



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Scienze Giuridiche

PLAGIO E CREATIVITÀ:
UN DIALOGO TRA DIRITTO E ALTRI SAPERI

a cura di
ROBERTO CASO

2011



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Scienze Giuridiche

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO

98

2011



PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© *Copyright 2011*
by Università degli Studi di Trento
Via Belenzani 12 - 38122 Trento

ISBN 978-88-8443-389-3
ISSN 1972-1137

La prima edizione di questo libro © Copyright 2011 by Università degli Studi di Trento, Via Belenzani 12 - 38122 Trento, è pubblicata con Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 3.0 Italia License. Maggiori informazioni circa la licenza all'URL:
<<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>

Novembre 2011

PLAGIO E CREATIVITÀ:
UN DIALOGO TRA DIRITTO E ALTRI SAPERI

a cura di

ROBERTO CASO

Università degli Studi di Trento 2011

INDICE

ROBERTO CASO PREMESSA	1
--------------------------------	---

ATTI

ROBERTO CASO PLAGIO, DIRITTO D'AUTORE E RIVOLUZIONI TECNOLOGICHE	
1. Introduzione	5
2. La complessità oltre il velo del clamore: suggestioni e dubbi a margine di alcuni casi	10
3. Dalla scrittura al libro stampato: evoluzione di un concetto	22
4. Conclusioni	38
 SANDRO VOLPE RACCONTARE IL PLAGIO	
1. La magnifica ossessione	41
2. Prove di seduzione	42
3. La sindrome da esordio	47
4. L'altra faccia della medaglia	55
5. Il testimone	61
 COSIMO COLAZZO DIRITTO E CREATIVITÀ MUSICALE. VERSO IL MONDO DELLA COMPLESSITÀ E DEL DIGITALE	
1. Il diritto d'autore, un concetto problematico	63
2. Uno sguardo storico. Sino all'Ottocento	65
3. Il diritto d'autore come diritto morale inalienabile	69

INDICE

4. Poi il labirinto del Novecento	71
4.1. L'enfasi di Schönberg	72
4.2. L'ironia di Stravinskij	74
4.3. Il monachesimo di Satie.....	75
4.4. Le bufere finali. Lo strutturalismo estremo	75
4.5. L'alea di Cage	76
4.6. Tentativi di fragile ricostruzione.....	77
5. E la musica d'oggi?.....	77
5.1. Navigare. Un viaggio che conduce al largo	79
6. E oggi il diritto?	81
6.1. Cosa si ricerca in un processo per plagio. Il pregiudizio della melodia. Due casi famosi.....	82
6.2. Nuovi strumenti analitici e critici per la popular music.....	85
6.3. Diritto e creatività. L'esposizione umana del diritto.....	88
6.4. Nuove sfide, nuovi assetti.....	89

DENIS ISAIA

IL PLAGIO FRA AUTORE E PUBBLICO

1. I «Pirati»	91
2. La proprietà intellettuale tra concezione «individualistica» e concezione «collettivistica»	93
3. Dalla committenza al collezionismo: la nascita dell'artista.....	96
4. L'esclusione del pubblico e l'umanità del plagio	100

GIANFRANCO DE BERTOLINI

BREVI RIFLESSIONI SUL PLAGIO

1. Meglio copiare che inventare? Fichte e Ungaretti	105
2. «Las Meninas» e il plagio	107
3. L'autore e il «Cavaliere inesistente».....	108
4. Autore, merito e responsabilità	110
5. La riproducibilità tecnica, il confine immateriale del plagio e l'autenticità.....	111
6. Opera, autore e rapporti sociali: la fontana di Duchamp	112
7. Conclusioni	114

INDICE

GIOVANNI PASCUZZI

IL PLAGIO TRA MEMORIA E CREATIVITÀ

1. Introduzione.....	117
2. Cos'è la creatività?	119
3. Può esistere creatività senza memoria?	121
3.1. Il plagio involontario: la cryptomnesia.....	124
4. Si può insegnare ad essere creativi?	127
5. I giuristi sono creativi?	129
6. Conclusioni.....	139

RENATO G. MAZZOLINI

«FALSE IMPOSTURE» E «FRAUDOLENTI INGANNI»

NELLE SCIENZE DEL SEICENTO E PRIMO SETTECENTO

1. Premessa	141
2. Una cornice in costruzione	145
3. Un autentico plagio: Galileo vs. Capra (1606-1607).....	154
4. Un brevetto mancato: il telescopio (1608).....	157
5. Pubblicare senza il consenso dell'autore: Flamsteed vs. Newton (1704-1716).....	161

DAVID LAMETTI

ON CREATIVITY, COPYING

AND INTELLECTUAL PROPERTY

1. Introduction	171
2. Creativity and the Arts.....	174
3. Creativity and Science	182
4. Conclusion: Keeping IP in its Place	188

ANDREA ROSSATO

PRODUZIONE SCIENTIFICA

E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

1. Tecnologia e consapevolezza	191
2. Una prospettiva storica	193
3. Dall'anarchia alla distopia	200

INDICE

4. Le ragioni economiche della «proprietà intellettuale».....	204
5. Dalla critica all'azione	207
6. Il successo del paradigma aperto	210

COMUNICAZIONI

GIULIA DORE

PLAGIO E NORME SOCIALI

1. Premessa	215
2. La dimensione sociale del plagio	217
3. I «periti in arte»: cenni alla visione della critica artistica e letteraria	222
4. L'importanza delle <i>social norms</i>	227
4.1. Le <i>copynorms</i> e il riscatto della comunità flessibile	232
5. La funzione moderatrice della norma sociale applicata al plagio...	235
5.1. Tutti contro il plagio: sanzioni sociali vs sanzioni (il)legali? .	239
5.2. <i>Codes of conduct</i> : etica del web e fondamenti di <i>netiquette</i> ...	242
6. Considerazioni finali.....	247

BIBLIOGRAFIA	251
--------------------	-----

NOTIZIE SUGLI AUTORI.....	281
---------------------------	-----

DIRITTO E CREATIVITÀ MUSICALE. VERSO IL MONDO DELLA COMPLESSITÀ E DEL DIGITALE

Cosimo Colazzo

SOMMARIO: 1. *Il diritto d'autore, un concetto problematico* – 2. *Uno sguardo storico. Sino all'Ottocento* – 3. *Il diritto d'autore come diritto morale inalienabile* – 4. *Poi il labirinto del Novecento* – 4.1. *L'enfasi di Schönberg* – 4.2. *L'ironia di Stravinskij* – 4.3. *Il monachesimo di Satie* – 4.4. *Le bufere finali. Lo strutturalismo estremo* – 4.5. *L'alea di Cage* – 4.6. *Tentativi di fragile ricostruzione* – 5. *E la musica d'oggi?* – 5.1. *Navigare. Un viaggio che conduce al largo* – 6. *E oggi il diritto?* – 6.1. *Cosa si ricerca in un processo per plagio. Il pregiudizio della melodia. Due casi famosi* – 6.2. *Nuovi strumenti analitici e critici per la popular music* – 6.3. *Diritto e creatività. L'esposizione umana del diritto* – 6.4. *Nuove sfide, nuovi assetti.*

1. Il diritto d'autore, un concetto problematico

Parlerò da compositore di un tema così importante come quello del diritto d'autore. Non nel senso che un tale tema mi sia familiare. Spesso si è compositori non perché questa si avverta come una professione, con una sua precisa collocazione sociale, da cui derivino norme fisse, orari, doveri, diritti. Ci sono compositori che hanno una tale configurazione, o per scelta ideologica o perché dentro il tessuto dei rapporti economico-professionali, e quindi in diretta presa su temi come quelli del diritto d'autore, dei contratti da rispettare e così via¹. Ma ci sono compositori, anche, che non hanno attitudine a questi temi.

