è allargato a macchia d'olio e quindi di conseguenza c'è stato anche un giro dei soldi, e giustamente è giusto che una parte di quei soldi l'artista se li riprendeva perché è merito anche suo...

2. Origine sociale

2.1 Titolo di studio

Laurea in lettere con indirizzo demo-etno-antropologico, c'ho messo dieci anni eh, cioè c'ho messo dieci anni però ho fatto anche altre cose nella vita...(ride)

2.2 Titolo di studio del padre

Ragioniere, mi sembra, sì ragioniere...

Titolo di studio del nonno

non ricordo...paterno? no, non me lo ricordo...lavorava in qualche azienda, sì ha lavorato per l'Api mi sembra, 'na cosa sul petrolio infatti me ce so scontrato ricordo quando ho lavorato per lega Ambiente...lavoravo contro le aziende petrolifere quindi (ride)

5. Principi e posta in gioco

5.2 Queste sono musiche che in realtà nascono contaminate perché vengono importate da altre culture. Quanto è importante la contaminazione nella vostra musica?

Beh è importante sicuramente nel senso che ogni musica non nasce da sola...nasce sempre da un'interrelazione di altre...come il reggae nasce dal colonialismo... purtroppo (ridacchia)...perché...comunque la diffu...essendo una colonia inglese la Giamaica è stata influenzata dall'elettronica inglese, appunto, secondo quello che dicevamo prima, e quindi dall'uso delle chitarre elettriche, dall'uso del basso elettrico e su ritmi caraibici che poi vengono dall'Africa, e quindi è tutto un miscuglio di cose, quindi la contaminazione è necessaria..poi anche il reggae nel tempo da Bob Marley, che poi si parla di puro reggae con Bob Marley, però c'è stato...il primo Bob Marley è diverso dall'ultimo, quindi anche lui ha avuto un percorso..quello che è venuto dopo, si è contaminato specialmente con la vicinanza degli Stati Uniti a livello...molto più dell'Inghilterra...nel tempo...perché.. con la contaminazione con l'hip e hop e adesso...aihmè, perché non mi piace personalmente, anche con la contaminazione con la techno in qualche modo...anche i suoni, molti suoni, che si usano nelle basi più ragga, detto bashment, ma anche lì bashment non vor di niente..eh..però questa contaminazione...diciamo, questa contaminazione con suoni più sintetici, che è normale, cioè perché è il suono del momento...tutto va di pari passo no, e quindi non è criticabile...poi può piacere più o meno..a me ad esempio le ultime cose proprio che vengono dalla Giamaica, non mi piacciono, mi piacciono le cose più legate al new roots, new roots da quindicianni ormai quindi new...cioè comunque mantiene quella radice reggae, che è il levare, il basso, il giro di basso, la batteria in un certo modo, cosa che poi in molti altri pezzi si perde, perchè la contaminazione ha schiacciato questi strumenti, diciamo per dar spazio ad altri ritmi che in alcuni casi sono ritmi che provengono dal tribale, quindi..per quell'aspetto là ancora mi piacciono, ma sono sicuramente contaminati...

5.3 Parlando di avanguardia vs ortodossia, pensando a ciò che c'era prima...quali erano le forme, gli stili musicali predominanti nel campo musicale in cui nasce questo movimento reggae italiano, secondo te contro quale genere, forma, stile, si opponeva, lottava, cercava di affermarsi, che cosa c'era prima, contro che cosa si contrapponeva o se non si contrapponeva, come nasce, come avanguardia verso che cosa? se era avanguardia...

beh, magari la musica punk, un certo tipo di musica era una rottura rispetto alla canzonetta classica, parlare sempre dell'amore e basta, quindi...rock, metal, sono state tutte musiche di ribellione, di rottura, contro...il classicismo nella musica, contro un certo tipo di canzonetta eh..quindi non saprei come dirtela, nel senso.. poi...non

Ti é chiara la domanda? Il reggae nasce in Italia negli anni Novanta e si rifà ad una scuola giamaicana, é un genere importato..chi si avvicina a quel tipo di musica, in quel periodo, con il movimento delle Posse, quindi hip hop, reggae, come forme musicali contingue, contro che cosa voleva affermarsi, quali forme musicali voleva scalfire, se c'era qualche forma musicale contro cui voleva imporsi, verso cui voleva contrapporsi, o sentirsi avanguardia, se si sentiva avanguardia..

Sì, sicuramente rispetto a quello che ti dicevo, alla musica pop, cioè alla musica commerciale alla musica, che si sentiva alla radio, e che si sente tuttora, nelle radio che comunque adesso, senti nelle radio anche nel pop elementi di reggae e hip hop anche, nel senso, la rottura vera forse c'è stata nella costruzione del testo, nel senso di portare contenuti nel testo che erano contenuti nuovi rispetto all'ufficiale, diciamo, ed è stato avanguardia anche nella scelta linguistica, pure, anche nell'uso del dialetto, oppure...nella metrica, nel modo di comporre, nel parlare quasi... piuttosto che cantare, che é tipico dell'hip hop, del rap, e anche del reggae, anche se c'ha più forme melodiche il reggae rispetto all'hip hop, però era una rottura..verso..un certo tipo di...almeno qua in Italia, verso un certo tipo di..verso che ne so...Claudio Baglioni, che dopo l'ennesimo pezzo d'amore, dopo un po' te scende..co' tutto che poi... come cantante é bravissimo, c'ha il suo, no...però come..era soprattutto una cosa di contestazione, che ha avuto anche altre...che prima ancora del reggae e dell'hip hop, c'è stato nel rock ovviamente, nel punk, e in altri generi musicali, che erano fenomeni di rottura rispetto alla musica classica o alla musica folk..nel reggae c'è stato, e nell'hip hop ci sono stati con...

Musica classica che intendi?

Musica classica...cioè, musica da camera...

La forma colta?

La forma colta...sì e il folk, il popolare, cioè la rottura rispetto a quello...

In alto verso la musica classica e in basso verso il folk, anche? musica folk italiana o in generale?

Sì, secondo me sì...nel senso che poi l'italiano...la parte folk, cioè nel senso...che...c'era una divisione..netta..tra la tarantella e la musica che si ascoltava...che ne so Madonna, i Duran Duran...c'erano queste...sto parlando di cose che non so' italiane in realtà...c'era una rottura tra le cose che sentivano in radio e la tradizione folk, la tradizione popolare, che... l'hip hop e il reggae magari si inseriscono come nuovo elemento rispetto a queste due..che da 'na parte lotta contro l'ufficialità, da 'na parte cerca di recuperare, ma si distanzia pure con la modernità, si distanzia dalla musica popolare, però cercando di recuperare degli elementi, che possono essere l'elemento dialettale come nella musica dei Sud Sound System o dei 99 Posse...Napoli o Lele Prox che cantava su a Milano, o One Love, noi, altri elementi qua a Roma che cantavano in romano...e magari parlare di un vissuto particolare però dandogli n'altra forma musicale...che non é quella della tarantella, appunto o dello stornello romano, quindi cambiare, con la modernità e la tecnologia il tipo di musica...ma cercando di mantenere da una parte una popo..uno spiraglio verso il popolare, e dall'altra combattendo invece l'ufficiale, l'ufficialità..de..della scena musicale italiana...quindi sì c'è più

contrapposizione verso quella che verso la realtà popolare...però dalla realtà popolare si distanzia sul...con il concetto della modernità e delle nuove forme musicali che si andavano, che andavano crescente diciamo però c'è più il recupero di quello...nel senso si mette a metà tra il popolare e la musica da discoteca diciamo, in qualche modo (indica con la mano)...sta esattamente a metà, in più c'è la connotazione politica che la differenzia, però mentre cerca sempre di distanziarsi dall'cosa ufficiale allo stesso tempo cerca di recuperare le tradizioni, in qualche modo, le tradizioni popolari mettendole sotto nuova forma...

Questo secondo te era il quadro all'epoca, in cui si inserisce questo movimento reggae italiano, reggae, hip hop, il fenomeno delle Posse?

sì, al punto che con..scusami che ti interrompo..che, mi ricordo, parlando coi Sud, co' Nandu Popu, tempo fa, un sacco di tempo fa, dicevano, noi facciamo reggae, però non c'è..sul catalogo delle edizioni noi siamo sotto musica folk, perchè cantando in dialetto... era musica popolare, quindi..eppoi all'epoca non era tanto conosciuta la musica reggae, adesso magari il catalogo di musica reggae nei negozi c'è però allora non c'era, non era una musica che girava..e quindi a loro sembrava strana 'sta cosa..in realtà, strana neanche tanto, perchè usando..determinate

Ma forse, e questo me lo dovresti dire tu, perchè manca una forma di legittimazione al reggae?

All'epoca sì...adesso c'è...adesso c'è di più..sì c'è di più al punto che adesso... il reggae ha contaminato altri generi, secondo me...soprattutto il pop..e quindi ha preso posto, oltre che nella scena italiana, questo grazie tra virgolette anche a personaggi come Sean Paul e Shaggy che comunque hanno internazionalizzato il reggae dopo Bob Marley..perchè..cioè nel mondo è conosciuto Bob Marley, poi sono stati conosciuti Sean Paul, Shaggy questi personaggi qui...che hanno comunque reso più popolare nel mondo il reggae, con di pari passo la volontà dell'industria discografica di accapparrarsi questa roba qui..e adesso secondo me il reggae e l'hip hop rimangono di nicchia rispetto a..San Remo..per farti capire...però dentro San Remo abbiamo sentito negli anni quanti pezzi reggaeggianti ci sono e quanto rap c'hanno messo...e che ne so...gli 883, Max Pezzali, lui faceva 'na specie de rap, cioè..nun se poteva sentir..secondo me...però, comunque cercava de...e quindi c'è un riconoscimento attualmente del percorso che ha fatto il reggae e l'hip hop al punto che ci sono cantanti che escono, nuovi, anche pischelletti di adesso, Emi Skilla, questi qua, che vengono pompati...Babbaman, vengono pompati da case discografiche su Mtv, etc...come per dire, per conquistarsi questa fetta di mercato che prima era solo antagonista, adesso..poi...si è..nasce antagonista, si allarga, accoglie anche altri, diciamo, altri contenuti all'interno, che poi c'è tutto un discorso da fare pure sui contenuti del reggae giamaicano proprio, e quindi si allarga pure al semplice ballo no, alla semplice volontà di ballare, alla semplice serata da discoteca, perchè in molti casi le dance hall equivalgono a una serata in discoteca, perchè la gente va lì per ballare, e nun vole sapè niente, mentre prima la dancehall si faceva perchè era un posto...era un centro sociale, si faceva con un certo tipo di pensiero, cioè con una volontà di fare una cosa diversa dalla discoteca..e quindi non c'era...

Si è commercializzato vuoi dire?

sì, sì...sicuramente

Anche in Italia, anche il reggae italiano?

Sì anche il reggae italiano e questo...non..non è che lo voglio criticare..in senso negativo o positivo..è un dato di fatto che crescendo ha conquistato una nuova fetta mercato però è stato un po' trascina.., inglobata, in un discorso di moda come l'hip hop anche, l'hip hop nasce... che poi non sono un esperto in materia..però nasce da un disagio sociale e un parlare di cose di cui prima non potevi parlare, cioè mettere su una base ritmica un discorso..pure i toasters giamaicani, cioè l'emcee, era uno che parlava e diceva quello che era successo a..nel quartiere...era successo...che era arrivata la polizia.. piuttosto che quello aveva sparato a quell'altro..nasce come racconto di un vissuto che é alternativo per forza..non che vuole essere alternativo..ma perchè... chi ne parla di quelle robe lì?Ufficialmente non se ne parla...quindi nasce come quello.. eppoi, appunto...il.. mi pare proprio banton, se non mi sbaglio, è 'na parola, che viene, cioè., Burro Banton, Bujy Banton, Pato Banton, che viene dall'Africa il termine, é un termine africano, che è proprio l'oratore, é quello che sta lì al microfono e parla...e se faceva prima coi bonghi, senza l'elettronica, e senza la tecnologia...il cantastorie...e quindi qui c'è il vero aspetto popolare della cosa, però avviene poi....si sviluppa con un tipo di musica diversa..eh...che stavo a di, me so' dimenticato...(ridacchia)

ah sì..che poi dopo s'è commercializzato..pure l'hip hop, se tu pensi agli artisti hip hop, Tupac, o altri artisti che hanno fatto..che parlavano di determinate cose..agli artisti che invece parlano di, li vedi pure nei video, che vogliono la macchina, i soldi e le donne...e quello é...viene pure quello dal ghetto...eh, cioè non è che è 'na cosa..però è un po'... come di..là si esprime una sottocultura, non si esprime una controcultura, mentre nasce come controcultura poi si adegua a una sottocultura che è quella, alla fine.. su cui si basa la società, ma degli ultimi, degli ultimi dell'ultima ruota del carro...cioè nel senso... il pensare alle donne, i soldi, il business e alle macchine è 'na cosa proprio, è un prodotto di questa cultura che te vuole, che tu devi avere i soldi...

Secondo te quindi una sottocultura può avere un'accezione più negativa, controcultura si caratterizza...

(lui) in maniera antagonista...e di proposizione di una diversità...

Sottoculturale raccoglie più un'accezione negativa per l'anelazione a valori come il denaro etc...

un po' sì, negativa...eh in relazione al denaro...alle donne, al modo di vedere la donna che è quella del senso comune, e quindi..è del senso comune però sotto, (indica) perchè comunque viene dai poveri..cioè viene da una realtà che vuole emanciparsi, ma vuole emanciparsi a livello de soldi...nun vuole cambiare le cose come stanno..e quindi quella è sottocultura, controcultura invece è chi..... pur necessitando dei soldi, fa un discorso di promozione culturale, cioè, e di..dire altro rispetto alle cose ufficiali, che invece un po' s'è perso. anche il berrettino (indica), il pantalone calato so' tutti elementi che nell'hip hop prefigurano un modello che è imposto alla fine da qualcuno che si è inventato dalle gra..dallo stilista si è inventato il cappelletto, o il pantalone calato, che poi tutti so' andati addosso...e ci sono degli studi di marketing delle società che smuovono tutto questo...e molta gente magari manco se rende conto, capito, se pensa di essere molto alternativo, in realtà sta riproducendo un modello che é imposto sempre da qualcuno...e non c'ha autenticità e non c'ha impatto..e....non c'ha promozione di diversità culturale..

Percorso di consacrazione...tu dicevi il reggae ora è più legittimato rispetto al passato, in che modo é avvenuta questa consacrazione, come si é verificato questo percorso di legittimazione parlando del genere e quindi della band nello specifico..(stampa specializzata vs generalista, ruolo delle radio di movimento etc.)

Beh sì..sicuramente le radio di un certo tipo come Radio Onda Rossa, le radio gestite..le radio autogestite in qualche modo, le radio politiche, alternative..che comunque in Italia ben poche ce ne so' state...però quelle poche...

Beh un periodo ci sono state?

sì però rispetto che ne so in Inghilterra...in Inghilterra c'erano proprio le frequenze occupate ..cioè proprio prendevano le frequenze e trasmettevano..qua, noi c'avevamo..Radio Onda Rossa ha lottato per anni contro Radio Vaticana (ride) per la frequenza, poi alla fine se so' spostati perchè se no...(ride)..però dico..... c'erano le radio pirata, le prime radio pirata so' nate in Inghilterra ed erano tantissime, poi adesso magari col web c'abbiamo n'altro tipo di diffusione, però le frequenze in Italia erano quelle eh...n'è che...gestite sempre dai soliti.. radio...quindi..non era che era facile costituì 'na radio come radio Onda Rossa, o come altre, quindi se contano..cioè so' poche...poi c'è sta Radio Blackout di Torino, ce stanno Radio Popolare, Milano, che sicuramente sempre parte del movimento, so' quei canali che c'hanno un po' spinto tra virgolette...anche Radio Rock stessa, che c'ha passato un sacco di volte ma negli anni, pure senza che lo sapevamo, senza che magari ci fosse stato magari un contatto tra de noi..interviste, cose...ma mandavano direttamente, come musica, che evidentemente anche a loro arrivava...

Non c'era stata una promozione diciamo, eravate arrivati tramite il passaparola...?

sì..tramite il passaparola, il circuito..in qualche modo, sì..e...niente che te stavo a di..?

E la stampa?

E sulla stampa pure ehm..diciamo che...l'exploit vero è dovuto allo sviluppo...alla nascita di internet...cioè diciamo alla possibilità di avere...dei canali di diffusione nuovi e diversi rispetto a prima...se prima erano appunto le cassetine copiate dell'amico che poi le facevano girare e poi quello andava a un centro sociale, s'ascoltavano la cassetta al centro sociale e poi ti chiamavano, adesso basta che vanno, cercano sui canali, su Youtube, su Facebook, su qualsiasi cosa, mentre il ruolo della...la stampa difatto non c'ha mai considerato (ride), la stampa ufficiale, se non in rarissimi casi, se non con l'uscita di qualche lavoro, di qualche cd, ma recentemente, ma prima..non c'era niente di tutto ciò...c'erano le fanzine, c'erano articoli scritti da persone che se impegnavano la loro fanzine, le classifiche fanzine,cioè giravamo su quelle..su circuiti completamente alternativi, autoprodotti, magari c'era che ne so, quello che conosceva il tipo del Manifesto, allora usciva l'articolo sul Manifesto....

Sono usciti articoli sul Manifesto?

sì, qualche cosa é uscito sul Manifesto, magari su qualche serata...eh... sì, su qualche serata che facevamo...su dischi??...qualche recensione, ora non ricordo

bene..però poca roba..cioè la spinta fondamentale anche per quanto riguarda la stampa che appunto non è quella ufficiale, è stata con internet, con la diffusione di internet e quindi recensioni, interviste...sono iniziate a nascere però in maniera...indipendente...

Riviste on line, o carta stampata?

Riviste online...più online, carta stampata c'è Rastanobche comunque... l'unica o una della pochissime riviste reggae stampate che sono girate...sicuramente per anni è stata l'unica e quindi..lì poi si parla del Rototom... Sunsplash, un festival che è nato in un certo modo per anni e poi dopo si è allargato per diventare una cosa europea..

Voi avete partecipato al Rototom?

Sì varie volte...varie volte, anche se per tanto tempo siamo andati solo come soundsystem, riuscivamo ad andare solo come soundsystem...anche perché come attività del gruppo..cioè facevamo centinaia di dancehall..di dancehall all'anno mentre i concerti erano molti di meno...a differenza dell'inizio che facevamo più concerti..fuori almeno (dalla città??), (minuti di silenzio) poi un anno solo abbiamo suonato col gruppo con la band..solo... al Rototom...

Che anno era?

2006...solo un anno...abbiamo suonato..

Quando era già diventato un festival grosso, un punto di riferimento europeo?

Che già era...che già comunque era...grosso

Può essere considerato quello un momento di consacrazione?

Bah sì un palco importante...pechè comunque per la quantità di gente che c'era..almeno ventimila persone c'erano là sotto...però diciamo che non ci è mai servito il Rototom come trampolino di lancio..infatti in molti discorsi poi...sarò pure un po' polemico perché, però..ci dicevano, e poi conoscendoli poi negli anni, ma chiamatece a sonà col gruppo, ma avete fatto le selezioni? Quali selezioni noi suoniamo da quindicianni...cioè, c'abbiamo bisogno de fa le selezioni, nel reggae? se tu mi dici fate le selezioni a livello di gruppo emergente, nazionale, nella musica pop generale le faccio pure le selezioni...ma nel reggae mi sembrava un po' strana come cosa...no?

Tendevano a farvi confluire nel Contest tra i gruppi emergenti?

Sì..eh.. però dico...oppure dicevamo veniamo a suonà ok...sì però a rimborso, no, noi c'abbiamo un cachet datece un cachet...e allora non c'andavamo con tutto...eppoi in dancehall era n'altra cosa perché era 'na cosa parallela, non veniva gestita direttamente dal Rototom inizialmente, ma da..Lampadina cioè co' One Love pure, altre realtà Bass Fi Mass, altre realtà...che

Questi gestivano il circuito dei sound system dentro al Rototom?

Sì il circuito dance hall dentro al Rototom...quindi all'inizio...

Non dal direttore artistico del Rototom?

Quindi comunque alla fine c'andavamo per questo motivo qua...in qualche modo però c'è stata...

E nel 2006 avete suonato come gruppo emergente o come gruppo..sul mainstage?

No abbiamo proprio suonato sul palco vero dopo che...c'hanno detto le selezioni...abbiamo detto...non gdo po abbiamo detto niente...che gli abbiamo detto le selezioni non le facciamo, ci dispiace...non fa niente, grazie, il rimborso, non grazie c'abbiamo un cachet, cioè ci so' tutti i locali che comunque si sbattono durante l'anno ci garantiscono un cachet, non vedo perché voi che siete un festival così grosso non ce potete garantì un cachet, che poi vai a rimborsà una macchina..che poi che ce facciamo...quindi per tanto tempo...e rientravano dall seconda...dalla porta di servizio (ride)...e quindi riuscivamo a suonare..però c'è stato per tanto tempo..fino a quell'anno lì che mo' non mi ricordo neanche perché...probabilmente perché gli mancava qualcuno eh (ride)..e quindi siamo andati con la band abbiamo fatto pure da band per Burro Banton, che ha cantato con la band nostra...e lì è stata una nostra rivincita rispetto al Rototom...ma lo dico con tranquillità...nel senso...perché per anni gli abbiamo detto ahoò fatece sonà..per anni non é stato possibile poi quando gliè serviva c'hanno chiamato e siamo andati alle condizioni nostre, quindi col cachet e tutto quanto, quindi è stata anche quella n'a consacrazione in qualche modo..

Sì perciò appunto chiedevo...perché il Rototom é un po' il Festival di San Remo del reggae, una vetrina importante anche a livello europeo già prima di andare in Spagna...

A livello de sounsystem eravamo già...confermatissimi..eravamo già considerati...a livello...anche perché facevamo centinaia e centinaia..

Adesso per esempio anche il Festival di San Remo ha aperto a queste musiche...

Eh capito... ci stanno questi sprazzi...perché c'è questa apertura perché secondo me è pure..è anche una legittimazione...nel senso, sentire nell'hip hop (? forse intendeva pop) di adesso, ti parlo che ne so de...come si chiama...Kylie Minogue per esempio, no...c'ha..c'ha..c'è..ci sta ..la c'è il levare...e prima non c'era...anche Madonna...

Anche la Bertè?

Vabbè chiaro..sì...no, chiaro, è chiaro per carità ci so' esempio de...lì è proprio reggae..reggae puro guarda, poi c'è il giro di basso e tutto quanto, no per carità ce so degli esempi...però a livello.... più massiccio, cioè adesso che tu riconosci delle sonorità in cose che non so' reggae..anche nel pop..

Hanno messo Marley per la pubblicità del canone Rai..

Non l'ho visto...questo secondo me fa parte del fatto..sa della diffusione reggae, sia della volontà di accapparsi un mercato, quello senza dubbio, che fa parte anche della commercializzazione della cosa...ma il fatto strano ultimamente che so' andato a sonà per Johnny Osborne con Cool Runnings ...al Forte Prenestino che c'era gente che entrava e diceva ammazza che figo sto posto, che non era mai stata al Forte Prenestino, che conosce il reggae, magari non sapeva manco bene

chi era Johnny Osborne, però comunque va alle serate reggae..e questo e fa pensà che...il reggae é... stato conosciuto tramite altre vie e quindi magari tramite il locale che fa tipo discoteca la serata reggae, capito,..e va bene..cioè (ride)va bene anche quello..anche perché la musica é la musica..la musica non è solo di un certo tipo, è solo di contestazione o è solo politica...sarebbe sbagliato dirlo no, qualcuno la fa perchè gli piace fa quello...poi il resto cerca di combatterlo, non perché sia sbagliato farlo, ma perché cerca di combattere certi meccanismi discografici e di commercio che ci sono...però... non é che combatte l'arte di...di qualcun altro..però se questa cosa é appiattimento, é solo discoteca e intrattenimento, 'na cosa che viene subita...c'ha poca partecipazione...là cambia invece un po' l'aspetto del sound system che se sta sullo stesso livello...non c'è palco ma stai basso, il microfono gira, uno che vole di na cosa la dice, si parla de n'argomento, di quello che é successo nel quartiere o di quello che t'è successo... a te personalmente, tutte quelle lì spariscono quando c'è...un certo tipo di serata reggae che..di dancehall..però è pure normale che ci sia perché c'è pure quello che dice, no a me mi piace andà ballà, voglio andà ballà, non voglio sentì cose di cultura, di politica, voglio sta lì e ballà...pure quello c'ha diritto in qualche modo (ride)...

