

IL PLAGIO. È LA PROVA DEL BUDINO DELLA MUSICOLOGIA?¹

Franco Fabbri

1. MUSICOLOGIA FORENSE E MUSICOLOGIA TOUT COURT

Quali sono gli obiettivi della musicologia? La comprensione dei testi musicali (“testi” in senso semiotico), dei loro aspetti formali/strutturali, dei loro significati; delle teorie, pratiche e tecnologie coinvolte nella creazione musicale; dei contesti storici, economici, sociali, di genere nei quali la musica è fatta. Eccetera.

Alcuni musicologi sarebbero d'accordo con tutti gli obiettivi di cui sopra, altri ne sceglierebbero uno, o alcuni. Ma che dire degli usi pratici della musicologia? Quelli collegati con gli interessi economici di persone coinvolte nella creazione e nella disseminazione di musica?

Questi sono gli usi con i quali la cosiddetta musicologia forense si confronta da decenni. Sarebbero d'accordo i musicologi, o no? Sarebbe sorprendente che si opponessero, visto che ingegneri, fisici, chimici, medici non si oppongono a che le loro conoscenze siano usate per smascherare crimini o risolvere casi legali; per di più, esperti di letteratura, belle arti, cinema, giochi, sono coinvolti come consulenti in casi di plagio o di falsificazione, senza obiezioni. Vorrei anche dire che “musicologia forense” è probabilmente un'espressione scorretta: così come non esiste una “fisica forense” o una “genetica forense”, ma si danno applicazioni della fisica o della genetica per risolvere casi legali, la musicologia forense dovrebbe essere intesa semplicemente come l'uso di teorie e metodi della musicologia per risolvere controversie legali. È importante, perché quando parliamo di musicologia forense stiamo discutendo di musicologia *tout court*, non di una

¹ Questo saggio è il risultato della traduzione e dell'adattamento per il lettore italiano del *keynote* inaugurale presentato dall'autore alla conferenza *Crosstown Traffic: Popular Music Theory and Practice*, svoltasi all'Università di Huddersfield (GB) dal 3 al 5 settembre 2018.

branca particolare della disciplina, sebbene (è ovvio) certe teorie e certi metodi della musicologia siano usati più frequentemente di altri nelle applicazioni forensi.

L'obiettivo di questo saggio non è quello di discutere le implicazioni etiche delle applicazioni forensi della musicologia, ma di scoprire in che modo i musicologi (alcuni musicologi) siano coinvolti in queste pratiche, in che modo tendenze e basi ideologiche del sapere musicologico si confrontino nei tribunali, così come nell'accademia, e – dato che la maggioranza dei casi di cui ci si occupa ha a che fare con la popular music – se gli studiosi di popular music siano effettivamente consultati dai giudici.

2. LA NASCITA DELL'AUTORE E DEI SUOI DIRITTI, L'EDITORIA, LA MUSICOLOGIA

Le sfumature di positivismo della musicologia moderna sono note, a cominciare dal nome della disciplina: il suffisso “-logia” e il suo equivalente in varie lingue, o anche la definizione come “scienza” nel termine tedesco *Musikwissenschaft*. Una combinazione di positivismo e darwinismo è all'origine della definizione sistematica più nota dell'ambito, dei metodi e degli obiettivi della musicologia (Adler, 1885). Gli storici della musica, così come gli storici della scienza, sono anche consapevoli del fatto che lo sviluppo della musicologia moderna, e la svolta dalle teorie e pratiche strettamente legate alla matematica e alla fisica in direzione di uno studio scientifico dell'estetica musicale, vale a dire di una “scienza della musica “ indipendente (Morrow, 1997), è coevo con il mutamento rivoluzionario delle categorie musicali fondamentali che ebbe luogo tra la metà del diciottesimo secolo e la metà del diciannovesimo. Matthew Gelbart (2007) ha descritto efficacemente le *invenzioni* dei concetti di “musica popolare” (*folk music*, *Volksmusik*) e di “musica d'arte”; Gelbart e Derek Scott (2008) hanno mostrato che “popular music” divenne il nome dello spazio semantico residuale che finì per comprendere tutte le musiche che non si sarebbero potute collocare nelle altre categorie principali; Gelbart ha anche collegato la creazione di quelle categorie a un allontanamento irreversibile dai criteri di valore aristotelici e medievali (l'adeguatezza dello stile al contenuto e alla funzione di un'opera d'arte, ancora in vigore nella musica europea nella seconda metà del diciottesimo secolo),² in direzione di criteri basati sull'origine di un'opera, sia che provenisse da un “bardo dell'antichità”, o da un

² Si veda il giudizio (1774) di Padre Martini sullo *Stabat Mater* (1736) di Pergolesi, ritenuto troppo vicino allo stile de *La serva padrona*, un'opera buffa del 1733.

“contadino”, o da un “artista” (o un “genio”). Tutti questi cambiamenti sono collegati allo sviluppo dell’idea di autorialità, a sua volta contemporaneo alla nascita e allo sviluppo dell’editoria (anche musicale) e del copyright/diritto d’autore.

