

## Musica e tecnologia: producibilità elettronica e proprietà intellettuale

*Conferenza tenuta all'Università di Bologna il 27 aprile 1988, nel quadro del seminario internazionale "Musica & mass media. Prospettive per l'università".*

Durante l'assemblea conclusiva della Quarta Conferenza Internazionale di Studi sulla Popular Music, tenutasi ad Accra, Ghana, nell'agosto del 1987, è stata messa ai voti una mozione contraria all'adozione del cosiddetto copycode sui compact disc e sui registratori dat. La mozione era stata stesa, tra gli altri, da Philip Tagg e dal sottoscritto, e intendeva mettere in evidenza l'assurdità e l'inefficacia del metodo di protezione escogitato dai laboratori di ricerca della Cbs e sostenuto con estrema energia dall'Ifpi (International Federation of Phonogram Industries): un metodo, in sostanza, che mentre non garantisce affatto l'impossibilità di copiare il contenuto di un compact disc su un altro medium digitale (è piuttosto elementare descrivere un congegno che ne impedisca il funzionamento), d'altra parte costringe a marchiare tutto il repertorio inciso su compact disc in modo acusticamente indelebile e – secondo la maggioranza dei tecnici audio – fastidiosamente percepibile.

La mozione metteva in evidenza la contraddizione tra il principio tecnico stesso su cui si basa il copycode (un depauperamento, seppur minimo, della registrazione originale) e i valori di

fedeltà superlativa rispetto all'originale messi in risalto sia dall'industria discografica che da quella produttrice dei cd players durante il lancio del sistema compact disc. Del resto, l'estate del 1987 coincideva col ventennale della prima uscita di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles, celebrato, tra l'altro, con l'uscita su cd del famoso album: un'occasione in più per mettere in risalto la specifica caratteristica del cd di avvicinare l'ascoltatore al suono del master originale (ponendo in secondo piano altre qualità del cd sfruttate in un primo momento a scopo pubblicitario, come la portatilità e la mancanza di usura all'ascolto). Tornando alla mozione, questa si concludeva sottolineando il diritto dei musicisti e in generale degli addetti dell'industria di veder riconosciuti e protetti i risultati del loro lavoro, ma non attraverso un sistema che in definitiva ne penalizzi la qualità.

Ebbene, pur nel clima festoso e unanimistico (fin troppo) che caratterizza le assemblee conclusive di queste conferenze di studi, accentuato dalla soddisfazione per aver portato a termine un impegno (una conferenza internazionale in un Paese del cosiddetto Terzo Mondo, senza l'appoggio di agenzie internazionali o di sponsor) che fino a pochi mesi prima quasi tutti ritenevano irrealizzabile, la mozione sul copycode ha sollevato un dibattito abbastanza aspro, e infine è stata approvata a maggioranza (seppure con un successivo ripensamento della minoranza).

Ad animare l'opposizione era uno dei musicisti del Ghana presenti, le cui obiezioni si possono rapidamente riassumere così: i musicisti, e in particolare quelli del Terzo Mondo, hanno spesso visto lesi se non rapinati i loro diritti; ora che esisterebbe un sistema (e un accordo) per proteggerli in modo stabile, perché rifiutarlo? Perché concedere questo vantaggio alla pirateria, che nel Terzo Mondo costituisce da sempre l'ostacolo decisivo alla nascita e alla stabilità delle industrie discografiche nazionali? In ultima analisi, lo spirito libertario della mozione non è astratto e ipocrita?

A quasi un anno di distanza, la mozione e le controobiezioni a suo favore mi sembrano ancora valide. In particolare, continuo a pensare che il copycode non sarebbe di nessun aiuto contro il tipo di pirateria che infesta il Terzo Mondo, basato (e destinato a

basarsi ancora per anni) sulla cassetta, supporto ben più economico e più adatto a condizioni ambientali severe rispetto ai costosi e delicati cd e dat. Più in generale, ritengo che la protezione dei diritti dei lavoratori della musica (autori, esecutori, addetti dell'industria di qualunque tipo) dipenda da un sistema di relazioni culturali, sociali e politiche all'interno delle quali un mezzo tecnico come il copycode può rivelarsi utile, magari anche necessario, ma mai sufficiente. Anzi, niente dice che anche quando un sistema del genere (magari più sofisticato, al punto da non sollevare obiezioni estetiche) fosse adottato, le condizioni dei lavoratori della musica di tutto il mondo ne risulterebbero migliorate. La storia recente dell'industria musicale, al contrario, è ricchissima di contraddizioni esemplari proprio a questo riguardo.

