

FABIO DEI

TRA DONO E FURTO:
LA CONDIVISIONE DELLA MUSICA IN RETE

1. File sharing e cultura popolare

Dal 1999, anno della prima apertura di Napster, il sistema del *file sharing* (condivisione di *files* in Internet tramite collegamenti *peer-to-peer*) si è affermato come una delle più importanti modalità di acquisizione e consumo di musica e di altri prodotti multimediali dell'industria culturale. In Italia è solo negli ultimi anni che il *file sharing* è divenuto fenomeno di massa, parallelamente alla diffusione di personal computer sufficientemente potenti e di connessioni in rete a banda larga a costi relativamente bassi. I dati che circolano sull'entità quantitativa del fenomeno sono piuttosto vaghi. Per il 2006 sono stati stimati fra i due e i tre milioni di italiani praticanti la condivisione *peer-to-peer* – a fronte di dati Istat secondo i quali, nello stesso anno, il 45% delle famiglie italiane possedeva un personal computer e il 35% aveva diretto accesso alla rete (Eito 2006)¹. La più recente e approfondita ricerca quantitativa riguardante l'Italia, svolta nel maggio 2006 su iniziativa della Fondazione Einaudi su un campione di 1600 utenti di Internet, indica che i due terzi 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, 5). Questo lavoro tenta anche una quantificazione dei dati relativi all'identità sociale degli utenti del *file sharing*, alle loro motivazioni e al rapporto tra la condivisione e altre forme di consumo culturale. Gli utenti sono in gran parte maschi (un dato che caratterizza più in generale l'uso delle nuove tecnologie comunicative) e si distribuiscono in due grandi gruppi per quanto riguarda l'età e la pro-

¹Lo stesso 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 quindici milioni di utenti per l'Unione europea e di oltre sessanta milioni nel mondo. Le proiezioni indicano però una tendenza di rapida ascesa (legato allo sviluppo delle linee a banda larga), che porterebbe gli utenti italiani a oltre sei milioni nel 2010, superando il divario con gli altri grandi paesi dell'Unione.

fessione: giovani fra i 15 e i 24 anni (43%), in gran parte studenti, e persone fra i 25 e i 44 anni (44%) occupate in lavori intellettuali come insegnanti e impiegati (ivi, 47).

In ogni caso, non mi interessa qui discutere le dimensioni quantitative del fenomeno, né prendere posizione sul problema che è stato più dibattuto a proposito del *file sharing*, quello dei suoi usi illegali. Com'è noto, mentre non c'è nulla di illegale nei programmi di collegamento *peer-to-peer* (che chiamerò da ora, seguendo l'invalso acronimo, p2p), essi possono essere facilmente usati per scambiare materiali protetti da diritti d'autore. Ciò danneggerebbe gli interessi delle case produttrici, configurando l'intero sistema come una forma di pirateria mediatica. La breve storia del *file sharing* è in effetti costellata da attacchi legali da parte delle associazioni dell'industria discografica: attacchi che ne hanno modificato le caratteristiche e provocato momentanei rallentamenti nella sua diffusione, senza ottenere però effetti significativi – almeno per il momento – nel lungo periodo. Se la pratica della condivisione si configuri effettivamente come un reato è oggetto di accesi dibattiti sul piano giuridico ed etico. Soprattutto, è oggetto di infinite e accese prese di posizione sui forum degli utenti, unite a consigli sugli espedienti tecnici in continua evoluzione che possono servire ad aggirare le proibizioni legali o a nascondere la propria identità. Tornerò su questi problemi, ma solo per focalizzare un nodo cruciale della percezione che gli utenti hanno delle proprie stesse pratiche: pur consapevoli degli aspetti legali del copyright, considerano spesso il *file sharing* come una pratica non solo legittima, ma fondativa di un'intera etica del consumo.

Per il resto, in questo articolo cercherò di far emergere alcuni mutamenti rilevanti che il *file sharing* produce sulle forme di consumo musicale. Vorrei preliminarmente dichiarare natura e limiti del mio approccio, che parte dal ripensamento della nozione di cultura popolare nella società contemporanea e nel contesto del consumo di massa (Dei 2002). La tradizione italiana degli studi demologici, partendo dalle *Osservazioni sul folklore* di Antonio Gramsci, ha definito come popolare la cultura specifica e distintiva delle classi subalterne. Tale definizione, efficace nella teorizzazione della cultura contadina tradizionale, era tuttavia basata su un'impropria essenzializzazione delle nozioni di egemonico e subalterno, associate all'idea di mondi sociali discreti e nettamente separati. Non potendo accogliere nell'ambito del popolare la cultura di massa, in quanto prodotto egemonico, la demologia si è trovata in una situazione di stallo. La sua stessa impostazione teorica la porterebbe a dover constatare l'estinzione del proprio oggetto – studiabile solo in relazione a un

passato ormai perduto, dal momento che la cultura delle classi subalterne coincide in larga misura con i prodotti dell'industria culturale. Una via d'uscita è indicata da altri indirizzi emersi nell'ultimo quarto di secolo, dalla scuola britannica dei *cultural studies*, alla *Empirische Kulturwissenschaft* di Hermann Bausinger, all'antropologia della vita quotidiana di Pierre Bourdieu e Michel De Certeau. Questi studi suggeriscono di cercare lo spazio della cultura popolare non tanto nei sempre più residuali fenomeni che si sottraggono alla produzione industriale e alla distribuzione di massa, ma nelle tensioni che si aprono fra queste ultime e le pratiche concrete di consumo. I prodotti dell'industria culturale possono esser pensati come una materia prima che nel consumo viene attivamente plasmata e i cui significati si negoziano costantemente all'interno di contesti socioculturali specifici. La contrapposizione egemonico-subalterno può esser riletta in questa chiave come una linea di frattura mobile che articola simili tensioni e negoziati.

Ora, nella storia del consumo musicale, di quello giovanile in particolare, la contrapposizione fra industria culturale e consumatori è sempre stata particolarmente forte e per certi versi, come vedremo, strutturale. L'industria discografica e il sistema della *pop music* si sono mossi all'interno di una felice contraddizione, suscitando critiche, rifiuti e tattiche di aggiramento o di guerriglia semantica, per usare la celebre espressione di De Certeau, riuscendo però sempre a incorporarle, e a nutrirsi per sostenere cicli progressivi di sviluppo. Il *file sharing* si innesta su questa dialettica, ma la porta a livelli nuovi, esaltando le possibilità di gestione dal basso dei consumi e minando alla base, almeno in apparenza, lo stesso meccanismo generatore dell'intero sistema commerciale. Potremmo dunque guardare al *file sharing*, anzi più in generale a ogni forma di distribuzione culturale p2p, come a un grande meccanismo generatore di cultura popolare. Inoltre, in queste tattiche di aggiramento degli interessi dell'industria discografica vi è un ulteriore e immediato elemento di interesse antropologico: la condivisione sembra presentarsi come un sistema di dono, nell'accezione classica che questo termine ha assunto da Mauss in poi. È difficile sottrarsi alla suggestione di leggere il *file sharing* nei termini della logica del «terzo paradigma» elaborata da pensatori antiutilitaristi quali Godbout (2002) e Caillé (1998)² – anche se, come vedremo, potrebbe trattar-

² Per una lettura di Napster in questa direzione si vedano i lavori di Giesler e Pohlmann (2003a; 2003b) e Giesler (2006). Occorre considerare che questa interpretazione del p2p nei termini di un principio di reciprocità alternativo al

si di una lettura superficiale che va controllata empiricamente con molta attenzione.

Nelle pagine che seguono, cerco dunque di sviluppare alcuni spunti in questa direzione. Si tratta delle prime riflessioni su una ricerca che è attualmente in corso, e che si basa sull'osservazione prolungata degli scambi nel quadro di una particolare piattaforma p2p, eMule, ad oggi tra le più diffuse in Italia³. I materiali usati per cercare di comprendere gli atteggiamenti e le prospettive degli utenti sono i messaggi scambiati nei forum e in numerosi blog e soprattutto un corpus di alcune decine di interviste⁴ condotte via e-mail con interlocutori che sono per la gran parte studenti universitari di varie città italiane. Sono consapevole del fatto che gli studenti universitari e i partecipanti ai forum non sono affatto rappresentativi della totalità degli utenti p2p: si tratta di utenti particolarmente forti e consapevoli, interessati a forme di distinzione e ad aspetti «etici» del *file sharing* che non necessariamente sono propri di altre fasce sociali. Cerco per l'appunto di identificare le modalità di consumo di questa componente fondamentale, fermo restando che per altri gruppi (i giovanissimi, ad esempio) il p2p potrebbe rivelarsi come una pratica dai significati completamente diversi. So anche bene che limitandomi a questo tipo di fonti mi mantengo lontano da un approccio di ricerca realmente etnografico – sia pure in quella forma semplificata e indiretta che viene oggi definita dall'etichetta *netno-*

mercato è esplicitamente presente in un nucleo più forte e consapevole degli utenti; anzi, è presente fin dall'inizio nel lavoro dei creatori dei programmi di *file sharing*, fortemente radicati nella cultura dell'*open source* e delle comunità virtuali (se ne veda una ricostruzione in questo senso in Beuscart 2002; per un'analisi di questi aspetti e delle complesse regole morali e di etichetta nelle comunità di condivisione pre-Napster si veda Cooper e Harrison 2001). Dunque, il paradigma del dono è principio ispiratore del dispositivo tecnico e non una sua involontaria conseguenza.