Parlando di autonomia..che cos'è per te l'autonomia..il concetto di autonomia quanto é importante per te...l'autonomia artistica e qual é il rapporto con l'autonomia politica e l'autonomia economica, cioè che relazione c'è tra questi tre ambiti dell'autonomia..

L'autonomia sicuramente é importante per quanto riguarda proprio...

(Lo vedo perplesso...)

Ti spiego meglio...ci sono esempi che mostrano come l'autonomia artistica non garantisce l'originalità di un'artista e viceversa esempi che mostrano che anche quando questa autonomia non c'è, però comunque c'è un'originalità e un'eccellenza...

(Silenzio...)vabbè, sì in effetti, non é che sono strettamente legati..cioé l'autonomia magari di un'artista nel poter essere libero di scrivere quello che vuole, esprimere quello che vuole, fare un tipo di musica come vuole, è fondamentale per quanto riguarda proprio la soddisfazione di un percorso.. di fare qualcosa che piace a se stesso, cioè che comunque piace allo stesso artista..e essere..se non hai nessun modo..cioè se tu sei autonomo, non potrai mai essere autonomo da tutto, nel senso che in qualche modo devi avere...cioè..qualche diciamo aggancio...qualche possibilità per uscire fuori..però n'altro discorso è quello di essere proprio schiavi di un produttore che ti dice che...no 'sta cosa non la puoi dì, questo lo mettiamo così, no questo... perché alla gente piace così..allora là perdi l'autonomia e magari grazie ad elementi che ci stanno dietro riesci pure a trovare un'originalità di prodotto...che però magari è un po' svuotato dalle cose tue, quindi perdi autonomia in quel senso là..uhm...però allo stesso tempo un artista autonomo é anche limitato perché magari non c'ha quella..avendoci anche un'autonomia finanziaria magari é basata su zero rispetto alle possibilità che ha il mondo della musica non va da nessuna parte e quindi rimane autonomo ma autonomo per se stesso...però è 'na scelta legittima tua...non so se ti riferivi appunto più a un discorso di case discografiche...l'autonomia oppure..

Sì anche..come la intendi tu l'autonomia..si fa spesso questo discorso major/non major anche tra i gruppi degli anni Novanta che inizialmente avevano intrapreso

una strada di no-copyright poi hanno firmato con le major (es. Assalti Frontali)...tenendo conto del rapporto inverso di cui si parlava prima...

Assalti Frontali ne é l'esempio infatti del fatto che siano riusciti mantenere comunque un prodotto originale e autentico...eh sì, eh sì alcuni perdono autenticità...

Tu per esempio sei un'artista autonomo?

Certo, certo...sì..

Hai avuto adesso come Ginko una produzione con un'etichetta indipendente?

Sì comunque un'etichetta indipendente esatto...un'etichetta indipendente..noi c'abbiamo avuto un contatto ad un certo punto con Tiromancino, con la produzione di Tiromancino, tramite, amici, in qualche modo, che erano interessati a darci un appoggio...poi dopo è svanito per scazzi tra di loro e scazzi tra di noi..quindi poi il disco che dovevamo fare con loro non l'abbiamo più fatto...però già ci mettevano mano ai testi, ad esempio un testo mio, un pezzo mio e di Flavia che dicevano...che magari c'avevano pure ragione di previsione..di quello che può piacere alla gente, no..e quindi magari dicevano, lasciamo il ritornello così, togliamo quest'ultima frase, questo no, ripeti solo il ritornello perché funziona...tu fai la parte tua..però c'avevano un po' smontato il senso della cosa e noi un po' con gelosia dei nostri testi..abbiamo detto no...cioé..però magari é pure sbagliato questo approccio così secco, perché magari quel cambio lì non determina un tuo annientamento... del prodotto che hai fatto ma rimane comunque una cosa sincera tua, autentica...allora è solo un consiglio pratico che ti danno, per avere più possibilità e capacità di incidere sul mercato che poi è anche quello che uno tenta di fare..quindi non è così negativo poi, infatti non è che me sento..all'epoca non criticai neanche la scelta di Assalti...di firmare etc...perché era..come non ho criticato la scelta di Brusco di andarsene da Villa Ada nel 2000 perché ha fatto il suo percorso...più commerciale tra virgolette, può non piacermi uno o due pezzi che ha fatto però posso non condividere quel tipo di cosa..però non lo critico, ho rispetto..per la sua scelta innanzitutto e per la scelta degli altri..però da questo a stravolgere completamente il senso...no..nel senso...perdere quell'autenticità...sicuramente è 'na cosa negativa, la vedo come 'na cosabru..vuota, capito..perché se poi c'è qualcuno che te costruisce a te..la cosa che dicevamo prima di un gruppo che é costruito, non é autentico..quindi se si porta all'estremo questo discorso no...se é solo..se é invece appunto.... la volontà di un'artista essere ascoltato da più persone dove non poteva arrivare e quindi firma con una major va bene però dipende che ti dice di fa' la major...se t'imbriglia o non t'imbriglia..e....

C'è il rischio di perdere quell'autonomia artistica...quella facoltà di creare secondo i propri crismi...alcuni dicono abbiamo dovuto difendere la nostra musica all'interno della major, altri dicono no non c'hanno limitato nei nostri testi...

Sì poi, non avendoci avuto noi rapporti con le major, essendo solo stati sfiorati in quest'occasione con i Tiromancino, che poi era più una cosa amichevole...più di tanto non so..so distinguere le cose...però non è che so rapportarmi bene, non mi immagino poi fino in fondo quanto ti possa influenzare o no...invece può pure essere che ti dice vai, fai quello che vuoi perché c'hai la capacità, c'hai le giuste caratteristiche che vanno bene pure a noi per spingerti in un determinato mercato, però so' sempre...

E si entra in un circuito che è quello dell'industria culturale...

Tra l'altro immaginizzando anche il dissenso e facendolo sfociare in determinati casi..però, cioè dando la possibilità anche di far esprimere il dissenso all'interno dello stesso sistema...in qualche modo imbrigliandolo e facendogli perdere la caratteristica di dissenso che c'ha...no..quindi la volontà pure delle case di accaparrarsi.. perché...so' state più le case discografiche nel caso per esempio di Assalti che sono andati a dire ti produciamo noi, piuttosto che sono andati loro a chiedere perché nascendo, sviluppandosi, hanno avuto la necessità per riempire quella fetta di mercato, di fare quello..di contattare queste realtà e di provare a lanciarle no..con più o meno successo perché da quello che mi risulta Assalti fa cose autoprodotte... comunque, e c'ha magari la distribuzione, giusto, che è mi pare la Venus, o non mi ricordo chi, c'ha un contatto con la distribuzione però poi la cosa la fa autoprodotta, che significa che più de tanto ste cose non é che c'hanno funzionato o quantomeno in quel caso lì si sono fermati fino a un certo punto poi ...non so più continuate, boh, forse perché dopo un po...' forse è più facile fare un video... e fare i soldi con le ballerine, piuttosto che con un testo e con gente che si spara nel video e quindi chi faceva quel tipo di cose poi le ha continuate a fa' da solo...

Quindi perché alcuni prodotti artistici non sono facilmente commerciabili...esiste ancora secondo te il concetto di mainstream che cerca di assorbire l'underground, di assorbire la controcultura oppure é un concetto vetero...

In parte c'è ancora...però meno..che vuole assorbire meno la controcultura, più la musica che viene dal basso, nel senso che la musica che viene dal basso per quello che dicevo prima non é per forza controcultura ma è anche sottocultura...in molti casi, i e quindi è più funzionale la sottocultura secondo me al sistema e quindi far vedere che pure quello che abita pure nella periferia più degradata così vuole la macchina o i soldi, ti faccio vedere quello piuttosto che da quella stessa realtà nasce un discorso di solidarietà che è meno interessante dal punto di vista commerciale e..quindi magari la canzone che parla de...che ne so della fratellanza tra il tipo, tra che ne so quelli del campo rom che vivono una situazione di disagio con gli italiani che pure vivono..tutte le realtà che.. tipo il Metropolis...che è una realtà sulla Prenestina che fa un discorso di sto genere non a livello musicale...ma a livello politico... (gli squilla il telefono ma non risponde...)e ci sono realtà che esprimono queste come anche Assalti che esprimono queste tematiche e queste non vengono prese in considerazione...magari, il mainstream cerca di assorbire le cose che sono più controllabili forse, mentre prima c'è stata più una fase di assorbire la controcultura, adesso assorbono quello che... c'è..ma che comunque non..produce cultura no..no

Forse perché oggi non c'è la controcultura...

Forse si è un po' affievolita...sì...uhm... in parte sì...

Negli anni Novanta c'era un movimento che veniva identificato come un movimento politico vero o proprio oltre che come controcultura no...

Che era più forte...

Interrompiamo perché vado al bagno...

Riprende parlando di Marco Provvedi il promoter di cui parlava anche in precedenza, proprietario della storica distribuzione di musica reggae a Roma negli anni Ottanta/Novanta, Goodstuff; la registrazione inizia da questo punto...

Ammazza oh, siete due istrioni, a me e a Raina ci disse, perché avevamo fomentato n'attimo....me sa che no non era quella serata lì...no era prima ancora...

Era il 2006?

No, mi sa che non era quella serata lì..era..comunque una volta che stavamo lì..perché poi noi con lo studio di registrazione, le dubplates, le cose e poi il sound, stavamo sempre lì bene o male e quindi c'avevano fatto presentare degli artisti, e quindi avevamo fatto una presentazione, magari facendo un pezzo al volo così cantato davanti alla gente, infuocando tutti, lui rimase tutto sconvolto...e diceva voi siete due istrioni, noi stavamo a fa 'na cosa normale, l'avevamo sempre fatto.. e diceva ammazza quanto è cresciuto il reggae negli anni e si era perso tutto 'na fase...però appunto anche loro hanno dato un impulso..alla scena insomma, hanno organizzato un sacco di cose, facevano tutto loro sì...

7. Posizioni, disposizioni e prese di posizioni

7.1 Mi dici quali secondo secondo te, le principali opere, chiamiamole opere (testi, video, etc) che definiscono le tue prese di posizioni più significative, il tuo punto di vista in campo sociale, culturale e politico...

Per quanto riguarda Villa Ada diciamo...sicuramente vabbè... ti dicevo la nostra produzione è sempre stata lenta, macchinosa, proprio perché autoproduzione..e quindi..diciamo..lasciata in mano all'autogestione, all'autorganizzazione, quindi con tutte le difficoltà del fare cose...e quindi non è che abbiamo prodotte chissà quante cose..anche perché per un larghissimo periodo di tempo facevamo le dancehall e ogni serata era 'na cosa diversa...magari facevi un pezzettino di una cosa e non veniva registrato..c'era una difficoltà per registrare i pezzi rispetto ad adesso che fai na cosa ta-ta e la metti su internet...e quindi diciamo la cassetta ha dato l'impulso per far girare le prime cose...però diciamo il momento in cui...per cui i pezzi che sono usciti nel '97 con Musically, che é il cd nostro di riferimento classico, che conoscono tutti anche chi di reggae non ne sa niente...e lì ci sono dei pezzi diciamo che danno più..non c'è uno che dà diciamo, che dà una visione generale di tutto, però uno è sicuramente Forse Un Giorno che parla del futuro dell'umanità...su cose che so comunque temi sempre attuali, un altro è Ciocchino, che è un pezzo che abbiamo fatto anni fa, Ciocchino viene tratto da una cosa a Villa Ada, che noi vedevamo ogni tanto qualcuno che poteva essere qualche poliziotto in borghese che spuntava con la testa dietro al cespuglio e te guar.., allora quello sta a "cioccà", sta a guardà, perché a Roma in romanesco sta a cioccà, si diceva...mo non si usa più però e quindi il Ciocchino nasce così...ed era n'a cosa innovativa perché parla di questi che non si fanno gli affari loro con un linguaggio che appunto creava un neologismo che era il ciocchino per anni si è usato, il ciocchino, il ciocchino, che poi lo avevamo inventato poi noi il termine a Villa Ada capito che..e con una canzone che aveva rappresentato appunto... una nostra realtà, proprio così a livello semplice e molto immediato no, con un linguaggio puro semplice e immediato, quindi questi due possono rappresentare..e anche Erba Libera che è un pezzo pure quello antiproibizionista..che è uno dei primi che parla di quelle cose lì in Italia..ce ne erano stati altri che ne parlavano... però diciamo è rimasto storico e insomma diciamo questi sono i cardini...eppoi che altro?

Ti chiedevo quali erano le opere più rappresentative, nel senso di prese di posizioni, dal punto di vista, culturale, sociale e politico... queste?

Si queste...

Seconda Parte

1.Habitus e tecnologie

1.1 Ricordi la prima volta che hai avuto un approccio con un oggetto tecnologico? Di che tipo era? Com'è stato? Cosa ricordi di quell'evento? C'è stata una persona, una situazione particolare che ha determinato il tuo approccio con la tecnologia?

Mah, noi abbiamo vissuto proprio il passaggio dalla cassetta al cd, perché appunto la prima produzione che abbiamo fatto non c'erano i cd, nel '93 ancora non esistevano o forse c'erano proprio i primi, forse neanche tale modo... ora non ricordo l'anno esatto di nascita del cd..però fino al '93, il '93 abbiamo fatto la prima cassetta e il mezzo tecnologico era l'otto piste..che era 'na cosa che comunque si usava già da tempo su nastro magnetico quindi...comunque roba analogica..quando abbiamo fatto il cd, il cd è stato il primo.... prodotto, oggetto tecnologico se così si può dire perché ci sono ancora adesso i cd quindi non è che è morto... cioè c'è ancora...

Tu ti ricordi il tuo primo approccio personale con la tecnologia?

Dentro lo studio..però dentro lo studio di registrazione..

Ma un'esperienza tecnologica proprio tua personale, con un oggetto con cui tu hai combattuto da ragazzino o da adolescente, che ti ha aperto proprio un mondo?

Da ragazzino c'avevo il walkman, cioè ce l'avevo ce ne avevo tre o quattro perché si sfondavano, cascavano per terra...e si rompevano però non che rappresentavano più di tanto un oggetto tecnologico, sì giravi con la cuffietta...però non ricordo quel passaggio così finché non siamo arrivati al computer, che è il vero oggetto tecnologico che ti dà una possibilità più ampia che ti dà maggiore...

Ma che cos'è per te un oggetto tecnologico?

Pure un rasoio è un oggetto tecnologico..

Sì appunto, io intendo un oggetto che per te ha assunto un particolare significato, a cui tu riconduci la tua prima esperienza con la tecnologia...

Non saprei dirti...ci devo pensà a sta cosa...non mi viene così...

Il walkman non lo percepivi quindi come oggetto tecnologico?

No..non lo percepivo....no infatti...forse il primo oggetto tecnologico che mi dava proprio questo senso qua era un...si chiamava l'Y10, una specie di sequencer che..con cui c'abbiamo fatto delle basi vecchie..proprio come Villa Ada, e ce lo siamo acquistati e ci programmavi una specie di sequencer di batteria elettronica ma non solo, c'aveva anche altri suoni dentro, che programmi e ti facevi la basetta...quella era la prima cosa che con...sempre tra di noi quindi..la persona non mi ricordo se è stato Aldano o un altro, Raina forse probabilmente, che con la tecnologia stava sempre avanti, scriveva su internet le prime cose, che...lui ha creato Reggae.it l'ha creato lui...tra l'altro..però era quello che ci stava più dentro per gli studi suoi, per l'occupazione sua che, per la passione sua che c'aveva da ragazzino sull'informatica, dal Visual Basic là, io non so niente di tutto ciò quindi però c'era gente che ne sapeva molto...poi che altro c'era ZX Spectrum quando ero ragazzino, che 'na specie di Commodore 64, era un computer quello che andava con la cassetta..piriùpiriùpiriù faceva tutti i rumori..il computerino..

Ce l'avevi a casa?

Ce l'avevo sì quello là ..mi ricordo un Natale, anzi la Befana...che poi..quando nevicò a Roma, che avevamo...che io stavo alle medie, mi sa alle medie, nevicò e io fui contentissimo perché io potevo godermi del mio compu..del mio ZX Spectrum, fà i giochetti al computer, ancora dopo le vacanze potevo continuà a sta lì così...quindi quello sicuramente è un oggetto che almeno per i ragazzini...cioè almeno quando io ero ragazzino...poi più in là col tempo con la possibilità di far

musica con oggetti tecnologici era la cosa che mi affascinava di più...in particolare a partire da questo sequencerino fino dopo al computer..

Questo sequencerino l'avevate acquistato per Villa Ada?

Sì...con la cassa...con i soldi che c'avevamo nella cassa l'abbiamo acquistato insieme

Il primo oggetto tecnologico che avete usate per il gruppo?

Sì che abbiamo utilizzato per il gruppo e di proprietà collettiva..perchè poi avevamo fatto le registrazioni col quattro piste che era di Aldano a casa con l'effettino che era suo...però diciamo che il primo oggetto che abbiamo comprato...anzi ancora prima il sound, le casse, l'apparecchiatura, gli amplificatori, i microfoni, queste cose qui che comunque c'hai a che fare suonando...quindi un passaggio, però anche il sound system si può dire che è il primo oggetto tecnologico (ride)..che mi ha appassionato, costruirlo, ripararlo, aggiustarlo, fare i collegamenti, mette su le casse per la serata...controlla che tutto funzioni, che si senta bene...durante la serata, insomma...tutto questo amore per il suono grazie anche alla tecnologia a portata...che c'avevamo a disposizione insomma..

Qual è il rapporto con la tecnologia digitale nella tua produzione artistica? In che modo essa ha contribuito alla formazione dello stile/genere di cui sei portatore? Quanta e quale importanza occupa la tecnologia nella tua produzione artistica?

Eh, la tecnologia, se parliamo, appunto, in riferimento al computer, è la possibilità di fare registrazioni..di suonare, di creare, di produrre tramite un oggetto ma non solo..anche con l'apporto di strumenti comunque che dà da un certo punto in poi..da quando si è iniziato ad usare, che poi abbiamo iniziato a usare i software senza sapere..neanche..mi ricordo quando ho iniziato a usare il primo software..perché lo usava Raina, lo usava un altro che faceva musica, Macro Marco magari eh.. eh... quindi abbiamo utilizzato quei suoni... digitali, e anche il fatto il digitale è proprio 0 1 cioè il codice binario del computer e quindi quello c'ha dato..m'ha dato la possibilità come di semplificare la produzione musicale tramite appunto..con la tecnologia e quindi il fatto che quando abbiamo fatto il disco facevi una traccia e quella era perché era registrato su un supporto digitale che era l'Adat però non potevi..potevi al massimo sovraincidere altri suoni su altre tracce ma non potevi modificare le tracce che avevi fatto..mentre col computer tagli il pezzo, copi e incoll, e fai, magari correggi un errore che..su una traccia che magari...prima la dovevi risuonare tutta...per levare quell'errore lì...ehm e quindi questo sicuramente ha influito e ultimamente ancora di più sulla capacità di che ne so fare il disco con Bizzarri di Modena io potevo registrare la voce qui o registrarla su e poi far fare a n'amico mio il basso e poi mandarlo su in studio..quindi anche là semplificare la produzione che poteva fino a prima perdere in qualità con le prime produzioni perché comunque.. sia a livello de... per l'attrezzatura devi spendere i soldi perché se perdi pochi soldi c'avrai un'attrezzatura base che non ti permette di fa' delle registrazioni di qualità con uno studio fatto meglio con soldi investiti su uno studio di registrazione più di qualità c'avrai la possibilità di fare una cosa....appunto..più di qualità...perché i mezzi tecnologici sono più potenti in questo caso..Noi abbiamo fatto un disco nel 2007, che è poi l'ultimo insieme, della Villa Ada che abbiamo fatto proprio forse in un mese, abbiamo fatto tutto quanto veloci, perché avevamo perso tanto tempo prima il discorso dei Tiromancino, fai il disco poi non lo fai più...eh..alla fine ci siamo ritrovati a farlo...quello però magari c'ha tanti contenuti, è molto bello da

un punto di vista appunto dei contenuti, dei testi, di a diversità ma a livello dei suoni è 'na cosa...che appunto non ce piace a tuttora...(ridacchia)

Come si intitola?

Nuovo Giorno...che è uscito nel 2007, c'ha un sacco de robba dentro interessante...

Ma secondo te la tecnologia caratterizza il vostro sound?

Mmhh...no, no non più di tanto..non più di tanto perché comunque i suoni che prediligo so' sempre, basso, chitarra, tastiere e quindi come li metti, li metti so' sempre quelli...perché vado a ricercare sempre quei suoni là..

Ma li registri dal vivo questi strumenti o sono campionati?

No, no dal vivo, dal vivo...oddio qualche cosa, ad esempio nel disco (si riferisce al suo disco da solista) c'è qualche cosa che è suonato con la batteria..altri..è tutto risuonato da vivo, basso, chitarra e tastiere so' tutte risuonate, magari nascono Midi quindi col suono digitale, proprio sintetico al massimo dentro casa mia perché magari trovo la linea melodica su degli accordi e da lì sviluppo 'na basetta, però da lì poi mandavo, allora me devi rifà il basso, la chitarra, me devi rifà questo e quell'altro...

Interruzione citofono (si alza ad aprire)

Quindi la tecnologia non da un'imprinting particolare alle vostre/tue produzioni musicali?

No, rispetto all'uso dei suoni elettronici no...magari qualche cosa...no..

Rispetto ad altre band per esempio che hanno incorporato proprio il suono elettronico nelle loro produzioni....

Sì dub, dubstep...etc..drum&bass...nella musica mia no..cioè nel senso magari c'è qualche pezzo...più ragga che c'ha dei suoni più sintetici di batteria, c'ha dei synth, delle cose..però non..però sì...nel disco c'è un pezzo che é fatto tutto in questo modo, cioè senza magari, che non c'ha neanche uno strumento, cioè però é uno...quindi non é che caratterizza tanto...la tecnologia in quel senso sta nel trascrivere..

E' più un mezzo..(interruzione di Frida che abbaia..)

Dall'analogico al digitale con un convertitore buono..e quindi più è buono il convertitore più il suono risulta più simile all'analogico anche se lo senti da un supporto digitale come l'mp3 o un file che comunque é un file, non è una cosa materiale, nun se tocca...così..

Che tipo di macchine/software usi per la produzione della tua musica?

Protools, software di produzione audio, Logic, questi software qua...

Che tipo di macchine?

Di macchine c'ho una scheda audio della Digidesign che è l'azienda che produce Protools, che è anche audio Digidesign, fa sia audio che video, ed è la 003 si chiama...

Che tipi di computer?

Tipi di computer, Mac, il Mac si questa scheda qua è anche mixer, c'ha i controlli coi feder e si muove in automatico nel senso ti ricrea le scene, ti apre i feder da soli, è una scheda audio e mixer anche quello poi il microfono buono per registrà la voce, poi la'pporto è sempre del tastierista che mette le tastiere sue, il basista che viene e mette il basso e lo registra; attualmente sto facendo così che è stato fatto, in parte è stato fatto così anche con Bizzarri nell'ultimo disco...e però

adesso lo faccio con più...cerco di fare almeno...poi non so se ci riuscirò..vorrei fare il più suonato possibile meno utilizzo di campioni, diciamo...quindi tutto più live, però non so se ci riuscirò (ride)perché per farlo fatto bene devi andà con uno studio fatto bene...perché se è autoprodotta, uno studio fatto bene ciao, quindi devo capire...

Qui ci riagganciamo al discorso dell'autonomia?