3. IL PLAGIO

Ed eccoci arrivati al plagio, e ai suoi rapporti spesso sottostimati con la musicologia e col “pensiero musicale” occidentale. Abbiamo visto, infatti, che lungi dall’essere un argomento di interesse marginale per i musicologi di oggi, il plagio è un concetto e una pratica che semplicemente non possono essere neppure immaginati al di fuori del sistema di valori musicali che si sviluppò in occidente tra la metà del diciottesimo secolo e la metà del diciannovesimo. I dizionari definiscono il plagio come la pratica che consiste nell’appropriarsi del lavoro o delle idee di qualcun altro e di farli passare come propri, ed è evidente che il concetto di proprietà intellettuale è inestricabile da queste definizioni. In molte culture (non solo culture musicali) l’“autore” non esiste, oppure se esiste l’idea della proprietà di – diciamo – un brano musicale, essa è articolata diversamente rispetto ai concetti classici o popular. Nelle culture musicali tradizionali, basate sulla trasmissione orale, una persona può essere accreditata come colei che “possiede” una canzone (nel senso che la canzone è considerata “sua”),³ ma questo significa che il/la musicista è “portatore/portatrice” della canzone, è la persona che l’ha ereditata o l’ha resa nota, o che abitualmente inserisce la canzone nel proprio repertorio, non necessariamente che l’ha composta o scritta, anche se quest’ultimo caso non può essere escluso.

È ben noto, del resto, che anche nella musica europea pre-classica, prima che si sviluppasse l’idea dell’autore-genio, la musica di altri compositori era fatta propria e manipolata senza scrupoli etici, legali o economici, perfino da artisti come Johann Sebastian Bach, che in seguito vennero trasformati nel paradigma dell’autore moderno, le cui opere sono inevitabilmente uniche e originali.

Il plagio, dunque, è una pratica scorretta, legalmente perseguibile, solo all’interno dei contesti temporali e sociali dove è stato definito implicitamente o esplicitamente come tale; per di più, come vedremo, non è sempre facile tracciare un confine netto fra

³ Secondo Alan Lomax (2005), questo avviene comunemente nel blues.

appropriazione e imitazione, e certo l'imitazione gioca un ruolo importante nei processi creativi. Ciò che viene normalmente indicato come “influenza” è stato descritto dal critico letterario Harold Bloom (1973) come una pratica attiva (in termini di emulazione, imitazione, o anche pura appropriazione) da parte dell'artista influenzato; Bloom sosteneva anche che di solito gli artisti più forti “rubano”, mentre quelli più deboli “sono influenzati”, e anche se le teorie gerarchizzanti di Bloom sembrano essere piuttosto fuori moda, le sue annotazioni sul funzionamento “alla rovescia” dell'influenza (dall'influenzato a colui che influenza) sono in accordo con molte pratiche compositive, dall'uso di modelli nell'insegnamento della composizione (i corali di Bach, le *Romanze senza parole* di Mendelssohn), alla tecnica di Elvis Costello di scrivere canzoni nuove sulla traccia di vecchi successi della Motown (Costello, 2016).

Plagiare è copiare sfacciatamente, spesso senza preoccuparsi di cancellare le tracce del processo di copiatura, o in modo goffo, trasandato: scoprire e mettere in evidenza questi processi nell'oceano di riferimenti intertestuali che comunque esistono nella pratica musicale, oggi e nel passato (López-Cano, 2018) è il compito tipico del musicologo forense. Come si è visto, ciò che distingue la musicologia forense dalla musicologia “in sé” è il fatto che teorie e metodi della musicologia siano applicati a una controversia legale, e questo non avviene solo per il plagio, ma anche su questioni di autenticità o falsificazione (per quanto questi casi siano più frequenti in altre discipline artistiche). La scoperta abbastanza recente che la celebrata “Für Elise” fu probabilmente assemblata dal musicologo Ludwig Nohl (che pubblicò il pezzo nel 1867) sulla base di alcuni degli schizzi di Beethoven inclusi nei quaderni di appunti del compositore, e dunque sarebbe un brano “da Beethoven” e non “di Beethoven”, è un caso esemplare di analisi musicologica, sostenuta da una conoscenza profonda dello stile compositivo ed esecutivo di Beethoven: è un risultato importante della musicologia storica e analitica contemporanea (si veda Chiantore, 2014). Sarebbe diventata un caso di musicologia forense se, per esempio, gli eredi di Nohl avessero promosso una causa di diffamazione a difesa del buon nome del loro antenato. Ma vedremo che portare “Für Elise” in tribunale non è poi così assurdo come sembra.

4. CREDENZE FASULLE E FONDAMENTI DEL PLAGIO

Per tornare al plagio in musica, ed entrare un po' nei dettagli, può essere utile rimuovere dal campo alcune credenze diffuse. Molti credono che il plagio in quanto tale sia definito per legge (le leggi sul copyright nei paesi anglofoni, il diritto d'autore – *droit d'auteur* – in molti altri paesi), e anche che la legge stabilisca una quantità minima dell'opera plagiata riscontrabile all'interno di quella plagiaria, come una soglia al di là della quale il plagio è confermato con certezza: ad esempio, un certo numero di note nella melodia, o un certo numero di battute (l'opinione più comune è che siano quattro o otto). Queste credenze sono false. Primo, il plagio non è definito nelle leggi sul copyright o sul diritto d'autore. Il plagio è solo una delle molte infrazioni possibili del copyright o del diritto d'autore. Nella legge italiana sul diritto d'autore (un testo molto lungo, cresciuto sulla base di numerosi emendamenti alla legge del 1941 il cui primo firmatario è Benito Mussolini) non c'è alcuna occorrenza della parola “plagio”. Secondo, una soglia quantitativa per il plagio non è minimamente accennata, da nessuna parte. Ma, naturalmente, il plagio è spesso citato nella giurisprudenza. Eccone un caso:

... il plagio consiste nell'appropriazione degli elementi creativi dell'opera altrui, non essendo sufficiente che una o più idee presenti in uno dei testi messi a confronto trovino collocazione anche nell'altro, ma occorrendo che si possa cogliere una vera e propria trasposizione, nell'opera letteraria successiva, del nucleo individualizzante che caratterizza come originale il volume di cui si assume la contraffazione.