¹ C'è la scelta ideologica di chi dice che l'arte è artigianato, e quindi una professione: bisogna ogni giorno produrre, e produrre solo se c'è committenza e così via. Oppure

Da cosa derivi questo è difficile dirlo. Esistono due dimensioni dell'essere autore. Una che si svolge sul piano di una creatività personale. L'altra di una creatività funzionale. Una incentrata sul soggetto, l'altra estroflessa nella dimensione sociale.

Spesso i compositori non si interessano del tema del diritto d'autore. È qualcosa che esiste sullo sfondo, un dato vissuto come separato dal proprio fare. Risulta stabilito, non lo si comprende a fondo nei vari meccanismi. Si beneficia di esso, ma non tutto è chiaro.

Anche la SIAE è pensata come una realtà non vicina. La stessa Società fa di tutto per tenersi a una distanza poco raggiungibile. Dovrebbe essere una società democraticamente costituita, con un'assemblea e momenti elettivi. Ma quanto sono partecipate le previste elezioni per la costituzione degli organi? Del tutto casuali sono i risultati. Un gioco di potere che trova riscontri concreti a partire da un movimento puramente periferico. Che produce influenze, ma a partire come da un fraintendimento.

Dovremmo pensare come mai accada tutto questo. Qui è in gioco qualcosa di profondo. Come mai non si riesce a ricondurre le questioni che riguardano il diritto d'autore a una ragione unica, omogenea, organica?

Ci sono le questioni presenti, dell'evoluzione tecnologica avanzata verso dimensioni imprevedibili sino a pochi anni fa, che mettono in crisi il senso della proprietà intellettuale e del diritto d'autore. Ma ci sono anche ragioni storiche, che vanno indagate. Perché non si assiste al passaggio da una realtà solida a una condizione liquida, da una realtà trasparente a una opaca che attende di essere compresa e gestita con nuovi mezzi.

L'opaco era già all'avvio.

chi, inserito nella dimensione della musica applicata, deve effettivamente ricavare esiti economici dal proprio lavoro, e quindi pone attenzione alle questioni del riscontro economico della propria autorialità.

Quindi da compositore mi avventuro nel tema.

2. *Uno sguardo storico. Sino all'Ottocento*

È noto, il diritto d'autore è una produzione storica. Prima del Settecento l'autore è funzionale alla realtà di una produzione culturale molto legata alla corte e alle classi nobiliari. Ricopre un suo ruolo riconosciuto, anche apprezzato e ben remunerato, attraverso gli atti di liberalità del mecenate.

Ma con la stampa nasce l'editoria. Questa incomincia ad attrezzarsi come un primo nucleo di impresa. Ottiene dal centro del potere la possibilità di produrre, stampando libri in molte copie². L'autore in questa fase è ancora un'ombra non riconosciuta. Convivono la nascita dell'editoria e una cultura legata alla corte e alle classi nobiliari, a lungo. L'autore vive dentro questo terreno, e si fa interlocutore di una situazione che si è resa molto più articolata, da cui tenta di ricavare possibilità per sé. È una situazione molto fluida. Egli è autore, ricercato per le sue capacità di produzione creativa, di realizzare oggetti artistici per il suo pubblico, ma il consumo prevede che siano altri attori sulla scena in posizione dominante.

² L'antecedente storico del *copyright* sorge in Inghilterra nel XVI secolo con lo scopo di produrre un controllo della circolazione delle opere riprodotte tramite stampa. Si attiva un interesse reciproco tra il potere e i primi imprenditori della stampa a controllare la produzione libraria, da una parte in funzione di filtro e censura politica e morale, dall'altra per assicurare il profitto degli investimenti effettuati. A vigilare sulla produzione è la Corporazione degli editori, che tiene il Registro della Corporazione. Al Registro vengono ammesse le opere destinate alla stampa, cui si attribuisce un *copyright* collegato a un editore. L'editore, tramite il *copyright*, ottiene una concessione per la stampa in termini esclusivi. Egli può ricercare e confiscare le stampe e i libri non autorizzati. Per aver accesso al Registro le opere devono superare un controllo preventivo, d'ordine politico e circa l'ammissibilità a *copyright*.

Con il Settecento qualcosa inizia a cambiare. L'autore ottiene un qualche riconoscimento. Può, in rapporto all'editore, imporre un suo veto. Certo vale poco. Condizione più teorica di un riconoscimento per sé, perché economicamente non c'è alternativa.

Vige un ricatto implicito, per cui l'autore accetta tutto dall'editore. Da solo non ha alcun potere di distribuzione del proprio lavoro. È importante, assolutamente necessario che abbia un editore, che stampi e riproduca il suo lavoro facendolo circolare. L'autore non ha alternative.

Siamo agli albori di un'industria culturale modernamente intesa, tuttavia. Incomincia a disfarsi lo schema della produzione per una classe sola. Il mecenatismo inizia a perdere il suo senso di unico centro e faro culturale. La produzione culturale inizia a mirare a pubblici molto più estesi e variegati.

Ancora una situazione fluida e critica per l'autore. Siamo in una fase di transizione. Non da subito si ha il riconoscimento di un diritto dell'autore, da riconoscere a priori e in tutti gli aspetti. Ma il seme inizia a prodursi. Anzi qui siamo al punto probabilmente di maggiore difficoltà. Nulla si è consolidato del nuovo e il vecchio mondo viene a sgretolarsi.

La musica resta qualcosa da consumare, non da conservare. La produzione è continua. Alla corte Esterházy, dove il maestro principale e direttore è Franz Joseph Haydn, il ritmo di realizzazione di concerti sinfonici, opere, musica da camera è impressionante³. Le giornate sono piene di musica. Le annotazioni mensili dei programmi ci dicono di una

³ V., per anche per i diffusi riferimenti che se ne ricavano, H.C. ROBBINS LANDON, D. WYN JONES, *Haydn. Vita e opere* (trad. it. a cura di M. DELOGU), Milano, 1988. E in particolare, a titolo di esempio, l'elenco di opere, accademie, spettacoli delle marionette e commedie rappresentati dal 23 gennaio fino a dicembre 1778 nel teatro principesco di Esterhaz. Nell'elenco, ripreso dagli archivi Esterhazy a Budapest, mancano, perché non venivano annotati per iscritto, i concerti di musica da camera, che erano pur essi ricorrenti, e si tenevano al mattino o al pomeriggio. Si pensi poi ai ricevimenti e alle feste, dove pure la musica interveniva e aveva un ruolo (pp. 152-159).

costante produzione musicale. Si susseguono ininterrottamente prove e esecuzioni pubbliche. Haydn dirige i concerti, compone nuove opere per il principe. La situazione è tra le migliori: il principe è ricco, ama la musica. Ma nel contempo bisogna essere molto attivi. Haydn è musicista eccelso. Poche prove gli sono sufficienti per ottenere i migliori risultati. Ne vorrebbe magari di più. Ma sa che bisogna adeguarsi. Il ritmo è frenetico. Lo dicono anche i suoi manoscritti.