Dell'autonomia esatto...intanto sto facendo la produzione dei testi e della musica insieme però finchè non c'ho..quando poi c'avrò del materiale capisco quando far uscire un cd, che tipo..come registrarlo, etc..però penso che alla fine farò...con vari contributi...perché è più facile, perché magari m'arriva n'a base e mi piace, e ci canto sopra, non mi metto a rifa' una base nuova, se già mi piace così...e quindi magari quella base è stata fatta coi campioni, quindi va bene così...la volontà sarebbe quella di fare proprio un disco tutto che vai prendi, vai in uno studio di registrazione..registri tutto dall' analogico, creando pure con la band la musica, quindi pure con l'apporto musicale, e non magari andare a dire fai il giro di basso più o meno così, questo così, ma crearlo, ma per fare questo ci vuole una disponibilità di tempo non solo mia ma di tutti che adesso è molto difficile farlo..quindi..speriamo...

Tecnologie di networking

Ti connetti prevalentemente con tecnologia mobile (smartphone, laptop) o computer da casa? O entrambe? Che smartphone/computer hai? Usi un software commerciale o open source?

Con computer da casa..sul telefono non mi connetto mai, nel senso per scelta..nel senso che quando sto fuori so' un po' allergico..lo so' un po' diventato...nun me va d'esse...già il cellulare è per 'na scocciatura...per me certe volte e anche le mail, poi te ne sai qualcosa (ride) perché poi ogni tanto me perdo e non rispondo...perché poi magari mi sfugge...però il fatto de non esse..è controproducente lo riconosco, perché se c'hai più possibilità di essere contattato e di rispondere subito magari c'hai più possibilità di far date, può essere eh...cioè ti può cambià..cioè sei più svelto a fa le cose..però è 'na cosa che proprio nun che...

Non hai in rapporto protensivo con la tecnologia, diciamo...

Più che altro con la rete più che con la tecnologia, con la rete...c'ho un rapporto ambiguo, nel senso di amore-odio perché da 'na parte è utilissima, c'ha tutte potenzialità, da n'altra parte, pure i social network, poi penso che ne parleremo, mi fanno venire il voltastomaco...la nausea molte volte, quindi la ritengo anche sia 'na possibilità ma sia anche 'na schiavitù...e quindi se sto mangiando e squilla il telefono io non rispondo, ma perché..cioè, sto mangiando...cioè...e invece poi se perde sta cosa no..oppure sto in treno ..magari sì, se sto sul treno c'è 'na connessione e c'ho il computer appresso per fare musica e cose mi connetto però non é che stavo sta per forza connesso... se no che succede..è successo qualcosa, vabbè fa niente lo vedo dopo, dopodopmani rispondo se é se no fa niente, cioè preferisco anche disintossicarmi perché poi crea pure anche 'na dipendenza internet..cioè me da fastidio, pure l'utilizzo, vabbè ne parliamo sull'aspetto... dei social network..

Hai uno smartphone o un telefono normale?

Uno smartphone...questo é uno smartphone, smarphone Samsung (mostra telefono), che mi è stato dato dalla gentile compagna perché era della sua cooperativa...quindi se no non me lo sarei comprato...poi...magari me lo

sarei...probabilmente sì..mo' è da qualche anno che ce l'ho però diciamo non sono appassionato...telefonini...cose così...non sono tanto amante...Iphone...etc...capisco l'utilità ma capisco anche che è 'na schiavitù...

Non hai un Iphone?

No...(ride)

Usi un software commerciale o open source?

Open source..perché sul computer di casa c'ho Linux...che comunque é geniale...poi... per fare musica uso il Mac perché c'ha n'altro tipo di... possibilità, software diversi...soprattutto per i software che ci stanno dentro...c'ho lavorato anche per...

Logic gira solo sul Mac mi pare?

Sì, Logic gira sul Mac, non sul PC, né su Pc né su Linux, su Ubuntu/Linux, e Protools gira sia su Pc che su Mac...ma non su Linux..e per un anno ho lavorato per un'agenzia ..multimediale di giornalismo etc..e facevo la parte audio, motavo le cose i format radiofonici, perché ho lavorato pure in radio un tempo, e montavo queste cose, e so' impazzito per un anno intero a montare con un programma che si chiama Ardur, Ardur (ripete), di Linux...che bastava che facevi un drag and drop no, copia e incolla su coso, e ti spariva tutto, non era stabile, quindi c'ho perso una quantità di tempo, però perché il tipo che diciamo il direttore di lì, stava in fissa con l'open source, diceva che era il futuro e..so'consapevole e per quanto riguarda il lavoro d'ufficio sarebbe..tutti dovrebbero usare l'open source, soprattutto nelle istituzioni si eviterebbe di pagare tutte quelle licenze alla Microsoft...

Ma a casa non hai un Mac, é un PC questo?

No, c'ho il Mac, c'ho il portatile...ho quello che poi ci faccio tutto...anche le registrazioni..ormai è del 2008 e quindi sta un po' crepatello e con poche performance rispetto alle performance di adesso...che so' passati quattro /cinque anni e cioè.. c'ha...che ne so dieci volte lo spazio di archiviazione che c'avevo prima e la memoria, e tutto quanto suo...

L'ultimo modello dici?

L'ultimo modello è molto più performante, però...(sogghigna con la faccia, come a dire, che ci posso fare....sembra oggetto inarrivabile economicamente)

Parlando di piattaforme di networking (facebook e youtube) come le utilizzi?

Hai un profilo ufficiale o anche privato? Come gestisci i differenti profili?

Sì tutti e due...

Li gestisci entrambi personalmente? E come li gestisci/utilizzi entrambi?

Sì, da solo...beh diciamo...anche lì mi ci sono iscritto tardi a Facebook...rispetto a..

Hai aperto tardi un profilo?

Ho aperto tardi...adesso non mi ricordo neanche..ma forse poco prima del disco, ultimo..quindi ti parlo del 2010, credo di averlo aperto nel 2010 il profilo facebook, sì, e... niente..l'ho utilizzato specificamente per promuovere la mia musica..nel senso, non ho un profilo personale, nel senso, Marco c'ho un account, Ginko..

Col nome d'arte?

Sì col nome d'arte e così lo voglio mantenere...perché se devo sentì qualche amico, lo sento co' Skype, o per eefono, o lo vedo in giro, o gli mando una mail...però usare un network per l'amicizia, per dire..ah quanto, oggi fa caldo...oppure per dire a un amico mio un'altra cosa, gli mando un messaggio, o uso Skype, o uso un'altra forma che non é facebook perché poi facebook...è un

po' 'na cosa che metti in piazza tutte..ed è una cosa un po' che mi da' fastidio, diciamo, la modalità con cui viene usato che è il mi piace, scrivere determinate cose della vita tua, che poi tuttosommato a me ma che m'enteressa, lo trovo un po' assurdo no, forse so' un po' antiquato in questo...devo di, perché comunque so' un po' restio alla novità che rappresentano i social network, penso che so' 'na cosa utilissima...sia in campo di iniziativa politica sia in campo di iniziative..in generale, di far correre la voce sulle cose, le informazioni, ma di socialità, secondo me é controproducente, cioè poprio perché è 'na socialità finta perché é filtrata dallo schermo, se io parlo con te ci stiamo guardando...quindi dal lì c'è un linguaggio che non é solo verbale, c'è una serie di cose, ci si capisce, su facebook nun ce se po' capì...se scrivi 'na cosa verrai sempre mal interpretato da qualcuno perché 'na cosa scritta a meno che non sei chiaro, mo' faccio riferimento alla Costituzione di Benigni ieri (si riferisce allo show di Benigni che io in verità ho perso..), a meno che 'na cosa non é chiara é scritta che non é difficilmente interpretabile, scrivi tutte cose così, se no succedono sempre... non lo so, so' fuorvianti, non..é un tipo di comunicazione...

Per supplire alla mancanza di prossemica, vengono usate le foto, i video, infatti, le emoticons, faccine etc, tu cosa ne pensi? Prima dicevi di non avere un profilo come Marco, ma come Ginko, quindi usi il tuo profilo personale e ufficiale nello stesso modo, per la promozione artistica?

Ho sì però io immagino che...Sì, lo uso solamente in funzione...sì i due profili coincidono...è la stessa cosa..li uso per la promozione della musica, dell'immagine mia...come artista..e pensatore nel senso che comunque magari non metto solo cose attinenti alla musica, metto anche cose attinenti all'informazione che gira, più facilmente di controinformazione o pensieri miei, di pensatore, nel senso...il punto di vista...

La tua presa di posizione nel mondo?

Esatto...che magari é sia...diciamo può essere una produzione mia quella...sia può essere interessante per il fan quella che vede cosa ne pensi di una determinata cosa, il punto di vista mia, però magari lo conosce anche tramite le canzoni, però bene o male i é quello no...che...e quindi questa funzione qua...e quindi ho aperto l'account perché è quello, prima poi ho fatto la pagina per avere anche un'altra cosa ufficiale, però...i due so' equivalenti, si sovrappongono...e molte volte poi..

Tu prima criticavi un po' l'uso del mi piace, ma sai che é meccanismo attraverso un conteggio automatico che serve a facebook per costruire la reputazione dei profili, perché tu sai che più mi piace si accumulano più cresce la reputazione del profilo...

Esatto...però è una cosa pure quella...un po'...un po' diabolica...secondo me...cioè è coma una rincorsa...

Ci sono quelli che per questo si autocliccano, cioè cliccano sui loro stessi post per far crescere la reputazione dei loro profili...

Sì...e no ma addirittura c'è la compravendita di mi piace, siamo arrivati al punto che...appunto c'è una pagina che c'ha un tot di mi piace, quindi di adesione in qualche modo e per incrementarle si vendono i pacchetti sia di mi piace sia di visualizzazioni su Youtube...e certi lo fanno proprio, conosco pure...gruppi, gruppetti magari giovani, freschi così che c'hanno pure una sorta di appoggio con una casa discografica piccola, indipendente, così..che loro stessi...che la casa discografica stessa gli dice ci pensiamo noi a mettere il pezzo su Youtube con sto pacchetto che ne so, 30 euro e compri 10.000 mila visualizzazioni, e quindi capito per quello ti dico che è...diabolico..perché uno o è legato a fà...cioè nel senso, io

se ci metto una cosa se ti piace ebbene se non ti piace nun me importa ..è lo stesso approccio che c'ho nella musica..non sto lì a vedè, a scrivere una cosa che deve piacere' al più possibile..perché poi là, falsa, falsa anche l'autenticità, poi magari scrivo una cosa e c'ha 74 mi piace, scrivo n'altra cosa dopo che magari è diversa e ce n'ho 3 ma vabbè fa niente, se vede che o non l'anno vista, o non s'ho d'accordo, o non gliene frega niente...cioè però nun me posso basà..e purtroppo invece le ricerche di mercato..tutte queste...si basano su questo e anche l'essere famoso, quante visualizzazioni hai fatto in un mese ammazza così..e ho capito...vabbè...fa niente...se ne faccio di meno, ne faccio di meno, c'arriverà la gente...quindi non mi preoccupa la cosa!

Che percezione hai della tua audience, secondo te che tipo di audience è (età, classe sociale, orientamento politico, stile di vita...) ed è cambiata secondo te la tua audience dagli anni Novanta a oggi?

Forse no...perché bene o male io ho mantenuto sempre....cioè quello che facevo vent'anni fa..i testi, le cose, bene o male l'ho mantenute...l'ho anche migliorate perché poi magari le prime cose che scrivevo, a distanza di tempo non mi piacciono più...magari, adesso, noe però penso che almeno, quelli che mi conoscono, sanno che comunque cosa si aspettano da un pezzo mio, cioè perché bene o male ho sempre fatto un tipo di musica, di cose che riguardano o grandi temi dell'umanità o situazioni particolari, però sempre legati al sociale o al politico, quindi bene o male mi sembra che sia rimasto sempre quello, cioè sempre lo stesso tipo di pubblico..bene o male...

Non è cambiato...ti porti dietro un'audience dagli anni Novanta o è più trasversale secondo te?

E' diventata anche un po' trasversale...è più ferma la situazione, nel senso che chi politicamente, socialmente sia a livello di classe sociale che di idee politiche poteva seguirmi prima, mi segue anche adesso, la stessa tipologia di persona più o meno di persona mi segue, in più c'ho magari la conferma da altre... realtà, da altre persone, da altre...da altre audience diciamo, che è più trasversale, e questo con l'ultimo disco in particolare, che uhm ad esempio c'è un pezzo che piace tanto ai bambini, a tutti i bambini, e tutti gli amici che c'hanno i figli mi dicono, certo bellissimo sto pezzo ma non ne possiamo più, mio figlio vuole sentì sempre e solo quello...me lo fa sentì dieci volte al giorno, mi fa la capoccia così...però quello è na cosa per cui dico so' riuscito a scrivere una cosa che è mia che è andata al di fuori di quel contesto lì e quindi è apprezzabile anche da, ed è stata apprezzata anche da chi non è di quel contesto...e ma questa è sempre stata 'na caratteristica sempre della Villa Ada comunque, che magari anche chi non conosceva il reagge conosceva la Villa Ada e gli piacevano delle canzoni..c'è sempre stata sta cosa, quindi in parte l'ho mantenuta questa cosa, in un certo senso...mantenuto bene o male un certo tipo di...audience degli anni Novanta diciamo, chiaramente magari non le stesse persone però...magari se...

La stessa tipologia ma non gli stessi fans?

Lo stesso tipo..magari non lo stesso..sì qualcuno pure sì..che veniva magari alle serate, che però magari non seguono più la musica, non c'hanno tempo, c'hanno i figli, non vanno più alle serate..che però magari il disco mio se lo sentono, mi dice, bello ammazza mi piace, tratti di quest, quell'altro un altro amico mio, fuori dalla scena totalmente, mi ha detto, ammazza sei proprio te dentro sto dico..quindi mi ritorna anche dal passato, c'ho anche una conferma dal passato in qualche modo (ride), però ce l'ho anche in nuove persone che come tipologia sono più o meno simili, che ne so a una manifestazione se cantano un pezzo mio mi fa piacere, capito che ti voglio dire...però non rimane solo confinato in

quell'aspetto là, anche se tipicamente... marchiato, i testi miei so'...fanno pensà in qualche modo, so' poche quelle cose che, so' poche le canzonette capito che ti voglio dire, so sempre comunque un po' pensate per far riflettere, o a riflettere, su determinate cose insomma...

Ma se oggi non esiste più un determinato movimento controculturale come si fa ad arrivare a una certa tipologia di persone?

Secondo me la controcultura c'è lo stesso magari non c'è a livello musicale...cioè capito nel senso, a livello di cultura proprio, a livello sociale c'è, ma magari si esprime attraverso altre forme che può essere magari il teatro...anche le stesse occupazioni, da che erano solo i centri sociali, adesso sono teatri occupati, cinema occupati, fanno un tipo di iniziative che sono cultura, controcultura alternativa, però non fanno serate reggae ad esempio...no, quindi...nel reggae s'è perso un po'...anche se ci sono realtà che proseguono, ad esempio ci sono i ragazzi del quartiere popolare Le Vallette di Torino, che magari se impegnano, c'hanno lo studio, vanno lì...esprimono una controcultura...ci sono, non voglio dire che non ci sono..prima era più identificata con il movimento adesso si è sciolto il movimento però non a livello sociale rimane lo stesso la produzione di controculturale, quindi c'è...insomma non è che è una cosa ferma agli anni Novanta e non c'è più...c'è lo stesso ma è meno legata al movimento, anche perché pure gli stessi sociali poi non si so' fermati al reggae e all'hip hop, poi so' andati, so'passati pe' i rave, per tutta una serie di generi musicali diversi, per altre forme d'arte, le performance teatrali...che ne so..le serate...mi viene in mente..che ne so le serate burlesque, oppure no, che so controcultura però non c'è il reggae là, cioè c'è capito che ti voglio dire, nel senso...in parte vede il reggae come una cosa ormai commerciale e finita, o una cosa che è andata giù negli anni Novanta adesso non lo è più...c'è pure questa...ho suonato pure in posti, suonando con artisti, altri musicisti magari in acustico facendo contaminato così, in cui non fanno serate reggae, però eppure abbiamo fatto una serata io Adriano Bono con gli Acoustic Impact per esempio all'Angelo Mai che non fanno serate reggae là però c'abbiamo suonato tramite un gruppo che contaminava un po'...però c'era un discorso loro...

E' sempre un posto underground dove non suonano musica commerciale però...bensì musica connotata come "alternativa", no?

Sì, sì, sì..oppure che magari anche...sì esatto, esatto, è viva ancora...la controcultura c'è, in modo specifico il reggae e l'hip hop sono stati il modo per far uscire la controcultura musicale negli anni Novanta, ora non è così...perché puoi uscire anche indipendentemente senza essere legato al movimento o facendo un discorso sociale, parlando di determinate cose, anche un po' slegato dagli anni Novanta però magari più legato agli artisti che nel frattempo hanno continuato a fare delle cose...cioè magari che ne so..vedo quello che dice, ah io una volta che ho sentito Villa Ada Posse, mi so' innamorato così oppure canto delle cose...oppure ho fatto sempre riferimento a quelle cose lì o magari ho fatto riferimento a 99 Posse, oppure ho fatto riferimento però..non vivono..non si so' vissuti il percorso di movimento ma più individuale in qualche modo no, però con gli esempi che ci so' stati, che hanno preso in considerazione..che hanno dato diciamo la possibilità di esprimere loro... tramite quello che hanno fatto quelli prima diciamo, cioè un riconoscimento dei veterani tra virgolette... c'è..

C'è stato un atto del seminare, c'è stato un movimento che ha seminato...in qualche modo c'è una continuità oggi, o no? Senza entrare nel merito della discussione che c'è stata tra artisti hip hop contemporanei e quelli degli anni Novanta...

Sì sulla critica che dicevano che negli anni Novanta erano tutti scrausi, queste..cose così (ride)...però se non c'erano quelli degli anni Novanta non c'erano manco quelli di adesso...ma può essere pure che era scrauso e scadente, quello che penso io...però se non c'erano quelli negli anni Novanta non ci sarebbero stati quest'altri...perché se non c'era..

Alcuni erano scrausi altri no...o no?

A parte..a parte che tanto di cappello...voglio di...ma puoi anche criticare la tecnica magari de 'na cosa però cioè..tu esisti grazie al fatto che ci so' state altre persone che hanno fatto quella cosa perché se non ci fosse stato quello, magari non..magari saresti esistito sotto un'altra forma, ma non avresti fatto hip hop, magari non avresti fatto..no..quindi è un po'..lo smerdare così il vecchio...non...c'ha tanto senso...

Interruzione, lo chiamano per la cena ma lui resta...chiede quanto manca..(rispondo almeno una mezz'ora...)..Andiamo avanti...

2.5 Che tipo di rapporto hai con la tua fanbase su questi profili, come lo definiresti?

Con...la che?

Con la tua fanbase..con i tuoi fans...

Silenzio...non lo so...come dirlo...molti mi chiedono..(ridacchia...)

Che tipo di rapporto hai, ci parli, hai uno scambio, li senti morbosi nei tuoi confronti...?

Bah..no...beh..è molto come mi pongo io...diciamo c'è un rispetto di come li pongo io..quindi non è magari..che se mettono a fa' domande..pure magari sullo scazzo che abbiamo avuto con Villa Ada non avendo messo tutto online, capito..non è che abbiamo sparso la cosa...e quindi nessuno è venuto scrivere..ma perché della là..pochi...con discrezione magari qualcuno l'ha fatto...molti magari me scrivono... mi chiedono le consulenze...tipo mi metto i pezzi e mi chiedono consigli...com'è sto pezzo? È 'na cosa che mi mette in una difficoltà estrema perché comunque...vogliono un consiglio...

Ma sono persone che vogliono fare musica?

Sì, o sono giovani artisti emergenti, sempre nella scena reggae, oppure altri che s'approcciano, oppure quelli più affermati che comunque magari ti mettono il pezzo sulla bacheca...e 'na volta che l'hanno messo pare brutto che non ti rispondo però...allora ogni tanto rispondo...pure sinceramente, guarda a me nun me piace, mi dispiace, perché comunque cerco d'esse.. sincero..perché se no è...se no se, se non mi piace proprio...magari certe volte non rispondo, la lascio morire così la cosa...(ride)...perché molte volte so' tanti...e il pezzo là...poi qualcuno me lo scrive già sul messaggio privato già lo posso capì de più...perché poi...se invece me lo metti sulla pagina poi io ti devo far fare una figuraccia...magari perché se non mi piace...che ne so, parli della donna...te dico guarda magari mi sarebbe piaciuto...mi piacciono i pezzi che parlano di donna...ma che l'affrontano da un altro punto di vista...ma non dal solito..secondo il solito clichè...e magari chiudo lì...se penso che dice magari cose un po'..non perché magari so' spinti, non si tratta di essere bigotti...certe frasi.. semplicitto, capito...quindi quello...che te devo di..nun me piacciono..però magari...cerco di mantenere un rapporto di sincerità..il più possibile là sopra..per quanto però appunto lo uso con le pinze...proprio per i motivi...che ti dicevo prima, proprio perché..a livello di socialità non mi piace come mezzo perché esprime una socialità falsata...e tutti possono scrivere, vabbè ho messo mi piace, ma non è vero...capito che ti voglio dire?...

Tu pensi che si inneschino dinamiche del genere...?

Sì..sì..sì..per gentilezza...magari non mi piace, però per gentilezza lo metti lì..sì ci stanno 'ste dinamiche così...

3. Youtube (intorno al concetto di DiY)

3.1 Come può incidere secondo te un mezzo come Youtube a livello dell'innovazione artistica e dell'estetica musicale sulla tua musica? Cioè come si può usare..?

Beh come..cioè fondamentalmente come promozione...quanto può cambiare il...la tua...come dicevi..la..cioè come può migliorare...

Chiedo quanto può influire, che funzione secondo te Youtube a livello dell'innovazione artistica e dell'estetica musicale?

Ce l'ha in quanto video...

Pensando ai mash-up, ai remix.. a tutte le cose che si possono fare?

O alle magari sì..ai camei...quelle piccole cose che registrano per promuovere una serata...beh penso...Beh può essere usato in vari modi, perché innanzi tutto è immagine, è video e poi veicola anche un audio..e dà la possibilità di sovrapporre, con cut up, etc..facendo mash-up appunto o remix..

3.2 Tu che tipo di video sei solito girare?

Beh considerando che proprio videoclip io non li ho fatti...sia perché c'era un discorso con Bizzarri che poi è andato via via scemando...sia perché..cioè..la vedo molto in maniera separata io il video dalla canzone...cioè..io so' cantante...cioè non so' attore e non sono un regista e tutto ..quindi...mi concentro sul cantare...voglio fare una canzone che si senta..che si ascolti...molte video il video...può aiutare..la canzone appunto che magari mi vie' da scrivere una canzone immaginandomi pure il video allo stesso momento...in quel caso dà forza alle parole e può spiegare meglio...però allo stesso tempo, non lo so non lo uso...(silenzio) so più purista della canzone in qualche modo no...e quindi cioè su Youtube ci sono, ma ci sono con le canzoni, con immagini del cd...

Quindi non ci sono video?

Ho fatto io un video di immagini per dare un senso a 'na canzone, che penso..che si chiama Criminali, prendendo pezzi di foto...così...scauso...

Non hai mai girato un video...

Girato proprio no, lo devo fare tra poco per un pezzo appunto che ho pensato mentre lo scrivevo mi veniva in mente il video..quindi che poi appunto di base critica un po'..parla un po' del Grande Fratello, come libro intendo no, come presenza massiccia del video nella vita delle persone che..la gente s'imbabola davanti al video..questa passività...no...quindi un po' ce l'ho col video proprio (ridacchia)...poi pure il video ti fa vedè le cose che ti fa vedè chi riprende cioè non è oggettivo...è un mezzo...che quasi che ti fa vedè la realtà...che te fa vedè la verità...ho visto..ho capito ma se tu riprendi un immagine e qui c'è un'altra persona che sta facendo 'na cosa...hai tagliato quel contesto...e perdi il significato del tutto...

Non sei un amante dell'immagine insomma, invece magari il cantante spesso sente il bisogno di trasporre in immagine il proprio testo per dare un'interpretazione visiva?

Non sono un amante dell'immagine...sì..no infatti..però magari da come ti viene il testo...ci sono dei testi che c'hanno bisogno di 'sta cosa...per dargli...cioè che ti viene a te...come m'è venuto...le altre canzoni che ho fatto le altre canzoni che ho fatto le faccio in funzione della musica...e se c'è qualcuno interessato a fa il video e vole fa il video, bene, però io di mio non mi ci so' messo a tradurre in

video...’na canzone magari facendo che ne so il video di quelli che ballano...quello che mette il disco, tu che canti così..però che mi significa?