³ Anzi, decisamente la più diffusa: secondo la già citata ricerca della Fondazione Einaudi (2007, 49), eMule è usato dal 51% degli utenti italiani di *file sharing*.

⁴ Come detto, la ricerca è in corso e i materiali stanno attualmente affluendo. Al momento di chiudere questo articolo le interviste realizzate sono trentadue. Si tratta di testi elaborati sulla base di una griglia tematica articolata nei seguenti punti: *a*) dati personali; *b*) modalità e storia personale di uso del computer, di Internet e del p2p; *c*) modalità di *download*; *d*) modalità di *upload*; *e*) modi di ascolto della musica; *f*) *download* di prodotti non musicali; *g*) altre forme di consumo musicale; *h*) valutazione sugli aspetti legali del *file sharing*; *i*) prospettive sull'etica della condivisione; *l*) valutazioni sugli aspetti comunitari del p2p. Desidero ringraziare Vincenzo Bitti, Vincenzo Cannada Bartoli, Luca Mancini, Pietro Meloni, Christian Micciché, Federico Scarpelli, Eugenio Testa per l'apporto nell'impostazione del lavoro e per le ampie discussioni sulla filosofia di eMule.

graphy; e non tento neppure di affrontare i complessi problemi che pone l'etnografia della comunicazione in rete. Come ho già detto, mi interessa in questa fase semplicemente segnalare la rilevanza empirica del fenomeno e di alcuni suoi aspetti in particolare, e cominciare ad elaborare categorie interpretative che, mi auguro, potranno in seguito esser riprese e sostanziate con ben altro spessore empirico.

2. «Il mio amico mulo»

Come detto, la condivisione di *files* in rete come pratica di massa nasce nel 1999 con Napster, un software ideato da uno studente americano come forma di «comunità musicale» basata sullo scambio di mp3, *files* musicali di dimensioni ridotte con una qualità audio di poco inferiore a quella dei cd originali. Napster consentiva a un numero praticamente infinito di utenti di connettersi reciprocamente attraverso un server centrale, di scambiarsi musica archiviata sui rispettivi dischi fissi ma anche di dialogare attraverso chat e messaggi. In altre parole, rendeva possibile fare su scala universale quello che i piccoli gruppi locali di appassionati di musica avevano sempre fatto: prestarsi dischi, commentarli, creare liste di preferenze e compilazioni secondo i gusti più specifici. Il successo di Napster fu immediato e straordinario. Si parla di dieci milioni di utenti nei primi sei mesi e di sessanta milioni nella fase di massima espansione, con ritmi di crescita anche di duecentomila nuovi contatti al giorno e con un'amplissima disponibilità di materiali, fino a due milioni di canzoni (Giesler e Pohlmann, 2003b).

Proprio il successo di Napster fece esplodere il problema dell'aggiramento del copyright. Sia la Riaa, l'associazione delle industrie discografiche americane, sia singoli musicisti, come il gruppo heavy metal dei Metallica, tentarono ben presto azioni legali contro Napster per violazione delle leggi sul diritto d'autore, portando infine, nel giro di un paio d'anni, alla sua chiusura⁵ (Napster riaprì successivamente come sito commerciale su cui scaricare musica legalmente e a pagamento; ma sarà ben presto soppiantato anche in questa funzione da iTunes, il servizio aperto dalla Apple e connesso al lettore iPod). Napster era particolarmente vulnerabile sul piano legale perché la sua architettura prevedeva il passaggio di ogni uten-

⁵ Per una dettagliata ricostruzione delle vicende legali si veda McCourt e Burkart (2003). Per un'analisi del punto di vista e delle strategie difensive delle case discografiche si veda Leyshon *et al.* (2005).

te da un server centrale: in altre parole, il gestore svolgeva una funzione di mediazione e «sapeva» quali contenuti erano scambiati, risultandone così responsabile. Questo problema è stato superato da una serie di «cloni» sorti subito dopo la chiusura di Napster, che si basavano invece su un sistema p2p puro, senza la mediazione di un server centrale. In piattaforme come Grockster, KaZaA o Gnutella, il modello gerarchico di comunicazione basato sul rapporto client/server viene sostituito da un modello reticolare in cui ciascuna unità connessa è al contempo server e client potenziale di tutte le altre. Il software consente agli utenti di collegarsi direttamente e di accedere ai rispettivi dischi fissi senza passare da un centro: in questo modo, il fornitore del software non può essere considerato responsabile dei contenuti che gli utenti si scambiano; non più di quanto, poniamo, la Fiat possa essere giudicata responsabile delle infrazioni ai limiti di velocità compiute con le sue auto. I problemi legali riguardanti il copyright vengono allora a ricadere direttamente sui singoli utenti, identificabili da chiunque entri nel sistema attraverso il codice fornito dal provider che consente il collegamento in rete.

In questo modello, il problema diviene semmai come orientarsi in una rete così estesa di collegamenti orizzontali. A questa esigenza si risponde con la creazione di una serie di server d'appoggio, che indicizzano i contenuti presenti in rete e reindirizzano gli utenti verso specifiche connessioni, funzionando di fatto come motori di ricerca e offrendo gli stessi vantaggi di un archivio centralizzato. I server in questione sono numerosi e hanno sede in molti paesi diversi: sono potenzialmente perseguibili per legge, ma dall'eventuale chiusura di uno di essi (com'è accaduto di recente per l'olandese Razorback) non discendono conseguenze rilevanti per l'intero sistema. Le piattaforme di *file sharing* di ultima generazione usano questo sistema ibrido: di essi fanno parte eDonkey e la sua versione più aggiornata, che è appunto eMule (denominazione polisemica che si riferisce al contempo all'emulazione dei precedenti software e alle caratteristiche da «mulo» del sistema – lentezza ma al contempo solidità e affidabilità).

Per un singolo utente non particolarmente esperto, questa architettura configura il p2p *come se* si trattasse di un normale sito da cui scaricare materiali non protetti. Per quanto riguarda eMule, si procede scaricando gratuitamente il programma e installandolo sul proprio computer, identificandosi semplicemente con un nickname e potendo decidere quali parti del proprio disco fisso rendere aperte alla condivisione. Le funzioni automatiche del programma fanno sì che queste operazioni preliminari non richiedano alcuna particolare

competenza, e che il collegamento possa essere avviato in pochi secondi. Collegandosi a un server di indicizzazione, l'utente si trova a questo punto di fronte a una funzione di ricerca. Digitando una o più parole chiave (poniamo, il nome di un artista o il titolo di una canzone o di un album), si ottiene l'elenco di tutti i *files* disponibili che le contengono, ordinati per ampiezza, caratteristiche e numero di fonti (cioè, quanti utenti collegati in quel momento dispongono dello stesso *file*). Un doppio clic sul nome di un *file* è sufficiente ad attivare lo scaricamento: il programma provvede automaticamente a stabilire il collegamento con gli altri utenti che hanno reso disponibile quella fonte. È possibile attivare contemporaneamente il *download* di numerosi *files*. Lo scaricamento è piuttosto lento: la velocità varia molto a seconda del tipo di connessione Internet, della quantità totale di traffico, dell'ampiezza di banda disponibile e della quantità di fonti reperibili. Di norma, una singola canzone in mp3 può esser scaricata in pochi minuti, un album (con una pesantezza di circa 100 MB) può richiedere alcune ore, mentre *files* molto ingombranti (da centinaia di MB a 3/4 GB, nel caso ad esempio di ampi archivi o film) possono richiedere intere giornate. L'uso più tipico di eMule, per chi dispone di un collegamento *flat* a Internet, consiste nell'avviare il *download* di molti *files* e lasciare attivo il programma, che procede senza bisogno di ulteriori interventi e consente nel frattempo di usare il computer per altri scopi (posta elettronica, scrittura, ecc.). In ogni momento, il programma fornisce la situazione aggiornata dei collegamenti attivi (da quanti e quali utenti si sta scaricando, quanti e quali stanno scaricando da te) e del materiale in corso di acquisizione.