Con il passare degli anni un segno sempre più veloce e rapido, schizzato, meno preciso nel dettaglio. Bisogna essere rapidi in tutto e massimamente efficienti. Per l'ascolto dell'epoca non esiste il culto dell'opera scritta. Questa è la traccia per realizzare un'esperienza musicale, che presto trascorre verso un altro, nuovo evento. Alla corte dove Haydn sarà splendidamente impegnato per decenni, ogni giorno si dà qualcosa di nuovo. L'opera quindi, pur amata e rispettata, ascoltata con interesse, compresa, specie dai nobili più avvertiti, e così dal suo principe, tuttavia non è un assoluto da conservare per sempre. Non ancora l'esecuzione capitale, l'interpretazione da tramandare. L'opera, l'interpretazione, la comunicazione per il pubblico sono un unico flusso dove i nodi non si sono ancora consolidati in tratti forti, in nuclei e confini fortemente segnati.

Questo ha riflesso nell'idea di autore, che non è ancora il centro unico e primo di promanazione dell'opera, da rispettare in diritti inviolabili. Ma inizia a protestare il proprio ruolo, la propria autonomia.

Con l'Ottocento cambiano molte cose. Emerge un'ideologia dell'autore originale, dell'opera d'arte come luogo eletto della verità delle cose.

Sarebbe il caso di leggere in parallelo la storia dell'estetica e la storia economica della musica. Si vedrebbe come tante scelte si determinino in un rapporto di co-implicazione forte.

Ma la nostra visione della storia dell'arte e della musica come sequela di monumenti ci impedisce di entrare dentro le pieghe della sto-

ria. Sarebbe proprio il caso di farlo. Scegliere anche, soprattutto, una storia minore, per capire il senso del cambiamento, delle derive che è il flusso delle cose.

L'Ottocento romantico enfatizza il ruolo dell'autore. L'opera d'arte non è più semplice manufatto per il consumo, ma il luogo dove la verità si capitalizza, perché l'artista sa coglierla ed esprimerla. Così Schumann. Così Wagner. Si pensi quale considerazione di sé, come autore, come esempio vivente di verità e originalità, possa avere ispirato Wagner, la sua vita, il suo rapporto con il potere. Siamo in uno schema che si complica enormemente. L'artista vede l'avvenire, il potere si mette al suo traino.

Una follia dell'arte e del potere domina nel rapporto tra Wagner e Ludwig II di Baviera.

Un esempio estremo, che ci dice di un'emancipazione che inizia a rendersi presente, per vie labirintiche e contraddittorie. Frustrazioni, sublimazioni e riconoscimenti concreti si intrecciano.

L'Ottocento è articolato. Non solo utopie e sogni ad occhi aperti. Anche visioni più realistiche, un fare che si realizza nella misura. Pensiamo a Brahms.

La borghesia propone un'idea diversa di industria, impresa, anche in campo culturale. Si determina una struttura maggiormente formalizzata, dove tra i nodi da riconoscere in termini di diritto si propone anche l'autore.

Il pubblico inizia a smaterializzarsi, a rendersi come più anonimo. I mercati si ampliano. L'autore incomincia a determinarsi come figura neutro-astratta cui dare riconoscimento.

Perché il sistema trovi un suo equilibrio economico è necessario che l'autore sia riconosciuto in alcuni diritti essenziali. L'ideologia dell'arte contribuisce a porre un'enfasi particolare anche al lato morale del diritto. La produzione intellettuale, artistica, culturale va difesa per

sé, e poi per gli effetti economici che produce. Verso la fine dell'Ottocento una tale combinazione poteva riuscire.

3. Il diritto d'autore come diritto morale inalienabile

La Convenzione di Berna è del 9 settembre 1886, è stata completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914 e riveduta a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971.

Corre un secolo intero la stesura di un accordo internazionale, dedicato a stabilire i cardini della proprietà intellettuale e del diritto d'autore, cui le leggi nazionali avrebbero dovuto via via conformarsi, Dovrebbe farci riflettere questo. Anche il processo del diritto d'autore in Italia, che dialoga con quella prima presa di posizione che è la Convenzione di Berna, a sua volta fortemente dinamica nel tempo, trova momenti di adattamento e sviluppo. Un primo momento di discontinuità forte è rappresentato, nel diritto italiano, dalla l. 22 aprile 1941 n. 633, "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio", che sarà nel tempo modificata e aggiornata, o per meglio aderire al senso della Convenzione internazionale, o per renderla ben coerente con certi assunti costituzionali, o per trovare rapporto con direttive comunitarie⁴.

⁴ Le principali vicende della normativa sul diritto d'autore in Italia trovano scansione con i seguenti provvedimenti: l. 22 aprile 1941, n. 633, «Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio»; r.d. 18 maggio 1942, n. 1369, «Approvazione del regolamento per l'esecuzione della legge 22 aprile 1941, n. 633, per la protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio»; l. 20 giugno 1978, n. 399, «Ratifica ed esecuzione della convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche, firmata il 9 settembre 1886, completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914, riveduta a Roma il 2 giugno 1926 a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e

La complessità di un processo, che attiene alle dinamiche di sviluppo nazionale, ma si propone in dialogo con il livello internazionale, ci dice che qui siamo nel campo dei diritti umani fondamentali. C'è una convenzione ampiamente diffusa che tende a concepire e affermare un senso forte del rispetto del diritto d'autore, in quanto attinente la dimensione della sfera morale della persona. C'è in gioco qualcosa di rilevante, come un diritto forte e importante delle nostre società. Abbiamo sempre pensato il diritto d'autore come qualcosa di astratto e fisso, e invece lo scopriamo come un processo, lungo e difficile, faticoso, che ha coinvolto gli stati nazionali, spingendoli verso una presa di posizione non semplicemente tecnica, verso un'opzione culturale decisa.

Qui è in campo il diritto che tenta di leggere, interpretare, misurare, ordinare, allo scopo di esaltarla in un ruolo fondamentale per la cultura e la società, la creatività dell'autore. Il diritto tenta di toccare qualcosa di fondativo. Si tratta di stabilire e radicare come valore, stabilito e acquisito da tutti, la creatività in tutti i campi del fare umano. Tenta di affermare i termini affinché questo valore della creatività sia rispettato assolutamente, preservato in un nucleo fondamentale intangibile.

È il diritto che deve limitare, negare in qualche modo se stesso, per affermare qualcosa come un valore assoluto, sottratto, pertanto, al

a Parigi il 24 luglio 1971»; l. 18 agosto 2000, n. 248, «Nuove norme di tutela del diritto d'autore» (questa legge interviene per integrare e modificare, in alcuni articoli, la l. n. 633/1941); d.lgs. 9 aprile 2003, n. 68, «Attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione»; d.lgs. 27 giugno 2003, n. 168, «Istituzione di Sezioni specializzate in materia di proprietà industriale ed intellettuale presso tribunali e corti d'appello, a norma dell'articolo 16 della legge 12 dicembre 2002, n. 273»; d.lgs. 16 marzo 2006, n. 140, «Attuazione della direttiva 2004/48/CE sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale»; d.P.R. 29 dicembre 2007, n. 275, «Regolamento recante disposizioni modificative del capo IV del regio decreto 18 maggio 1942, n. 1369, concernente approvazione del regolamento per l'esecuzione della legge 22 aprile 1941, n. 633, per la protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio»; l. 9 gennaio 2008, n. 2, «Disposizioni concernenti la Società italiana degli autori ed editori».

lavoro umano della produzione di nuove regole. Un seme da conservare e da concepire come costituzione fondamentale.