Tribunale di Bologna, 9.2.2006

Notare che nel caso in questione si allude a un'opera letteraria, non musicale. Comunque, ciò che si debba intendere per “elementi creativi” e per “nucleo individualizzante” è al centro del dibattito durante la discussione di vertenze di plagio, specialmente in campo musicale. E d'altra parte, il “carattere creativo” e l’“originalità” (o “novità”) sono requisiti fondamentali perché un'opera possa essere protetta dalla legge: avvocati e consulenti che difendono presunti autori di plagio ricorrono a questi requisiti per respingere le accuse preliminarmente, negando il carattere creativo dell'opera che si ritiene plagiata e cercando altre opere precedenti

che presentino i medesimi caratteri creativi. Ecco un esempio, tratto da un caso italiano molto famoso (la vertenza tra Sergio Endrigo e Luis Enriquez Bacalov, accusato di aver copiato il tema principale della colonna sonora del film *Il postino*, premiata con l'Oscar, da una canzone di Endrigo, "Nelle mie notti"):

Invero il carattere creativo e la novità dell'opera sono elementi costitutivi del diritto d'autore sull'opera dell'ingegno, con la conseguenza che, prima ancora di verificare se l'opera del Bacalov potesse costituire plagio dell'opera di Sergio Endrigo, la Corte di merito avrebbe dovuto verificare se quest'ultima aveva i requisiti per beneficiare della protezione richiesta sia sotto il profilo della compiutezza espressiva, della sua attitudine ad essere considerata autonomo apporto creativo, opera tutelata insomma ai sensi della legge sul diritto d'autore, sia sotto il profilo della novità.

Cass. Civ., Sez. I, 23.11.2005, N. 24594, Bacalov c. Endrigo

Questi dettagli tecnici, che naturalmente non sono né dettagli, né tecnici – in quanto appartengono al nucleo filosofico del copyright e del diritto d'autore – stanno alla base dei giudizi spesso divergenti da parte della "gente comune" e degli "esperti": un caso tipico della disparità fra competenza comune e competenza analitica, secondo la nomenclatura di Gino Stefani (1982). Non è raro che casi di plagio messi in moto da un'ondata di indignazione popolare si risolvano poi in modo differente dalle aspettative, dopo che il giudice abbia valutato che il "nucleo individualizzante" dell'opera precedente non sia stato trasferito a quella successiva, o che l'opera precedente non fosse pienamente sviluppata in quanto tale, o non fosse di fatto nuova. Non c'è bisogno di dire che questi aspetti vengono discussi intensamente, se non ferocemente, fra avvocati e consulenti coinvolti in un caso di plagio. La questione è cruciale, sotto molti aspetti, in quanto è anche collegata a teorie musicologiche divergenti: per chi sono rilevanti le eventuali somiglianze o identità? Per il grande pubblico, o per gli esperti e i professionisti? E dove devono essere rintracciate quelle somiglianze o identità? Nelle versioni registrate o negli spartiti? E quali spartiti? La risposta sarebbe difficile comunque, sul piano puramente teorico, ma è resa più complicata dal fatto che le conseguenze economiche del plagio – e dunque l'ammontare delle compensazioni

richieste dagli autori e dagli editori di un brano plagiato – dipendono dalle vendite di dischi, dai diritti di trasmissione radiofonica e televisiva, da quelli relativi al downloading e allo streaming, dai diritti di esecuzione dal vivo, molto più che dalle vendite oggi quasi irrilevanti di spartiti, e quindi qualunque cosa un esperto (e la storia del copyright e del diritto d'autore) abbia da dire sulle strutture che possono essere identificate in uno spartito, le conseguenze economiche sono basate sull'ascolto da parte delle "masse".

5. COME NASCE UNA CONTROVERSIA DI PLAGIO

Scoprire un caso di plagio è uno sport popolare da decenni: i suoi momenti-chiave sono i grandi festival (Sanremo, l'Eurofestival) o la pubblicazione di album o singoli molto attesi. Per di più, nell'epoca dei social media anche le notizie di questo genere vengono diffuse quasi immediatamente, spesso accompagnate da video di YouTube nei quali le canzoni interessate sono giustapposte o sovrapposte, con un buon livello di competenza tecnica (trasponendo i pezzi allo scopo di confrontarli nella stessa tonalità, o rallentandoli o accelerandoli per sincronizzarli), spesso a cura degli stessi autori dei brani che si suppongono plagiati, o da loro amici e sostenitori; è normale, ormai, che avvocati e consulenti usino il numero di "mi piace" ottenuti da questi video come argomenti a favore dei propri clienti (la parte attrice della causa).