eMule ha alcune interessanti peculiarità rispetto ad altre analoghe piattaforme. La prima è che i *files* in corso di scaricamento entrano automaticamente in condivisione, cioè sono resi disponibili all'*upload*: dunque, mentre sto scaricando un *file* di grandi dimensioni (operazione che può durare per ore e anche per giorni), altri possono copiare da me le parti che ho già acquisito. Oltre a rendere disponibile un maggior numero di fonti, ciò contribuisce a quella simmetria fra *download* e *upload* che rappresenta un principio fondamentale nell'etica del *file sharing*. Anche se non volessi «contraccambiare», sono le caratteristiche tecniche del sistema che me lo impongono. Nella stessa direzione va un secondo dispositivo di eMule. Dal momento che l'accesso al *download* è limitato dall'ampiezza della banda disponibile, occorre, per così dire, mettersi in coda prima di iniziare lo scaricamento da un utente intasato da altre richieste. Ebbene, la priorità in queste «code» è regolata da un sistema di cre-

diti che tiene conto della quantità di *upload* che ogni singolo utente rende in quel momento disponibile. Più si offre, più si è avvantaggiati nell'accesso alle nostre richieste: anche qui, la reciprocità è il principio ispiratore del funzionamento del programma. È come se l'etica fosse incorporata nella tecnologia, esprimendosi in una precisa formula algebrica⁶. Peraltro, è anche possibile per un utente «riservare» un accesso privilegiato ai propri materiali per richiedenti specifici (ad esempio, amici o membri di una comunità virtuale): funzione, questa, che sottrae il sistema alla norma dell'anonimato degli scambi, rendendo possibile usarlo come strumento di comunicazione tra gruppi specifici ed esclusivi. A ciò contribuisce anche la possibilità di porre in condivisione *files* criptati, che possono essere scaricati da tutti ma aperti e utilizzati solo da chi conosce la relativa password.

3. I contenuti

Su eMule si trovano diversi tipi di *files*. I principali sono i *files* audio (in formato mp3 o in formati di più alta qualità sonora), i video, i *files* di testo, i *files* copia (che consentono la riproduzione fisica di un cd o di un dvd), gli archivi (raccolte di materiali organizzati, come le canzoni e le copertine di un album musicale o l'intera discografia di un gruppo). I contenuti musicali si presentano con alcune caratteristiche che mi sembra importante evidenziare. La prima è che i materiali più scambiati sono, da un lato, le novità (soprattutto nel genere del pop-rock internazionale), dall'altro, raccolte preparate con grande accuratezza e competenza, che ordinano le

⁶ Per l'esattezza, i crediti sono calcolati come rapporto tra l'*upload* e il *download* scambiato fra due utenti che stanno in rapporto reciproco di client-server (se ne veda l'algoritmo nel sito www.emule-project.net/home/perl/help.cgi?l=1&rm=show_topic&topic_id=134, luglio 2007). Così nel sito di eMule Italia se ne commenta la filosofia: «Più siamo generosi verso gli altri in termini di banda di *upload* più il sistema dei crediti di eMule ci ricompenserà attraverso appunto alti valori del moltiplicatore di credito che incrementerà molto il nostro Punteggio nelle code dei client che in passato hanno scaricato qualcosa da noi. Più condividiamo, diversifichiamo e curiamo i nostri *files* in condivisione più ampio e più vario sarà lo spettro degli utenti presso i quali guadagneremo crediti e questo migliorerà i nostri *download*» (www.emule-italia.it/-eMule_code.html, luglio 2007)). Bisogna però aggiungere che questo complicato sistema di crediti ha una scarsa rilevanza sul piano pratico: esso può velocizzare o rallentare leggermente il *download*, il che è tutto sommato indifferente per la gran parte degli utenti. Non si può dire, dunque, che il programma stesso «costringe» alla reciprocità, né si può considerare come puramente utilitaristica la disponibilità all'*upload*. Come vedremo, la decisione di offrire materiali agli altri non può esser spiegata con il solo desiderio di ottenere crediti.

opere di un artista o un gruppo secondo sequenze cronologiche, includono rarità e concerti dal vivo, raccolgono le immagini delle copertine o dei *booklets* che accompagnano gli album originali. Si tratta, in altre parole, di lavori da «intenditore», tendenti alla sistematicità dell'appassionato o del collezionista, spesso «firmati» da chi li ha realizzati e messi in rete. La maggioranza dei materiali disponibili in eMule sembrano provenire da una fascia alta e consapevole di utenti di questo tipo, interessati a mostrare le proprie competenze e i propri gusti. Diviene così anche possibile fare ricerche sulla rete in base ai nomi di utenti particolarmente attivi e caratterizzati da gusti precisi: un meccanismo analogo, anche se su scala diversa, a quello dei gruppi di amici che, in epoca predigitale, esploravano le rispettive collezioni, si prestavano dischi e si scambiavano consigli e pareri.

Altri elementi che testimoniano la centralità del profilo di «intenditore» sono l'alta presenza di bootleg e registrazioni non ufficiali, di rarità discografiche, di album ormai da tempo fuori commercio⁷. Anzi, questa è forse per molti utenti l'attrattiva principale di eMule: vi si trovano cose che, anche volendo acquistarle, non sarebbero disponibili sul mercato. Un appassionato dei Pink Floyd, poniamo, può trovare decine e decine di bootleg del gruppo – una collezione che neppure il fan più intraprendente avrebbe potuto rastrellare girando i negozi specializzati di tutto il mondo. Oppure su eMule si trova un repertorio vastissimo della musica progressiva italiana degli anni settanta, inclusi gruppi ormai quasi dimenticati di cui esistono solo uno o due vecchi album in vinile in possesso di pochi collezionisti. Qui è implicato da un lato il piacere dell'appassionato di mostrare e condividere le sue collezioni rare; dall'altro, il piacere di ricerche ed esplorazioni retrospettive, o per alcuni del recupero nostalgico di repertori quasi dimenticati. È come riscoprire in soffitta una vecchia raccolta di 45 giri, ha suggerito qualcuno. Anche qui, eMule non inventa nulla di nuovo, ma esalta una dimensione importante del consumo musicale, quella legata al collezionismo e alle emozioni della memoria.

Come si è detto, la musica è reperibile su eMule in forma di *files* di singole canzoni, di album o di discografia completa: in questi ultimi casi, si tratta di solito di raccolte che mantengono comunque l'autonomia delle singole canzoni, in cui cioè un *file* corrisponde a un brano della durata di alcuni minuti. Un segmento specifico dell'offerta consiste invece in *files* che rappresentano una copia-immagine

⁷ Per gli elementi di continuità fra la pratica del bootleg e quella del *file sharing* si veda Marshall (2004).

del cd originario; si tratta di pesanti *files* «lossless», nei quali non vi è perdita di informazione (come accade invece con la conversione in formato mp3) e che possono essere ascoltati solo masterizzandoli su cd. Quest'ultima forma di *download* assume l'album come unità di consumo musicale, riproducendo la centralità che esso occupa nel mercato discografico. Le altre forme, basate sull'mp3, sembrano invece attribuire centralità alla canzone. In definitiva, è quest'ultima (corrispondente al *file*) l'unità fondamentale di acquisizione e, probabilmente, di ascolto⁸. Ciò è vero in modo particolare quando l'ascolto avviene tramite lettori dotati di memoria fissa come l'iPod, nei quali si possono immagazzinare e selezionare attraverso playlist personalizzate centinaia o anche migliaia di canzoni. Ma anche quando l'ascolto avviene attraverso la masterizzazione di cd, è spesso usata la formula delle compilation personali. L'ascolto dell'album intero resta una pratica, per così dire, da puristi.

Una parte dei materiali che circolano su eMule sono falsi: vale a dire che il contenuto effettivo del *file* non corrisponde al contenuto dichiarato. Per i *files* musicali è un'eventualità piuttosto rara: può trattarsi ad esempio di artisti sconosciuti «nascosti» sotto grandi nomi o sotto ricercate novità (un modo possibile di far circolare musica che nessuno altrimenti cercherebbe). Il fenomeno dei falsi è invece assai diffuso tra i *files* video e si tratta essenzialmente di un modo per «nascondere» o far circolare materiale pornografico. Le motivazioni e le modalità della produzione di falsi non sono facili da capire. È però interessante il modo in cui la «comunità» di eMule si difende da questa pratica insidiosa, che mina alla base i rapporti di fiducia su cui il sistema si fonda. La difesa passa prevalentemente attraverso i commenti. Una volta scaricato un *file* e verificatane la natura e la qualità, è infatti possibile attribuirgli un commento leggibile da chiunque altro abbia lo stesso *download* in corso. I commenti possono essere positivi, riguardare la qualità tecnica del materiale (ottimo, sufficiente, mediocre, danneggiato, ecc.), ma soprattutto servono a segnalare i falsi e la presenza di pornografia nascosta. Dalle interviste emerge come un vero e proprio imperativo morale il farsi carico di questo tipo di commenti. Da notare che per l'utente sarebbe più semplice cancellare immediatamente dal proprio disco fisso il *file* falso; lasciarlo per qualche giorno, al solo fine di mostrare

⁸ Un punto confermato dalla ricerca della Fondazione Einaudi (2007), che indica i singoli brani musicali come il tipo di contenuto in assoluto più scaricato (dal 91% degli utenti, contro il 21% che dichiara di scaricare interi album e il 30% che dichiara di scaricare film).

agli altri la segnalazione negativa, introduce un'assunzione di responsabilità nell'anonimato radicale delle relazioni di rete.