Nella Convenzione di Berna si dà questa valenza del diritto d'autore come diritto morale, di cui non si dispone semplicemente cedendo per contratto i diritti derivati. C'è un diritto morale che pertiene all'opera d'arte e all'artista che l'ha ideata, che non può essere in alcun modo alienato. Nello stesso tempo possono essere alienati aspetti derivati, connessi, declinazioni contingenti, e da questi l'autore può trarre ricavo economico.

Un'enfasi forte investe l'autore e, quindi, l'opera.

4. Poi il labirinto del Novecento

Siamo a fine Ottocento. L'autore si è solidificato in una funzione, che ha un suo riconoscimento nel processo produttivo. Non solo. Il soggetto che crea ha un ruolo culturale importante, diventa il depositario della continuità storica dell'Occidente.

Nel campo militante delle arti, la fine del secolo e i primi decenni del Novecento sono una storia difficile e complessa. Vediamone qualche aspetto nel riflesso della vicenda che lega Gustav Mahler e Richard Strauss. Il primo sembra il campione dell'artista aperto e problematico, l'altro più conservatore e integrato. Ma guardiamo la loro corrispondenza⁵. Strauss propone numerose occasioni importanti di concerto a Mahler, esecuzioni per le sue musiche, dirette dallo stesso Strauss. E l'altro a chiedere che fossero concerti monografici, a mettere condizioni e veti. Strauss fa figura di essere molto più simpatico e generoso. E viene da pensare a quanto egli si impegnò concretamente nel suo paese per assicurare condizioni di vantaggio per gli autori e soprattutto per gli au-

⁵ G. MAHLER, R. STRAUSS, *Carteggio. 1888-1911* (a cura di H. BLAUKOPF, trad. it. di A. FOCHER), Milano, 2003.

tori di musica d'arte. Si impegnò concretamente sulla questione del diritto d'autore, ponendo il tema all'attenzione delle leve di comando, facendo valere il suo prestigio per concretamente ottenere possibilità per la categoria dei compositori. Quanto l'altro era tutto preso dalla faccia fondamentalista e religiosa dell'autore, tanto Strauss invece, con spirito prammatico, si viveva come un uomo politico, che aveva il dovere di spendersi concretamente per muovere le cose. Lo fece anche col potere nazista, ingenuo in questo, rimanendone stritolato.

È un duopolio che si propone molto nel Novecento. L'enfasi dell'autorialità artistica come qualcosa di superiore, talmente lontana dalle prassi, che se ne va per conto suo, e invece l'idea della creatività artistica come mestiere, compenetrata di mondo e compromessi.

4.1. L'enfasi di Schönberg

Enfatico Schönberg nel dire che l'autore deve vivere per il nuovo, nella religione dell'arte come un culto supremo per cui spendere tutti se stessi, fuori da qualsiasi ragione di successo, «a gloria futura».

Con imbarazzanti effetti comici Schönberg rivendicherà la proprietà intellettuale del sistema dodecafonico contro Thomas Mann. Come detto, Schönberg sembra in ogni momento l'alfiere dell'arte per l'arte, dell'artista che segue la sua strada, preso nella passione della rivelazione della verità, che è sempre qualcosa di nuovo rispetto al mondo usuale delle convenzioni. E la comprensione arriverà in un tempo futuro, quando sarà possibile a tutti comprendere le profezie dell'artista, unico depositario della verità. Enfasi nell'artista, enfasi nell'autore di qualcosa di unico, enfasi nella moralità della posizione dell'artista. Tutto questo nulla evidenzerebbe, se non fosse posto al confronto con la realtà delle cose comuni, della vita dell'artista.

Schönberg apre una polemica con Thomas Mann. Questi è autore del «Doctor Faustus». Protagonista nel romanzo è Adrian, compo-

sitore che attende all'opera capitale, la quale ha i caratteri, nella novità del linguaggio musicale, proprio della musica dodecafonica di Schönberg. Adrian è ritagliato evidentemente sulla figura di Schönberg. La musica che egli crea, così nuova e unica, ha un autore in filigrana, che è proprio Schönberg. Thomas Mann si è ampiamente documentato, anche con Adorno, circa il sistema dodecafonico, per trattarne, nei termini del romanzo, nella sua opera. Conosceva peraltro Schönberg, e quindi ne aveva anche nozione diretta. Nell'economia del suo romanzo, tutto il dispiegamento della narrazione rispetto alla musica di cui Adrian è autore, ha a che fare con Schönberg. Certo Mann non s'attendeva di dover porre alcuna annotazione rispetto a questo. Si trattava di un romanzo, di un'invenzione, tessuta di falso e di vero, come in tutti i romanzi.

Ma Schönberg ha un alto senso, molto morale, dell'autore. Egli è l'autore della dodecafonia e Mann ha plagiato. Ne deriva una polemica anche dura, soprattutto per la parte di Schönberg, che è documentata da uno scambio epistolare privato e da lettere aperte ai giornali. Mann risponde con un tono distaccato e formalmente corretto. Intende risolvere la questione nei termini più concilianti, anche se protesta di non comprendere le rimostranze. Per Schönberg, invece, si è compiuto un sopruso. È stato leso il carattere morale della creazione artistica, compromessa l'aspirazione alla gloria postuma, che è il faro, la guida, del vero artista, che serve solo l'arte e lo spirito. Schönberg scrive a Mann, rivendica la necessità che le cose siano chiarite esplicitamente. È lui l'inventore della dodecafonia, non Adrian e quindi non Mann. Bisogna che sia detto pubblicamente⁶.

Mann accetta subito. Non è quello che gli interessi. Quindicimila copie sono state già stampate nell'edizione tedesca. Le ristampe conteranno un'annotazione relativa alla paternità schönbergiana della do-

⁶ A. SCHÖNBERG, T. MANN, *A proposito del doctor Faustus. Lettere (1930-1951)* (trad. it. F. MANCINI, G. TAGLIETTI), Milano, 2008.

decafonìa. Quelle straniere sin dalla prima edizione⁷.

Ma mai Schönberg ne sarebbe stato soddisfatto. Se in una lettera si dichiara soddisfatto per il trattamento ricevuto, anni dopo basta un'intervista pubblica per dare accesso di nuovo alla lamentazione. Temeva da sempre, che in un futuro lontano, fattosi tutto più indistinto, si sarebbe detto Mann l'inventore del sistema e non Schönberg. Quale ingiustizia per l'artista che ha atteso al senso dell'autorialità come testimonianza eminentemente morale e collocata fuori dal tempo. Per l'artista, che è stato autore nel senso religioso e non pratico-storico del termine. Mann ha profanato in un modo irredimibile il senso dell'autore come nucleo dello spirito dell'arte.