Prima di tornare alle implicazioni teoriche delle controversie di plagio, che saranno esaminate dettagliatamente sulla base di cause passate in giudicato, prendiamo in considerazione una tipologia sommaria e necessariamente incompleta dei casi di plagio e delle loro origini.

Primo, è abbastanza comune che un autore sconosciuto invii una registrazione dimostrativa a un artista famoso, o a un produttore, o a una casa editrice o discografica, con la speranza che la canzone sia pubblicata e/o registrata. Può succedere che più tardi quella canzone (o una canzone simile) sia pubblicata dall'artista, dal produttore, dall'editore o discografico – senza che l'autore sconosciuto di cui sopra venga accreditato – e che la canzone ottenga successo. Questa, tra l'altro, è una delle ragioni per cui molte case discografiche o editori musicali non accettano registrazioni dimostrative che non siano state da loro espressamente richieste, anche se una prova di contatto (cioè che il plagiario possa effettivamente aver ascoltato l'opera plagiata) non è

generalmente determinante nei casi di plagio. Una variante di questo schema è che un autore sconosciuto invii una canzone (in questo caso sotto forma di una registrazione *fully produced*, cioè formalmente pronta per la pubblicazione) a un festival minore, o a una fiera, o per uno *showcase*, occasioni alle quali di solito i professionisti dell'industria partecipano, e che più tardi la canzone (o una simile) sia pubblicata sotto un altro nome, cantata da un altro interprete, eccetera, e ottenga successo. Di nuovo, anche se una prova di contatto non è decisiva, una parte della discussione ruota intorno alle modalità grazie alle quali l'originale possa essere stato "risucchiato su" nei giri della grande industria. Un'altra variante si focalizza sugli studi di registrazione, luoghi dove qualcuno dei partecipanti a una produzione (un *sessionman*, un tecnico, un produttore) potrebbe aver avuto accesso alla canzone originale, per poi copiarla (in tutto o in parte).

In tutte le varianti di questo primo tipo, la canzone che si ritiene sia una copia di quella precedente è solo raramente una copia esatta, e in alcuni casi avvocati, consulenti e anche qualche giudice possono suggerire l'esistenza del cosiddetto "plagio camuffato", vale a dire una appropriazione deliberata dove però vengono introdotte alcune piccole deviazioni rispetto all'originale, al fine di mascherare il processo di copia. Si tratta di un argomento molto controverso, perché introduce nella discussione le intenzioni del plagiario: naturalmente, le deviazioni possono anche esistere perché derivano da idee musicali differenti.

Ci sono, comunque, casi di plagio sfacciato, senza alcuna maschera, che avvengono specialmente quando l'opera plagiaria appartiene a un genere abbastanza distante rispetto all'originale, e il plagiario crede di essere "al sicuro" nella propria nicchia (ad esempio, musica dance quando l'opera plagiata è una colonna sonora cinematografica); la distanza può anche essere temporale, quando il brano plagiato è una canzone d'altri tempi o un brano orchestrale, che si ritengono dimenticati o passati ormai di dominio pubblico. Negli anni Sessanta ci fu un certo numero di adattamenti del famoso "Adagio" del *Concierto de Aranjuez* di Joaquín Rodrigo, composto nel 1939: alcuni autori di canzoni attribuirono i brani, imprudentemente, a se stessi, ma Rodrigo era ancora vivo (morì nel 1999) e fece loro causa, ottenendo che le canzoni derivate fossero tolte dal mercato (ne fu coinvolto anche Fabrizio De André, la cui "Caro amore", derivata platealmente dall'"Adagio" di Rodrigo ma firmata dal solo cantautore genovese, scomparve dalla discografia). Questo è anche il caso di canzoni provenienti da quello

che si soleva chiamare Terzo Mondo, copiate o adattate (perlopiù negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso) da interpreti che le trattarono come se fossero canzoni di tradizione orale e di dominio pubblico, ma che invece avevano autori reali: il caso di “Wimoweh”/ “Mbube” è il più noto.⁴

Il contrario del plagio sfacciato è la cosiddetta *cryptomnesia*⁵, l'uso inconscio di idee musicali memorizzate da un autore in un passato più o meno lontano, come nel caso ben noto di George Harrison e della sua “My Sweet Lord”, copiata da “He’s So Fine” di Ronald Mack (registrata dalle Chiffons nel 1963). Harrison fu condannato a pagare una cifra tutto sommato modesta, visto l'enorme successo del suo pezzo. È noto anche che Paul Mc Cartney, dopo aver composto “Scrambled Eggs” (titolo provvisorio di “Yesterday”) esitò per un bel po’ a registrare la canzone: pensava che fosse assai improbabile che una combinazione così semplice di melodia e armonia non fosse già stata creata da altri nella storia della musica. “Per circa un mese andai a trovare gente del mestiere, per chiedere se l'avessero mai sentita prima. Alla fine fu come portare un oggetto smarrito alla polizia. Pensai che se nessuno l'avesse reclamata dopo qualche mese avrei potuto tenermela” (Cross, 2005: 464-465). Oggi, con quaranta o più milioni di canzoni facilmente accessibili in streaming, l'ossessione di McCartney è diventata molto comune presso gli editori e i discografici: il prossimo *hit*, pronto per essere pubblicato, è destinato ad essere coinvolto in una causa di plagio multimilionaria, da parte dell'autore sconosciuto di un pezzo nascosto nella “coda lunga”?⁶