Neanche come Villa Ada avete mai fatto video?

No, non l’abbiamo mai fatto...non l’abbiamo mai fatto..

Non l’avete mai considerato come un mezzo di potenzialità espressiva?

No, non l’abbiamo mai considerato...sarà anche per la mancanza...per le difficoltà...

Quindi Youtube tu come lo vivi?

Pure lì come promozione..però ecco non...

Ma se non fai i videoclip..ci carichi solo..

Sì infatti...ci carico la musica...cioè attualmente lo sto vivendo così...non sfrutto le potenzialità...ed è una mia mancanza, per la completezza..in questi tempi...diciamo...però ecco non ce l’ho....sicuramente è un limite..è un limite mio....però proprio non ne sento io l’importanza, la necessità anche se me rendo conto, che è il modo migliorare pe’ girà..che aiuta molto nella promozione...

3.2 Infatti chiedo: qual è l’importanza che una piattaforma come Youtube riveste per un’artista con un basso stock di capitali (soprattutto economico) per la realizzazione di un videoclip ai fini di un contatto diretto (senza intermediari) con il pubblico?

Sicuramente...sì...no...è ‘na...cioè è un’ottima potenzialità...che però diciamo..non è...tanto il video in sé..è l’internet che è la potenzialità...cioè non è...

Quindi la potenzialità secondo te non è proprio lo strumento Youtube come mezzo pensato per veicolare l’immagine, il più piccolo palcoscenico del mondo, come è stato definito dall’ antropologo americano/canadese Micheal Wesch?

Sì però..nel senso...è un piccolo palcoscenico...e no è vero..è ‘na finestra dove puoi mettere...no le potenzialità ce l’ha tutte, per la promozione, ripeto, c’ha delle enorme potenzialità...però ecco è più il fatto che sia libero internet in questo senso...la stessa cosa è Soundcloud, cioè nel senso poi per come viene usato Youtube ha preso piede...

Soundcloud però non avendo le immagini è proprio una piattaforma di distribuzione, mentre Youtube veicola pure l’immagine?

Esatto...però che ne so...la gente è quello che deve vedè de me..più che altro deve sentire...cioè per me no, e quindi che ne so i mezzi come Emule, Winmx all’epoca, Napster...per noi so’ stati i più grossi produttori, cioè per noi i distributori grossi so’ stati loro...cioè... il fatto di poter scaricare liberamente la musica, di poter circolare, è quello che ci ha permesso di essere conosciuti molto di più...perché finchè era la cassetta o il cd che ti masterizzavi era ‘na cosa, un conto è che ti apri internet, ti apri Emule, e cose, scarichi musica...e quindi tutti se lo sentono...

Squilla il telefono ma non risponde...

Quindi non sei contro la pirateria?

No non sono contro la pirateria..a noi ci ha dato una spinta..ci ha aiutato a venir fuori...grazie alla condivisione, quindi a me va benissimo che la musica venga condivisa, poi io il cd lo faccio e magari ci rientro giusto delle spese..per avere un prodotto...però l’importante è che la musica...cioè è positivo il fatto che la musica sia libera..e sia condivisa il più possibile, sia conosciuta poi per l’artista stesso...ci so’ artisti che hanno la loro massima diciamo...massima soddisfazione nel fare musica in studio altri c’hanno la massima soddisfazione nel fare musica

live, nel fare le serate, parlando con Neffa 'na volta che ho incontrato sul treno, parlando de sta cosa, lui mi diceva a me de fa i live nun me va...me va de fa la canzone, de fa la musica in studio, quello me piace fa, produrre, quello... poi de fa i live mi rompo, cioè non è la mia passione, invece a me è il contra, è quasi il contrario...nel senso mi piace più l'aspetto live, del suono magari suonato del dj set, infatti tempo fa ho fatto 'na scelta quando poi c'è stato... di non fare il dj set e di promuovere il disco solo con la band...per fare n'altro tipo di cosa, poi ho fatto anche i dj set sia..per far conoscere il disco, dove non si poteva fa il live qualcuno lo voleva sentì e allora ho fatto pure il dj set...per fa sentì il disco, la musica mia...però ecco per me è importante il momento del live..perciò la vendita del disco..le cose..gira a gratis...però poi c'è il live...che in parte è riconosciuto insomma anche a livello economico...in parte è un rituale che si fa..sia nella dancehall..sia nel live...è una specie de' rituale che si fa tra persone che condividono tutti allo stesso momento una cosa quindi quell'aspetto là mi interessa molto...però quale sia il mezzo..cioè sulla musica i mezzi..come pure Emule sono stati molto più potenti..cioè noon molto più potenti, so stati potenti tanto quanto Youtube, no Youtube è di più perché viene...viene usato...perché tutti, tutti...tutti i giorni vanno a finì lì...è chiaro...e quindi è il mezzo più grosso che c'è penso per far girare le proprie produzioni, e quindi il video..il video aiuta molto di più..però se me voi sentì e cerchi Ginko non trovi il video e trovi le canzoni, te, te senti le canzoni, e per me sta bene così, capito che te voglio dì...e parlo sempre del lmite mio...del limite nella produzione che poi è stato sempre il limite nostro in generale nel fare i video...probabilmente sia per mancanza di organizzazione de cose, sia per il fatto che non è mai stato il nostro lavoro perché se no sarebbero cambiate molte cose...però tenuto sempre come mezz'hobby mezz'attività...

Ma oggi si può fare un video con un Iphone?

Sì, sì, no, no...quello là è fondamentale...ma è solo la mia scarsa propensione per i video...non sono attratto...(risate)

4. Reputation Building

4.1 Chi costruisce la reputazione dell'artista oggi? Chi riconosce la validità di un'opera (musicale) nell'era digitale?

Chi costruisce...? beh in qualche modo i social network contribuiscono pure a creare questa...infatti uno dovrebbe...cioè...

Chi riconosce oggi il valore di un'opera musicale?

Adesso é direttamente l'utente..cioè é direttamente diciamo chi ascolta...i social network c'hanno il loro ruolo sicuramente...cioè...allora rimane o per sentito dì...cioè la reputazione..cioè nel senso non avendo vie ufficiali..di commercializzazione..etc o rimane com'era prima senza...rimane quell'aspetto di condiviso a parole, e a detto, c'ho sta canzone te faccio sentì sta canzone...che viene amplificato tramite la comunicazione che è più veloce con internet, quindi hai pure possibilità pure di andare...di...legittimare in qualche modo un tuo prodotto...avendoci quei mille persone che gli piace, dici vabbè se piace a mille, so' arrivato a queste mille persone, hanno ascoltato questa cosa no e quindi è il pubblico stesso che ti legittima tramite questi mezzi...o ti legittima venendo ai concerti, o ti legittima comprando i dischi, o ti legittima facendo le le visualizzazioni coi mi piace...con queste cose qua non avendoci canali preferenziali...

Gli intermediari (giornalisti, critici, radiofonici, etc) perdono la loro funzione in tal senso con questi mezzi?

No, no quello c'è quello c'è bisogno sempre..aiuta pure quello...sicuramente una recensione su XL ad esempio..rimane sempre importante..sì rimane sempre iomprotante e fatto sta che, che ne so all'uscita del disco c'è sempre un ufficio stampa che te lo promuove, lo manda alle radio...io ho fatto interviste alla Rai, Radio Due, Radio Tre, poi c'ho varie interviste che ho fatto grazie all'ufficio stampa che ha spinto su quei canali là, che magari ci so' stati dei trafiletti su La Stampa, sul Fatto Quotidiano so uscito, su determinati, sull'Unità m'hanno fatto pure loro il video tra l'altro (ride) alla manifestazione delle donne, Se Non Ora Quando, quando hanno fatto la cosa hanno preso il pezzo quello che parlava della donna e l'hanno messo lì, hanno fatto l'articoletto..quasi per caso però..non per caso così...ovviamente ogni...mezzo c'ha la sua importanza...quindi sì, lo metti su Youtube, lo metti scaricabile, lo metti su Facebook, su Soundcloud, quello che è però se c'hai pure..delle recensioni acquista dei punti in più perché vor di che comunque qualcuno l'ha sentito..che poi possono essere anche negative le recensioni tante volte...però comunque se n'è parlato capito che ti voglio dire...per i canali istituzionali che so' i giornali e le radio di fatto no, rispetto ai nuovi mezzi...quindi non è solo quello, c'è anche l'importanza di... avere una rete... tradizionale, come di, sì sì..embè se passano comunque in radio è importante per quanto poi vengono ascoltate le radio quello poi non lo so...più o meno una o n'altra comunque c'ha una sua importanza quello sicuramente, se dovessi decide de fa un disco con mezzi miei, autoprodotta, a spese mie, con certe cose, per avere più libertà e...però non posso fa' a meno di usà un ufficio stampa perché quello ti consente d'arrivà..poi già essendoci stato...tra l'altro, do' una continuità a quello che ho fatto, é importante avere...mantenere questi mezzi..non so' morti totalmente...(ride) e sti mezzi, queste realtà utilizzano anche i mezzi telematici, appunto...comunque anche loro utilizzano la comunicazione...

Tu conosci queste piattaforme di crowdfunding? Musicraiser per esempio?

Questa non la conosco...conosco vabbè Produzioni dal basso proprio...si chiama proprio...punto.it...o punto cosa, punto org forse, però fa pure produzioni di documentari...fa tutto...

Una forma di azionariato popolare, l'ha fatto pure il Generale per produrre i suoi dischi?

Ma anche a me interesserebbe farlo...una forma di azionariato...ti compri il disco in anticipo esatto...è interessante questo...ma ti dirò di più é pure interessante il progetto che mi piacerebbe fare, però devo vedè col tempo innanzitutto poi prima prima devo partì..col disco mio, di fare proprio, creare una cosa condivisa anche nella scrittura dei testi come una volta si faceva...con la posse vecchia che stavamo là tutti insieme a scrive, no ma che è, ma che hai scritto, scrivi così...ehm di farlo condiviso, di fa' un disco magari con l'apporto musicale più che altro sui testi, è più facile farlo in maniera telematica...e scriverlo no...come Wu Ming, che ne so, come la scrittura di un libro...allo stesso modo fai una musica senza autore è un progetto che mi piacerebbe portare avanti...

Si ritorna al concetto di no-copyright, di non autorialtà, Wu Ming é quello...é un po' il concetto di No-Siae che dicevi prima..

Che poi per inciso, sta cosa del No-Siae, quando poi abbiamo dato la colonna sonora al film di Gabriele Muccino, perché amico de n'amico di mio fratello, ma che tuo fratello é di Villa Ada Posse, ma io voglio assolutamente questo, questo e quello, e gli abbiamo dato i pezzi, tre pezzi di un disco vecchio per la colonna sonora di Come Te Nessuno Mai, che é un film sulle occupazioni a scuola, quindi più o meno ci stava con le tematiche, con le cose...e all'epoca dovevamo segna' i pezzi alla Siae, perché che fai li dai e poi a quel punto ti vie...e quindi dando a

Siae, poi erano passati vari anni, era rimasto alla fine uno, poi prendevamo le decisioni all'unanimità, un po' tipo il veto degli Stati Uniti All'Onu, bastava uno che...dopo un po' siamo riusciti a convincere l'ultimo che era rimasto ancora dalla cosa...nel senso che tanto dobbiamo dar il coso, ma perché non rientra dei soldi che tanto poi se li spartiscono loro..almeno rientrano a noi...qualcosa..non è tutto 'sto male, no.

Non mi hai detto perché vi chiamavate Villa Ada Posse?

Per il parco dove ci vedevamo..naturalmente, stavamo lì..e Posse per il significato delle posse che appunto nascono dai gruppi di neri, nei film western si parla, vedono dei cow-boy, ma c'erano anche i neri però Hollywood non ce li ha fatti vedere, chissà perché, che si costituivano in band...che poi erano fondamentalmente delle bande... c'ha questo carattere molto de...trasgressivo no, e quindi...e poi sull'onda di Onda Rossa Posse, 99 Posse, così Villa Ada Posse che poi è stato mezzo tramutato in Villa Ada Crew, dopo per distinguerci da un passaggio quando abbiamo perso alcuni elementi che non suonavano più... e noi volevamo andà avanti, fare di più..chiedevamo più impegno perché il quel momento storico, alcuni c'avevano da dedicare più tempo, altri meno, alla fine per distinguerci poi di fatto Crew, Posse descriveva la stessa cosa...

Ti faccio l'ultima domanda e poi ti lascio andare a mangiare se no mi linciano...(non indago tanto del rapporto con le case discografiche perché ha già spiegato che non c'hanno avuto a che fare...)

Sì devo pure andà a sonà dopo...

Terza Parte Industria Culturale

1. Case discografiche e mercato

1.4 Conosci le Creative Commons?

Sì la conosco...voglio capirne di più perché sarei interessato pure a un discorso, infatti parlavo pure per la prossima produzione, capire... sia... mi piaceva farlo in collaborazione anche con Acrobax, il centro sociale, che c'hanno uno studio di registrazione, Re-Noise...Project..quindi la possibilità di fare delle cose registrate i lì...sto sondando delle cose, anche se poi è 'na macchina grossa da muovere come le autoproduzioni degli anni Novanta (sorrìde)..più o meno, cioè la lentezza immagino che sia più o meno quella..

Acrobax licenzia produzioni in Creative Commons?

Mi sembra che loro vogliono fare...cioè le produzioni che fanno, firmate da Re-Noise, infatti ci devo andare ancora a bene per capì meglio com'è la situazione, però loro le fanno sì con licenzie...Creative Commons...Beh la licenza 3 é comunque un concetto importante, poi secondo me é pure importante la proprietà intellettuale comunque c'ha un senso perché comunque é 'na cosa tua..che comunque partorisci tu...quindi é pure giusto questo riconoscimento...infatti nelle Creative Commons...c'è questo riconoscimento...

Fondamentalmente consiste nel riconoscimento della paternità e poi il resto l'artista lo gestisce come vuole, con una combinazione di sei formule...

Infatti come via di mezzo...poi in effetti alla fine puoi trovare delle formule, poi c'ha le liberatorie..c'hai contratti...con Bizzarri tutto Siae, ma già da prima io ero alla Siae...(con Villa Ada)...all'inizio per quei pezzi di quel film famoso che ti dicevo che poi abbiamo accettato...si è iscritto uno, perché poi dovevi fa l'esame...di compositore...soprattutto quindi allora abbiamo detto allora lo fa uno...poi dopo quando mi sono segnato, che poi io mi so' segnato circa, nel 2000,

2000/2001 credo, era solo l'esame per la parte di autore..de compositore..ah no, c'era ancora quella però bastava riempì il modulo..e diventavi pure compositore...quindi a quel punto so' doventato autore-compositore, perché poi.. autore è in senso letterario, ma la melodia la faccio io quindi so' auotre pure della composizione melodica e quindi c'era differenza qua...però della Siae la cosa inquietante è che comunque è 'na società, ce so' gli azionisti di maggioranza, ci so' i vari...Claudio Baglioni, il buon Lucio Dalla che non c'è più, Paolo Limiti (scandisce) è uno che s'è comprato...e quelli si so' comprati...quelli gli entrano un sacco de soldi, se io sbaglio a compilare il bordero' quelli cancellano e quei soldi stanziati vanno divisi tra i maggiori azionisti, cioè divisi tra tutti, però a me che m'arriva de milioni di persone...gli arriva, quindi vanno a intascà i soldi tutti i grossi e quello é un po'...é la gestione un po' così, fastidiosa...poi per quanto riguarda la protezione dei diritti penso pure che sia legittimo...poi un conto è tutti i diritti riservati, alcuni diritti riservati già cambia lo spirito della cosa, quindi nell'ottica della condivisione...diciamo è 'na cosa buona...positiva...

Tipo: "Entusiasta" Mark One (ex Bombabomba)

Mark-One, 23 Febbraio 2013 l'intervista si svolge a casa del Generale a Firenze (MarkOne, è tutto contento di partecipare, mi viene a prendere con la macchina all'albergo e andiamo a casa del Generale).

Prima parte

Formazione da musicista

1.1 Da chi hai ereditato la passione per la musica? Quali sono state le maggiori influenze (persone, istituzioni scolastiche, religiose, culturali, musicisti preferiti, etc) sul tuo percorso di artista?

Sì, allora, mio padre suona la chitarra e ha un repertorio tutto suo da anni e anni, anni di cene tra gli amici, da sempre fin da quando ero piccolo e lui chiaramente fa un repertorio...tutto suo di stornelli toscani che ha imparato dal mi nonno che anche lui suonava la chitarra e gli ha insegnato queste canzoni, e dopo diché è passato a quelle moderne dei suoi tempi; Celentano, Guccini, De Andrè, un po' tutto.... sicché io sono cresciuto ascoltando queste canzoni, a volte accompagnate anche dal mi' zio alla fisarmonica...insomma c'era sempre perlomeno tutti i sabati la cena con dopo schitarrata e vino....

E' suo fratello che l'accompagnava alla fisarmonica?

No, è il fratello della mi mamma...è una situazione proprio classica di cena in famiglia e dopo cena qualche canzone alla chitarra e un po' di chiacchiere...e poi boh, un giorno ho preso la chitarra anch'io e ho incominciato a suonare...

Quanti anni avevi?

Tredici/quattordici anni...ho iniziato a fare i primi accordi, le prime canzoni, i cantautori, e anch'io vabbè tutte le canzoni che conosceva mi' babbo, Guccini, De Andrè....fin da piccolo era il mio pane quotidiano...poi con quelli dei tempi Bennato e poi..piano piano ho iniziato ad avere queste chitarre elettriche, mi sono comprato la chitarra elettrica e ho iniziato a suonare musica rock finché non ho conosciuto i Clash...in quegli anni lì avevo tipo...era il '77/'78/'79 andai a Milano a vedere i Clash e rimasi folgorato proprio da questo gruppo che mischiava...il rock

Quanti anni avevi?

Eh avevo se/diciasett'anni e loro cioè..sono stati il primo gruppo...grande che ho visto e so' rimasto flashato da questo gruppo, e ho cominciato a comprare dei dischi dei Clash, a vede' come mettevano insieme la musica...poi quando avevo tipo diciott'anni si è fatto un gruppo che faceva cover dei Clash e praticament si suonava solo in casa, solo prove...

Era con amici di scuola?

No..amici, conoscenti proprio....

Della tua zona?

Sì..della mi zona...anche perché Pistoia è una città molto piccola...sicché è tutta zona lì...e niente poi i Clash hanno iniziato a sperimentare il dub...e a esse' sempre più influenzati dal reggae, poi in quel periodo che era '85/'86 c'era un nostro amico che andava abbastanza spesso in Giamaica perché era un fotografo abbastanza quotato e andava per servizi fotografici però questi stupidi sai, calendari...però lui riportava sempre queste cassette che registrava nei programmi radio in Giamaica, e ce l'è portava e noi lì in macchina ad ascoltare queste cassette, e si diceva guarda che musica che fanno..Yellowman, cioè gente proprio il djstyle, il primo djstyle....

Quindi è stato questo fotografo che vi ha iniziato...?

Sì ma per caso...

Ma non ho capito il passaggio, come sei passato da questo repertorio cantautorale ai Clash?

Ai Clash te l'ho detto sono arrivato perché andai a vedere questo concerto...

Ma come mai sei andato a questo concerto?

Perché con dei miei amici...che loro li conoscevano, seguivano il rock già da molti anni...in quel periodo li frequentavo loro che ascoltavano Tuxedomoon, Clash, Sex Pistols, e poi era il periodo punk qui da noi...capito e niente da lì poi appunto andai a vedere questi Clash e fu proprio una bomba, tra l'altro poi io loro li ho anche conosciuti cioè proprio lì a Milano a San Siro eravamo tutti ragazzini, ci si intrufolò dietro le tribune perché si volevano conoscere e a un certo punto si era lì nei camerini, cioè nei corridoi ti vedo arrivare Joe Strummer con la radio sopra *osi*, (mima il gesto), cioè un'immagine che non me la scancellerò mai dalla memoria, sicché andai lì, io c'avevo il poster e lui mi fece l'autografo sul poster....e da lì poi hai visto i ragazzini diciassett'anni, tu parti, tu prendi le *fittonate* (mima, botta in fronte), poi c'è stato un periodo di due anni, solo Clash, sempre....

Il periodo che avete fatto il gruppo?

Sì...e poi da lì, dai Clash c'è stato l'aggancio con questo fotografo, anche lì il reggae...

Ma lui era di Pistoia?

Sì era di Pistoia....reggae, reggae, reggae, e poi dall'86 ho ascoltato solo reggae fino ad ora...

Sempre solo reggae, il primo grande amore?

Sì, c'è stata un cosa....m'ha cambiato proprio il punto...

Quali sono stati i primi artisti che hai amato?

I primi artisti erano quelli del dj-style....che poi tra l'altro si fa sempre noi, per il 70% nei nostri show...gente come Top Cat, Yellowman, Gregory Isaacs, tutta 'sta banda qui che eran quelli meno noti...tu pensa che Bob Marley io l'ho conosciuto dai canali commerciali...perché a quei tempi alle radio, anche una radio come Montecarlo, poteva mettere *Could You Be Loved* per esempio...nelle discoteche si suonava...sicché a quei tempi io mi ero fatto un'idea mia, da piccolo cittadino di *Could You Be Loved* provincia, che non avevamo noi contatti, come ora, col mondo esterno per farti un'idea globale dell'artista, ognuno nella sua città, sai ho sentito dire che quest'artista non va bene perché...allora comunque si crea una corrente di pensiero, hai visto com'è tra ragazzi, a parlare di queste cose...sicché io pensavo ascoltavo reggae e sentivo Bob Marley e mi piaceva però pensavo fosse un'artista più commerciale anche perché bene o male lui era stato tirato fuori in Europa, tra tutti i cantanti giamaicani era stato preso lui da Rolling Stones, era stato prodotto con questo suono che poi é bellissimo ma é diverso poi, nonostante lui sia il padre riconosciuto della musica giamaicana, é diverso poi dal reggae che girava nell'isola a quei tempi...perché é un prodotto un pochino più occidentalizzato, mentre andando a ricercare poi pezzi vecchi di Bob Marley originali, si sente che anche lì c'è il suono quello roots, quello proprio più vero...sicché niente...dj-style

Che stavi dicendo prima ti ho interrotto, c'era un episodio...?

Non mi ricordo, te ne dico un'altra...insomma poi a quei tempi lì poi su qualche cassetta che ci portava lui c'erano degli spazi vuoti, sicché noi si iniziò a dire, certo cazzo se si potesse utilizzare questa musica qui...e ci si mise lì con le cassette con le forbici e con la colla e si fece dieci copie di cassette, poi si tagliò quel pezzetto lì solo con la musica, hai presente cassetta rotta sbobinata, si tagliò

solo quel pezzetto lì della musica e si riappiccicarono tutte insieme e quello é il dub, capito, cioè il dub, quello col taglio, il vero dub, capito si fece questa base musicale fatta con dieci secondi di musica vuota, e poi da lì ci siamo appassionati anche con Cillo alla musica, e abbiamo provato a rifarla e da quell'anno lì si uscì solo con riddim nostri...non siamo mai usciti con basi giamaicane come per esempio...

Chi c'era con te all'inizio?

C'era Cillo che é l'altro fondatore dei Bombabomba e della Cucaracha, che é la nostra etichetta indipendente...(ride)capito, che poi anche quella lì dell'indipendenza...

Quindi lui é stato il tuo compare dall'inizio?

Sì, sì...

Quanti anni avevate?