4.2. *L'ironia di Stravinskij*

Accanto a Schönberg troviamo però Stravinskij. L'altro polo. L'altro estremo. Cinico al confronto Stravinskij, nel dire che l'arte è forma e artigianato puri, rispetto a cui avere l'atteggiamento un po' automatico del mestiere, che si muove per ragioni di committenza. Pronto a far valere il suo diritto di autore a essere remunerato per il proprio lavoro. Importante in questo senso scorrere le sue richieste di compenso per committenze. Sapeva ben farsi valere e ben farsi pagare.

Ma Stravinskij sapeva ancora tenere insieme le ragioni dell'arte e queste altre della convenienza. Una diabolica capacità camaleontica di essere tante cose. Egli come persona evidentemente, e così la sua musica. Quanto da dire sulla sua musica al quadrato, sulla sua idea di

⁷ Questo il testo che avrebbe dovuto risolvere ogni controversia: «Non mi pare superfluo avvertire il lettore che il tipo di composizione esposta nel capitolo XXII e chiamato tecnica dodecafonica è, in realtà, proprietà spirituale di un compositore e teorico contemporaneo, Arnold Schönberg, e fu da me attribuito, in una determinata costruzione ideale, a un musicista di mia libera invenzione, al tragico protagonista di questo romanzo. In genere le parti tecnico-musicali del libro devono parecchi particolari alla teoria armonica di Schönberg» (T. MANN, *Doktor Faustus*, 6 ed., Milano, 2001).

autore come originale nella capacità di riciclare i materiali storici! Anche per il tema che trattiamo. Ma andiamo oltre.

4.3. Il monachesimo di Satie

Nello stesso tempo Satie. Un procedimento di spoliatura estrema dell'arte, il renderla in una condizione di assoluta povertà, che revoca in ultimo piano l'autore. Così la musica di Satie, una dichiarazione di oralità e dispersione, soprattutto socratica interrogazione, attraverso una scrittura fatta di poco, spersonalizzata, costante messa in discussione dell'opera, del supporto conosciuto, del piano di comunicazione usuale.

4.4. Le bufere finali. Lo strutturalismo estremo

Nella seconda metà del secolo XX una bufera per gli autori di musica d'arte. Diverge sempre di più la schiera dei compositori d'avanguardia e quella dei compositori integrati nella produzione. È una scissione forte. Ai primi l'aureola di campioni della moralità; agli altri le prassi quotidiane, criticamente svalorizzate.

Il processo è ambivalente e contraddittorio. La musica d'avanguardia dopo il secondo conflitto mondiale assume un profilo internazionale, rapidamente si globalizza. Si fa linguaggio internazionale. Questo linguaggio, l'unico cui prestare fede, deve essere lontano da ogni visione edulcorata e pacificata. Deve essere spietatamente oggettivo. Frutto di automatismi e di calcolo, si fida della mano del soggetto autore per quanto egli sa miratamente escludere ogni influenza propria. Le strategie di costruzione compositiva devono eliminare il soggetto che crea e anche il soggetto che ascolta.

Ne derivano partiture che paradossalmente si determinano in un oggetto d'arte pubblicato e dotato di un autore, e in oggetti veicolati per

la comunicazione, stampati in partiture, incisi in dischi. Ma quella musica non ha autore, non soggetto che vi presieda. Una miccia, una bomba, lanciate contro l'autore e contro l'ascolto.

Pur in questa forma sconnessa e incoerente, terroristica soltanto, ciò che si è prodotto ha un senso.

È l'emancipazione della materia musicale in una condizione di non controllo soggettivo, puro scatenamento del possibile, che è casuale per le strategie che l'hanno determinato, fatali per il soggetto.

4.5. L'alea di Cage

John Cage lo dirà più chiaramente e meglio. Bisogna che il soggetto faccia silenzio e così emergano le voci dell'altro ignoto, dell'altro reietto: il rumore, il mondo, l'incoerente, l'inatteso, l'inattendibile. Il suo gesto di denudamento va diretto a una questione, che è quella dell'apertura del suono verso dimensioni e regioni cui non aveva sinora prestato voce.

L'autore si è fatto radicalmente eventuale. Un residuo. Un relitto. L'opera è il mondo. Anche questa troverà un editore, indicherà un autore. Ma qui c'è un'asimmetria che prima o poi deflagrerà. L'opera indica con il dito in innumerevoli direzioni. E l'opera è una versione precaria del possibile. Con quale autorità si propone in un catalogo? Solo ironicamente può starci ed essere accetta. Ma quanto durerà il gioco? I giochi sono arrivati al punto estremo, quasi di non ritorno.

L'autore è morto. I suoi diritti sono puramente inerziali. Finiti. Il mondo è finito. A un grado zero. La scrittura e l'oralità si toccano. Il segno e l'aperto sono la stessa cosa. Il dentro e il fuori, tutto si travasa reciprocamente.

Con Cage e il suo liberare il caso, peraltro sempre attraverso strategie molto disciplinate, come egli teneva a dire (non semplicemente abbandonandosi alla prima idea che viene in mente, che sarà sempre

conformista, egli diceva; ma elaborando le strategie utili affinché venga il qualsiasi possibile, radicalmente indipendente da noi), emerge il suono nella sua condizione di apertura radicale all'evento possibile. Non più incapsulato in una realtà nota, ma la sorgività del possibile.

L'autore in questo caso è la chiave che disvela un mondo, che non deve corrispondere alla sua visione personale. Forse per un malinteso, una strana asimmetria della storia, che prima o poi verrà assorbita, e con un potente effetto ironico, egli crea opere confinate in un supporto, riconosciute come proprie, tutelate dal diritto d'autore, editate e stampate.

Cage genera eventi, fa *happening*. Tutto eventuale e possibile nell'unicità del momento. Il tempo non si raccoglie in un'opera, in un autore. L'opera e l'autore non ci sono più, sono in effetti dispersi, polverizzati. Cosa difendere allora? Cosa tutelare? Un ultimo brandello di autore, quasi un certificato sul nulla e sull'impossibile.

4.6. Tentativi di fragile ricostruzione

Il minimalismo non poteva non tenere presente questa lezione di riduzione del soggetto. Il fare conto del materiale ridotto, l'idea della forma come processo e non come arco compiuto. L'opera è come un ritaglio eventuale di uno scorrimento, che ha molto la natura meccanica del procedere avanti, con una visione puramente periferica, radicalmente marginale. Perché non c'è più un centro. Non c'è più la visione e l'occhio dell'autore universale.

5. E la musica d'oggi?

Siamo all'oggi, per grandi salti.

Cosa ci dice la musica d'arte oggi dell'autore?

I generi perdono consistenza, si aprono all'incrocio e alla contaminazione. Il linguaggio musicale si innesta su altri linguaggi. Installazioni, performance. Inoltre, nelle prassi compositive, molto il senso del riporto linguistico, del prestito, del montaggio di materiali diversi, anche ripresi per citazioni diffuse. In tutto questo, le possibilità forti che vengono espresse dal mezzo elettronico.

Una condizione di grande frammentazione.

È la stessa idea di musica d'arte che incomincia a perdere i propri margini.