4. Preistoria della condivisione

Perché molte persone si fanno carico di operazioni lunghe e difficili come riversare film o programmi televisivi in formati adeguati, preparare accuratissime raccolte discografiche e così via, solo per il piacere di porle in condivisione con altri? Questo è il grande problema che il *file sharing* propone e che ci impedisce di considerarlo come una pura forma utilitaristica di «furto» di beni protetti. Se la motivazione degli utenti di eMule fosse semplicemente il desiderio di ottenere musica gratis, l'intero sistema non reggerebbe. C'è perlomeno un nucleo forte di utenti, competenti e appassionati, che provano piacere nel mostrare e «donare» le proprie collezioni, rarità o anteprime, sapendo di poter contare sull'attenzione non tanto di una quantità smisurata di interlocutori anonimi, ma su gruppi distintivi di *peers* che condividono le stesse competenze e passioni. È altrettanto indubbio che un'ampia componente degli utenti si limita a prelevare e non percepisce o non è interessata all'etica della reciprocità che il programma cerca di promuovere. Tuttavia, è al livello degli utenti forti o attivi che si generano i vincoli di fiducia che consentono al sistema di funzionare. Più ci si allontana da questo tipo di contenuti competenti e distintivi, per avvicinarsi ai livelli più commerciali e alla musica che potrebbe trovarsi, poniamo, in vendita negli ipermercati, più eMule è invaso da falsi e meno assomiglia a una comunità.

Tornerò tra poco su questo punto. Per il momento vorrei cercare di cogliere alcuni aspetti del *file sharing* dal punto di vista dell'esperienza di consumo musicale che esso consente o sollecita. Mi sembrano emergere almeno tre punti assai importanti: *a)* il *file sharing* si pone in un rapporto di continuità con precedenti pratiche di scambio e cooperazione fra appassionati di musica; *b)* la grande quantità e la varietà di prodotti musicali disponibili rendono possibili modalità di ascolto più esplorative e divergenti e tende ad accrescere le competenze artistiche; *c)* l'accessibilità a una quantità quasi illimitata di musica si ripercuote su uno degli aspetti chiave del consumo musicale, il collezionismo.

Partiamo dalla discussione del primo punto. Molti aspetti del *file sharing* non sono affatto nuovi dal punto di vista dell'esperienza di

consumo: rappresentano semmai nuove soluzioni tecnologiche a tendenze già presenti nel mercato e nelle pratiche degli appassionati. Nella storia del consumo musicale di massa e del suo rapporto con le culture giovanili, la scarsità di risorse è sempre stato il tema dominante. Il mercato discografico si è presentato come offerta di generi di alto costo rivolti a una fascia di pubblico dal basso potere d'acquisto. La frustrazione per non poter acquistare che una piccola parte dei dischi desiderati è stata comune a intere generazioni di appassionati; così come il vivere l'acquisto di un album come una scelta delicata e ponderata, un vero e proprio investimento economico oltre che emotivo. Ciò conduceva necessariamente a pratiche di condivisione. Prestarsi i dischi con gli amici era un modo per moltiplicare le possibilità di ascolto (si pensi che in Italia, ancora negli anni settanta, gran parte della musica rock e pop non passava né in radio né in televisione, e i dischi erano l'unico modo per ascoltarla).

Negli anni settanta, si diffonde la tecnologia della registrazione su cassetta, che consente riproduzioni artigianali di dischi – anch'esse, per inciso, teoricamente non consentite dalla legge sul copyright. Puntualmente il fenomeno comincia infatti a preoccupare l'industria discografica. Le rare ricerche svolte dimostravano però che c'era una relazione proporzionale diretta tra i praticanti registrazioni «abusive» ad uso personale e gli acquirenti di dischi: di fatto, il fenomeno andava ad arricchire il mercato stesso (Jones e Lenhart 2004). In regime di scarsità, la duplicazione su cassetta aumentava le risorse disponibili per utenti che continuavano comunque a spendere il massimo budget possibile per l'acquisto di dischi. Inoltre le cassette esaltavano i vantaggi della condivisione all'interno di gruppi e consentivano fra l'altro di minimizzare i rischi di deterioramento di quegli oggetti preziosi e delicatissimi che erano i dischi in vinile (il terrore del «graffio» sul vinile ci rammenta la differenza fra la musica come oggetto e la musica come informazione immateriale). Infine, le cassette erano un grande mezzo di espressione e comunicazione dei gusti musicali. Preparare per qualcuno una cassetta – magari una compilation – dai propri dischi era un atto di condivisione, di amicizia, di apertura di fiducia.

Il sistema disco più cassetta definiva come soggetto dell'ascolto un piccolo gruppo di pari territorialmente compatto, al cui interno si scambiava musica; le collezioni restavano usualmente assai limitate, tendendo a concentrarsi su generi e su artisti particolari. La scarsità di risorse favoriva ascolti ripetuti degli stessi dischi, con la tendenza dunque a specializzazioni e con acquisti mirati e «sicuri». Questo carattere di piccola comunità era favorito anche dalle modalità

dell'ascolto che, con la diffusione degli impianti stereo e hi-fi, avveniva in gruppo assai più spesso di quanto oggi accada (nelle mie interviste l'attuale ascolto della musica digitalizzata si presenta quasi sempre come individuale, per mezzo di cuffie e lettori di mp3). Alla duplicazione su cassetta si aggiunge la possibilità della registrazione alla radio e in seguito dalla televisione tramite vhs, nonché della masterizzazione di cd; forme che restano tuttavia abbastanza marginali (in quest'ultimo caso, la diffusione di masterizzatori a basso costo è tardiva e coincide di fatto con l'avvio delle prime esperienze di *file sharing*).

Ora, Internet si presenta fin dall'inizio come uno strumento in grado di riprendere ed esaltare queste caratteristiche «comunitarie» dell'ascolto di musica pop e rock (Jones 2000). La cultura degli appassionati trova forme ottimali di espressione e di nutrimento nei siti e nei forum di *fandom*, che acquisiscono all'improvviso una dimensione di apertura internazionale e un'accessibilità che le tradizionali fanzines non potevano neanche sognare. I repertori e le informazioni discografiche proliferano e così i siti personali concepiti come specchio di un gusto e una sensibilità specifiche. Se è vero che il *parlare* dei e sui dischi, lo stilare classifiche e graduatorie dei preferiti è un aspetto importante dell'ascolto, Internet è stato fin dall'inizio uno strumento chiave di supporto alle passioni musicali. A forum e comunità di fan si dovrebbero aggiungere anche le raccolte di testi delle canzoni e di trascrizioni musicali. Particolarmente rilevante l'esperienza di Olga (*On Line Guitar Archives*), un'imponente raccolta ad accesso gratuito di tablature e accordi per chitarristi dilettanti di decine di migliaia di canzoni; le trascrizioni sono realizzate da singoli utenti che le propongono invitando gli altri a commentarle e migliorarle⁹.

5. Consumo e collezionismo

Dunque, il *file sharing* si inserisce in una storia del consumo musicale, della digitalizzazione della musica e dei suoi rapporti con Internet che lo fa apparire come una sorta di naturale sviluppo. La condivisione, l'ascolto cooperativo e la tendenza all'aggregazione di comu-

⁹ Anche Olga è stato recentemente chiuso a seguito di una diffida delle case discografiche americane. Ne esistono alcune versioni italiane, che però non sembrano per il momento aver raggiunto la virtuosità cooperativa e la capacità di costante sviluppo del modello originale.

nità di appassionati preparano il terreno alla sua logica. Ciò che cambia è ovviamente la quantità di musica accessibile e l'immediatezza di questa accessibilità. Quali sono le conseguenze? In che modo la quantità cambia le modalità qualitative del consumo musicale? Le domande su cui ho incentrato le mie interviste riguardano principalmente le modalità di ricerca e scelta della musica da scaricare e le forme dell'ascolto. Una seconda serie di domande riguarda l'etica della condivisione e le regole non scritte nell'uso di eMule, e ne tratterò nel paragrafo successivo. Le risposte suggeriscono tendenze su cui, pur nell'assenza di ogni rappresentatività statistica, è interessante riflettere. Intanto, la più immediata e forse ovvia conseguenza dell'ampia disponibilità di risorse è lo sviluppo di interessi esplorativi, come espresso con grande chiarezza in questo estratto di intervista di R.N.:

in passato, prima di usare eMule, compravo pochissimi cd, spesso permutavo quelli che non mi piacevano. Avevo i miei gruppi preferiti, pochi, dei quali compravo i cd a scatola chiusa, sicuro di non esser disatteso. Non ascoltando molto la radio non sapevo nulla delle ultime uscite [...]. Il p2p ha cambiato completamente questo rapporto con la musica, ora posso dire con certezza di ascoltare molti più gruppi musicali di quelli che ascoltavo in passato. Il fatto di poter disporre di un archivio musicale senza dover pagare rende molto più azzardate le mie scelte musicali. Ora scarico un po' di tutto, anche quei gruppi che non ho mai sentito nominare e per i quali non avrei speso di certo dei soldi.