S'aveva diciannove anni, diciott'anni, da quell'epoca lì....sicché nulla si é iniziato insieme a suonare....io suonavo la chitarra, lui.....programmava le tastiere e veniva fuori questa musica, strana, stranissima con dei testi ai tempi, Craxi, Craxi leccamelo, capito a Fini gli puzzano i calzini, e c'era proprio tutto...il disappunto politico da subito...ma te pensa che noi non si capiva neanche il patwa, no, il giamaicano non si capiva, sicché non é che questa musica di protesta noi si é iniziata a fare perché già nelle canzoni giamaicane protestavano, perché di quello ci piaceva il ritmo noi non si capiva mica nulla di quel che dicevano, in realtà, sinceramente, però *nun* lo so si é iniziato a fare le prime canzoni sui vigili, magari tornavo a casa, il vigile mi aveva fatto la multa, mi mettevo lì e gli facevo una bella canzone, capito, come reazione ai soprusi della società, cioè io c'ho quest'arma qui, non sono un giornalista, non sono uno che parla alla radio, va bene io mi succede una cosa scrivo una canzone, la metto su una cassetta, la copio ai miei amici, iniziarono a girare tutte queste cassette, si faceva il telegiornale in diretta...

Che anni erano questi?

Questi era tipo l'88/89..

Prima dell'esplosione del movimento?

Sì prima ancora, che poi anche 'st'esplosione c'è stata ... però non é che era una cosa poi così organizzata, son tanta gente, senton questa necessità in tante città, tutti più o meno si viveva quello stato d'animo per arrivare a..no a denunciare...comunque a cercare di usare una canzone pe' di qualcosa...per dare un messaggio e possibilmente positivo...il messaggio (ride).

1.2 Quando hai scoperto questa tua attitudine al canto, così per caso quando vi siete incontrati con tuo compare?

Sì....da lì, da questa storia si fece questa base e poi ci si provò a cantare, allora all'inizio alla sera ci si metteva lì per scherzare col microfono, una rima per uno....poi allora veniva fuori...

Ma voi non avete intenzione di fare i "cantanti", era proprio un gioco?

No, no....però la cosa strana che era un gioco che poi *venivan* in cinque persone a casa mia e dicevano senti, bellina me la dai, allora si copiava la cassetta e questa musica ha iniziato a girare...tanto, che poi magari quello andava al mare e ce l'aveva doppia copia, la dava a uno e cominciava a girar sulla costa...sicché era comunque la musica si allargava lo stesso, certo oggi si fa prima....

1.1 Mi dici quali e di che tipo erano le tue relazioni, frequentazioni, scambi con gli altri musicisti e operatori culturali all'inizio della tua carriera e come sono oggi?

Ma senti...

Questo é l'embrione della vostra band, come nasce, e non c'era ancora il movimento delle Posse, però tu prima mi stavi dicendo in macchina che qualcuno a un certo punto vi ha detto che a Firenze c'erano altri che avevano iniziato a fare questa musica?

Brava, brava, guarda io so' convinto che la realtà culturale più importante in Italia siano i centri sociali, perché la gente é convinta che i centri sociali siano cani e droga e tossici, invece non é così...i centri sociali so' la realtà più libera in giro per la nazione...e sono i centri sociali secondo me che hanno fatto nascere questa cosa qui perché come ti dicevo io a Pistoia, avevamo sentito dire che a Firenze c'era questo centro sociale Emerson...

Ah era un centro sociale, pensavo fosse un locale quando me ne parlavi prima in macchina?

No, era un centro sociale...questo qui era l'89/90, e c'era anche un altro posto che si chiamava l'Indiano che era sotto il viadotto dell'Indiano, dove già si faceva le prime dance hall sempre tutto co' du' giradischi uno in un modo, uno in un altro, quattro casse...cioè...però, bello, si! E insomma ti dicevo si sentì dire che anche a Firenze facevano il reggae come noi, sicché dissi a Cillo, viè andiamo a vedere, stasera si va..ho saputo che a Firenze c'è questo centro sociale Emerson dove stasera c'è la dance hall; sicché si arrivò all'Emerson, tutto un casino per trovarlo vabbè, si arrivò all'Emerson e sul palco, c'era il Generale dentro a un televisore c'aveva un televisore e l'aveva svuotato e ci stava dentro così(mima scena), e cantava dentro al televisore e c'era il Giacalone che gli faceva il dj a quei tempi, che si chiamava dj Cote-Giacalone si chiamava, a quei tempi..

Era già a Firenze Jaka?

Sì, faceva il dj a Controradio e faceva il dj al Generale..e niente sicché poi allora si iniziò anche con loro a..no a unirsi però a un certo punto, da un certo punto di vista sì, cioè ognuno faceva le su' storie...però era facile andare a suonare a Rovigo per esempio e comunque andarci con una macchina sola tutti e quattro, sicché si iniziò a fare queste dance hall negli anni Novanta, si andava io, Cillo, il Generale e Jaka... se n'è fatte tantissime in quegli anni...

Così vi siete conosciuti con loro, ma eravate pischelli?

Sì, si aveva tutti vent'anni...e sicché...poi noi si mise su la band, e già il Generale c'aveva una band e i musicisti erano un po' mischiati, tipo il nostro chitarrista, Vieri faceva il bassista col Generale...e noi ci si aveva un altro bassista... e niente si é fatto in quegli anni lì..

E voi già avevate quel gruppo che si chiamava così?

Bombabomba...sì...già in quegli anni lì si è fatto tante cose in quegli anni lì, ora senza star a fare la biografia del gruppo, tantissime date, si è fatto Arezzo Wave nel '91 e niente é stato un bel periodo, e poi dopo un po' quando poi...

Voi quindi avevate principalmente relazioni con loro che erano fiorentini?

Sì, ma poi si é suonato anche a Milano, tipo quattro cinque volte al Leoncavallo sotto occupazione, si é partecipato alla compilation Piantatela, che fecero nel '91, a Roma al Cortocircuito, tante situazioni...e..questo qui é stato appunto gli anni Novanta, il periodo delle Posse, é stato bello, devo dire c'era un bel movimento, però rispetto a ora, ora è troppo più ganzo...

All'epoca era una cosa molto più territoriale, però c'erano queste realtà..?

C'erano queste realtà, io mi ricordo il Rototom Sunsplash che era nel '92 mi pare...a Spilimbergo, a Gaio...lì si andò da Pistoia si partì in 50 motociclette, cioè tutti, sembrava il raduno dei bikers, invece si andava tutti al Sunsplash...

Quindi c'era tanta gente che seguiva?

Beh, quelli eran tutti i nostri...eran tutti quelli che c'avevano le cassette, si facevano le seratine nei bar, a casa mia, nella mia officina, io facevo già il meccanico a quei tempi, si svuotava tutto e si faceva la serata lì...e poi c'erano quelli..dissi, ragazzi c'è un raduno nazionale, di gente come noi...sicché si disse, si va e si andò tutti insieme..

Tra gli operatori culturali, tu ricordi loro quelli del Sunsplash, come?

Sì, il Sunsplash, ma anche Steve Giant, Mimmo...al sud beh sì...Mimmo Pizzutilo, One Love a Roma, quella gente son quelli che poi, siamo sempre qui...poi si suonava spesso anche a Pinerolo, c'era una bella scena co..Bunna e Mada...e niente...

Quindi c'era un coordinamento tra tutte queste realtà?

Sì, c'era...però era strano eh perché prima.., ora tu se vuoi vede' di un festival, accendi il computer Bababoom festival, ho sentito parlare, tu accendi il computer, Bababoom festival, tu vai, contact us, tu vai, contatti, tu hai la possibilità di mandargli una email, o c'è un numero di telefono, mandargli la tua roba, dici, ciao sono Mark One, qui e là, vi interesserebbe farci fare una data...cioè la possibilità di suonare col Generale, con Nico Royale, con la band, senza band, con Mad Professor, dub, qui, là, ti interessa?Prima non era così...prima c'era il libretto degli indirizzi, capito, e ci si trovava io dicevo c'è nessuno su Genova, tipo non ci so' mai stato, che ne so co' Bunna, c'è nessuno su Genova, dicevano sì ce l'ho, oppure col Genere dicevo, mica hai un contatto a Pesaro, sì ce l'ho...ci suoni spesso tu là, e lui mi diceva, sì te lo do' perse mi dai un contatto a Livorno...cioè era 'na cosa de st'agenda degli indirizzi, era un tesoro...io ce l'avevo in doppia copia!(risate)...no perché scusa, l'hai presente un'agenda di indirizzi in doppia copia...non è che tu fai il copi e incolla, dovevi star lì una serata con la penna, ti ti ti...a segnar tutto. e questo...dio bono a pensarci ora era buffo, capito..solo il telefono fisso, se no tu dovevi mandare una lettera a uno, ma la lettera era un trauma...se no tu potevi mandare una raccomandata con ricevuta di ritorno...

Ma per la promozione di un disco o di un concerto?

Anche per concerto...tu ci pensi a non avere l'email...solo il telefono fisso lì a casa...tu tornavi a casa, mia mamma diceva oh t'ha chiamato uno...uno chi?mah uno...uno della musica...capito!allora si stava lì, tu non potevi neanche a riguardare lì...ma chi era?boh...dicevo a Cillo, m'ha chiamato uno...ma chi era? Boh, dice uno della musica...(risate). E se no c'era questo sistema che alle serate tu trovavi da far la serata...cioè tipo, perché quelli che organizzavano bene o male venivano a vedè...allora tu ti contattavi lì, cioè tu andavi a suonare che ne so a Bologna, e veniva uno di Milano a vedè una serata reggae e dopo la serata diceva, oh guarda io c'ho un locale a Milano, ti interessa, si balla, ti garberebbe fa' una serata, ti lascio il mio numero, allora uno si faceva lascià il numero e poi si chiamava...chiamami venerdì alle sei. O la lettera, ma questo no perché per un giorno o due che era andato via il server eh, questo per dieci anni, capito...é buffa sta storia delle comunicazioni, sei forte se fai questa cosa su internet che é buffa, cioè a pensarci ora che è tutto così normale e scontato, cioè tu accendi...cioè è talmente scontato che io possa accendere e parlare con una mia amica rom di Città del Messico, che non lo faccio mai...(silenzio) è troppo scontato che tu lo fai....

Invece per le produzioni era tutto artigianale?

Tu pensa che noi tipo nel '92/93 si fece la prima compilation reggae italiana, chiamiamola così, che poi era toscana perché ci si mise un pezzo nostro, un pezzo dei Red&Dread che era un gruppo qui di Firenze, un pezzo del Dottor

Felipe che era un nostro amico...il vicino di casa proprio, uno che ha fatto una canzone bellina...capito

Dottor Felipe, si chiamava, perché?

Eh, perché si chiamava così...cantava una canzone, diceva io preferisco...il the

Era italiano, era di Pistoia?

Di Pistoia, come il tuo vicino...

Era il suo nome d'arte?

Era un nostro amico che fece sta canzone, lui non ha mai fatto il cantante...

E si chiamava questa canzone così?

Io preferisco il the...e dottor Felipe era l'artista, per dirti noi ora siamo qui e si dice, oh, si fa un disco? Va bene facciamolo...allora si inizia a cercare di sapere come si fa, così, elenco:dischi, Elettroformati, pronto senta fate i dischi? Sì...quanto costa...e allora si prese e si registrò con un quattro piste a bobine, a cassetta, si registrò il nostro pezzo, Red%Dread, quello di Dottor Felipe, poi si fece un po' di versioni dub un po'...aschschs...si si tutto in casa...anche con i versi...con i microfoni, tutto...

Facevate gli echi e i riverberi la voce?

Sì,si poi si andò a milano a stampare il disco, senza neanche domandarsi perché...capito, perché ci garbava fare questa cosa qui...si andò a Milano, si fece tutto il cliché perché stampò il vinile...

Perché a Milano?

C'era 'sta ditta che stampava dischi...

Ma perché costava meno?

Siamo andati a Milano perché a quei tempi, noi si guardò stampa dischi, sull'elenco telefonico, Milano, si guardò questo qui, ci fece un prezzo e si andò...insomma s'andò a fa' questo master, gli si portò la registrazione e lui ci doveva prepara' questa lacca che é quella che poi va a stampare il vinile....sicchè si andò lì e si preparò tutto per il master, ora per stampò il vinile ci volevano un po' di soldi ora non mi ricordo quanto..sicché si decise di fare un po' di serate per guadagnà quelle due o trecento mila lire che ci volevano per stampò questi dischi, sicchè si fecero queste serate un po' a casa mia, tutti mettevano qualcosa e passò tipo du' mesi da quando s'era fatto questa lacca, dopo sti du' mesi, du' mesi e mezzo si ritornò a Milano pe' fa', ci si aveva i soldi per stampa' sti dischi, si andò, ci disse, ah guarda,noi non ce la si ha mica più..come non ce la si ha più? No, guarda la lacca, noi non si può mica tene' tutto so' passati du' mesi...eh sì so' passati du' mesi mica du' anni, noi la si è pagata, perché noi gli si era dati 200 mila lire pe fa' questa lacca, che è quella che stampa il vinile, poi dopo ce ne volevan altri trecento pe' stampò i dischi....s'era ritornati lì co' soldi, lui disse eh no mi dispiace...dissi, ma guardi io gliel'aveva pagata,lei mi doveva telefonare prima di buttare via questa lacca...disse, no mi dispiace ora se la vuole rifare, la deve ripagare...dissi, guardi, ma lo sa che io fo il meccanico? lui disse, che c'entra, eh ha visto come siamo noi meccanici, si va in giro sempre la benzina in macchina, di qua, di là, poi io fumo, fumo un monte, diamine, so' sempre lì, benzina e fumo, benzina e fumo...benzina e fumo...lui mi disse, guardi, ho bell'e capito, guardi gli si rifà il master, e ci paga il vinile, dissi, ha visto? E io guardo di smettere di fuma'(risate). No, pe' dirti i problemi, e tutte le volte tu andavi a Milano, a vedè che succedeva e tu tornavi, insomma poi si stampò questa compilation, No Problem, vol. 1...

No Problem, si chiamava, tutto auto-prodotto, non c'era un intermediario?

No, tutto Cuccaracha, poi s'era io e Cillo, Cucca e Racha, sì...

Ma l'avete registrato subito quel marchio all'epoca?

Mah, dipende...cioè si è registrato all'epoca, poi dopo c'è da pagare...sicché, poi dopo ci siamo scordati, poi s'è ripagato, poi siamo stati du' anni...cioè così...indipendenti...

Ma l'avete fatto da subito, subito parallelamente...

Sì, cioè noi all'inizio...si aprì proprio quest'etichetta...

Questo era prima del Novanta?

Sì, che poi a quei tempi poi aprire un'etichetta non è che era come ora, che ti vuole dieci mila euro, capito, prima andavi là tu prendevi la Partita Iva, pagavi du' bollettini, poi magari prima della fine dell'anno per non pagare, tanto non s'era fatto un tubo, allora tu la chiudevi...se no tu dovevi pagar tutto, però noi comunque si voleva rimanere vivi, allora si andava avanti così fino a ora...

Quali sono gli altri interessi artistico-culturali che hai, cioè cosa ti piace?

Senti mi piace molto leggere, libri di tutti i generi, da romanzi, gialli, avventura...(silenzio)tanto...poi mi piace molto lo sport, vabbé mi piace anda' al mare, sciare, andà in montagna, fa' delle passeggiate, a cercar funghi e poi io sto in campagna, sicché praticamente c'è tutta la parte di spaccar la legna, murare, tagliar gli alberi e quello lì, quello mi prende parecchio, e poi c'è questa cosa qui dello studio, che fo' tutte 'ste produzioni musicali, perché poi dai tempi del nastro e del taglio, ora siamo andati avanti, si è fatti tutta la strada, siamo partiti dal registratore a quattro piste a bobina, dopo siamo passati al mezzo pollice a nastro, dopo siamo passati ai ventiquattro pollici al nastro, poi i primi computer, si è iniziato a registrare col Cubase, il digitale, e poi siamo arrivati fino a qua, praticamente si è fatti tutta la scala evolutiva della registrazione...

1.5 Come ti definisci attualmente un'artista, affermato, emergente o dilettante...

Mah, senti, secondo me son dilettante...sì, perché c'ho sempre da imparare un monte di cose, soprattutto ultimamente, da qualche anno mi sono un po' sganciato dal discorso Bombabomba, e ho tirato fuori questo nuovo personaggio Mark-One, e questa grazie anche all'amicizia con Nico Royale...

Ma lui è di qua?

È di Bologna...però s'abita tutti e due sulla Porrettana, io di qua lui di là dal monte...e lui nulla, una volta, lui ha lavorato al Pistoia Blues, e niente un giorno io stavo in officina a lavorare, un giorno di giorno...mi mandò una mail, oh ciao ma te sei di un gruppo reggae, dissi sì sono Marcone Bombabomba perché?niente, sto qui a Pistoia a lavorare, e ho detto voglio vede' se ci stavano gruppi reggae a Pistoia, ho cercato reggae a Pistoia, ho trovato Marcone Bombabomba, sicché gli dissi dove sei? Sono a Piazza Duomo, dissi sono nella mia officina, vieni nella mia officina si prende un caffè...

Non vi conoscevate?

No...

Lui è più giovane?

Sì, lui è molto più giovane, lui è dei giovani del reggae, lui ha 26 anni...e niente, lui venne lì alla mia officina, e si andò a prendere un caffè e poi gli dissi, c'ho questo studio...e poi in verità è uno studio un po' particolare, perché chi c'è venuto...la Cucaracha, quando venne Mad Professor guardò e disse:ach, it's really Cucaracha...!!! (risate) perché è proprio un rude studio, una stanza in casa, dove ci stanno i computer, non è che ci sta questo studio a fighetti eh, però insomma le produzioni son belle...e anche gente hanno studi professionali, si stupiscono veramente del lavoro che si fa...sì...

1.6 Pensi che sia giusto che la gente paghi un biglietto per sentirti cantare e che sborsi dei soldi per acquistare un tuo disco?

Mah, io penso che sia giusto che ci sia l'opportunità di farlo per tutti, e mi spiego: cioè penso che sia giusto per un'artista famoso che faccia una serata...a un prezzo, se c'è il servizio, adeguato, e una serata magari a un prezzo più basso, cioè a me se chiamano per suonare, gli chiedo sempre se c'è il biglietto e quanto si paga...mi contatta uno da un locale di Pesaro, mi dice, vieni a fare una serata? Sì, quanto vuoi? senti ma si paga il biglietto? No, guarda il biglietto no, però per recuperare un po' di spese si fa una sottoscrizione a cinque euro...allora io dico, va bene, 5 euro più o meno ce lo possiamo permettere, poi quando vado lì, dico oh se capitano tre o quattro persone che non ce l'hanno, guarda di mandarli dentro, non star lì a far lo schiavista...perché è un po' fastidioso...tutta 'sta scena, nella scena musicale c'è una scena di buttafuori, tutti con l'auricolare così, (mima) tutti a duro, a me mi danno un po' fastidio, la cosa che mi piace a me dei centri sociali è che non ci sono i buttafuori...

2. Origine Sociale

2.1 Qual è il tuo titolo di studio?

Il mio titolo di studio è una scuola professionale di stato

2.2 Titolo di studio di tuo padre?

Scuola professionale di stato...

2.3 Titolo di studio di tuo nonno?

Mio nonno non lo so...mio nonno faceva il ferroviere..

Paterno?

Uh uh...(mugugna un verso di approvazione)

2.4 Tuo padre invece mi hai detto prima che fa il meccanico come te?

Sì, è sempre lì con me che lavora...

Lavora?

Ha 75 anni ma fa sempre dieci ore al giorno..

2.5 Posizione all'interno della famiglia (primogenito, secondogenito...)

Son primogenito...di due

Hai un fratello più piccolo, maschio?

Sì...

3. Ingresso nella Posse (ruolo, chiamata nella Posse)

3.1 Immagine della Posse, immagine del movimento..

Tu che collegamento avevi con il movimento dei centri sociali, e il movimento dello stesso Posse? Tu prima accennavi ai rapporti con la scena fiorentina...

Beh, senti più che collegamento si viveva nello stesso periodo...si faceva ognuno le stesse cose...sicché chiaramente poi quando telefonava il Gene e diceva, oh, c'è Universi Posse a Roma allo stadio olimpico, si va a suonare, chiaramente si andava a suonare...va andiamo e siamo ritrovati, noi, Gene, Ak47, Assalti Frontali, e tutta 'sta banda qui...poi una volta si organizzò un giro per i centri sociali...

Ma che percezione avevi tu di tutto questo, cioè come ti ci sei ritrovato dentro, oppure che ricordi a senso, che percezione avevi di questo fenomeno, che nel frattempo si ufficializzava, cioè si è creato un vero movimento, prima c'erano questi germi che tu prima raccontavi e di cui tu sei testimone, e poi a un certo momento si è solidificato, si è creato un movimento perché c'era una rete...

Mah senti, a me di molto mi garbava a sonà...si, a me mi piaceva proprio suonare...

Quindi tu questo movimento come...?

Bah, ci so' stato dentro...tranquillo, bene, si é fatto tutte 'ste belle serate, in posti belli, al Leoncavallo, in tutti i centri sociali d'Italia, Officina 99, Città Vecchia a Taranto, Marghera, Cosenza, Belli, belle serate, bella gente, si stava bene, cioè nonostante che..non so come dirti, l'aria di libertà che si respirava dentro quelle situazioni era inconsueta rispetto a quelle che passavi nella vita quotidiana, si stava insieme, musica, si ballava, bello...e poi tante cose, tutto il discorso della legalizzazione, con le street parade legate proprio, alla lotta alla legalizzazione dell'erba...il film, Piantatela...

Era un film anche?

No, era stato fatto un film, L'Erba Proibita, dove c'è anche un brano nostro, c'è anche un brano del Generale, insomma nulla...periodi belli..

Ma voi con Bombabomba siete stati un po' i precursori, perché siete nati un attimino prima?

Sì, ma questo é casuale, cioè non é che poi noi si é contaminato il nostro modo di fare, poi altre situazioni ,in altri posti....perché non c'era la comunicazione, cioè tu ti ritrovi ognuno, allora in ogni posto c'è una bicicletta, ci si ritrova tutti, uno la prende, fa quel viaggio...

Sì ma c'erano questi posti dove si faceva rete che erano comunque dei luoghi...?

Questo però é venuto poi dopo nel '91...capito perché é chiaro tu suoni in un centro sociale a Firenze,comunque i centri sociali erano collegati tra di loro...

Ma tu cosa hai pensato,anche qualche anno dopo venendo che c'erano anche ragazzi più giovani, questi che per età venivano subito dopo di voi, che so Assalti, che facevano rap, cantavano sulle basi....

Io ho pensato qui é tutto un manicomio...ho detto qui é tutto un manicomio, davvero...perché immagina tu di fare una cosa in un piccolo paese, di fare una cosa che non é neanche tanto regolare, eh, perché la gente quando ci si ritrova al bar lì e si suonava Erba libera, mezza andavan via, capito poi c'erano tutti gli sconvolti, eh eheheh, sicché era una situazione già era anche un po', tu c' hai stai cosa che un po' losca é, é un po' losca però ti da' anche forza questa cosa qua, perché tu dici, no io non sono come quelli...tutti quegli altri, io me ne sbatto e porto avanti questa cosa mia...e da lì quando poi tu scopri che questa necessità tua l' hanno avuta anche tanti altri in tante altre città, tu dici ma allora qui é tutto un manicomio, allora non ero matto...capito e da lì poi é un fenomeno che s'allarga....c'è chi ha pensato di organizzare i primi raduni come Universi Posse, che ti dicevo prima, allo Stadio Olimpico....no, no questa era proprio una manifestazione che fecero a Roma...

Un evento?

Sì, un evento...

E che si faceva, era un concerto?

Era un concerto, sì un mega-evento, e sicché lì si rimase parecchio impressionati, anche a Arezzo Wave....

Chi c'era dentro a questo evento Universi Posse?

Beh, propriamente c'erano tutti i gruppi, AK47, Assalti Frontali, noi, il Generale, Mau Mau, Africa Unite... 99 Posse, no, arrivarono dopo..quella dei 99 Posse é una storia buffa, senti, noi si partì col mio Renault 4, io e Cillo, per andare a suonare, a Napoli, a Cosenza e a Taranto...io non ero mai stato sotto Roma in vita mia, sicché si partì...e la prima data si aveva a Napoli a Officina 99...sicché si arrivò lì, e quando si faceva il soundcheck..quando si stava lì che si faceva il

soundcheck vennero 'sti due guaglioni e ci dissero:uè, ma ce lo fate aprire questo concerto? Dissi...

Era Zulù?

Era Zulù e Marco..

Ah era Marco Messina, non quell'altro...?