È una cosa che si sente dire molto: chiunque oggi può farsi compositore, con pochi mezzi elettronici alla portata di tutti. La tecnologia si è fatta amichevole. Non è necessario essere super esperti informatici per utilizzare un software di gestione del suono, di editing per il suono e la musica.

Che cosa sta succedendo?

L'autore, l'opera stanno perdendo i propri margini, la loro identità si sta sfilacciando sempre di più.

Dilagano nel fuori e il fuori penetra il nucleo della loro identità.

Sono processi storici lunghi, ma qualcosa sta succedendo e la tecnologia è il veicolo, la scena dentro cui il cambiamento sta avvenendo.

La tecnologia mostrava sino a pochi anni fa tutto il suo attrito. Ma oggi è fluida e scorrevole. Cambieranno molte cose. L'industria culturale incomincia a ricostituirsi rispetto a una realtà che si è fatta diversa. È una lotta, insieme un abbraccio ricercato e da compiere.

In questo quadro ciò che si va perdendo è il senso della creatività originale. Si è nel flusso dell'uso e del riuso. Il luogo di partenza non è il vuoto virtuale della mente dell'artista che da sé trae nel silenzio e anche nella contemplazione un primo moto. No, si è dentro un processo continuamente elaborativo. Si agisce in un *continuum* di possibili, con un atteggiamento di attesa e predazione.

La tecnica non è un ambito di intervento culturale accanto ad altri, con sue regole, funzioni, obiettivi limitati. La tecnica è la nostra nuova natura. La natura non è l'altro radicale, l'aperto da ridurre alle ragioni dell'uomo. Il domicilio e l'aperto non ci sono più. L'uomo e la natura non sono più distinti. Tutto è leggibile e manipolabile dalla tecnica. Tutto può essere discretizzato nelle misure della tecnologia. Tutto è modulo per costruzioni e innesti possibili.

Tutto, tutto è così.

È la babele e insieme la globalizzazione più spietata. In tutto questo l'arte è radicalmente copia, nella sua rinuncia a una voce originale. L'arte è radicalmente plagio, nella sua rinuncia alla verità.

Allora bisogna riconoscere di essere in un flusso abbastanza indistinto di azioni, che non strutturano una visione del mondo. Possiamo assumere la maschera di dire cose originali. Ma la nostra mente, il nostro braccio sanno di avere perso il senso della parola capitale. A crederlo veramente si sfocia nel ridicolo: un'enfasi tronfia che non convince nessuno.

È la storia che si è appiattita. La tradizione, il senso della tradizione sono andati effettivamente persi. Tutto è in una condizione orizzontale di transito possibile. Ramificazioni infinite verso il possibile. Un mondo piatto in continua espansione.

5.1. Navigare. Un viaggio che conduce al largo

L'ipertesto è la logica che bisogna comprendere e usare. Navigare, spostarsi da un lido a un altro, tradurre, citare. Questo stare nella fluidità, anche dei materiali, che possono essere usati con una certa libertà. Frammenti sparsi possono essere riarticolati in un percorso di

senso. Sempre e soltanto ipotesi, certo. «*Il n'existe pas Il est l'île. / Seul l'océan existe*»⁸.

L'ipertesto non è soltanto il dominio della citazione che rimanda senza fine ad altro. È il senso del dilagare e della deriva. La musica che sappia cogliere il senso del nomadismo e della precarietà, del flusso e del tempo, è la musica dell'oggi. Non semplicemente il copiato e la citazione.

Ponti, corridoi ci fanno scorrere da un punto all'altro del possibile. L'ipertesto non ha un centro ordinatore, è un viaggio che conduce al «largo» per correnti imprevedibili. Siamo così dentro il «tempo» che non può più essere ordinato in uno schema trasparente. Stare nell'«aperto», in «pieno mare», dove – come dice Simone Weil – «siamo accerchiati dalla nostra stessa vista»⁹.

L'arte che sappia dire questa condizione è l'arte di oggi. Sarà probabilmente fatta di materiali di riuso, assemblata, *trash* per scelta. O pura, ma duttile, non la violenta affermazione di superiorità morale, ideologicamente votata, di una volta. Duttile perché saprà trapassare da un senso verso un altro possibile, per velamenti e svelamenti sottili. Quest'arte, anche non tecnologicamente espressa, sarà l'arte della nostra era, della tecnologia pienamente dispiegata.

Potrà essere detta anche nella voce di un artista solitario, producendo un nulla di mai visto, ma che ci è familiare, se lì si dia non la forma conclusa ma il senso dell'aperto, e della seduzione che balugina inattesa, dell'isola che non è un approdo definitivo, della presenza come forse un miraggio, della vita come un sogno che ci sfugge dalle mani.

⁸ E. JABÈS, *La memoria e la mano* (trad. it. di D. BISUTTI e A. PANICALI), Milano, 1992, 86-7.

⁹ S. WEIL, *Quaderni III* (a cura di G. GAETA), III ed., Milano, 1988, 419.

6. E oggi il diritto?

Cambiamo quadro. Torniamo al campo del diritto. Si è detto che, nelle sue formulazioni normative, il diritto d'autore investe diritti di natura economica e diritti morali. C'è, quindi, un diritto della proprietà intellettuale che non è disponibile. Anche dopo la cessione dei diritti patrimoniali sull'opera, l'autore può farvi riferimento. Egli può opporsi a deformazioni, plagì. La persona dell'autore è inviolabile. C'è un diritto inviolabile alla paternità e all'integrità dell'opera. Che non decade mai. È un diritto fondamentale intangibile. Il plagio interviene su esso, lede qualcosa di fondamentale della natura umana. L'usurpazione della paternità dell'opera è qualcosa di molto grave, non solo un furto economico. È un furto di identità. È il furto della parte creativa dell'uomo, vale a dire dell'anima. È un reato.

Viene difeso tutto della creatività, anche il furto di parti dell'opera. Anche un copiato che non sia punto per punto. Qui ci si addentra dentro un terreno difficile. Quale sia la soglia di riconoscibilità di un originale. Che sarebbe bellissimo tema di ricerca per un artista, ma che la prassi giuridica risolve molto alla sua maniera, senza sfumature, come forse è giusto che sia. Un certo numero di battute uguali o simili sa determinare se una composizione sia stata plagiata. Soprattutto la melodia viene sorvegliata in questo senso. Di meno altri aspetti.

Avremo modo di discutere quel che riguarda l'opzione culturale che soggiace a una tale visione, per cui l'altezza delle note, gli intervalli diventano prevalenti su altri aspetti.

La melodia cantabile ha a che fare abbastanza con la musica leggera. Un testo viene cantato, e la voce si esprime melodicamente. Ma la canzone non è solo questo. Nella canzone ci sono, e valgono molto, anche i rivestimenti timbrici, il *sound* di cui la melodia è partecipe.

La melodia che prevale su altri parametri attiene a una specifica opzione culturale, che la stessa mentalità occidentale ha messo in discussione.

6.1. Cosa si ricerca in un processo per plagio. Il pregiudizio della melodia. Due casi famosi

Entriamo nell'aula dove si discute un caso di plagio. Vengono verificate le distanze che la nuova composizione, su cui grava un'ipotesi di plagio, immette rispetto all'originale. Nello stesso tempo una discussione investe la composizione che pretende di darsi come originale. C'è da chiedersi se essa sia passibile di considerazione come qualcosa di originale. Oppure se sia qualcosa di comune e generico, poco o nulla rilevata sopra il patrimonio delle idee musicali comuni e di tutti.