Il merito del copycode mi sembra appunto questo: quello di aver stimolato riflessioni e indagini sul tema generale della tutela dei diritti musicali, ponendo nella giusta prospettiva le condizioni tecniche di produzione e riproduzione del suono attuali. Indubbiamente al musicista del Ghana, perseguitato da mercanti di cassette e da impresari senza scrupoli, la preoccupazione per la sottile fascia di frequenze cancellata dal copycode può apparire un tipico lusso neocoloniale o radical-chic; ma il fatto che una simile sottigliezza abbia invece scatenato tante polemiche negli ambienti musicali e industriali del mondo industrializzato, oltre a mettere in drammatico rilievo il distacco sempre maggiore tra Primo e Terzo mondo, dà un'idea della complessità e della consistenza dei problemi sollevati dalle nuove tecniche.

Il dibattito sul copycode è stato vivo soprattutto in Inghilterra, per varie ragioni: perché è sede di una delle più potenti industrie della registrazione, e perché vi è forte, per tradizione, il dibattito sui diritti del cittadino-consumatore, perché è un mercato strategico le cui decisioni possono influenzare tutto il resto del mondo industrializzato, e perché abbondano i critici, gli esperti, i centri di ricerca sulla popular music. Di conseguenza, varie sono state le angolazioni sotto le quali la proposta Cbs-Ifpi è stata presa in esame. Prima di passarle in rapida rassegna, vale la pena di ricordare quale è stato l'esito (per ora) definitivo del dibattito.

Prima che l'industria giapponese annunciasse la prossima

uscita dei registratori digitali su cassetta dat, e prima che l'industria discografica proponesse la contromisura del copycode, era in corso in Gran Bretagna – come in numerosi altri Paesi – una campagna di lobbying per l'adozione di un'addizionale sul prezzo delle cassette vergini, per rimediare agli scompensi di mercato dovuti al fenomeno della copia privata. In particolare, in Gran Bretagna la soluzione adottata era quella di una royalty e non di una tassa (soluzione scelta, ad esempio, in Svezia): non, quindi, un meccanismo per disincentivare la copia (e – attraverso i fondi raccolti – di finanziare altre attività musicali), ma un sistema di redistribuzione di almeno una parte del reddito dirottato dall'acquisto dei supporti originali a quello delle cassette vergini. Con la royalty, in definitiva, la copia per uso privato sarebbe stata legalizzata, previo il pagamento di un compenso formale (la royalty, appunto) agli aventi diritto.

La richiesta dell'adozione del copycode, introdotta dall'industria nelle fasi conclusive della campagna per la royalty, è tuttavia molto più stringente: implica che la copia sia inibita del tutto. Addirittura (e coerentemente) si chiede che venga vietata la produzione e il commercio di qualsiasi congegno che possa aggirare il copycode e rendere il trasferimento da cd a dat possibile. Osservatori locali ritengono che questa contraddizione, e la contemporanea dispersione di intenti e di energie promozionali da parte dell'Ifpi e del Bpi (l'associazione industriale di categoria in Gran Bretagna), siano state fatali alla stessa campagna a favore della royalty. Infatti, le autorità britanniche hanno infine deciso che l'adozione di una royalty sarebbe stata unfair nei confronti dei consumatori, e hanno così respinto la richiesta. Mentre il costoso dat stenta a decollare, essendo per ora la sua vendita limitata ad ambienti professionali, l'industria discografica inglese ha quindi perso – per colpa del copycode – una campagna che avrebbe portato un immediato e ingente riscontro economico.

La risposta delle autorità inglesi, in fin dei conti, fa proprie in modo forse imprevedibile e imprevisto le obiezioni sollevate da coloro che hanno esaminato la questione della copia privata (e più di recente del copycode) dal punto di vista del consumatore: il quale ritiene, come ha fatto notare Simon Frith, di acquistare insieme agli apparecchi di registrazione o duplicazione il diritto

di utilizzarli privatamente come gli pare. Non è compito del consumatore, in sostanza, dirimere una questione che riguarda i rapporti tra diversi settori industriali: tanto più (e questo è forse il nocciolo delle tesi di Frith) che l'industria discografica ed editoriale non può vantare una coscienza propriamente adamantina rispetto alla tutela dei diritti di musicisti e autori, e che le richieste di tutela legislativa (come è ovvio) hanno subito oscillazioni estreme in funzione dei diversi gradi di sviluppo dell'industria e dei suoi interessi.