Molti casi di plagio non arrivano mai in tribunale. Di solito, il caso viene aperto da una lettera dell'autore che si ritiene plagiato (o del suo avvocato), indirizzata all'autore accusato di plagio e alla sua casa editrice e/o alla casa discografica coinvolta. La lettera spesso è accompagnata da un'analisi più o meno dettagliata dei brani, a cura del

⁴ “Wimoweh” fu un grandissimo successo, negli anni Cinquanta, dei Weavers, gruppo statunitense di folk revival del quale faceva parte Pete Seeger, ma la canzone era stata ripresa (grazie ad Alan Lomax) da un disco del 1939 di un gruppo sudafricano, Solomon Linda’s Original Evening Birds. I diritti d'autore di “Wimoweh” andarono ai Weavers, e né Solomon Linda né i suoi eredi hanno mai ottenuto un centesimo.

⁵ Peter Robinson, ‘Has pop finally run out of tunes?’, 13.4.2017, <https://www.theguardian.com/music/2017/apr/13/has-pop-finally-run-out-of-tunes-ed-sheeran-plagiarism>

⁶ Il riferimento è al concetto introdotto da Chris Anderson in un articolo su *Wired*, nel 2004, per descrivere un modello economico e commerciale nel quale i ricavi vengono ottenuti non solo con la vendita di molte unità di pochi oggetti (i best seller), ma anche vendendo pochissime unità di tantissimi oggetti diversi, la “coda lunga” di un grafico che visualizzi le unità vendute di diversi prodotti. Si veda Anderson 2007.

consulente. Anche la risposta del convenuto (il supposto plagiario) è redatta normalmente da un legale e accompagnata da un'analisi. I consulenti a questo punto sono di solito “gente del mestiere”: amici o collaboratori dell'autore che si ritiene plagiato, impiegati o collaboratori dell'editore o della casa discografica. Quando sembra che il caso sia destinato ad avere una certa rilevanza economica, degli “esperti” (vedremo di che tipo) sono coinvolti fin dall'inizio. Nella prima fase un caso di plagio è, per così dire, “liquido”: spesso, se l'avvocato dell'accusato valuta che il costo della causa e delle compensazioni richieste possa diventare troppo alto, suggerisce al suo cliente di addivenire a una transazione, per una cifra più o meno simbolica (diciamo, dell'ordine di cinquantamila euro, contro cinquecentomila più le spese legali). Questo avviene anche se il plagio è così sfacciato che l'avvocato dell'accusato consiglia di pagare la transazione più piccola possibile, per evitare di andare in tribunale. A causa della concentrazione di capitali nell'industria musicale, è sempre più comune che tali transazioni siano concordate all'interno della stessa major dell'editoria o della discografia, come è avvenuto una ventina di anni fa in un caso che coinvolgeva due gruppi pop-rock, Ocean Colour Scene (britannico) e Lùnapop (italiano), che entrambi erano sotto contratto, editorialmente, con società del gruppo Universal.⁷

6. LE VIE LEGALI: QUALI CONSULENTI TECNICI? QUALI COMPETENZE?

Quando una controversia non può essere risolta con una transazione, e l'autore che si ritiene plagiato non rinuncia, si va in tribunale. Ciò implica, secondo la legge italiana, la scelta di consulenti tecnici ufficiali per ciascuna delle parti (CTP, consulenti tecnici di parte) e per il giudice (CTU, consulente tecnico di ufficio). Che tipo di consulenti? Va detto che per altre cause i consulenti tecnici vengono scelti tra professionisti accreditati: esiste un albo dei consulenti tecnici di ufficio, per appartenere al quale è necessario essere iscritti all'ordine professionale rilevante (dei medici, degli ingegneri, dei chimici, ecc.). Ma non esiste un albo professionale degli “esperti di musica”, per cui di solito i tribunali accettano – in sostituzione – titoli e incarichi accademici, in università o Conservatori. È raro, però, che i consulenti tecnici incaricati, di parte o di ufficio, siano

⁷ I brani erano “Un giorno migliore” (Lùnapop, 1999) e “Better Day” (Ocean Colour Scene, 1997).

All'ascolto le somiglianze sembrano evidenti (perfino nel titolo!), anche se l'autore della canzone italiana ha dichiarato di averla scritta già nel 1996.

dei musicologi. È più comune (direi che sia quasi la norma) che vengano chiamati docenti di composizione in Conservatori o altre scuole di musica, o compositori “classici” (il che, in molti casi, è lo stesso, dato che normalmente i compositori di musica da concerto contemporanea si guadagnano da vivere insegnando). Ciò non è in contrasto con il tema principale di questo saggio (adombrato nel titolo), e cioè che i casi di plagio mettano alla prova i metodi e le teorie della musicologia, perché ritengo che si possa dire che i compositori “classici” e i docenti di Conservatorio incarnino, per così dire, i valori condivisi, il senso comune della musicologia convenzionale del diciannovesimo e ventesimo secolo, attraverso i quali sono stati educati, sono diventati dei professionisti della musica, e con i quali hanno convissuto ogni giorno della loro vita. Luoghi comuni come «l’opera è la partitura» sono fra i pilastri della musicologia convenzionale, sia che vengano articolati in dettaglio da Carl Dahlhaus o da qualcuno dei suoi numerosi seguaci, sia che vengano bisbigliati nei corridoi di un Conservatorio (magari nel corso di una sconsolata protesta per l’ingresso nelle accademie del jazz e della popular music). In Italia e in altri paesi i compositori e i docenti di composizione vengono scelti anche per il loro concreto coinvolgimento nella pratica musicale (sanno comporre, sanno suonare), il che purtroppo non si può dire proprio di tutti i musicologi e gli etnomusicologi universitari, e naturalmente anche per questioni di prestigio.