Sì...quell'altro era un rapper, ora non mi ricordo il nome..sicché dissi, sì, feci aprire il concerto ed eran bravi...dissero, ma dove andate? Si va a Cosenza...allora vennero con noi, col Renault 4 e si andò a Cosenza e a Taranto...eppoi, dopo noi si fece 'sto giro a Maggio, poi loro a Giugno partirono col film di Salvatore, Curre Curre Guagliò, e partirono co' st'escalation, tra l'altro facevano anche due pezzi nostri, una volta l'andai a vedere a Arezzo Wave, e Zulù fece, uè guagliù stu pezz non é nostro e partirono...sicché, e va bene questa é una recriminazione, tra virgolette, da artista.

Perché io lo dicevo per esempio, facevo un pezzo del Generale e dicevo, questa canzone é del Generale...

Ah, lui ha detto solo, non é nostra,ma forse proprio perché allora non c'era la rivendicazione dell'autorialità, anzi, o no, o l'hai visto come un gesto di scorrettezza?

No non c'era allora...ma sarebbe stato carino..

Ma era già nata 99 Posse a quel punto o era sempre col compare iniziale?

Era col compare iniziale ma era già 99 Posse...Sì lì era la Posse dell'Officina 99...

3.2 Quali erano gli attori istituzionali e informali coinvolti (relazioni con amministrazioni locali, partiti politici, movimenti (dai movimenti politici del '68 e '77 al movimento controculturale del cyberpunk, centri sociali etc...)?

Mah, senti le amministrazioni locali ci hanno sempre ignorato...per fortuna aggiungo..perché tanto poi se sono interessati a te...vengono lì e ti fanno un culo così, cioè le volte che si sono interessati c'è andata male....e politici, che voi, le Feste dell'Unità, eran il posto dove si suonava, Feste dell'Unità, tutte si son fatte...da Firenze, Pistoia, tutti i paesini, sub-centro, nei circoli, perché anche qui da noi nella zona Pistoia, Pistoia è il comune più rosso d'Italia, c'eran sempre tutte le Case del Popolo aperte...e in tutte le Case del Popolo c'era un gruppo di ragazzi che cmq gli piaceva, neanche il reggae, comunque gli piaceva Bombabomba che faceva 'sta musica che loro non sapevano neanche che cazzo era...che poi si cantava in italiano, e si parlava dei vigili urbani, dell'erba, e di tutto quello che...canzoni d'amore strane, cmq un po' spiritose, cmq si parlava della quotidianità...eh...

Ti ricordi che relazione c'era con i movimenti passati, del '68, '77, del cyberpunk...forse il Generale se lo ricorda? Gene te lo ricodi? (sì, sì te lo dico domani)

Mah, senti, noi i rapporti con questi qui...so' normali no, si suonava, venivano tutti 'sti fricchettoni, tutti gli Elfi, perché dove sto io ci stanno gli Elfi, vengono ancora ai nostri concerti, ancora...io sono il meccanico ufficiale degli Elfi, non scherzare...davvero, guarda che son forti loro..e tutti gli anni fanno la festa e io voi lì a suonare, pensa l'anno scorso siamo andati alla festa del solstizio d'estate...e so' andato con la consolle e l'ho portata con la carriola, perché lì hai visto non ci vanno le macchine proprio in cima in cima alla montagna, a Case Sarde, sicché disse ti vengo a prendere col mulo..capito, ho detto, no, no vengo con la carriola..allora con la carriola...lassù a Case Sarde ci si arriva col mulo o con un motocross..ma con un motocross insomma...allora col mulo fanno in su e in giù con la roba...e sicché con la carriola, un amico con la corda... da davanti la

tirava così e gli Elfi siamo arrivati su...in cima,tutto l'impianto, la roba, 'na pazzia, il generatore, però bello....

Allora ti dicevo quali erano i collegamenti politici con i movimenti degli anni passati?

Beh senti collegamenti politici nella nostra zona, c'erano...gli ideali tramandati dalla Casa del Popolo, dove si viveva...Che Guevara...e tutta 'sta...questa situazione qui, venceremos, evviva...

La Casa del Popolo, dove?

La Casa del Popolo a Pistoia sono dappertutto, no...dappertutto, Circolo Garibaldi...cioè ogni...no, no, la Casa del Popolo...Gene com'è la Casa del Popolo...(rivolto al Generale)

Il Generale:una volta si trovavano, a Firenze ormai non c'è più...cioè sì c'è ma..

Markone:a Pistoia sono dappertutto, in ogni paese c'è la Chiesa col circolino MCL, e la Casa del Popolo..come Peppone e Don Camillo, anche nel mio paese, siamo a Val di Brana è così, eppoi tu vedi nel paese mezzi vanno alla Casa del Popolo e mezzi vanno al circolino del prete..tu te li vedi subito, per razza...eh...io vo' alla Casa del popolo, te lo dico, non ci vo'..

Allora a livello di ideali politici tu ricordi il collegamento con Che Guevara, l'internazionalismo veniva richiamato?

Non è che era un collegamento, è che tu vivi in quest'ambiente...Sì, veniva richiamato...però tu devi pensare rispetto a chi vive in grandi città, una realtà come la mia, tu rimani indietro rispetto a quello che succede nel mondo, sicché tu cresci con quei simboli lì...che a Natale si va alla messa però si sta fuori, capito? L'impostazione, tradizionale, classica, a Natale si va alla messa però si sta fuori sempre, poi si va al circolo, lì, alla Casa del Popolo, per il caffè, tutti i vecchi giocano a carte e tu giochi così..anche 'ste influenze... parlava lui(rivolto al Generale), già lui è di Firenze, è diverso, c'è più movimento...da noi è parecchio più lineare come storia....

Però tu frequentavi Firenze?

Sì, certo, dio bono, certo, certo...certo

Quindi avevi una percezione politica di quello che stava accadendo o no?

Dio bono, Sì, ce l'avevo...però comunque tu sei radicato, a me per esempio ancora oggi, mi sembra impossibile che esistano i fascisti, perché da noi sono stati mandati via a legnate, e so' stati sparati proprio...che anche le nuove generazioni...tranne gli immigrati...non ti sto parlando degli immigrati...africani eh, ti sto parlando di immigrati, campani, napoletani, calabresi,che magari hanno fatto, diciamo, hanno portato degli ideali di destra, perché magari son figli di militari, o di carabinieri, o di magistrati o di avvocati, di quelli che hanno vinto il concorso capito...sicché magari sono un po' diversi da noi, perché di noi, di quelli che siamo della mia cerchia di amici, della Casa del Popolo, cioè noi si dava per scontato che nessuno potesse essere fascista dopo quel che è successo...(silenzio)

Dopo che li avevate mandati via?

Dopo che i nostri nonni li avevan mandati via...eh...cioè quando passavano lì dai paesi i tedeschi e prendevan tutta la roba di ferro, il mi' nonno, murò la motocicletta e il fucile e tuta la roba di ferro lì dentro eh!Prese una stanza, il fucile, la motocicletta e tutta la roba di ferro e ci fece un muro davanti..perché passavano i tedeschi e lì sopra a Pistoia, c'è la Snicken, una fabbrica di armi, passavano i tedeschi e pretendevano tutto il ferro..tutto il ferro per farci le munizioni...

Tu vieni da una famiglia che ha proprio una tradizione di sinistra, quindi?

Sì, io vengo proprio da un posto...che ha una tradizione di sinistra...é diverso...non che la mia famiglia é di sinistra e tutti gli altri son di destra...e son cresciuto così...io vengo da un posto che é di sinistra proprio..con la Festa dell'Unità tutti insieme, tutte le famiglie a far da mangiare...si cresce cioè, una situazione positiva...

Quindi che fa più riferimento al partito, al PC italiano, che poi qui un po' tutta la zona, non a quella movimentista che si era sviluppata nei centri sociali e che ha le sue radici negli anni '68 e '77?

Mah, quella però era una cosa al di fuori del mi' mondo...cioè mi telefonava Stefano...cioè é la musica che mi ha portato lì...mi telefonava Stefano, mi diceva...

Però non vieni da una famiglia cattolica, conservatore, venivi da tutta una tradizione progressista...?

Certo, certo, é un pensiero che ti viene spontaneo, non é che ho avuto da ragionarci tanto o da combattere...no è che tu vai nei posti e vedi della gente che ha le tue idee..e tu dici, cazzo, guarda, ganzo...finalmente...io guardo, sono stato ora a suonare, io giro sempre tanto...per i centri sociali, ah ti stavo dicendo, scusa, s'eno poi mi scordo, da quando é iniziato sto progetto Mark-One...io ho iniziato a frequentà 'sti ragazzini, hanno l'età dei miei figlioli, e ho iniziato a girare pe' ste dance-hall con Nico Royale...lui mi ha telefonato, e da lì siamo partiti, é venuto da me a studio, s'è fatto delle prove di registrazione...a lui l'è piaciuto come lavoravo, poi in più era anche gratis, perché io tra l'altro non faccio, non ho mai fatto un lavoro di questa cosa, perché comunque io il mio lavoro ce l'ho, fo' il meccanico e comunque sto tranquillo quindi non posso trasformare in un lavoro anche la musica se no poi dopo trovarmi un altro hobby...(risate) ci vuole una cosa che tu fai per passione no...nella vita eh, e allora nulla,poi tra che l'è piaciuto come lavorato poi tra l'altro da n'altra parte gli prendono cento euro per registrare un pezzo, lui viene da me, sta a casa mia, due tre giorni tranquilli e non spende una lira, ci credo che ci viene, no?...

Tu dicevi che ti ha contatto dal Pistoia Blues, ma perché ti voleva invitare?

No, no lui stava lì a lavorare con l'università...lui già suonava reggae capito? Ha detto, vediamo che gruppi reggae ci son a Pistoia, eppoi ci si era incontrati per questo motivo qui e da allora, che ora sono già cinque o sei anni, s'è fatto una tournée in Messico bella...(arriva la moglie del Generale, quindi interruzione per saluti)...riprendiamo:

ti stavo dicendo con Nico si é fatto da allora, un sacco di tour interessanti perché lui ha un sistema come il mio di suonare per amicizia, cioè ci si conosce anche per email, ci si manda due o tre messaggi, ci si scambiano du' pezzi, che si fa, ci si vede, ci si incontra, si organizzano le serate, e si fan anche un po' di serate di scambio, questo é un nuovo sistema ora che sto adottando se si lavora bene...che so si organizza una serata a Bologna, si chiama Gambadelenk e Ketchi, che son di Milano, poi magari loro organizzano una serata a Milano, ci chiama a noi, si fa una serata a Roma con Manlio, Virtus, capito, sicché praticamente poi tra le produzioni..poi Virtus é bravo, eh...

Lui fa le produzioni?

Virtus é il cantante proprio...insomma va bene ti dicevo, si é iniziato a fare questa produzione...con Nico, a lavorare sui pezzi, poi in quel periodo lì, Matteo dei Dubital, che era una realtà dub di Pistoia, già dai tempi, dei tempi, dei tempi, dei tempi, si Dubital sono Matteo e Rankin Alpha che sono i due...

Ma da quando tempo ci sono?

Dal 2000, forse prima, anche '95, sì, proprio come Dubital '94/'95...e hanno lavorato anche loro hanno lavorato con Paolo Baldini, con Mad Professor, con Zion Train, con Madaski, tutta sta banda qui...niente con Matteo...dei Dubital si é fatto questo duo di produzione, si chiama B-dub, B é Bombabomba e Dub é Dubital, e questa associazione tra me e Matteo si produce i riddim e le basi, si fa questi lavori, ultimamente si é fatto diversi lavori, si é fatto due tre lavori per un'etichetta salentina solo di mixaggio, si é mixato Lu Marra, Lu Sciosa, tutta quella banda di salentini lì...poi s'è fatto ultimamente un riddim, che é un rifacimento di Man Next Door di Dennis Brown, in collaborazione con Reggae Revolution, con Ras Ale...e praticamente si é fatto il rifacimento di 'sto riddim dove c'hanno cantato Marcello Coleman, c'ho cantato io, Virtus, Oboe e Babalù, che lui é Mariano Caiano, quello che suona anche con Arbore a volte, non so se tu lo conosci, Dina, campano, forse é di Napoli,e ora c'ha fatto un pezzo Nico con un cantante cileno che si chiama Pianobless, e insomma...si é iniziata a fare tutte queste produzioni a nome di B-Dub, tutte queste produzioni hanno attratto tutto in giro di artisti minori,di ragazzetti che voglion provare, noi mettiamo le basi scaricabili loro ci cantano sopra o possono sceglierle per farsi un disco, allora poi tutti hanno cominciato a venì alla Cucaracha, il Generale viene e dice:oh, mi fai sentì qualche base...gli fo sentì qualche base, se le prende porta via, viene a casa, scrive la canzone, torna e registra la musica e si mixa, e questo é il lavora di B-Dub, si sta producendo il nuovo disco di Nico Royale, e niente, é un bel lavoro...

3.4 Quali sono i tuoi elementi distintivi (nomi, stili, generi, forme comunicative- manifesti, video, flyer, fanzine.....)

effetti di rifrazione del campo, attraverso la ricostruzione metodica della struttura interna (cioè le principali posizioni presenti, differenziate dal volume e dalla composizione del capitale di cui dispongono – in particolare capitale simbolico- e lo spazio dei possibili specifici, generi, forme, tecniche, intenzioni, etc...che a ogni momento il campo presenta, ma anche la ritraduzione che lo stato del campo impone all'espressione delle disposizioni e degli interessi materiali e simbolici degli agenti.

Allora Bombabomba senti, Bombabomba nacque perché nell'88 Cillo ando' a Santo Domingo e tutte le ragazze gli facevano "bomba, bomba bomba bomba..."...e poi lui capì...e sicché allora lui tornò e tutte le volte che io dicevo, oh, Cillo, allora si va, e lui faceva, Bomba Bomba....allora si fece 'sto gruppo...all'inizio...

Cillo viene da chilum?

No, Cillo da Marcello...allora all'inizio noi ci si chiamava Cucca e Racha...

Perché?

Perché si faceva i tornei di calcino, sai di bigliardino e 'na volta quando, noi s'arrivava sempre a questo torneo con la macchina con la musica anche latina, sai la cucaracha, 'sti pezzi che si mettevano in macchina, e una sera ci avevano segnato sul tabellone come Cucca&Racha, con la &....(fa il gesto)come coppia no, e allora la sera dopo noi s'andò e gli s'era preparato la canzone rap...io e Cillo, Siamo arrivati,siamo i tali del calcino, se non lo sai vieni a vederci da vicino, se guardi la mediana, se vedi la terzina,lo sai, siamo amanti del calcino, allora si fece sta canzone di cinque minuti in due... e poi si giocò e si perse, ci buttarono fuori subito....sicché all'inizio si era Cucca&Racha capito, però Cucca&Racha...era un nome un po' così...

Poi lui andò in vacanza?

Tornò e allora gli dissi, lo sai che toccherebbe chiamarsi Bomba bomba, Bombabomba, e allora da lì.poi é venuto Bomba bomba l'altro giorno guardando

su internet, facendo le ricerche, ho trovato un documento... investigativa del...ministero Vaticano in relazione ai gruppi eversivi degli anni dal '90 al '95... e c'è tutta una lista di gruppi e c'è, AK47, Assalti Frontali, Bombabomba, tutta 'sta roba qui...noi eravamo nella lista nera...dio bon...che noi poi siamo...no guarda troppo incredibile....

Me lo passi?

Sì, certo te lo mando...che io so' rimasto quando l'ho visto...E poi c'era 'sta cosa che ci facevano le fotografie, quando si suonava...io a un certo punto ai concerti facevo sempre, ragazzi, ragazzi, salutate tutti quel palazzo là...ci stanno fotografando e tutti eheeh...ci venivan a fare le foto anche nei centri sociali, si pensava si facesse chissà che...e invece poi...si era tutti ragazzi che ci si divertita e basta...si voleva un posto dove star bene, senza rotture di coglioni...

E adesso Mark-One perché?

Mark-One perché quando é venuto Mad Professor a casa mia, io mi chiamo Marcone da sempre no, me l'ha messo il mi' figliolo, già da quando era piccino, Maccone, Maccone, Maccone...che insomma per tutti so' Maccone...insomma allora Mad Professor, Marcone, lo leggeva Mark-One...lui leggeva, capito Mark-One...allora hanno poi tutti hanno iniziato, hanno iniziato i miei amici a prendermi in giro, dicevano, hey Mark-One sei stato a Londra da Mad Professor, così, da che é rimasto Mark-One...

Quando sei stato da Mad Professor?

Da Mad Professor, so' stato nel 2004/2005, poi lui é venuto qui, siamo stati a fare anche...ogni tanto mi ci vedo... eh, Mad Professor l'ho agganciato perché anche lui é come me una persona vera...non é uno di questi qui che fa il super-artista, lui é forte, fa il suo lavoro...fa l'Ariwa lui, Ariwa Communication...

Sì, mi piace perché un tempo produceva tante artiste donne?

Sister Aisha...con loro ci so' stato un sacco di tempo e so' forti...e niente il Professore l'ho conosciuto tramite appunto i Dubital, Rankin Alpha, perché lui gli aveva organizzato delle cose anni addietro e 'na volta gli scrisse e gli disse: guarda c'è Mark-One, Marcone, che vorrebbe fare, remixare i pezzi, e lui ci mandò delle basi e io ci feci le canzoni sopra e poi si andò a Londra a registrare con lui e Jo-Ariwa, e niente é stata una bella collaborazione, lui chiaramente ha fatto il suo lavoro, é stato onesto, ci prese poco...poco...é stato onesto...e poi da lì é nata questa amicizia, allora tempo mi telefona, alza il telefono e fa: Mark-One we have a work...e insomma so' stato a suonare con lui a Montpellier nella casa di feste di Salvador Dalì...eh sì un posto guarda, una cosa...io non ci credevo...allora, una cosa...una stanza così...(indica per dire grande), lì un vetro, e da lì una piscina cha va fino in fondo...cioè un ambiente bellissimo, sicché nulla...il Professore ogni tanto ci si sente, ora quest'anno mi aveva inviato a questo Ariwa Festival...che ha fatto in Gambia, c'era anche Sister Aisha, Macka B., General Levi, un sacco di gente...della su' banda...allora mi ha scritto, Oh Mark-One guarda, ho noleggiato un aereo...

Ma Sister Aisha non canta più?

Ah guarda lei é un po' che non la sento, ma questa cosa qui é recente...perché io sapevo di sì...l'anno scorso c'era all'Ariwa Back Festival, a meno che non sia andata con la famiglia...per fa' un piacere, perché poi lì praticamente é un villaggio vacanze dove il Professore ci fa questo festival capito?...

A Montpellier?

No, questo in Gambia, quello che fa in Gambia...e praticamente lui mi diceva, vieni, che é bello, una bella vacanza, sto' lì c'è questo villaggio e organizza questi concerti, poi ho chiesto un po' informazioni, un mio amico mi ha detto, sì

insomma, é un festival per ricchi inglesi....sicché quest'anno volevo andare ma poi avevo da fare delle cose qui...c'avevo il Winter Sunsplash che mi piaceva fare, con Steve Giant, col Generale, poi avevo fatto anche l'abbonamento a Rastasnob per farlo...allora sicché...capito, non me lo volevo perdere...

Perché il reggae (come genere, stile) tu prima accennavi in macchina a quello che si ascoltava prima?

Eh capito, prima s'ascoltava, c'erano i Pooh, capito, poi c'era... Pupo, con Gelato al Cioccolato, bello e prelibato...eh, poi c'erano quelli un pochino più arditi, De Gregori, un po' più...Pino Daniele,quando ancora faceva delle belle canzoni, tanta gente...però poi dopo tu senti questa musica, così travolgente...in realtà musica da ballare...c'era solo la musica da discoteca.Il samba e quella roba lì era troppo difficile da suonare, però il reggae ci si poteva fare, a suona' il reggae....allora ci si mise lì, all'inizio col jembè, poi con la chitarra a fare questo levare, e si stava lì: sì, no, sto fuori, no non ci sono, così, poi n'altro amico col basso e si provava a registrare e a suonare, a rifare questo tipo di reggae, perché comunque il reggae ti dà la possibilità di ballare, di muoverti, rispetto anche...che so..si poteva usare pure la marzurka o il valzer, i balli che andavan lì da noi al circolo, la sera facevano, il gruppo liscio c'era, Romagna mia, pipipapà però, insomma cioè, n'era il caso, capito....allora da lì... si é iniziato a usare questo reggae per commentare anche le cose quotidiane, cioè si faceva il telegiornale, si prendeva il giornale e si leggeva il ch'era scritto sulla base, e poi via il giorno dopo ci si sentiva...oppure succedeva che uno cascava di motorino a scende giù dalla collina e si sbucciava tutto, noi la sera si metteva lì e si registrava la canzone di questo nostro amico per prenderlo in giro, e poi gli si dava la cassetta, sa quante c'è n'è di cassette in giro..di gente che han perso i nostri...a volte mi dicono:oh, io c'ho 'na tua canzone, te lo fo sentire,tu schianti, perché di tutte le cose che succedevano si faceva una festa e si faceva una canzone, oppure succedeva una cosa che la dicevano al telegiornale, una cosa clamorosa, e ci si faceva una canzone, era diventato un po' modo per commentare quello che succedeva o per riflettere, ma non necessariamente anche che poi fosse una cosa destinata agli altri, una cosa una la fa per se, ora immagina che tu dipingi, ti metti in casa e dici ora fo' un quadro, poi fo' una galleria a Milano, e poi dopo a New York, no, fai un quadro e basta perché tu vuoi impiegare quelle du' ore a fare una cosa e rilassarti, la musica viè così...

Avete mai puntato su manifesti, flyer particolari per veicolare, promuovere la vostra musica?

Sì, senti nel '94 facemmo una cassetta che si chiamava:Compresse! Era uguale, identica, alla Tachipirina, spiccicata, capito, tu l'hai presente? Compresse, e dietro c'era la posologia, e c'era scritto: da usare ma solo quando si è rilassati! E c'era scritto, Compresse, e sotto Bombabomba, ma sai quanti miei amici la su' mamma gliel'han buttate vie...No Mamma, c'era una cassetta! Te l'ho buttate, vie, compresse, bombabomba, ma che compresse prendi? Capito! Questa qua é stata proprio...

4. Storicizzazione dell'audience

4.1 A che tipo di pubblico erano rivolte le tue produzioni artistiche negli anni Novanta, ti sei posto il problema del tipo di audience a cui ti rivolgevi? E di che tipo era la tua audience (composizione sociale, gusti)? (omologia dei gusti con i produttori musicali) (solo per i musicisti più anziani)

Ma senti, la composizione sociale mista, perché la musica quando ti prende ti prende...che tu sia riccone, o che tu sia disgraziato, la musica non ha niente a che

fare con le classe sociali...se tu arrivi ad ascoltarla e ti piace...c'è gente che ha un monte di soldi e va nelle bettole ad ascoltar musica perché gli piace....capito...

(Breve interruzione, la moglie del Gene ci chiede se vogliamo il the)

Secondo te i ricchi non vanno all'opera?

Sì, certo quello é normale...no, no, quello é normale che i ricchi vanno di più all'opera, però non é detto...capito, eh anche a quei tempi lì, che so, la nostra musica, tu la vedevi, se la suonavano sul Mercedes e anche sulla 500, per dirti no, perché era una cosa buffa, una canzone bellina...dice, hai sentito, tu devi pensa' che si veniva da un mondo musicale...proprio...temendo....prima la musica...

Quindi il reggae viene attraversato trasversalmente dalle classi sociali?

Eh, non lo so io da allora ho ascoltato sempre e solo reggae, ho fatto solo reggae... sicché si vede che ha tagliato....

Quando sei diventato un promotore di questo tipo di musica che percezione aveva di chi ti stava ad ascoltare, erano studenti della classe media, erano proletari sfigati dei quartieri popolari...?

No eran ragazzi, ma non lo so...non me lo son chiesto a che classe sociale appartenevano...son gente come no, perché preferiscono andare in un centro sociale e ascoltare musica reggae con delle buone vibrazioni, invece che prendersi una pasticca e anda' a sentì la techno o l'house...capito, oppure farsi un tiro di coca, e anda' a fa' il lunch party al coso...é una questione di gusti secondo me...

(Interruzione, Giovanna ci porta il the...)