Sul fronte opposto le ragioni dell'industria sono state sostenute – ed è un caso comunque notevole di un livello culturale che trova scarso riscontro altrove – da un altro noto studioso inglese, Dave Laing, nella sua qualità di addetto stampa dell'Ifpi. Secondo Laing (protagonista della finora sfortunata campagna sul copycode) il compact disc ha permesso all'industria discografica di uscire dal tunnel di una lunga crisi, che è costata – tra l'altro – migliaia di posti di lavoro; anche se l'effetto del copycode fosse in qualche modo udibile (cosa che gli addetti dell'industria tendono a negare), questo sarebbe un male minore rispetto alla minaccia di una nuova crisi, tanto peggiore perché coincidente con una fase di espansione ancora non stabile dell'industria del cd. Va detto, per dare una misura di questa instabilità, che attualmente il numero di fabbriche di compact disc nel mondo ha largamente superato le richieste complessive di produzione del mercato, ma che contemporaneamente le case discografiche trovano difficoltà a razionalizzare la produzione e a garantire un afflusso costante di cd ai rivenditori. È abbastanza comune che il nuovo cd di un musicista di successo scompaia dai negozi dopo pochi giorni dall'uscita per esaurimento delle scorte, e non ricompaia prima di varie settimane.

Una contestazione vivace delle posizioni dell'industria discografica è venuta, oltre che – come è ovvio – dall'industria dello hardware e in particolare dalla Sony, dagli esponenti dell'industria della registrazione: titolari di studi di registrazione e, soprattutto, produttori e tecnici del suono. Questi negano che la crisi della discografia sia stata dovuta al fenomeno della copia privata, e sostanzialmente rifiutano che per qualsiasi ragione si possano porre freni al miglioramento della qualità della riproduzione: una

posizione più che giustificabile, se si pensa agli investimenti (economici e in know how) resi necessari dall'adeguamento alle nuove tecniche di registrazione digitali. Semmai, c'è un altro fenomeno di copia che da qualche tempo inquieta questo settore, molto più della copia del prodotto finito: è la possibilità offerta a chiunque, attraverso gli strumenti a campionamento, di appropriarsi dei suoni creati in uno studio (spesso a caro prezzo), con operazioni semplicissime, di fronte alle quali non c'è copycode che tenga. E, soprattutto, non esiste legislazione.

Il campionamento è già argomento di dibattito molto vivace. Quello che qui mi interessa sottolineare è che le discussioni sia sul copycode che sul campionamento hanno sancito definitivamente il ruolo di protagonisti, non solo nelle note di copertina e sulle pagine della stampa specializzata, dei tecnici del suono e dei produttori: un ruolo che arriva ora a reclamare soluzioni legislative adeguate.

Non è da oggi, d'altra parte, che le leggi e le disposizioni in materia di diritto d'autore si rivelano poco adeguate allo sviluppo della discografia. Se ci limitiamo a considerare la situazione italiana (non dissimile, peraltro, da quella di altri Paesi, a causa delle convenzioni internazionali che legano le varie legislazioni nazionali), possiamo osservare che la registrazione fonografica è intesa principalmente come fissazione su un supporto (disco o nastro) dell'esecuzione di un' "opera" musicale, preesistente e riconoscibile in quanto scritta. Né potrebbe essere diversamente, visto che la legge sul diritto d'autore risale al 1941. Ne discende una distinzione rigorosa tra autore (inteso come autore del manoscritto) e interprete, che sostanzialmente rimuove la possibilità di riconoscere un contributo creativo a chiunque abbia collaborato alla registrazione, a qualsiasi titolo. È vero, infatti, che (art. 6): "Il titolo originario dell'acquisto del diritto d'autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale"; è vero che (art. 7): "È considerato autore dell'opera collettiva chi organizza e dirige la creazione dell'opera stessa"; ed è vero che (art. 8): "È reputato autore dell'opera, salvo prova contraria, chi è in essa indicato come tale, nelle forme d'uso, ovvero è annunciato come tale nella recitazione, esecuzione, rappresentazione o radiodiffusione dell'opera stessa". Ma

tutte queste definizioni, che consentirebbero facilmente di riconoscere il ruolo creativo di altri oltre che dell'autore dello spartito e del testo, sono ridotte nella loro efficacia dalle "norme particolari" relative alle opere musicali, e in particolare alle "composizioni musicali con parole".