Un caso che mobilitò la crema dei compositori e dei docenti di composizione italiani, quasi trent’anni fa, fu quello che oppose Albano Carrisi (Al Bano) a Michael Jackson. Le canzoni erano “I cigni di Balakà”, registrata da Al Bano e Romina Power e pubblicata nel 1987, e “Will You Be There”, registrata da Michael Jackson e pubblicata nel 1991. Ci si sarebbe potuti attendere che gli esperti italiani accorressero a sostenere il loro compatriota, che era l’attore della causa, ma molti dei più prestigiosi accettarono di difendere Michael Jackson, dopo che la Sony promise una donazione molto generosa a una delle più note accademie musicali italiane se Jackson fosse stato assolto.⁸ La prima sentenza, nel 1997, fu di fatto in favore di Jackson, sia pure sulla base di una presunta mancanza di originalità di entrambe le canzoni. In appello (1999) Carrisi vinse: secondo il giudice e il suo CTU c’erano trentasette note identiche nelle sezioni principali di entrambe le canzoni. Anche in questo caso fu presentato un ricorso, e Jackson fu

⁸ La notizia, non di dominio pubblico, mi è stata confidata da un compositore molto noto, a suo tempo coinvolto nella causa come perito di parte.

scagionato, ancora una volta perché entrambe le canzoni mancavano di originalità; Carrisi fu condannato a pagare le spese legali. Ma prima che il caso venisse portato in Cassazione, Carrisi e Jackson addivennero a un accordo, secondo il quale si sarebbe dovuto organizzare un concerto di beneficenza con la partecipazione dei due artisti. Il concerto non ha mai avuto luogo.

Il caso è interessante non solo per le sue dimensioni internazionali ed economiche (la compensazione richiesta inizialmente da Carrisi era di circa due milioni e mezzo di dollari), ma anche per il rilievo che hanno avuto al suo interno due temi teorici tipici: la ricerca di “antecedenti” (questo è il termine tecnico abitualmente usato) allo scopo di dimostrare la mancanza di originalità dell’opera che si suppone plagiata (e anche di quella plagiaria), e la discussione intorno a tecniche compositive, come le progressioni melodiche o armoniche, che limitano i gradi di libertà del compositore. I consulenti di Jackson sostennero che dopo le note iniziali, in un contesto tonale dato, le note seguenti sono obbligate, e dunque le somiglianze fra i due brani erano il risultato dell’uso di una formula. A mio parere, il giudice (nell’appello favorevole a Carrisi) fu influenzato anche da aspetti paramusicali, come il fatto che il brano di Carrisi era stato registrato in uno studio di Amburgo, usato a quel tempo anche da alcuni collaboratori di Jackson (mentre i legali di Jackson sostenevano che le canzoni di Carrisi erano del tutto sconosciute negli USA). Per inciso, la canzone di Jackson ora è accreditata a una lista incredibilmente lunga di nomi, fra i quali Beethoven, dopo una causa intentata dalla Cleveland Orchestra per l’uso non autorizzato della sua esecuzione della parte iniziale (due minuti) del quarto movimento della *Nona*, con cui inizia la registrazione di “Will You Be There”. Il sospetto che uno o più di uno di quei nomi, e non Jackson, potesse essere il vero autore di “Will You Be There” circolò informalmente.⁹ Secondo questa ricostruzione, uno o più collaboratori di Jackson avrebbero ascoltato la canzone di Carrisi ad Amburgo e l’avrebbero poi utilizzata come modello per quella che poi divenne “Will You Be There”, inizialmente accreditata a Jackson (secondo uno schema comune nell’industria editoriale e discografica, per il quale un autore minore cede i propri diritti alla star, in

⁹ Ecco l’elenco oggi ufficiale degli autori di “Will You Be There”: Michael Jackson, Teddy Riley, Bill Bottrell, Ludwig van Beethoven, Bruce Swedien, Greg Phillinganes, Rhett Lawrence, Don Reedman, Bernard Belle, Johnny Mandel, Sandra Crouch, Andraé Crouch, Kevin Antunes, Glenn Erwin, René Moore. Gli autori di “I cigni di Balakà” risultano essere Claus-Robert Kruse, Al Camarro, Albano Carrisi, Willy Molco.

cambio di qualche riconoscimento non formalizzato). D'altra parte, come vedremo, alcuni dettagli della registrazione di Jackson che avrebbero potuto essere decisivi per il caso (in favore di Carrisi, e secondo l'ipotesi accennata qui sopra) non furono mai presi in considerazione.