O, come dice in modo più sintetico A.L. rispondendo a una domanda sull'uso delle funzioni di ricerca di eMule: «a caso rende la ricerca ancora più divertente». Il concetto del «poter soddisfare ogni tipo di curiosità musicale» (U.C.) è espresso da molti: e, insieme a questo, l'uso di guide e repertori che servono a mappare terreni.

Il problema della scelta è formulato da uno degli intervistati nei termini di «come orientarsi in un supermercato virtuale gratuito e di immense proporzioni» – in contrasto alle selezioni mirate fatte in negozi specializzati sulla base di disponibilità economiche assai ristrette. Emerge un criterio di ricerca per cerchi concentrici. Si parte con lo scaricare gli artisti preferiti, magari cercando anche gli album o le canzoni che sono già possedute in cd o in dischi in vinile originali; si passa quindi a una fascia o a generi di seconda preferenza e così via, esplorando sistematicamente questi livelli e fermandosi al confine di ciò che viene considerato «brutto» o «volgare», privo di ogni minimo interesse e che non si vorrebbe comunque possedere, neppure gratuitamente (si ricordi che questo confine, cioè l'esistenza di prodotti culturali cui si assegna un valore negativo, è fondamentale – sulla scia di Bourdieu – per ogni teoria sociale del gusto).

Per molti dei miei intervistati, l'intero settore della musica leggera, e in particolare della «canzonetta» italiana, si colloca in questo ambito del volgare; può essere semmai recuperata in una sorta di operazione distintiva di secondo livello, come consumo consapevole di kitsch oppure come pratica nostalgica e di revival: cioè, in entrambi i casi, sulla base di un atteggiamento ironico e giocoso. L'ironia e il distacco sono consentiti dall'accessibilità gratuita: in tempi di risorse limitate, l'accesso a questi materiali sarebbe stato assai improbabile.

Come si conserva e si ascolta la musica scaricata? Emergono qui due atteggiamenti molto diversi. Il primo mantiene una maggiore continuità con la fase non digitale. G.T. dichiara ad esempio di scaricare una quantità limitata e mirata di musica, possibilmente in formati *lossless* (cioè senza perdita di informazione, il che significa non mp3), e di ascoltarla sempre tramite cd masterizzati, di cui stampa anche etichette e copertine:

Io ascolto religiosamente tutta la musica che scarico. In genere ascolto un cd appena masterizzato sistematicamente, dalla prima all'ultima canzone, mentre preparo le copertine. Poi, se mi piace, lo riascolto, soprattutto in macchina. Se è brutto lo archivio fra gli altri, ma rimane lì (solo un paio proprio imperdonabili sono stati cestinati)

In pratica, F.S. usa il *file sharing* per ottenere l'oggetto cd, ma la logica d'ascolto resta quella legata all'acquisto di dischi, centrata sul formato dell'album. In altri casi, si scarica di tutto e a tappeto, con la consapevolezza che non sarà mai possibile ascoltare, neanche una volta, tutto il materiale raccolto.

La logica, secondo me, è un po' quella dell'ascolto prima di comprare il cd (come si usa adesso nei negozi di musica), scarico il gruppo, ascolto qualche brano e, se mi piace, continuo ad ascoltarlo, altrimenti lo masterizzo e lo conservo (ma è un po' come averlo buttato nel cestino, perché in realtà non tornerò mai ad ascoltarlo). Il perché conservi comunque anche la musica che non mi piace non saprei dirlo... (R.N.).

In questo secondo caso, la musica viene archiviata su un disco fisso esterno o su supporti mobili come i dvd. In formato mp3, gli oltre 4 GB di un dvd possono contenere mediamente cinquanta/sessanta album, con un tempo di *download* che dipende da molte variabili ma che è comunque nell'ordine, al massimo, di pochi giorni. È chiaro dunque che ascoltare tutto è impossibile, e che si procede semmai per «assaggi», trasferendo magari una parte di quanto scaricato sul lettore portatile per un ascolto più sistematico.

L'uso dell'iPod, soprattutto dei modelli dotati di ampia memoria, ha grandi conseguenze sulle modalità di ascolto. Così si esprime ad esempio A.A.:

Devo anche premettere che c'è stata un'enorme differenza quando da un iPod da 512 Mb sono passato a un modello da 60 GB. Quello che c'è di sconvolgente in questi veri e propri *hard disk* è la possibilità di avere in un oggetto dalle dimensioni così ridotte più della musica che si potrebbe desiderare. Sembra una missione impossibile riuscire a riempirli e dopo che lo si è fatto quasi ci si dimentica di cosa si è inserito nel lettore. Dopo una prima fase di riempimento in cui mi sono impegnato a non far mancare niente di ciò che mi è sempre piaciuto [...] adesso mi sono lasciato un bel po' di spazio per le novità.

Ciò implica non solo la svalutazione del cd come oggetto, ma un processo di mutamento nella percezione della musica che molti vedono come un deciso affinamento. Lo stesso A.A. descrive così il suo apprendistato musicale:

Per molti anni della mia adolescenza ascoltare gruppi alternativi di musica rock ha costituito per me un motivo di distinzione dalla massa degli ascoltatori di generi più commerciali, vuoi per la difficoltà di ascolto legata a certi autori (Afterhours, Marlene Kuntz, ElettroJoyce), vuoi per quel senso di intellettuale elevazione dalla media di cui un adolescente ha bisogno [...]. Quegli anni sono stati per me anni di sforzo. Ritenevo di non dover ascoltare solo ciò che mi potesse piacere, poiché in passato quello che all'inizio mi aveva lasciato perplesso, casualmente, col tempo avevo imparato ad apprezzarlo meglio. Sulla scia di questi ascolti sacrificati pian piano mi sono trasformato in un ascoltatore eclettico...

L'uso di un iPod colmo di musica accentua questo eclettismo e produce un ascolto più disincantato: «anestetizzato» lo definisce A.A., un termine con cui mi sembra voglia intendere libero dal fetichismo del possesso e dall'ossessione per la disponibilità limitata di beni culturali.

Più musica ascoltavo, più quello che ascoltavo mi sembrava solo forma senza alcuna sostanza [...] Penso che il mio gusto per la musica, anestetizzato dall'avidità di avere tutto lo scibile della musica moderna, si sia svegliato nel momento in cui la possibilità di avere tutto e subito si è concretizzata.

La raccolta e la conservazione di grandi archivi musicali, includenti materiali, per così dire, di seconda e terza scelta, che probabilmente non saranno mai ascoltati, ci porta al problema del collezionismo. Il piacere di possedere raccolte complete, discografie e ampi panorami della produzione artistica va al di là del desiderio di fruirla direttamente attraverso l'ascolto. La condivisione digitale rende possibile realizzare quello che per molti decenni è stato il sogno im-

possibile degli appassionati: una collezione con *tutti* i dischi di *tutti* i gruppi e gli artisti preferiti, e anche di più. C'è però un problema: è possibile una collezione senza oggetti? È interessante riflettere sulla progressiva smaterializzazione che ha accompagnato la storia dei consumi musicali. I 33 giri in vinile erano supporti ingombranti e fragili, ma erano anche oggetti dotati di una propria aura (McCourt 2005), con le loro superfici lucide, le copertine artisticamente decorate, con la fisicità del loro movimento circolare sul piatto dello stereo. Acquistare un disco implicava un'esperienza di rapporto estetico con un oggetto, oltre che con la musica cui faceva da supporto (anzi, le due cose erano difficilmente distinguibili)¹⁰. La cassetta aveva poco di tutto questo, e anche il cd è stato meno significativo sotto questo profilo, pur mantenendo la centralità del supporto materiale. La musica digitale scambiata (o acquistata, non fa differenza) in rete è invece pura informazione, più malleabile e immediatamente fruibile, priva della fastidiosa materialità del disco ma priva anche del suo status di oggetto. Acquistandola, si acquisisce un diritto d'accesso e non la proprietà di un bene – come sempre più spesso accade sul mercato, secondo Jeremy Rifkin (2000), nell'era dell'accesso¹¹. Inoltre, la riproducibilità immediata e illimitata della musica fa venir meno il requisito della *rarietà* – componente fondamentale di ogni forma di collezionismo.