Capito é una questione proprio di gusti musicali...poi c'è anche gente che ascolta...

C'era quindi un'affinità di gusto tra gli artisti che facevano questa musica e il pubblico dici?

Sì, sì certo...poi c'era anche gente che era trascinata lì da altri e che poi magari si appassionavano oppure no...come ora, noi per esempio sabato si é suonati a Prato col Generale, con la band e Prato é un posto...un po' strano, un posto che è un po' una bolla nel tempo per certi versi...capito, Prato è un po' una bolla del reggae..c'è stata gente che m'ha detto:oh, ma che reggae é questo qui...

Perché non l'avevano mai ascoltato?

No,perché magari la gente pensa che il reggae sia Bob Marley...dice ma che reggae é...questo...perché? Questo é il reggae che si fa noi, no, perché questo mi garba, cioè tu vedevi la gente sorpresa da questa cosa qui, ancora...é forte...guarda...

Cioé apprezzavano più questo tipo di reggae qui che il reggae classico alla Bob Marley?

Sì, ...questo qui nostro l'apprezzano di più, ascoltano i testi e capiscan le parole di quello che si dice, é bellino capito..uno va lì fa una canzone del Generale spiritosa, poi ne fo io una seria poi una spiritosa, e la gente passa una bella serata senza star lì nel tran tran delle menate quotidiane...a volte la spiegazione é anche molto più semplice poi di come uno se lo puo' immaginare, cioè uno va, passa una serata tranquilla...

E che ragazzi c'erano, di che età?

Molto giovane...

E negli anni '90?

Uguale...

E' un target giovane quindi complessivamente quello che ascolta questo genere musicale?

Sì, sì... tranne... ora non son tutti giovani giovani, però diciamo che comunque c'è un 30% di gente più adulta e un 70% di giovani, anche perché gli adulti

intanto hanno tutti di fare un monte di impegni, un monte di cose, la famiglia, il lavoro, i figlioli, un monte di storie, i giovani son più liberi di andare a una serata...eh certo...l'età sai incide...

5. Principi e posta in gioco

5.1 autenticità vs commercio (racconto del vissuto, uso del dialetto, tecnologia vs analogico)

mah, l'autenticità é riuscire a fare una cosa che piace agli altri senza che nessuno dica che tu l'hai copiata...capito...perché...

Esiste secondo te l'originalità, ha senso parlare di originalità o meglio che cosa può definirsi "originale"?

Guarda, una volta un bassista, gli stavan facendo un'intervista gli dissero: secondo te cos'è il punk...?e lui disse, guarda! ando' al bidone della spazzatura, gli tirò una pedata e lo butto in terra e disse, questo é punk...e il giornalista, c'era un altro bidone, lo buttò in terra e disse anche questo é punk? No, questa é moda!...eh, e questo per dirti, chiaramente se tu non sei coi tempi tu stati rincorrendo quelli che fanno un'altra cosa, giusto? C'è comunque un filo conduttore, a vederlo da me che lo vedo da 25 anni, c'è un filo conduttore coi tempi, no, ora per esempio ci siamo spostati, ci son dei periodi che va di più il dj style, capito, dei periodi che va di più l'elettronica, ora sta iniziando a ri-andare tutta la musica suonata, che era qualche anno che non si sentiva più nelle serate reggae, perché comunque é un ciclo che gira, capito...per quanto riguarda le copie é un discorso molto particolare...

Io facevo riferimento all'originale in merito a ciò che hai detto sull'autenticità: é autentica una cosa che piace che nessuno dice che l'hai copiata...per questo ti chiedo esiste secondo te l'"originale"?

Esiste una cosa originale, una cosa originale é una cosa che tu ti metti lì, libero, chiaramente tu non puoi sapere, se questa cosa qui é già stata fatta, se c'è una cosa simile, o se ci sarà...però che te ne frega, te tu la fai originale da te...e quando tu l'hai fatta...

Però può essere frutto di ascolti che sono rimasti nella mente, no?

Certo...io ti fo un esempio, quest'anno ho fatto cento serate...no, l'altr'anno centoquattro...tu lo sai, le serate c'è un dj, due dj, poi si fa un'ora e mezzo di show, poi c'è un altro dj due dj, sicché bene o male, anche i tuoi gusti, te tu stai lì tu senti sei ore, di musica, e tu senti tutti gli stili dove va tra virgolette, la moda, cioè quello che viene più apprezzato ora, c'è stato il periodo del new roots, tutto il new roots, e tutti i dj suonavano il new roots e tutti i dj suonavano Alborosie, era il tempo di quel tipo di reggae...lì, come era... c'è più il periodo, a qualcuno... c'è chi sta cercando di inserire della soca o altri stili velocissimi, che per esempio a me mi piaccion meno, come ci sono stati dei periodi più dub, ora c'è tutto il periodo, tutta la parte dubstep e jungle...che a me mi piace molto, anch'io sto facendo produzioni...che poi é normale, poi una serata c'è un dj, il primo dj quello più sfigato che nessuno conosce, che c'è tre persone a sentire, si mette lì e mette della roba "spacchissima", capito...io mi metto lì così (mima bocca aperta) siamo in quattro, poi dopo dico, cazzo bravo...chiedo, cos'è questa?poi magari vado a cercare...cos'è, dubstep, bella la dubstep...

Appunto, il fatto di ascoltare tante cose, non ha nessun influenza quando poi tu vai a produrre una cosa?

Sì ce l'ha...

L'originale, quindi chiedo, che cos'è?

L'originale...secondo me più che altro...é il pensiero, cioè, la musica più che altro é un veicolo, già da sempre nel reggae le rime e le melodie vocali, sono sempre

state riprese da altri cantanti anche a brevi periodi per cantare altre cose...cioè nanananaa...nanana, questa cosa qui l'ha cantata uno, poi la canta un altro per dire altre cose...sicché il fatto di copiare è strano, perché è una cosa che si fa, l'originalità è più sulle idee, su quello che tu proponi, su quello che tu canti, lì c'è l'originalità, certo c'è chi fa...20 canzoni, erba, erba, erba, erba..c'è chi a un certo punto dice, no grazie, io voglio parlare, di un'altra cosa, voglio parlare del gioco d'azzardo, della gente che si sta rovinando a giocare a queste cazzo di macchinette, e lo Stato fa anche la pubblicità a questa cosa e si sta arricchendo, e la gente dilapidano lo stipendio a giocare alle slotmachine, e vendan la casa, e tu ti "spavi" di questa cosa qui capito, e dici cazzo, dio bon io vo e ci fo una canzone....certo, l'ho fatta anche sulle autovelox (tutto compiaciuto!!!)

5.1contaminazione, ibridazione (apertura verso altre forme, stili musicali, avanguardia vs ortodossia – in rapporto a cosa c'era prima, quali erano le forme, gli stili musicali predominanti nel campo, in un dato luogo e momento storico a cui ci si contrapponeva, con cui si "lottava")?

Mah senti la contaminazione è strana, io ora qui fo un discorso.... che può essere anche male interpretato, però la contaminazione.....per uno che come me ascolta reggae dall'86 e solo reggae, la musica praticamente, nella musica ci sono diversi alberi, ci sono va bene l'albero di tutta la musica araba, indiana, di quella cinese...qui da noi in Europa c'è l'albero del rock e l'albero del reggae, l'albero del rock si parte, dal blues...

Da noi per modo di dire?

Da noi nella nostra cultura di giovani, della musica che si ascolta...l'albero del rock si parte dal blues...rock, pitipupatata, e tu arrivi in cima e c'è il reggae perché è sul battere,no, l'albero del reggae, tu parti dal calipso, mento, roots,dub, nannana e tu arrivi in cima e c'è il ragga che è sul levare... cioè uno é...sonostato, l'altro sonostato (canticchia evidenzia le diverse battute), e c'è una differenza tra il battere e il levare ...che poi secondo me è una filosofia e uno stile di vita...cioè il levare c'ha questo stile di vita un po' easy, un po' scanzonato...il battere c'ha questa cosa un po' più dura, del ghetto, la sofferenza, e questo secondo me è quello che c'è secondo me tra il rap e il reggae poi da ultimo, o reggae e il raggamuffin, o ragga, secondo me c'è questa differenza e secondo me non hanno molto senso...

Ma il reggae non è un genere contaminato?

No...il reggae non è contaminato come genere, poi ci può essere pure qualcuno che si mette la' sotto...e fa reggae mischiato con la cumbia...o co' però il reggae,se si parla di reggae non è contaminato, sta lì sul suo albero, il levare, può essere lento o veloce, può essere moderno o può essere elettronico, però chi sente...

Però ha una radice in altri generi, quindi come lo consideriamo come un'evoluzione e non una contaminazione, ha radici in quelle forme caraibiche che tu prima citavi...

Però sempre un levare é... é proprio guardar la musica da un'altra prospettiva...

Per te contaminare significa mettere vicino cose che non si somigliano, che cos'è per te la contaminazione?

Ma,a me non mi piace...a me quando il dj...mettono reggae e rap, proprio quando mettono rap non mi piace...

Io non parlo di selezioni, parlo di stili, nel senso, formare un altro genere contaminato?

Bah, bisogna vedere caso per caso...ce anche chi l'ha fatto..Gene (rivolto al Generale)quel pezzo lì di RUN DMC, Yeah dem man, ah do they a come,

com'era quel pezzo, te tu lo ricordi? Tutttuuttu Ci sono dei pezzi, ganzissimi, contaminati....

Contaminati con che cosa?

Col rap, o anche col rock o con altre cose...con l'R&B, se tu senti i dischi di Damian Marley, lì tu hai la prova che c'è delle cose bellissime, però bisogna valutare caso per caso...

La tua musica non è contaminata quindi?

No, io non la fo, io ho fatto qualche pezzo rock da giovane, quando ero incazzato.. C'è la jungle (suggerisce il Generale)

Mark-One: Ma la jungle siamo sempre lì, è sempre nel mi' albero...poi ultimamente guarda proprio da dieci giorni, ho conosciuto questo gruppo rap, che si chiamano, Cani Toscani, che vengano sempre ai miei concerti e gli garban le mie canzoni, no? Allora poi questo Stoppa dei Cani Toscani mi ha detto:senti, devo venire a registrare...un pezzo, sì perché noi siamo tutti e due di Pistoia, si fa la musica...i ho detto vieni...sicché è venuto,e siccome io non c'avevo basi rap gli ho fatto due basi rap, rap gliele ho fatte perché mi viene uno che fa rap, e che g foi? E mi son messo lì e ho fatto 'ste due basi rap...pe' sto Stoppa, e lui è venuto,e ha detto; no, ma dio ma chi cazzo le ha fatte...belle...sicché c'era un concorso rap organizzato da Dj Scara, gliel'ho mandato e l'ho vinto con questa base rap e l'ho vinto...allora ora mi stanno scrivendo tutti sti rapper...ti devo dir la verità, ci sono delle cose che mi piacciono...mi sta contaminando...ora!

Avanguardia vs ortodossia/secondo te quel movimento lì è stato un'avanguardia, tu ti sei mai sentito un'avanguardia, che cos'è un'avanguardia per te...

Avanguardia è chi c'è in quel momento lì quando si sta facendo quella cosa lì ed è lì che lo sta facendo...quella è avanguardia, non è né chi è avanti, né chi è indietro..e rincorre il davanti, chi è lì in quel momento...perché è inutile che tu dici, io sono all'avanguardia, io ero all'avanguardia...suona male...beh, io ero all'avanguardia...

Voi non eravate avanguardia, sì o no?

No, io c'ho sempre d'arrivare avanguardia..dio bono...adesso c'ho tutto questo futuro da dj, so' impazzito, fo' selezioni...vo' suonà dappertutto...so' stato dieci giorni in Sicilia ho fatto nove date...

Beh, ma anche il dj è una figura importante, può essere un'avanguardia?

Eh, certo...

Tra l'altro in Italia il reggae è arrivato proprio tramite alcuni dj...

Eh, chiaro, sì ora ultimamente i cantanti...

E' un'avanguardia il dj in questo senso sì o no?

Ma sono quelli che fanno quella cosa lì...perché l'avanguardia tutti i giorni passano...eh, era uno che stava facendo quella così sicché era un'avanguardia, quando poi uno non ci sta non è più all'avanguardia...però magari uno un giorno si sveglia e dice di fa così...allora in quell'attimo lì tu sei all'avanguardia, tu sei lì che stai facendo quella cosa...

6.Autonomia

6.1Autonomia intellettuale o artistica, autonomia politica e autonomia economica. Qual è secondo te la relazione tra questi tre diversi tipi di autonomia (esistono numerosi esempi che mostrano come intellettuale e artistica non presupponga necessariamente l'indipendenza finanziaria e politica, e viceversa, come queste non bastino a garantire l'originalità e l'eccellenza di un'artista)...

Mah, senti io sono uno che prima di essere artista ho voluto essere un meccanico, e questo già ti spiega che ne penso io dell'autonomia, perché io ho sempre detto, vo' a lavorare, fo' il mio lavoro...e poi dopo non me ne frega un cazzo, vo' a cantare, canto, non voglio sta' senti ne' di contratti, né di gente, né di chi gli piace, non gli piace, né di chi si offende, non me ne frega, fo' così perché é il mi' sport, c'è chi va a caccia in Ungheria, c'è chi va a giocare a tennis, e io canto...

Quindi per te é un hobby questo?

No, non é un hobby, é uno stile di vita, io so' così anche quando fo' il meccanico, fo' così, vo' a suona' in Messico e ci scrivo:chiuso per corso di aggiornamento! E vo' a suona' in Messico...poi il Gene mi dice, oh si va giovedì a Roma? E io la sera...la mattina torno alle cinque, torno alle cinque...mi fermo lì e metto il cartello:Apro alle 9.00! Capito...

Perché se no i clienti si incazzano?

Ma non s'incazzano, perché lo fanno dove sono, che fo' e tutto...qualcuno mi dice, oh ieri mattina son passato alle 8.30 e tu non c'eri ancora, tu eri a suonare, ieri sera...dico, sì ero a suonare...a che ora sei arrivato, dico, alle dieci, ah me l'immaginavo...che eri tornato alle tre. Cioé questo é il discorso classico, non é che siamo lì nel centro del business mondiale delle cose, eh, dipende, come tu te la vivi...dai...

5.1 (Torno alla domanda precedente, perché mi sembra importante approfondire l'indagine sulla percezione della sua posizione di artista nel campo)

Percorso di consacrazione (stampa specializzata vs generalista, ruolo delle radio di movimento etc)

(Interruzione, rovescio lo zucchero sul tappeto, un po' di panico, ma é tutto apposto)

sì, ma bisogna vedere...senti...sì però é un discorso un po' strano perché non é che io m'aspetto un riconoscimento per questa cosa perché non é...no fa piacere, quando tu vai...fa piacere quando te tu vai in giro e trovi gente che sanno chi tu sei...perché comunque ti dicono, oh ma te, é dall'85, dal '90...che tu soni, hai visto tutto, raccontami come funziona, cioè é anche bella questa cosa qui, é bello comunque considerare questa situazione che c'è ora il raccolto di una semina che tu hai fatto 25 anni fa...quando s'era in tre a fa' questa cosa, e alla serata erano in venti, e dieci eran curiosi, pe' di: hai visto?!tutti drogati (scimmiotta i bacchettoni), capito...sicché ora tu vedi e ci viene il mi' figliolo a vederle co' suoi amici, sicché é una gran soddisfazione...ma non é che io ho mai fatto questa cosa qui, anzi, se possibile preferisco evitare situazioni che potrebbero intromettersi nella mi' vita...

Quindi tieni un po'...?

Sì, tengo un po' tutto a freno, suono, sto' bene...senza cose, non voglio fa beghe, perché qui, hai visto come funziona oggi, se tu sei un cantante, tu vuoi lavorare sodo, te tu prendi un ufficio stampa, un'agenzia, fai le cose, tu promuovi...

Tu questa macchina qua non l'hai mai messa in moto?

No,no, no...no perché...che succede...

Qual é il tuo rapporto con le radio per esempio?

Le radio, mi scrivano e io gli mando i pezzi...via internet

Quali radio?

Controradio, sui circuiti di Radio Popolare, quasi tutti, poi chiaramente suonando da tanti anni,tu conosci i dj che fanno le trasmissioni reggae alle radio, Giacalone, Pier Tosi, Vitowar e tutta quella band lì...tu hai un prodotto, tu glielo mandi...

Quindi parliamo di circuiti do movimento, con le radio commerciali/generaliste?

Le radio commerciali, non credo nemmeno che potrebbero capirci....

Però qualcuno é stato sdoganato, qualcuno va?

Qualcosa va, ma insomma chi ha voglia di proporlo, io no, no, é complicato capito, cioè....

(Il Generale chiede quanto manca perché a una certa ora devono uscire)

Con la stampa invece?

Con la stampa.... ci son tanti...i contatti d'amicizia, si sa più o meno chi sono i giornalisti interessati...ai nostri progetti, però quella é un po' una menata....te pensa io già fo' 12 ore al giorno il meccanico, fo' due ore il babbo, capito, poi sto cinque ore in studio dopo cena, dormo tre ore, giusto? Poi il giorno quando so' in officina, magari, fo' la diagnosi al computer, alla macchina, tengo il Facebook acceso, Myspace acceso, la mail accesa fissa e sicché rispondo anche mo' magari fo' un link che vedo fanno le serate:ciao sono Mark-One, ti interesserebbe organizzare una serata con noi, abbiamo diversi progetti, Mark-One e il Generale, in dance hall o con la band, Mark-One e Nico Royale, in dance hall o con la band, The dub....dubshow, così e funziona così...poi magari si fa il disco col Gene, lui ha più contatti letterari, per via di lavoro e cose, allora lui magari...

Lui c'ha contatti letterari?

Sì, lui c'ha contatti letterari, con D'Annunzio....(risate)....li sa tutti, lui li sa tutti....

7. Posizioni, disposizioni e prese di posizioni

7.1 Mi dici quali sono le principali opere (testi, video etc) che definiscono le tue prese di posizioni più significative, il tuo punto di vista in campo sociale, culturale, politico.

Mah, senti, i testi...sì allora, il pezzo che secondo me mi rappresenta di più é quello in cui parlo dei nuovi giamaicani, che hanno secondo me un atteggiamento molto arrogante, molto razzista, molto sessista,e temo che la gente italiana innamorata del reggae possa emulare queste persone....te pensa so' gente che dicono che se la donna ha le mestruazioni, non può cucinare, deve star fuori casa, prima cosa, i bianchi son tutti froci, una cultura del soldo incredibile, loro imitano i rappers americane, capito... puttane e macchinoni, invece secondo me, non so se il reggae é così, però secondo l'idea che mi ero fatto io, il reggae é un'idea di pace, di vita tranquilla, di star con le ragazze, ballare, il fuoco, la natura, là al mare, fumar la ganja, tutta roba positiva, sicché una sera partecipammo a una serata a Foggia e prima di noi si esibiva sto Konzence?

Konsenze?

Konsenze? Mi sembrava Konzence...e insomma, allora, gli uomini faccian tutti un passo indietro e le donne tutte un passo avanti...

Ah, é quello che tu dici nella canzone?

Sì...perché disse proprio così, ma la cosa incredibile é che a Foggia, gli uomini fecero tutti un passo indietro, a Foggia, dissi, cazzo...questi sono ipnotizzati dal bobodread, ma cazzo, dio bono....allora vado lì al Generale, e il Generale, arriva: allora gli uomini tutti un passo indietro, le donne...perché non voglio vedere uomini qua davanti...dico,ma ti sembra un sistema? Una maleducazione...clamorosa...ma a me mi sarebbe scociato anche se fossi stata una donna...sia una donna che un uomo, nun va bene...che cazzo, vuoi? Canta e non rompere i coglioni...e questa é quella che mi rappresenta più di tutte secondo me, gliela canto tutte le volte...(risate)

Seconda parte

1. Habitus e tecnologie

1.1 Ricordi la prima volta che hai avuto un approccio con un oggetto tecnologico? Di che tipo era? Com'è stato? Cosa Cosa ricordi di quell'evento? C'è stata una persona, una situazione particolare che ha determinato il tuo approccio con la tecnologia?

Sì, è stato il cellulare..

Ma io intendo il primo in assoluto, anche quando era bambino o adolescente?

Prima, il Commodore '64...eh...la prima volta la calcolatrice, la calcolatrice la prima volta...che io non sapevo le tabellone, capito....

E quanti anni avevi?

Quanti anni avevo...aspetta eh...negli anni '70, '78...beh, me la regalarono per il compleanno...perché io non sapevo le tabelline...e poi dopo il Commodore '64, i giochi al computer, quella lì è stata 'na cosa...un bel flash...

Eri più grande?

No, avevo tipo quindici anni...sì sì sempre me l'avevano regalato...la mia mamma, che lei già a quei tempi diceva, il computer sarebbe stato il futuro di tutto...e tornò a casa con questo Commodore e disse, ah, ragazzi dovete studiare questo computer perché il futuro, si diceva, via ma serve per fa' i giochi, Packman, lì..il tennis...però c'aveva visto giusto...

E un oggetto associato alla musica che tu per primo hai percepito come tecnologico?

E dio bon, l'RX5 della Yamaha quello che ci si faceva le batterie...

Era un giocattolo?

No, era vero...quello lì è stato il primo vero oggetto, perché noi prima si faceva le basi col jembè...

L'avevate comprato per fare musica?

Sì..sì, per fare musica...ero pischello avevo, 18/19 anni...

L'avevi comprato tu assieme a Cillo, al tuo compare per fare musica?

Sì, sì...per fa' la musica, perché all'inizio si suonava le percussioni, jembè, e poi si iniziò con le prime tastiere che però avevano le batterie solo quelle lì programmate e poi dopo con questa RX5, che era praticamente una batteria elettronica quella a battere, quella che usi le mani, che tu suoni, quello è stato il primo oggetto elettronico...che è entrato alla Cuccaracha..

1.1 Qual è il rapporto con la tecnologia digitale nella tua produzione artistica? In che modo essa ha contribuito alla formazione dello stile/genere di cui sei portatore? Quanta e quale importanza occupa la tecnologia nella tua produzione artistica?

Ma senti, la tecnologia digitale direi che è fondamentale per come lavoro io, perché lavoro quasi esclusivamente con il computer, e poi un reggae/dub come lo facciamo noi è alla base...di questo, per il nostro stile di lavoro sì...perché è tutto tagliato, editato su un programma e il sistema di lavoro è questo perché è molto più semplice, noi siamo passati dall'analogico al digitale, io mi sono trovato molto bene, nonostante in tanti siano sempre radicati al suono analogico e al vinile, io per esempio mi sono trovato bene col digitale e anche con i cd, per esempio io faccio le serate con i cd che son tanto criticati, però secondo me a livello di resa sull'impianto sono ottimali...

Che tipo di macchine/software usi per la tua produzione?

Per le produzioni c'ho un computer, Windows 2000 sempre, c'ho un pc...e uso Acid, che è proprio un programma della Sony, che vedi il programma è come uno scaffale, no, te tu ce lo puoi avere...così di legno bianco, tu lo puoi avere d'acciaio

inossidabile, lo puoi aver fatto anche con i pancali, ma quel che conta è quel che tu ci metti nel programma poi va bene Cubase, Acid, cioè tu hai Protools, tu hai varie possibilità di lavoro...si uso Protools e Acid, li uso, ma comunque io preferisco Acid perché è un programma semplice...e sicché mi lascia più spazio per creare, è un programma semplice, tu butti lì la roba...

Li hai appresi con facilità o li hai appresi con difficoltà questi software?

Ma sai, ho iniziato a imparare ad usare il computer per usare Acid...sicché non è stato facile perché dovevo imparare a usare il computer...sul Commodore ci facevo solo il tennis e il Packman, e il muretto...stop

Quanti anni avevi, quando hai iniziato a usare il computer?

Beh quando c'è stato l'avvento del computer... negli anni '90, anche un po' dopo...già nel '94 '95 si registrava sempre su bobina, si faceva i tagli a mano come ti dicevo...e poi il primo computer alla Cucaracha è entrato nel 2000...nel 2000 si è rifatto lo studio novo e si è messo computer e si è iniziato a lavorà con i computer...

Che percezione hai tu delle macchine quando lavori?

Sono comode...