La sentenza definitiva implicava che le somiglianze tra "I cigni di Balakà" e alcuni antecedenti (in particolare "Bless You" di Eddie Lane e Don Baker, incisa dagli Ink Spots nel 1939, e "Darlin'" di Oscar Blandamer, incisa da Frankie Miller nel 1978) fossero più pronunciate della somiglianza fra "Will You Be There" e "I cigni di Balakà". Come accennavo prima, c'è un dettaglio in entrambe le registrazioni (quella di Jackson e quella di Al Bano e Romina Power) che avrebbe potuto costituire un elemento chiave nell'analisi, ma non venne preso in considerazione. Si tratta di una figura ritmica molto ben percepibile all'interno dell'accompagnamento, una sequenza in staccato, che non sembra avere alcun legame necessario con gli aspetti melodici e armonici intorno ai quali la controversia fu dibattuta, la cui presenza in entrambe le registrazioni pare piuttosto strana, sorprendente: un dettaglio morelliano (da Giovanni Morelli, il critico d'arte italiano del diciannovesimo secolo che analizzava dettagli minimi di un dipinto, come la forma delle orecchie, per identificare lo stile caratteristico di un pittore, e in questo modo poteva pronunciarsi sull'autenticità dell'opera). È vero, però, che i dettagli dell'arrangiamento di una canzone sono di solito esaminati dai consulenti tecnici con grande cautela, sulla base dell'assunto convenzionalista che l'orchestrazione sia alla fine solo un abbellimento dell'opera musicale,¹⁰ la cui essenza risiede soprattutto nei suoi aspetti melodici. Va detto, comunque, che per la legge italiana (a differenza di quelle di altri Paesi) gli arrangiamenti non sono tutelati dal diritto d'autore, quindi ogni volta che in un caso di plagio si arriva a considerare l'arrangiamento ci si trova in una paludosa terra di nessuno.

7. PARTITURA O REGISTRAZIONE?

Le perizie dei consulenti tecnici iniziano di solito con l'identificazione dei brani che saranno messi a confronto, citando titoli, autori, editori, numeri di protocollo e date del deposito alla società degli autori (se avvenuto), titoli e numeri di catalogo delle

¹⁰ Di qui anche il pregiudizio nei confronti dei bravi orchestratori, ritenuti "superficiali", e l'incapacità di comprendere il ruolo del timbro nell'evoluzione della musica colta del Novecento.

registrazioni pubblicate (se esistenti). Si tratta di una formalità burocratica che lascia spazio a notevoli ambiguità. I testi di cui si parla nella lista apparentemente innocua appena citata possono essere molti: 1) il manoscritto usato per il deposito alla società degli autori, normalmente allegato al modulo di dichiarazione; 2) lo spartito che si trova negli archivi dell'editore; 3) lo spartito pubblicato a stampa (se esiste); 4) il/i fonogramma/i. Ormai da decenni nella popular music la maggior parte degli spartiti (compresi quelli usati per il deposito) sono trascrizioni più o meno accurate dei fonogrammi, che dovrebbero essere considerati le fonti primarie. Ma il contesto storico-culturale del copyright e del diritto d'autore è quello della stampa, ed è corroborato anche dalle idee musicologiche convenzionali sull'identificazione dell'opera musicale con la partitura (non è difficile, del resto, collocare lo sviluppo di quelle idee nell'epoca dell'espansione trionfale dell'editoria musicale).

Molto spesso ai consulenti tecnici vengono sottoposti testi di natura diversa: un fonogramma, la sua trascrizione a scopi editoriali (quasi sempre ridotta, semplificata, inadeguata a rendere strutture sonore complesse), o una trascrizione ancora più schematica, buttata giù rapidamente durante le fasi iniziali della produzione discografica, o sulla base di una registrazione dimostrativa, esclusivamente ai fini del deposito alla società degli autori. I redattori di queste trascrizioni (che possono essere gli stessi autori del brano, ma anche dei collaboratori dell'editore) spesso sono inconsapevoli dell'importanza del documento che stanno preparando. In un caso abbastanza recente il nocciolo della controversia era un riff, presente nelle registrazioni di entrambe le canzoni prese in considerazione, ma assente da tutte le trascrizioni! In casi come questi riferirsi ai fonogrammi è d'obbligo (lo sarebbe sempre, ma si è già detto del pregiudizio convenzionalista a favore della scrittura). Eppure, anche qui le fissazioni dei consulenti di formazione accademica cercano di impadronirsi della scena: si perdono giorni e giorni a verificare le trascrizioni proposte dai vari consulenti, e ad esaminarne i dettagli come se quelle trascrizioni fossero l'opera in sé. L'oggetto della controversia, appunto, era un riff di chitarra, sovrainciso a distanza di terza, come in moltissime canzoni rock dei primi anni Settanta. Per chi ha voglia di andarlo a cercare con i mezzi ormai disponibili, suggerisco un esempio simile: "To Cry You a Song" (di Ian Anderson, incisa dai Jethro Tull, 1970). Per qualsiasi chitarrista rock, per un produttore, per uno storico o un musicologo della popular music, il processo è evidente: un chitarrista registra il riff, e lo

stesso chitarrista (o un altro) sovraincide l'altra linea, a distanza di terza. L'equilibrio fra le due linee è stabilito dal tecnico del suono, o dal produttore, o dal gruppo (notoriamente all'epoca poteva capitare che singoli musicisti controllassero durante il missaggio il *fader* del canale sul quale era registrato il loro strumento). È una procedura manuale, tecnica, basata sull'ascolto, collettiva. Una procedura audiotattile, direbbero alcuni. Ma nella discussione del caso di plagio al quale ci stiamo riferendo, dove il consulente d'ufficio è uno storico della musica accademico e il consulente di una delle parti un docente di composizione, si sono passate ore a discutere quale delle linee di chitarra fosse la *Hauptstimme*, e uno di quei consulenti sosteneva che la linea principale cambiasse ogni due o quattro battute, proprio come nelle parti dei primi e dei secondi violini di una sinfonia di Dvořák. Ma, naturalmente, siccome il riff non ha uno sviluppo complesso, il commento finale era: «Non è Brahms, dopo tutto!»