Resta un senso per il collezionismo in questo contesto? La risposta non è scontata. Da un lato, tutto ciò favorisce lo sviluppo di nicchie di mercato per gli oggetti precedenti alla rivoluzione digitale¹². Dall'altro, l'informazione digitale può implicare forme proprie e nuove di raccolta e collezione, da pensare più in termini di possibilità e rapidità di accesso che non di possesso materiale. Per il momen-

¹⁰ Per un'analisi della subcultura degli appassionati del vinile e dell'alta fedeltà si veda Magaudda (2006).

¹¹ Si può pensare che è a causa di questa immaterialità che il *file sharing* non viene percepito come un furto o che il «crackare» software protetti non appare ai più un atto dello stesso tipo dello scassinare un lucchetto o violare una proprietà. Questo è evidentemente il parere delle case discografiche, che impongono le loro campagne sull'analogia con il furto di beni materiali («Ruberesti un'automobile? Ruberesti un libro?»). Ma le cose sono un po' più complesse, soprattutto per il fatto che l'informazione, diversamente dagli oggetti, può essere acquisita da qualcuno senza per questo privarne il suo possessore originario. Per un'analisi dei modi in cui l'industria discografica ha affrontato i problemi della crescente «intangibilità» della musica si veda Styvén (2007).

¹² Si veda in proposito Shuker (2004), un'analisi di pratiche di collezionismo in cui il possesso di ampie raccolte storiche di dischi appare come distintivo di una competenza e di un gusto, a loro volta requisiti fondamentali nella definizione dell'identità sociale.

to, si può dire che la facilità di mettere insieme le grandi collezioni una volta solo sognate, sia pure in forma smaterializzata, priva la musica di una parte della sua aura – attenua il sacro entusiasmo che la circondava nelle più classiche culture giovanili. Come testimoniano alcuni dei miei interlocutori, viene un momento in cui non si sa più cosa cercare su eMule, in cui viene meno il desiderio di acquisire un bene raro e meraviglioso: ed è forse questo il punto in cui, davvero, la condivisione di massa colpisce a fondo il mercato discografico, che è sempre stato un mercato del meraviglioso.

6. *Dono e furto*

Gli utenti di eMule sono stretti tra due autorappresentazioni contrastanti della propria attività. Da un lato quella del furto, sostenuta dai martellanti spot dell'industria culturale e dalle loro periodiche azioni legali; dall'altro quella del dono, sostenuta da una cultura dell'*open source* che vede in Internet un formidabile strumento per sottrarre l'informazione 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 da vicino al terzo paradigma sognato dai pensatori antiutilitaristi. Entrambe le interpretazioni sono ideologiche e non colgono probabilmente la natura della pratica sociale del *file sharing*. Tuttavia, definiscono bene lo spazio di tensioni morali in cui questa pratica si colloca, e sul quale gli utenti si trovano incessantemente a riflettere, a cercare legittimazioni oppure a fare autocritica sui propri stessi comportamenti culturali. Se una cosa si può infatti dire degli utenti di eMule (o, perlomeno, di quel segmento che ho potuto osservare), è che vedono la condivisione come una pratica eticamente densa, per quanto percorsa da ambiguità e contraddizioni.

Il primo livello in cui questa etica si manifesta riguarda le regole non scritte, le «buone maniere» o la *netiquette* della condivisione. Su questo le risposte alle mie domande sono state precise e convergenti, rilevando una consapevolezza molto strutturata. G.T. parla dello

svilupparsi di un sentimento più o meno latente di «cittadinanza», che spinge molti a tenere un comportamento che è utile alla perpetuazione e all'allargamento del sistema (sempre che non sia troppo faticoso). Queste norme di cittadinanza, che rispetto anch'io, corrispondono soprattutto al mantenere in condivisione un buon numero di *files*, nel segnalare *files* falsi o non funzionanti. Sono in realtà delle forme assai leggere di assunzione di responsabilità nei confronti del sistema.

R.N, in modo analogo, parla di «buone maniere»:

Ci sono delle regole nel sistema, ad esempio la connessione di *download* dura trenta minuti e poi ti disconnetti e torni in coda, in modo che tutti possano scaricare velocemente. Buone maniere possono essere non mettere l'*upload* troppo basso (tra i 15 e i 25 KB è nella norma, ma mai meno) altrimenti gli utenti non riescono a scaricare nulla da te. Altra buona cosa sarebbe mettere i *files* in condivisione in *release*, così da poter esser scaricati più velocemente. Allora, il mio comportamento è nella norma, di solito avviso gli utenti quando mi imbatto in un *fake* o in un porno, soprattutto se non è stato segnalato da nessuno, lo stesso vale per i *files* mediocri o danneggiati. Tendo a non togliere subito i materiali dalla condivisione, a meno che ci siano zero utenti che lo *uploadano*.

Uno dei miei interlocutori che da più tempo usa il *file sharing* percepisce in realtà un progressivo indebolimento di queste norme, sia nel p2p che, più in generale, in Internet:

Questa etica della responsabilità condivisa era una caratteristica dei primi tempi di Internet, quando si era relativamente pochi e ci si sentiva come parte di una comunità di pionieri. Internet è ora un medium per così dire mainstream, c'è di tutto di più. Più che una comunità di pari è diventata una sorta di giungla, anche con le sue insidie pericolose (U.C.).

La presenza sempre incombente di pornografia mascherata è una di queste insidie. È anche interessante la diffusione di avvisi rispetto a presunti *files*-spia, che sarebbero messi in circolazione su eMule dalle industrie discografiche per individuare le violazioni del copyright: una sorta di attacco dall'esterno che introduce sospetto in un sistema basato invece sulla fiducia. Ciò non toglie che gli utenti del sistema abbiano l'impressione di muoversi in uno spazio governato da regole di convivenza, senza le quali l'intero meccanismo collaserebbe.

Il secondo livello di riflessione etica riguarda le modalità del prelievo di musica e il rapporto con i diritti degli artisti e dei discografici. Qui la discussione tende ad accentrarsi su una serie di argomentazioni ormai standardizzate, che compaiono quasi ossessivamente sui forum e sono anche riprese puntualmente nelle mie interviste. Da un lato, vi sono gli argomenti contro il *file sharing* sostenuti nelle campagne dell'industria discografica, che possiamo così sintetizzare:

- a. La riproduzione non autorizzata di contenuti protetti contravviene alle leggi ed è un furto, esattamente come rubare un cd in un negozio.
- b. Questa pratica lede i diritti non solo dell'industria discografica, ma in primo luogo degli stessi artisti. È come se gli appassionati derubassero i loro stessi «idoli». Soprattutto i musicisti meno

famosi rischiano di non sopravvivere professionalmente alla perdita delle *royalties*.

- c. La logica della condivisione libera è parassitaria rispetto al mercato discografico ma rischia di distruggerlo. Solo il mercato e il rispetto del copyright sono in grado di garantire un livello costantemente alto e vario della produzione. Minando alla base il sistema, la produzione discografica andrà in caduta libera e presto non ci saranno più contenuti da condividere.

Dall'altro lato, c'è tutta una serie di controargomenti difensivi che circolano largamente:

- a. Una riproduzione per uso personale e senza fini di lucro non si configura come pirateria. Su questo punto c'è una discussione giuridica aperta. In Italia, la legge Urbani del 2004 estendeva la punibilità delle duplicazioni abusive alle finalità di «profitto» oltre che a quelle di «lucro», colpendo così non solo la vendita di cd falsi ma anche l'uso personale (il «profitto» si configura infatti come qualsiasi tipo di vantaggio morale, laddove il «lucro» implica apprezzabili vantaggi economici). Al di là delle questioni giuridiche, è comunque chiaro che gli utenti di programmi di condivisione hanno una forte resistenza a considerare moralmente riprovevole la riproduzione per uso personale.
- b. L'aggiramento del diritto d'autore è moralmente giustificato dai prezzi troppo alti dei dischi. I richiami delle case discografiche sono ipocriti perché sono i loro prezzi ad essere sempre stati eccessivi; prezzi più «onesti» limiterebbero molto l'incidenza del *file sharing*. Come dice il partecipante a un forum in cui il tema della legalità è accanitamente dibattuto: «Io sarò onesto quando i cd costeranno al massimo sei euro. Parlo di album nuovi, di grido. Gli album "classici" o le compilation devono stare sotto i cinque euro, i cd singoli intorno ai due. Fino ad allora sarò un fiero utilizzatore del mio amico mulo» (Forum 2007).
- c. Ugualmente ingiustificata sul piano morale appare la difesa degli interessi degli artisti. Da un lato, infatti, è palesemente abnorme la lamentela delle star miliardarie e capricciose contro il «reato» di ragazzini squattrinati che vogliono semplicemente ascoltare musica. Dall'altro, si sostiene, la gran parte dei musicisti meno famosi non vive affatto delle *royalties* sulla vendita dei dischi (una percentuale minima del prezzo di vendita), bensì di concerti e di esibizioni dal vivo o mediali; l'ampia circolazione della loro musica tramite la condivisione può rappresentare più un vantaggio che un danno.
- d. il timore che la condivisione gratuita mini alle fondamenta l'intero sistema di produzione della musica è considerato infondato: al

contrario, si sostiene spesso, la maggiore diffusione di musica e il suo sganciamento dal profitto industriale può avere effetti virtuosi, di moltiplicazione della quantità e della qualità.