Ti infastidiscono, ti stancano?

Son comode, ci sto bene, mi piacciono...

Non ti senti mai assuefatto?

No, no, perché mi piace proprio lavorarci, magari passo da un pezzo a quell'altro...magari passo da un pezzo a quell'altro, perché magari tu ti metti lì a mixare Nico Royale, tutututu, senti Nico Royale tre o quattro volte, cinque volte, sei volte la stessa canzone, a sistemare la cassa, il rullante, il piattino, il basso, la tastiera, le percussioni, voce, 1, 2, 3, 4, 5, allora spengo e sento, carico, Gambadelenk, capito e lì mi riparte il ritmo...perché se no...

Ma quello è più per cambiare...?

Per ripulirsi l'orecchio come dico io..no la macchina guarda a me mi garba, io ci sto bene....

Usi i mixer anche?

Certo...c'ho un Soundclast da 24 canali, lo uso per scaldare il suono...lo fo' passar di lì e poi un po' di effetti analogici, più che altro lavoro sul missaggio...

Mi dicevi hai avuto difficoltà ad imparare ad usarli?

Ho avuto difficoltà, perché prima cosa perché ho fatto tutto da solo...sicché andare, comprarsi un computer, farci caricare un programma da un tuo amico poi arrivare a casa e accenderlo...so 'sto un po' capito...però niente lì la sera, so' stato quattro cinque ore lì tutte le sere, per dieci anni, quindici anni, sempre il solito programma anche a essere duri...(ride) ora si inizia a usar bene...

Se tu dovessi definire la tua relazione con le macchine, la definiresti più attrattiva o repulsiva?

No, attrattiva...(convinto)

1. Tecnologie di networking

1.1Ti connetti con tecnologia mobile (smartphone, laptop) o computer da casa? O entrambe? Che smartphone/computer hai? Usi un software commerciale o open source?

Con tutte e due..ho un Iphone, c'ho un Pc e c'ho un Mac, che uso per fare i video...però non ce l'ho in studio, ce l'ho in casa...perché ho preso un I-Mac 36 pollici, ho fatto l'errore di metterlo in cucina e da lì...tutti odiavano, la mi' moglie odiava il computer, ora prima di fa' qualsiasi cosa, tu fa' questa è la cucina e lì c'è il Mac, a schermo piatto, prima di fa' qualsiasi cosa, accende, tic, carbonara, hai

visto lì la fanno così...e poi c'ho anche l'acquario, capito...ho risolto...anche il problema dell'acquario...

Quello sta accanto al Mac?

No, l'acquario nel Mac..capito, e ho risolto anche il problema dell'acquario, eh...te tu scherzi...

Che software usi commerciale o open source?hai detto che hai Windows..

Uhm (annuisce)

1.1 Parlando di piattaforme di networking(Facebook e Youtube) come le utilizzi?hai un profilo ufficiale o anche privato?

Mah, senti, ho una pagina di Myspace per Mark-One/Bombabomba...e una pagina per B-Dub, su Facebook c'ho la pagina privata Marcone/Bombabomba..

Non ne hai una ufficiale?

B-dub...

Li gestisci tu? E come gestisci i differenti profili?

Sì, li gestisco io...li gestisco prevalentemente, cerco di gestirli come contatti umani, ma non é facile, capito...e infatti ci si ritrova alle serate..é buffa questa cosa qui ma io ho notato,parlavo con un ragazzo l'altra sera al Dancehallriders,ne parlavo perché siamo arrivati...al bar,lui mi guardava un pochino così, no, ho visto se non sapeva se salutarmi...o se ero io...sicché sono andato lì e gli ho fatto, ti stai domandando se siamo amici su Facebook, e lui mi ha detto, sì vero...sei te Marcone, é uno che mi scrive spesso, e ci si mi manda sempre...però hai visto, io c'ho la mi' fotina, lui la su' fotina, poi tu ti trovi di persona..e questo succede anche in Sicilia, anche a Milano, perché te, tu c'hai tutti 'sti amici su Facebook, che però poi quando tu ti ritrovi dal vivo, tu non ti riconosci, e a volte ci penso, sono alle serate e dico chissà quanti cazzi di amici c'ho su Facebook...tra questa gente (ride)...

Ci pensi come si traduce nella vita reale un contatto Facebook?

Sì...più che altro perché hai visto, tu lo fai a scopo promozionale, per comunque per farti conoscere, per far sentire la tu' musica, poi come tutte le cose, laddove tu c'hai un rapporto tu crei un rapporto...

Crea una relazione secondo te?

Sì..mi dispiace magari fb non sia molto libero...nel senso che hai visto, per esempio, non é che tutte le cose che pubblici vanno a tutti, sono un po' settoriali...ti domandano se tu vuoi che la tu' notizia abbia maggior risalto....

Ah adesso sì...

Tu puoi pagare, vedrai che adesso anche loro....che cercano in tutti i modi loro di munger questa mucca, e invece secondo me...come social network é un'ottima idea, io a volte parlo su fb anche con i miei figlioli, con tutti e due, ci tengo la chat aperta...babbo vieni si mangia, che hai fatto...io sono in officina che lavoro e loro invece di telefonarmi, mi tocca con le mani sporche a rispondere, quando vo' in ufficio vedo che m'hanno scritto quello o quell'altro...sicché secondo me...io sono positivo rispetto a questa storia...poi chiaramente se invece di vivere la vita reale, tu vivi solo quella su fb cioè, fb ti deve servire per conoscere una persona che ha i tuoi stessi gusti,o che volete fa' qualcosa insieme di qualsiasi genere, senza anda' a indagare, no, può essere musica, motociclismo, pesca, trovate un interesse comune, tu lo puoi conoscere, e tu lo puoi avvicinare, però poi comunque se tu non hai un'esperienza reale con questa persona...

Secondo te serve anche a riallacciare legami con amici, parenti...?

Io non l'ho mai fatto, perché tra l'altro io su fb non ho il mi' nome e cognome...l'ho fatto proprio per evitare,non mi interessa questa cosa qui...cioé io non é che guardo tanto al passato, io guardo sempre al che ho da fa'

domani...invece quella lì é magari una cosa un po' più per nostalgici, dice voglio vede' se ritrovo uno che c'andavo a scuola alle medie...quello che ci giocavo a pallacanestro con me..invece io ad esempio, lo uso più per il futuro diciamo...

Per allacciare nuovi rapporti, diciamo?

Sì, o nuove situazioni, anche...te pensa io lo uso anche...ad esempio ti fo' un esempio pratico...ieri il mì figliolo m'ha detto, sai che a Prato c'è un metro di neve?...io ho detto, no dio, fammi vedere, ho acceso fb...so' andato su cronologia e dei miei amici di Prato, avevan messo le foto con la neve alta così...capito, io non é che so andato Ansa o Google, no, fb e dei miei amici di Prato, sapevo chi era di Prato, c'era delle foto con la neve...che in tutte le cose c'è il bene e c'è il male, secondo me, bisogna vedere che testa tu hai...

1.2 Che percezione hai della tua audience, secondo te che tipo di audience é (età, classe sociale, orientamento politico, stile di vita...)ed é cambiata secondo te la tua audience dagli anni Novanta a oggi (solo per gli affermati).

Dio bono, la mia audience é aumentata ora rispetto agli anni '90...

Ma é cambiato il tipo di audience?

No, son rimasti i soliti...sì c'è sempre il solito pubblico dai 17 ai 25 anni (ride)

A livello di età dici...

Sì...poi vabbé ci sono anche su fb, i vecchi amici sempre...

A livello di composizione sociale é cambiata?

No, più o meno c'è di tutto...

Qual é secondo te l'elemento aggregante?

La musica e le idee...

1.3 Che tipo di rapporto hai con la tua fanbase su questi profili, come lo definiresti...

Sì, cioè, assolutamente non mi permetterei mai di considerare una persona un mio fans...no..ciò é una cosa che mi vergognerei proprio a dire, guarda, a me questa cosa del fans mi sa un po' di suddito...anche quando vo' alle serate e ci son quelli che fanno, andate tutti di là, andati tutti di qua, fate tutti così, ma che cazz'è il villaggio turistico? Sai una sera in Salento...c'era un gruppo che faceva tutti così...e vedi...poi montai sul palco, dissi, oh, che é il villaggio turistico? Non si era tutti guerrieri, Lion Culture, reggae music, non dovete fa' così...ma lo fanno tutti quanti...gli dovete fa' vedere il dito medio...rebel music...no fans, no...secondo me son tutti miei amici, uh...

Amici, che tipo di amici?

Amici che se mi mandano un messaggio rispondo, se mi mandano una mail gli rispondo...tranquillo!no, gli amici quelli veri c'è n'ho cinque soli...quelli veri!!!

E chi sono?

Son quelli della Cuccaracha...

E quelli di Facebook sono "legami deboli"?

No, quelli su Facebook sono legami immaginari più che deboli...

Però queste persone esistono nella realtà?

Esistono però poi nella realtà non sono come su Facebook, sicché sono immaginari...capito! No, perché comunque uno si da' un atteggiamento di far quel personaggio lì su Facebook....

C'è una preparazione vuoi dire?

No, comunque é uno schermo...é un po' uno schermo che uno si fa..ciòé io su Facebook so' così....

Tu come sei?

Io so' normale..

Quindi secondo te ti presenti così come sei nella vita reale?

Sì, sì...

Invece nella maggior parte dei casi secondo te non é così?

(Silenzio) No, é che una persona é in tanti modi...no?

(interruzione, perché l'attenzione si sposta sul mio smartphone che ha ancora il cellophane perché ha un problema di durata della batteria, allora mi racconta di essere stato al bar e di aver visto un ragazzo con la targhetta di Trussardi sugli occhiali, racconta di essersi avvicinato e di avergli detto:guarda hai la targhetta, e lui fa:sì, sì lo so...ah ti garba avere la targhetta di Trussardi allora, ma ci vedi?)

Su Facebook secondo te ci sono persone che ostentano...in questo modo?

Sì, ma su fb esiste tutto...esiste come so' le persone, no? C'è chi l'accende, chi fa la pagina segreta...per mandarsi i messaggi, ah so' il più figo di tutti...c'è chi scarica il programma per fare le visualizzazioni su Youtube (silenzio)...capito?

3.Youtube (intorno al concetto di DiY)

3.1 Come può incidere secondo te un mezzo come Youtube a livello dell'innovazione artistica e dell'estetica musicale sulla tua musica? Cioé come si può usare?

Secondo me Youtube é utilizzato più che dall'artista é utilizzato dalla gente, se guardi ora tutti ascoltano la musica su Youtube....

Ma per l'artista secondo te non ha nessuna valenza?

Per l'artista é clamoroso, cioè io c'ho la pagina su Youtube già da molto tempo, e vedo che la gente vanno si passano le serate a guardare i miei video, che son video che faccio io artigianali totali, però molto buffi no, che rispecchiano un po' la mia personalità, no, cioè vo' in un posto e si fa un video come questo qui, ci si trova e si fa un video...perché siccome ora la musica gira su Youtube, la gente non li compra più i cd, allora invece di metterci lì la copertina del disco come fanno tanti, preferisco far du' riprese d'un momento e metterci la musica sotto...e farci diciamo questo videoclip anche se poi i videoclip quelli ufficiali, quelli veri, son mini-film, oggi, però lì ci vuol dei budget, invece io c'ho una telecamerina, c'ho un programma pe' monta i video..ci si trova, si fa du' riprese, un po' fuori syncr, un po' da m'briachi, però poi è bellino, allora tutti i nostri amici ci guardano, ci dicono, ooh, ma quando lo metti un altro video, che poi qualcuno dice, si passa le serate, si fa delle risate a guarda' i tuoi video, che poi ogni tanto ci metto qualche video di una serata, qualche video buffo...

Che tipo di video sei solito girare, come ti presenti?

Te l'ho detto...

3.2 Qual é l'importanza che una piattaforma come Youtube riveste per un'artista con un basso stock di capitali (soprattutto economico) per la realizzazione di un videoclip ai fini di un contatto diretto (senza intermediari) con il pubblico?Tu che tipo di video sei solito girare solitamente?

Beh, quello é fondamentale...cioè tu hai un posto dove tu puoi...però un po' stronzini, perché censurano un po' i video...non so'....Youtube non é che é tanto libero..c'ha dei limiti, per esempio io ho fatto un video per scherzo, c'hai presente quando tu fai un giorno che piove e tu t'annoi come oggi e si fa una canzone per scherzo? Io ho fatto una canzone, sul perizoma no, che invece che de "la' da mercy?" dice a morsi, il perizoma te lo mangerei a morsi...e con questo mio amico si é fatto un video e si é preso tutte foto di culi, presi hai visto quando dal computer ti appare la donnina col culo che fa così, tutti culi e s'é fatto questo montaggio di video, questo video é stato visto 50.000 volte in du' mesi..a 49.999 volte, é stato tolto... e mi é arrivato...

Certo con i culi attirava l'attenzione, ma era simpatico?

Cioé simpaticissimo...buffo proprio...

Quali tra i tuoi videoclip consiglieresti maggiormente al pubblico? E perché? Come di presenti? Che tipo di messaggio veicoli?

Dei miei video? Dei miei video, senti, dei miei video, i video io ti ho detto, ho poche risorse sicché li fo' un poco strani...il video che mi garba di più é il video di Brividi, Brividi, che é una canzone contro la violenza sulle donne, é una canzone che ho fatto un video dove c'è tutta la luna che ho ripreso io in Salento una sera, s'era seduti sulla spiaggia, e parte di qua (indica verso di lui), e fa attraversa tutto lo schermo...e quando arriva in fondo c'è l'alba della stessa notte...in Salento che viene su e c'è questa storia della mi' canzone che ho fatto per Bizzarri records...e quello é un video che mi rappresenta molto, secondo me, interiormente mi ci sento legato..e poi c'è questo video di Vietato, Vietato s'intitola, perché qui é tutto vietato no, allora fa un elenco delle cose vietate, ho fatto tutte le riprese io, e c'è: bere il vino, e appare, vietato!la birra, vietato, andare in motorino, vietato, parlare al cellulare, vietato, capito? Tutte 'ste storie qua...vietato mi garba molto, e appunto, l'ho girato, sì quando vo' a suonare ci giro su' scene, e ci sono io sì...

E come ti rappresenti, come sei vestito?

So' vestito normale, non é che fo' la scena...

Mimi le scene?

Sì mimo delle cose...più che altro son situazioni, tutte le cose che dico vietato, le fo' vedere, parcheggiare sulle strisce, con la musica, vietato! Capito, questo qui é forte, comprare al marocchino, e ci so' io col marocchino così (indica i suoi vestiti), vietato!

3.3 Qual é il margine di indipendenza/autonomia che Youtube può garantire da forze esterne? (mercato, capitali, forze politiche)

Mah, io non ho avuto nessuna interferenza...a parte questa cosa qui dei culi che ti dicevo che é una cosa...l'hanno bloccato perché dice che violava i contenuti e termini...e le regole della pornografia

Prima non l'avevano visto?

Si vede che qualcuno l'ha segnalato...a me m'hanno detto che a 50.000 mila é quando ti contattano per gli sponsor...capito, sono andati a vede' e hanno visto che non era un video girato...però t'ho detto a parte questo episodio qui che non me ne frega niente perché non era un video che, era buffo, bellino, però...mi scoccia anche un po' tra l'altro...per il resto Youtube ha un'importanza fondamentale, perché te pensa che chiunque può mettersi lì...riprendersi quando canta, fa 'na cosa e condividerla, metterla lì e far veder quel che sa fare ad altra gente...tu lo puoi mettere là anche semplicemente per se stesso...o per un bisogno di comunicare o di protestare...

1.Reputation Building

1.1 Chi costruisce la reputazione dell'artista oggi? Chi riconosce la validità di un'opera d'arte nell'era digitale?

Secondo me la validità di un'artista la riconosce sempre il pubblico, é il pubblico che fa l'artista...

Secondo te qual é ora la valenza degli intermediari, critici, giornalisti, radiofonici?

Sì certo c'è..il pubblico é influenzato poi da questa cosa qui, però comunque é anche vero che ci son tanti artisti che vengano su.. proprio perché la gente...te guarda questo Dub Effe X, l'hai mai visto questo ragazzo che è australiano...che fa lo show solo con le pedalieri...lui sta facendo, è scritto DubEFFEICS, lui sta facendo delle platee di ventimila persone con quel sistema lì...lui era un musicista

di strada, ha fatto un video, l'ha messo su Youtube, è stato visto 3 milioni di volte...e poi ha iniziato a fa' video, e poi ha iniziato a fa' le serate, lui ha avuto notorietà da Youtube per esempio, cioè è un mezzo di comunicazione, la comunicazione, come dice Mad Professor, è la base di tutto...dice sempre, Communications....

4.2 Come é mutato il rapporto con i trendsetter, rispetto al passato?

Senti per essere riconosciuta esclusivamente dal pubblico deve essere una cosa bella potente....se è una cosa bella potente viene fuori..chiaramente sulle cose che propongano alle radio, la gente viene acchiappata da questa cosa qui, perché tutti ascoltano la radio...

Ancora oggi?

Ancora oggi, sì...Radiodejay per farti...radiodejay...

Quindi il digitale non scalfisce l'importanza di questi intermediari?

Sì, riesce a scansarla un po' riesce a scansarla...però comunque le radio e le televisioni hanno sempre il massimo del seguito eh, perlomeno è una cosa collegata, cioè una cosa che inizia ad anda' forte su internet, comunque anche le radio, le televisioni, poi son persone anche loro e devon proporre delle cose,e propongono quello che vengono a sapere...

Terza parte

Industria Culturale

1. Case discografiche e mercato

1.1 Qual é il ruolo delle case discografiche oggi e come é cambiato rispetto al passato?

1.2 Come si ridefinisce il rapporto dell'artista con le case discografiche nell'era di internet (major e indipendenti)

Sì, eh, le case discografiche hai visto, prima tu andavi a una casa discografica, gli portavi il curriculum e il promo, e poi ti chiamavano e ti dicevano, sì guarda, ci puo' interessare e ti facevano un contratto, la prassi era che facevano questo contratto e lo mettevano in un cassetto...poi te tu andavi a suonare, se magari se tu venivi un po' fuori lo tiravano fuori chi c'aveva il contratto, altrimenti restava lì, e questa cosa ha frenato tantissima gente...capito, gli impresari é un ruolo un po' strano perché l'impresario promuove chi gli garba a lui, però ne tien fermi anche tanti...oggi con internet questa cosa non c'è più perché comunque la massa é collegata, e se io fo' una cosa bellina e la posso pubblicare su Youtube o su FB, e su Youtube ho 5000 persone che gli piace i reggae e che gli piace questa cosa e la condividano e anche i suoi amici la condividano e ti fa conoscere, io dietro a questa così ho fatto un disco scaricabile gratis, il disco precedente che si chiama Progetto Bastardo, l'ho messo scaricabile, non sapevo, all'inizio volevo fa' una chiavina Usb e darla a tutti,però poi comunque m'ero andato a sentì costavano sempre tanto perché era un formato che la Siae non era nè ancora stato inserito, e sicché pitipipatà e allora poi ho detto, vabbè lo metto scaricabile gratis....e questa cosa del disco scaricabile gratis, io so' andato a suona' in Messico e la gente sapevan già le canzoni, vo' a suona' in Sicilia e la gente...sicché é molto bella questa condivisione proprio della musica...e poi comunque so' stato a serate a Palermo che son venute la gente, Oh ma ce l'hai il disco di Progetto Bastardo, ma é scaricabile, no ma io lo volevo...

Non hai fatto il disco?

Sì le ho fatte mille copie anche di quelle...e le ho regalate anche quelle mille copie lì...non le ho vendute...ho fatto mille copie omaggio...

Scusa tu prima di raccontavi in macchina di quelli che ti volevano fare un contratto, chi erano questi?

No, non l'ho voluto, era RT...Music

Perché vi volevano imporre...?

Cioè tutto..loro si arrivò lì..loro ci chiamarono lì...che lui mi diceva c'era sopra la clausola che loro potevano decidere:a)guardaroba personale, acconciatura, auto per andare a giro, locali dove si suonava, testi della canzoni, loro potevano usare i testi...

Ma come vi avevano scoperto?

Ad Arezzo Wave...che potevano utilizzare le nostra canzoni per qualsiasi forma di pubblicità, che poteva sfruttare le nostre canzoni su tutti i supporti presenti e futuri, cioè delle cose assurde...sicché gli dissi, a me mi dispiace ma io sono un uomo libero, io non ho nessuno interesse...e lui disse:uè, ma questo é il contratto che ha firmato anche l'Eros, che era Eros Ramazzotti, sicché gli dissi, guardi per me se te l'ha firmata l'Eros e gli fa va bene di farti lo schiavo a te per dieci anni.. e poi cinque anni di contratto con loro l'opzione di rinnovo di altri cinque anni..ma per che cosa? Qui sto bene, fo' il meccanico canto con i miei amici...

Tu gli hai detto, fo' il meccanico?

Sì, sì gli ho detto, io fo' il meccanico, sto bene, sei te che tu m'hai cercato a Arezzo Wave..sei stato che tu m'hai cercato m'hai detto vieni a Milano, si fa la musica...facciamola..si fa così, te tu fai i dischi, io fo' le canzoni, te le mando, non si fa nessun contratto...quando poi te tu mi stai sul cazzo o io ti sto sul cazzo, telefonata, senti bellino, basta si chiude, va bene ciao, no, non l'hanno voluto fare...

1.2 Cosa ne pensi della cosiddetta pirateria?Il file sharing va a discapito o a beneficio di un artista non mainstream?

La pirateria va bene, perché un ragazzo di 14/15 anni ma comprase un cd che costa 22/23/23 euro, e poi tu lo compri e c'è solo una canzone dentro che ti piace..é un perché poi ti sembra proprio di averlo preso in tasca capito, allora ti garbo un'artista tu te lo scarichi, tanto quello del cuore, te ti garba di avercelo, lì per guardar le foto, i titoli, c'è gli indirizzi...

1.3 Conosci le Creative Commons? Che ne pensi come alternativa ai diritti e ai meccanismi della Siae?

Le Creative Commons so qualcosa, ma non molto...sì ne ho già sentito parlare, come alternativa alla Siae, quello é un discorso un po' controverso perché poi chi li controlla anche questi pezzi..

Sei iscritto alla Siae?

Sì sono iscritto, feci anche l'esame ai tempi, pratica e orale (ride), feci anche il tema...

Allora non sei dilettante?

No, io so' proprio dilettantissimo...no Creative Commons mi sembra interessante però ti devo dire la verità non ho capito bene come funziona...la Siae é un bel mangia, mangia, quello lo so...

Di che tipo é attualmente la relazione tra un artista del tuo status (livello di notorietà, genere musicale, ambizioni e progetto artistico) e il mercato?

Proprio il mercato...non me ne po' fregar di meno..davvero, guarda io ora ho fatto questi due dischi nuovi,uno é proprio Mark-One, Governo Monti...tutti quei pezzi lì, e uno é questo disco B-Dub, tutto in inglese,tutto dub inglese, non ho avuto il coraggio di farlo sentì a nessuno, perché é bellissimo capito, e non vorrei capito che venga la gente da me e mi dicano, oh ma perché questa roba non la tiri fuori...questa tu la devi mandare,l'altro giorno c'era uno che mi diceva, questo tu

lo devi mandare da Dub Vendor, Dub Vendor a Londra, e quello ti fa Boom, e mi faceva così...

Ma Dub Vendor vende?

Ma siccome io c'ho già la produzione fatta..ma non lo so poi, lo fo' sentire ai miei amici quando mi vengono a trovare, mi guardano, si stupiscono...é forte, questo lato della musica qui...io me lo vivo bene, vengo dal Gene, si sta bene si va a suonare ci si diverte, con questi ragazzi giovani, si sta bene, scherzi...quest'estate sono andato in Sicilia in moto a suonare.....ho preso la nave a Livorno e so' sceso a Palermo...si è fatto tutte queste serate pazzesche, bellissime, siamo arrivati la sera a Palermo, la sera dopo a Trapani, la sera dopo a Favignana, la sera dopo a Castel Vetrano, Mazzara del Vallo, Agrigento, San Leone, Catania, cioè..bello, dai...turismo musicale, c'è chi fa il turismo sessuale!!!