L'impostazione è riflessa, con curiose e significative varianti, nei regolamenti della Siae. Per quanto sia riconosciuta la possibilità di depositare (solo per alcune categorie di pezzi, e principalmente per la musica elettronica e da camera) un disco o un nastro, il deposito avviene normalmente rimettendo alla Società degli Autori un manoscritto musicale e un testo. Nulla vieta di depositare il master di una registrazione (ad esempio) di un pezzo pop, dichiarandolo come "musica elettronica", e indicando come autori (se lo si vuole) tutti i protagonisti della registrazione: ma è assai dubbio che in caso di controversie (in un caso di plagio, per esempio) il deposito sarebbe ritenuto probante. Dato che l'"opera", in questo caso, è la registrazione, non sarebbe possibile appropriarsi di una melodia (le classiche otto battute) sostenendo che dato che la sua realizzazione timbrica è diversa costituisce altro dall'opera depositata? Non sono a conoscenza di casi del genere, e penso che varrebbe la pena di fare un'indagine in questo senso. Comunque, la pratica delle case editrici e discografiche è tutt'altra. Se per qualche ragione contrattuale deve essere riconosciuto un contributo creativo a chicchessia (spesso e volentieri, al regista o al presentatore di una trasmissione televisiva di cui il brano è una sigla, senza che effettivamente la persona abbia mai partecipato alla creazione dell'"opera"), la strada preferita è quella di attribuirgli una quota come autore del testo o compositore, senza particolari raffinatezze.

Una delle varianti significative della pratica editoriale rispetto al dettato della legge riguarda le "composizioni con parole", per le quali la legge stabilisce che di norma "... il valore dei due contributi (dell'autore del testo e di quello della musica) si considera uguale". Questo è certamente possibile anche rispetto al regolamento della Siae, che peraltro prevede un meccanismo di minimi tale per cui – se l'opera è edita – è praticamente impossibile che l'autore del testo ottenga la stessa quota di diritti del composi-

tore. Infatti, essendo i diritti di esecuzione ripartiti in ventiquattresimi, essendo consuetudine che l'editore ne ottenga la metà, ed essendo la quota minima per il compositore di  $7/24$ , è evidente che all'autore del testo potrà toccare al massimo una quota di  $5/24$ .

Questa impostazione, comune ad altri Paesi, riflette il ruolo accessorio assegnato ai testi delle canzoni dall'editoria: e non ne costituisce l'unico esempio. È previsto dai regolamenti Siae che in caso di traduzione di un testo in lingua straniera possa essere riconosciuta una quota al traduttore anche sulle utilizzazioni della versione originale. Questo codicillo ha costituito per diversi anni una vera e propria miniera d'oro per parolieri italiani più o meno noti, autori di traduzioni improbabili di grandissimi successi internazionali, e ben disposti a riscuotere diritti in vece di John Lennon o di Bob Dylan. Ogni commento sulla coerenza tra queste operazioni di basso profilo e le rivendicazioni dell'industria musicale sulla tutela del lavoro dei propri addetti è assolutamente superfluo.

Ma sarebbe anche scorretto confrontare il piccolo cabotaggio rivelato da questi esempi del passato con i problemi attuali. Dagli anni Sessanta a oggi l'editoria musicale e la discografia sono cambiate profondamente. Un aspetto essenziale di questo cambiamento è stato proprio il riconoscimento (imposto dal mercato) del valore della singola registrazione rispetto alla molteplicità di versioni discografiche e di esecuzioni di vario tipo che caratterizzò gli anni gloriosi dell'editoria popular nella cosiddetta "era di Tin Pan Alley". Non è un caso che questa svolta abbia coinciso con la ricomparsa e la definitiva consacrazione del concetto di sound, già usato come segno di distinzione fra varie orchestre nell'era dello swing. Il sound di cui si parla all'inizio degli anni Sessanta, prima per gli Shadows e poi, soprattutto, per i Beatles, è il risultato di uno sforzo collettivo, cui partecipano musicisti, produttori, arrangiatori, tecnici del suono, volto a rendere inconfondibile una registrazione: a proteggerla dalle cover versions, e in sostanza ad affermare la supremazia dell'industria del disco (che ha interesse a diffondere in maggior numero di copie una sola versione) rispetto all'industria editoriale (che ha interesse a moltiplicare le versioni, secondo la logica miope dell'epoca, che