- e. Infine, come accennato, la giustificazione profonda della condivisione gratuita viene cercata in petizioni di principio di carattere generale o in grandi concezioni etico-politiche. Dallo stesso forum: «La musica è ovunque a prescindere dalle reali volontà di chi la produce, perché la musica si diffonde, in quanto suona. Secondo me pagare per la musica è pura pazzia, perché dovrebbe essere di dominio pubblico. Soprattutto perché la musica non ha in alcun modo un valore comparabile con il corrispettivo che ottiene» (*ibidem*).

Ora, indipendentemente dal valore (giuridico, morale, storico) che vogliamo attribuire loro, questi argomenti sembrano non esser conclusivi neppure per chi li sostiene con maggior forza. Il loro interesse consiste nel delineare uno spazio morale al cui interno non solo si continua a discutere, ma si definiscono pratiche di aggiustamento e di negoziato.

Io arrivo a considerare scorretto diffondere (senza autorizzazione) gli album appena usciti (o anche prima) con qualità audio elevata e considero scorretto e di pessimo gusto andare a caccia di questi *files* solo per avere l'album prima e gratis. Però con tempi e modalità che si allontanano dallo sciacallaggio, il *file sharing*, anche di prodotti sotto copyright, è una cosa onesta e spesso di incentivo alla musica e soprattutto alla cultura (*ibidem*).

Personalmente scarico solo musica che non si trova su cd, e di cd compro quelli che valgono la pena (*ibidem*).

Molta gente scarica, ascolta se gli piace compra, altrimenti cestina, non volendo appunto rischiare soldi. Però la gente è pigra, consuma roba commerciale, compra il cd a scatola chiusa presso la grande distribuzione (*ibidem*).

Acquisto soltanto quello di cui sono molto sicuro, anche dopo averlo scaricato da Internet. Mi capita di acquistare il cd originale. Ma la maggior parte di ciò che scarico non l'avrei comprata comunque (V.B.).

Io per esempio, per la musica che mi piace, quasi sempre scarico qualcosa da ascoltare (ma non troppo, per non togliermi il gusto del «primo ascolto integrale sul cd appena aperto»), compro appena posso, godo, scarico per poter anche ascoltare su computer o in macchina (prima mi facevo gli mp3, ma sono pigro...) E se mi piace davvero tanto, cerco di avere tutti i supporti possibili: compro i singoli, cerco le edizioni estere, scarico i bootleg, arrivo anche a comprare qualche vinile (Forum 2007).

Affermazioni di questo tipo sono frequentissime sui forum e nelle discussioni fra utenti di *file sharing*. In esse si manifesta la volontà

di raggiungere un «giusto» equilibrio tra le esigenze del mercato e quelle dei consumatori, dunque una forma di consumo musicale che si sottragga all'immoralità del profitto senza cadere in quella del furto (si veda Woodworth 2004). Per molti, le offerte di musica online a pagamento come iTunes della Apple sono una interessante soluzione al problema. Qui si può acquistare in modo mirato e a prezzi ragionevoli:

ora si sta raggiungendo un punto di equilibrio con iTunes. iTunes offre a prezzi relativamente bassi musica da scaricare di ottima qualità. Chi è interessato a un pezzo, può anche scegliere di comprarlo su iTunes. Sta penetrando questa idea di acquistare musica online. Credo sia un momento di assestamento tra il mercato e le possibilità del *file sharing* gratuito (U.C).

Ho però l'impressione che questo equilibrio potrà essere solo temporaneo¹³. Nel mercato musicale (e forse, più generalmente, in quello culturale e artistico *tout court*), la tensione fra la logica del mercato e quella dei suoi prodotti è strutturale. Quella che potremmo chiamare l'autenticità della musica è apprezzata in contrapposizione all'utilitarismo mercantile; la bellezza disinteressata dell'arte risalta nel contrasto con la grettezza interessata del sistema commerciale¹⁴. Si pensi a quanto spesso le canzoni di successo, quelle che

¹³ Oltre che, per il momento, assai limitato. Come detto, nella ricerca della Fondazione Einaudi solo il 7% del campione dichiara di aver acquistato musica on-line. Per inciso, l'aspetto più interessante di questa ricerca sta nel tentativo di incrociare i dati sul *file sharing* con quelli sugli altri consumi culturali. Emerge con grande chiarezza che i praticanti il *file sharing* sono al tempo stesso i principali consumatori e sostenitori del mercato musicale. L'effetto del *download* gratuito porta magari a un riequilibrio dei comportamenti d'acquisto, ma non li annulla né li riduce nel loro complesso per quelle fasce di utenti che già hanno buoni livelli di consumo culturale (Fondazione Einaudi 2007, 58). Purtroppo, le modalità con cui questa ricerca è stata condotta (questionari a risposte chiuse somministrati telefonicamente) lasciano margini d'incertezza sui risultati raggiunti e comunque li rendono difficilmente rapportabili al tipo di analisi che qui si è tentato.

¹⁴ Un atteggiamento che, come è stato notato, è radicato nella contrapposizione romantica tra arte e mercato. Ciò spiega anche il fatto che, nelle campagne antipirateria, l'industria discografica abbia bisogno di far appello a considerazioni non puramente legali e commerciali, ma morali ed estetiche – cioè, di mostrare l'immoralità della «pirateria» dal punto di vista dell'arte e degli artisti più che del mercato (Marshall 2002; Woodworth 2004, 163 e ss.). Si consideri, al contrario, questa difesa ultraromantica del *file sharing*: «Conosco molte persone che hanno usato il p2p per far nascere nuove storie d'amore con la musica. Alcuni hanno riscoperto vecchie fiamme, altri hanno flirtato con nuove conoscenze, altri ancora hanno ribadito promesse di relazioni durature. La Riaa [l'associazione delle industrie discografiche americane] vorrebbe insegnarci che, se non si paga, non è vero amore» (Condry 2004, 359).

dunque producono profitto, giocano sulla critica del profitto e sull'esaltazione del «dono». Il disgusto per la musica troppo «commerciale» in nome di gusti più distintivi è stata, in modo solo apparentemente paradossale, una delle principali strategie di commercializzazione nella storia della discografia. L'industria discografica ha bisogno, in una certa misura, di essere disprezzata dai suoi clienti: se la amassero, i suoi prodotti non interesserebbero più. Da questo punto di vista, le discussioni attuali su legalità e moralità del *file sharing* sono sintomo di prosperità di un mercato che vende avversione per se stesso.

7. Per concludere

Tutto sembra indicare per i prossimi anni una diffusione ancora più ampia delle pratiche di condivisione in rete, già oggi centrali nell'ambito del consumo musicale. Certo, case discografiche e autori di successo faranno valere giuridicamente i propri diritti e andranno parallelamente in cerca di soluzioni tecniche in grado di frenare la duplicazione abusiva. Tuttavia, per i motivi sopra indicati, uno scontro frontale con il mondo del *file sharing* non sarebbe per loro produttivo: dopo tutto, quello è anche il mondo della loro migliore clientela, dei loro consumatori più appassionati. Si potranno raggiungere punti di equilibrio, tali da consentire la circolazione della musica in rete senza implicare una perdita per l'industria discografica o almeno per l'industria culturale nel suo complesso. Qualunque soluzione non potrà comunque cancellare i più grandi mutamenti che il *file sharing* ha prodotto e sta producendo: l'accessibilità dei consumatori a una quantità e una varietà assai maggiori di musica rispetto al passato¹⁵, la possibilità di consumarla in configurazioni leggere e personalizzate, l'accentuata tendenza alla creazione di comunità virtuali di appassionati. Resta da vedere se e quanto ciò cambierà stabilmente le modalità di ascolto, il rapporto tra dischi, video musicali e concerti dal vivo, i modi di parlare della musica e in definitiva le modalità stesse della sua composizione¹⁶.