È su questo che si gioca il giudizio. Verificare quanto il presunto «originale», che ha preceduto la presunta «copia», resti presente nella composizione incriminata, che oltre una certa soglia sarà tacciata di plagio.

L'altro oggetto del contendere è se il preteso originale sia effettivamente originale, oppure *vox populi*, il che renderebbe ininfluenza la primogenitura, perché in ogni caso tutte le composizioni così concepite, venute prima e venute dopo, sarebbero rifacimento di qualcosa di pubblico dominio, e quindi fuori dall'ambito del diritto d'autore.

Vengono chiamati consulenti a motivare tecnicamente i possibili giudizi. Questi potranno sbizzarrirsi in discussioni e argomentazioni tecniche, a provare l'una cosa, oppure il suo contrario.

Quando il plagio sia evidentissimo, nulla da dire. Ma quando le affinità, nel mentre emergono, richiamano anche certe differenze, allora il gioco attiene sempre più alla retorica e alla persuasione.

Guardiamo due vicende che hanno a che fare con due processi per plagio. Una riguarda la causa intentata dal nostro Albano Carrisi contro Michael Jackson. L'altra la controversia giuridica che ha visto protagonisti una nota corporation, la Bright Tunes Musica Corporation, e l'ex Beatles George Harrison.

Se ascoltiamo «I cigni di Balaka» di Al Bano, canzone del 1987 che il cantante pugliese interpretava insieme con la moglie Romina Power, e il brano di Jacko «Will you be there», compreso nell'album «Dangerous» del 1991, si scoprono elementi di vicinanza, nella condotta melodica, che risulta molto simile. Cambia certa figurazione ritmica della melodia e comunque il *sound* complessivo. Colpisce, all'osservazione del testo, qualche coincidenza, laddove in entrambe le canzoni si parla di un fiume (il Gange in quella di Al Bano; il Giordano in quella di Jackson).

Nel processo milanese fu evidenziato dai periti che c'erano molte cose in comune tra le due canzoni nel ritornello. Tante note in comune, ben 37 su 40. Il tribunale poteva convincersi, anche per una tale valutazione tecnica, per un giudizio di condanna. In primo grado, Jackson venne condannato al pagamento di un risarcimento di quattro milioni di lire, mentre la pretesa risarcitoria miliardaria avanzata da Al Bano rimase sostanzialmente inevasa¹⁰.

Eppure, in sede di gravame la Corte d'Appello di Milano si pronuncia a favore di Jackson¹¹. Entrambe le canzoni possono riferirsi a un canto tradizionale degli indiani d'America. Si potrebbe peraltro rilevare che anche la canzone di Al Bano ha un precedente d'autore: «Bless You For Being An Angel» degli Ink Spots, gruppo in voga negli anni '30.

¹⁰ Trib. Milano 18 dicembre 1997, *Soc. Sony Music Entertainment Italy c. Carrisi*, in *Dir. autore*, 1999, 132.

¹¹ App. Milano 24 novembre 1999, in *Giur. it.*, 2000, I, 777.

Insomma a scavare si troverebbero anche filiazioni altre e diverse.

Interessa qui che il giudice italiano addiviene alla fine a un giudizio di insussistenza del plagio, che viene motivato per il fatto che l'originale di Al Bano, così accreditato nell'ambito del processo per l'evoluzione temporale degli accadimenti, non presenta effettivi caratteri di originalità che lo staglino dal fondo del patrimonio musicale comune. È una canzone talmente ordinaria da non poter pretendere di avere un autore unico. L'autore non vi ha un ruolo capitale. È capitato che Al Bano l'abbia fatta propria. Anche Jackson l'ha fatta propria.

Il contenzioso che coinvolge George Harrison ha svolgimenti simili. Nel 1976 l'ex Beatles viene citato in giudizio dalla Bright Tunes Music Corporation titolare del *copyright* di una canzone di Ronald Mack, che risale al 1962, dal titolo «He's so fine». Il plagio riguarderebbe, secondo l'accusa avanzata presso la Corte distrettuale degli Stati Uniti di New York, la canzone «My sweet Lord», che è del 1970, compresa nel primo album solista di successo di Harrison.

A guardare e ascoltare le due melodie siamo di fronte a similitudini. Ma anche qui si tratta di formule semplici e ordinarie. Poche note ascendenti, un gruppo di note discendenti, il tutto molto per gradi congiunti. Sarebbe ampiamente giustificata un'argomentazione di riferimento a modelli ricorrenti, al patrimonio musicale di tutti, che poi si ritrova disseminato in tante canzoni.

Non ci sono maggiori analogie di quelle rilevabili al confronto tra la melodia di Al Bano e quella di Jackson. Anche qui in sentenza si argomenta che la melodia di Mack non sia poi così originale, e abbia scarsi semi di autorialità forte. Tuttavia il giudizio finale è di condanna per George Harrison, a pagare un risarcimento milionario, per aver plagiato l'opera di un altro autore.

6.2. Nuovi strumenti analitici e critici per la popular music

Cosa ci dice questo fatto? Che siamo nel campo dell'interpretazione e anche più radicalmente del possibile. Il confronto di due sentenze dagli esiti imprevedibilmente differenti, ci dice anche che siamo in un campo scivoloso.

Gli stessi oggetti di cui si tratta con il giudizio stanno lì a produrre ulteriore difficoltà, con la loro scarsa propensione alla differenza e alla distanza, con il loro voler stare – come spesso accade nella musica leggera – nella dimensione del senso comune.

In questo stato tutto diventa problematico, perché le discontinuità sono da trovare, non vengono fuori per proprio conto. Ci vuole uno scavo interpretativo e, a un certo punto, una scelta.

La *popular music* è andata sempre più dotandosi di un'identità sua propria. Abbisogna, per questo, di criteri specifici in campo analitico e critico.

Se ci si sofferma sul solo parametro melodico parlando di una canzone la si fraintende certamente. La *popular music* lavora a strati e in riferimento, soprattutto, a quattro funzioni che intende realizzare¹². Possiamo pensare ogni funzione come uno strato, che determina poi il profilo d'ascolto della canzone. C'è una funzione fondamentale, che ha a che vedere con la costituzione della serie basilare di pulsazioni che presenta il movimento proprio della canzone. È questo il *groove*, che viene realizzato dalla batteria, in combinato con il profilo ritmico di uno strumento basso. Importanti sono, poi, i bassi principali che hanno a che fare con le successioni di accordi, realizzati dal basso elettrico, magari insieme con le tastiere. Le armonie sono spesso giustapposte, si svolgono con una certa tendenza al parallelismo. Al basso si hanno i

¹² A.F. MOORE, *Come si ascolta la popular music*, in *Enciclopedia della musica* (diretta da J.J. Nattiez, con la collaborazione di M. BENT, R. DALMONTE, M. BARONI), vol. I, *Il Novecento*, Torino, 2001, 701-18.

suoni fondamentali. C'è una scarsa propensione alle articolazioni fortemente interconnesse che sono proprie della musica colta. Importante è anche la funzione della parte melodica, che a ben guardare è data da una linea principale, ma anche da una rete di motivi interni. Si crea un tessuto melodico dato dall'interazione di questi motivi. Vi si impegnano gli strumenti melodici, il sax, la chitarra elettrica. A questo provvede anche la voce. L'altro strato è quello che riguarda il connettivo che riempie lo spazio tra i bassi e le parti melodiche, il riempitivo armonico. Qui vi si impegnano chitarre, tastiere, sezioni di sassofoni, di ottoni, sezioni di voci.