applicava al disco i criteri dell'editoria a stampa).

La carriera dei Beatles, da questo punto di vista, è emblematica: il primo singolo pubblicato in Inghilterra, *Love Me Do*, esce in una versione, e viene sostituito qualche settimana dopo da un'altra versione (nella quale, tra l'altro, Ringo Starr suona il tamburello, e viene avvicinato alla batteria da un certo Andy White); *Sgt. Pepper's*, poco meno di cinque anni dopo, è salutato come il capostipite di una nuova concezione del disco lp e il primo capolavoro della produzione in studio; *Let It Be*, l'ultimo disco uscito (ma non l'ultimo in ordine di registrazione) inaugura l'era del remix e dello strapotere dei produttori. Ciononostante, in tutto questo arco di tempo, ben poco cambia rispetto al riconoscimento dei contributi creativi: fino alla rottura, Lennon e McCartney continuano a firmare insieme (per comodità editoriale) pezzi che in proporzione crescente sono solo dell'uno o dell'altro, e lo stesso George Martin dichiarerà nella sua autobiografia (*All You Need Is Ears*) di aver guadagnato molto di più dopo lo scioglimento dei Beatles, con altri artisti, che durante il suo lavoro prevalentemente dipendente con la Emi.

La condizione di lavoro dipendente costituisce un ostacolo giuridico sostanziale dal punto di vista della proprietà intellettuale. Articoli specifici della legge sul diritto d'autore (e anche, tra l'altro, delle modifiche suggerite di recente per la tutela del software per elaboratore) escludono che chi ha realizzato un'opera nel quadro di un'attività dipendente possa vantare dei diritti sull'opera stessa. Tuttavia, alcuni diritti legati all'utilizzazione di opere discografiche (in particolare quelli radiotelevisivi e cinematografici) prevedono esplicitamente che il discografico, raccolto il giusto compenso dall'utilizzatore, ripartisca "in misura equa con gli artisti interpreti o esecutori interessati l'ammontare del compenso suddetto". In altri termini, le cifre incassate dai discografici per l'utilizzazione delle loro registrazioni in radio o televisione dovrebbero in qualche modo essere divise con gli esecutori, e non risulta che venga specificato il tipo di rapporto economico esistente tra chi ha organizzato la registrazione e gli interpreti. Potrebbero allora i sessionmen, e per estensione i tecnici del suono e i programmatori, rivendicare le loro quote, anche a prescindere da un eventuale contributo creativo?

Una materia delicata e ambigua, come si vede, anche quando le disposizioni di legge esistono. I diritti degli esecutori, del resto, sono il vero punto debole dell'intera legislazione, proprio perché riflettono una situazione ormai molto difficilmente applicabile alla popular music, e in genere a tutte le musiche che contengono elementi di improvvisazione o che non fanno riferimento rigoroso a un testo scritto. Quando ciò che viene distribuito ai sessionmen all'inizio di una seduta di registrazione non va al di là di una semplice traccia ritmica, di una successione di accordi, di uno spazio in cui improvvisare (pensiamo agli assolo di chitarra comunissimi anche nella produzione pop più standardizzata), dove finisce il lavoro creativo dell'autore e dove comincia quello del semplice esecutore?

A questo riguardo esistono esempi di vertenze significative, quasi sempre risolte attraverso un'interpretazione restrittiva delle leggi: come nel caso della causa promossa dal batterista scritturato per registrare insieme ai Procol Harum la versione definitiva di *A Whiter Shade Of Pale* (in sostituzione del titolare, ufficialmente malato), e che si vide negare qualsiasi contributo al successo del disco, nonostante l'evidenza di uno stile che fece scuola di lì in poi.