¹⁵ Un argomento molto forte sul nesso tra diffusione online e varietà della musica ascoltata è sostenuto in McLeod (2005).

¹⁶ Si pensi, per analogia, all'enorme influenza che ha avuto sulla composizione l'introduzione dei *long playing*. Intere stagioni della musica pop-rock sono legate al superamento della durata di pochi minuti del «singolo» tradizionale. Sui nessi tra cultura digitale, Internet e composizione si vedano i saggi raccolti in Katz (2004).

Mi sono chiesto, all'inizio di questo articolo, se il *file sharing* e più in generale il p2p possano essere considerati come espressione paradigmatica di uno «spirito del dono» – di quella che, secondo il pensiero antiutilitarista, sarebbe una logica rivoluzionaria di circolazione dei beni, contrapposta sia al mercato sia alla burocrazia amministrativa dello stato. In effetti, ci sono molti elementi nella pratica finora descritta che rammentano da vicino il modello del dono maussiano su cui si fonda il principio del «terzo paradigma»: si tratta di uno scambio di beni al di fuori dal mercato, senza vendita e corrispettivo economico, dove tutto circola in continuazione, e ciò che è scaricato viene rimesso costantemente in giro¹⁷. Il funzionamento dell'intero sistema sembra basarsi sulla fiducia reciproca, su una disponibilità incondizionata a dare (anche se il dare qualcosa non implica qui privarsene), su un intrinseco piacere della condivisione. Diversamente da quanto accade di solito con i beni materiali, moltiplicare ciò che ho e dividerlo con altri ne aumenta il valore, piuttosto che diminuirlo.

Tuttavia, la contrapposizione dono-mercato su cui si basa una simile interpretazione appare eccessivamente ingenua e schematica, non meno di quanto lo sarebbe l'immagine del *file sharing* come furto, come pura uscita individualistica e immorale da un'etica che impone di pagare il copyright in nome dei valori della cultura, della fiducia reciproca fra produttori e consumatori. L'equazione fra p2p e dono è inscritta nelle autointerpretazioni dei suoi praticanti, ma non è corretto assumerla come punto di partenza di un'analisi socioculturale: non regge, in definitiva, la netta contrapposizione tra dono e merce su cui si fonda (Pavanello 2007). La circolazione e il consumo della musica e dei beni culturali avviene interamente su un terreno in cui i due termini si intrecciano costantemente. Più che proiettare il p2p nella dimensione utopica del terzo paradigma o di un socialismo digitale, è semmai utile vederlo in connessione con i grandi problemi della proprietà intellettuale, della produzione collettiva e del «dominio pubblico» nell'epoca della comunicazione generalizzata.

Dunque, l'ideologia progressista e militante dell'*open source* non è sufficiente a definire le pratiche del p2p, non più di quanto lo sia la rappresentazione dei suoi utenti come gretti utilitaristi, unicamente interessati ad appropriarsi gratuitamente di prodotti che è possibile arraffare senza grandi rischi. È vero, come ho già osservato, che un'alta percentuale di utenti del *file sharing* sembra non partecipare

¹⁷ Una fra le più esplicite interpretazioni dell'intera comunicazione in rete come un'«economia del dono» e come una forma di *potlach* è in Barbrook (1999) e in Veale (2003).

né alla pratica né tanto meno all'ideologia della reciprocità: in molti usano le reti esclusivamente per scaricare, in modo utilitaristico e senza porsi il problema di contribuire al bene comune o al dominio pubblico. Quali siano le proporzioni tra queste due componenti (forte e debole, attiva e passiva) è difficile dire. Una ricerca del 2000 sul network Gnutella (Adar e Huberman 2000) individuava un 70% di utenti *free riders*, che cioè non rendevano disponibile alcun materiale in condivisione; emergeva inoltre che oltre la metà dei materiali presenti erano resi disponibili da un numero di utenti pari all'1% del totale. Gli autori della ricerca vedevano in queste percentuali un rischio di deterioramento dell'intero sistema, sulla base di quello che gli economisti chiamano il «dramma del dominio pubblico»: il fatto, cioè, che di fronte a un bene pubblico prodotto collettivamente, gli attori sociali sono portati a consumare senza contribuire, il che porta in breve al fallimento del progetto (si veda Beuscart 2002, 470). Questo rischio non sembra essersi realizzato; ciò è dovuto in parte all'antidoto incorporato nello stesso dispositivo tecnico (in software come eMule, come già osservato, i *files* in corso di acquisizione sono automaticamente aperti alla condivisione). Ma il dispositivo tecnico non basta a dar conto della volontà degli utenti di inserire materiali nuovi e rari, di evitare e anzi combattere i falsi, di impegnarsi più di quanto sarebbe strettamente richiesto dalle regole del programma. È in questo surplus di impegno che si nasconde il segreto del p2p. Come darne conto, senza impiegare categorie di per sé ingenuie come altruismo oppure il principio della condivisione come militanza?

In un brillante articolo basato sull'analisi di utenti francesi di Napster, J.S. Beuscart propone di dar conto di questo elemento in termini di «solidarietà tecnica». La propensione a condividere e a partecipare al bene pubblico sarebbe per gli utenti «il risultato di un negoziato con l'oggetto tecnico che è al tempo stesso una relazione normativa con l'insieme del collettivo sociotecnico». In quest'ottica, l'altruismo e l'utilitarismo non sono mai assoluti e non definiscono tipologie contrapposte di utenti: ciò che emerge in primo piano e diviene oggetto di studio sono pratiche specifiche degli attori nelle quali «considerazioni morali e considerazioni tecniche si intrecciano strettamente» (ivi, 474)¹⁸. Ma qualsiasi collettivo sociotecnico fun-

¹⁸ I concetti di solidarietà tecnica e collettivo sociotecnico appartengono a una riflessione sociologica basata principalmente sul lavoro di Bruno Latour e sul suo tentativo di superare la dicotomia fra ordine degli oggetti e ordine delle relazioni sociali su cui si fonda il pensiero moderno. Non è qui possibile sviluppare questa linea interpretativa, che pure appare molto feconda per il problema delle pratiche comunicative in rete (si veda Latour 1999 e, per una presentazio-

zionerebbe nello stesso modo di Napster o eMule? Mi pare che il surplus del *file sharing* derivi dalla natura particolare dei beni che circolano: come detto, si tratta di beni culturali che, per il fatto stesso di circolare, di esser mostrati e condivisi, aumentano il loro valore, piuttosto che diminuirlo come nel caso dei beni posizionali. La pratica sociale del gusto si gioca qui attraverso la partecipazione più che attraverso l'esclusività. Si può dire che per la musica la condivisione fa parte integrante del consumo: le potenzialità del «prodotto» sono sfruttate appieno solo se è possibile partecipare ad altri il godimento estetico che esso procura. Se il concetto di solidarietà tecnica appare fecondo per comprendere il funzionamento del p2p, esso va unito nel nostro caso alla peculiarità di un sistema di scambio di musica che si presenta come una grande arena di manifestazione di passioni, buon gusto, stile e distinzione culturale.

In questa prospettiva si può guardare anche all'altra domanda che ho cercato di porre: si può considerare il *file sharing* come un meccanismo generatore di cultura popolare? Il suo aspetto più interessante, sotto questo profilo, è la tendenza ad autonomizzare il momento del consumo rispetto alla rigidità del supporto e degli apparati classici di mediazione. La facoltà di scelta all'interno di un'offerta vastissima (quello che è stato chiamato il «Jukebox Celeste»: Burkart e McCourt 2004), la facilità dell'accesso, le ampie possibilità di riorganizzare in modo personale i contenuti, sono tutti elementi che esaltano l'autonomia della logica della fruizione rispetto a quella della produzione. Se il «popolare» si gioca nel passaggio tra questi due momenti o nello scarto fra codifica e decodifica, per dirla con Stuart Hall, siamo qui di fronte a un processo che, ampliando la gamma delle possibili risignificazioni, dilata lo spazio degli usi popolari della cultura di massa. Il consumo di musica continua ad essere arena di tensioni sulla linea mobile che definisce egemonia e subalternità e, al tempo stesso, nella prospettiva degli agenti sociali, terreno di strategie della distinzione e di espressioni sociali del gusto. Ma questo spazio, e le reti di relazioni che esso definisce, divengono smisuratamente ampi e sfuggenti a un'etnografia che tentasse di descriverli restando ancorata a una nozione classica dell'unità di luogo e di appartenenza sociale. Disegnare qualcosa di simile ai sociogrammi bourdieuiani, nell'epoca del *file sharing*, diviene terribilmente difficile.

ne in lingua italiana di questo filone di studi, Mattozzi 2006) e per lo sviluppo delle tecnologie di ascolto e diffusione della musica (per un'analisi del format mp3 come artefatto sociotecnico, si veda Sterne 2006).