Il lavoro su tutti questi strati, sulle timbriche, sulle pronunce che prendono, determina il *sound* di una canzone, lo stile, l'appartenenza a un genere. Quindi l'identità di una canzone non viene dalla sola melodia, dalla successione di note che determina una melodia, che è sempre, nella *popular music*, assai semplice. Non è nella melodia il tratto di personalità di una canzone. L'identità è data da altro, molto dal rivestimento timbrico che viene ad assumere il tessuto, nei vari strati di cui si compone, come anche dalle pronunce che sono espresse dagli strumenti e dalla voce.

In effetti la *popular music* ci abitua sempre più a familiarizzare con un'idea di autorialità diffusa. Una canzone si realizza per il contributo di tante menti e di tanti mestieri. C'è chi avrà avuto la prima idea del tratto melodico. Ma poi si tratta di darle una prima forma. Poi ancora di arrangiarla, incominciare a rivestirla di una confezione sonora, con una sua collocazione di stile. Il tutto con un occhio al mercato e al successo. Su questo si attiva l'intervento di diverse professionalità.

Ridurre le questioni di plagio alla questione della melodia cantata significa non cogliere il senso di questa trasformazione che riguarda la creatività compositiva nell'ambito della *popular music*. Siamo nel campo della produzione industriale, e qui si punta al prodotto che riesce. C'è molta dose di invenzione, ma c'è anche tanta parte di mestiere.

Bisogna avere mano, esperienza, memoria dei repertori e degli stili.

Il gioco è sottile. Riguarda quanto è noto e costituisce abitudine d'ascolto. Ma anche il tentativo di dire qualcosa di nuovo che accenda fortemente l'interesse.

Qui il plagio è probabilmente sempre in agguato. Perché si tratta proprio di giocare in rapporto con le aspettative del gusto, esercitato su quanto sia stato ampiamente oggetto di esperienza. E di risollecitarle verso un nuovo prodotto.

Quando vengono fuori le contese sul plagio si dovrebbe lavorare di fino, nell'analisi, come succede nella produzione musicale nel campo della *popular music*. Invece resiste un'attitudine a ricondurre tutto a pochi elementi che si precostituiscono come di maggior rilievo. Ma questo per un pregiudizio, che andrebbe certamente, a questo punto, rimosso, e che affida tutto il senso alla sola melodia cantata.

Si dirà: se incominciamo a parlare di *sound* entriamo nel dominio dell'incerto, del fallibile. Come si fa a misurare il *sound* di una canzone, rispetto a cui partecipano tanti fattori. Eppure il punto è proprio questo. Il plagio dovrebbe penetrare aspetti maggiormente complessi che il solo tratto melodico. Entrare a riguardare altri parametri e ragionare delle modalità proprie della composizione della canzone, sinora indagati attraverso strumenti non del tutto appropriati.

Poi il giudizio sarà sempre penetrato di aspetti soggettivi, ma per lo meno l'istruttoria sarà stata più articolata, pertinente, gli elementi a disposizione più affinati.

Le vicende che abbiamo richiamato, dei giudizi controversi citati, conducono a quest'ultima riflessione, che richiama alla necessità che si penetrino dimensioni della creatività musicale, nel campo della *popular music*, ancora poco esplorate. Nelle cause per plagio, che molto riguardano il mondo della canzone, quando siano in gioco interessi economici molto rilevanti, se non giganteschi, non si può far affidamen-

to a categorie semplicistiche. Così facendo si amplia il margine del caso nel giudizio.

E allora bisogna diversamente attrezzarsi, nella parte tecnica istruttoria delle conoscenze utili per mettere massimamente a fuoco le ragioni delle parti e poi esprimere un giudizio.

Si ha a che fare con le questioni difficili della creatività, anche nel campo della *popular music*, se la si intenda nel senso detto, del concorso di tanti minimi fattori particolari, accuratamente trattati e confezionati, dove c'è autorialità e mestiere.

6.3. Diritto e creatività. *L'esposizione umana del diritto*

Resta un ampio tasso di soggettività nella valutazione delle cose, anche nel caso che l'analisi si attivi a determinare una conoscenza estesa di tutto ciò che può interessare il giudizio e sostenerlo negli argomenti, nelle esposizioni, infine nelle conclusioni cui addiviene, negli effetti che produce.

Il diritto, quando venga a trattare degli aspetti della creatività artistica, evidenzia un lato di sé, che tenta continuamente di nascondere, sotto la coltre della tecnica, della regola e della procedura.

C'è un portato personale e umano nelle sentenze. Abbiamo le narrazioni dei ricorrenti e dei consulenti. Cui seguono, in collegato, le narrazioni che sono le stesse sentenze. Esiste la tradizione giurisprudenziale, che si vorrà confermare, o rispetto a cui si vorrà introdurre un seme di spostamento, differenza e creatività. La narrazione ha a che fare con regole, ma anche con aspetti insondabili, con la scelta individuale.

Paludata di regole e argomentazioni, ecco lì l'ispirazione personale del giudice. Per carità, nulla di arbitrario e sempre il tentativo del passo prudente. Ma eccola l'ispirazione, quel tale evento che, particolare e si direbbe fuori quadro, ha un effetto. Il diritto con tante prati-

che umane condivide lo stare nel dominio della qualità e del probabile, anche se vorrebbe sempre raggiungere l'effetto, la scelta finale (forse l'effetto sempre noto, la scelta già da sempre presente) attraverso un percorso misurato, fatto pietra su pietra, mattone su mattone.

Qui il diritto si confessa al suo oggetto. Parla della creatività e così facendo, proprio nella precarietà dei suoi effetti, si rivela a se stesso come profondamente umano.

6.4. Nuove sfide, nuovi assetti

Intanto altre sfide si fanno avanti. Fosse solo la questione di Al Bano e Jackson. Il mondo d'oggi, digitale, spazza via originale e copia, tutto propone a riutilizzo orizzontale. La proprietà intellettuale, la stessa industria culturale sono in crisi. Nuovi mezzi vanno adottati per controllare i processi di composizione creativa, tentando di dotarli di un ordine, per quanto possibile.

Il diritto deve oggi rivelare un suo tratto innovativo. Giocare ai processi, come quelli sopra rendicontati rapidamente, è un gioco quasi di retroguardia. Bisogna che tutti si capisca dove stiamo andando. L'industria facendo i suoi passi, gli autori raccogliendo le sfide delle nuove tecnologie. La politica e la produzione normativa ispirando il senso di una gestione nuova della complessità, che abbisogna di regole capaci di dialogare con il nuovo mondo. Ciascuno per la sua strada, chissà che per vie insondabili non si crei quell'assetto che consenta una svolta, la svolta necessaria, perché nasca un'idea più allargata, anche se non smarrita, di autore, un'idea più ampia, anche se non dispersa, di opera, un'idea nuova di economia, scambio sociale e diritto.