Certo, non è Brahms, ma d'altra parte molti musicologi convenzionali e docenti di Conservatorio, quando costretti a prendere in considerazione la popular music, sostengono che «c'è già tutto in Bach» (o in Mozart, o in Beethoven, eccetera). L'idea che la teoria musicale formalizzata a posteriori nel diciottesimo e diciannovesimo secolo – a partire da un corpus scelto all'interno della musica europea, soprattutto strumentale, soprattutto austro-tedesca – sia uno strumento universale per analizzare e comprendere musiche di ogni epoca, luogo, genere, cultura è fortemente consolidata nella musicologia convenzionale e nei Conservatori (non solo italiani).

In un caso recente, fra i più discussi anche nei social media, l'autore di una canzone presentata a un festival di scarsa visibilità ha fatto causa a uno dei membri di uno dei gruppi pop italiani più noti, sostenendo che la sua canzone era stata copiata per realizzare uno dei brani più venduti di quel periodo: si trattava di “Anima nera” (di Marco Contento, registrata da Edea, 2009) e di “Sono già solo” (di Francesco Silvestre, registrata dai Modà, 2009). Gli avvocati e i consulenti dell'attore della causa parlavano di “plagio camuffato”, e in effetti il caso era delicato, implicando il ricorso a diverse strategie interpretative, dall'analisi probabilistica, alla ricerca di antecedenti, all'analisi comparativa degli stili.

Ma la sentenza di primo grado (poi appellata), basata sulla consulenza di un docente di Conservatorio, affermò che entrambe le canzoni erano prive di originalità perché entrambe basate su quel famoso pezzo di Beethoven, “Für Elise”! Ne furono

fortemente colpiti gli avvocati di entrambe le parti: il commento più comune era che con sentenze come quella non si sarebbe più potuto discutere alcun caso di plagio, perché c'è sempre la possibilità che una certa combinazione di note presente in un brano del repertorio classico ricorra anche in una canzone popular: «C'è già tutto in Bach!» (o in qualche altro genio del passato). E di fatto, considerando la questione con gli occhi (più che con le orecchie) di un compositore di formazione accademica, qualsiasi melodia potrebbe essere nascosta dovunque, se non si considera il contesto. In un altro caso recente – nel quale la melodia del ritornello di un *hit* di uno dei più noti cantautori rock italiani sembra (secondo alcuni) copiata quasi nota per nota da un brano dance di un dj (pure italiano) – un consulente (di nuovo, un docente di composizione) ha trovato le stesse note sia nel tema di un famoso concerto di Čajkovskij, sia in uno dei più noti corali di Bach: il punto è, tuttavia, che queste note sono identiche solo per altezza, ma non per durata (non costituiscono, dunque, la stessa melodia), e soprattutto appaiono in diversi contesti armonici e agogici (essendo situate in corrispondenza di accenti impliciti della battuta differenti rispetto alle due canzoni). Se si *guarda* la partitura, ovviamente le note sono lì: ma se si *ascolta* la musica, ci vuole un po', anche per un ascoltatore esperto, per capire in che misura le melodie possano essere considerate anche solo parzialmente simili.

8. CONCLUSIONI

Philip Tagg ha scritto:

Spiegare una cosa così comune ed evidentemente semplice come la spola di accordi de “La bamba” (che si trova anche in “Guantanamera”, “Wild Thing”, “Pata Pata”, “Twist and Shout”, eccetera) in termini di tonica, sottodominante e dominante, per un certo periodo mi era parso altrettanto produttivo che usare la teoria della combustione per spiegare l'elettricità (Tagg, 2009).

L'osservazione si trova nella “Prefazione” del suo libro *Everyday Tonality* (edizione italiana: *La tonalità di tutti i giorni*, Tagg, 2011), uno dei primi tentativi di costruire una teoria armonica della popular music contemporanea, basata su una revisione critica della teoria convenzionale. Quell'immagine della «teoria della combustione per spiegare

l'elettricità» è dilagata negli scritti di altri musicologi popolari, con varianti come «la termodinamica delle macchine a vapore usata per studiare i computer laptop», e simili. Di fatto, comunque, l'osservazione paradossale di Tagg diventa spesso e volentieri realtà nel campo della musicologia forense. Nessun tribunale nominerebbe come perito d'ufficio un ingegnere idraulico, per esaminare un caso che ha a che fare con una rete in fibra ottica, anche se è vero che tra l'uno e l'altro campo di studi c'è qualche teorema in comune. Ci sono musicologi e docenti di composizione che non considerano la musica popolare degna di attenzione, quando addirittura non la disprezzano (e certo non fa parte del loro insegnamento). Ma fare il consulente in un caso di plagio ha i suoi vantaggi. Forse bisognerebbe aprire una discussione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adler G. (1885), "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, I: 5-20.
- Anderson C. (2007), *La coda lunga. Da un mercato di massa a una massa di mercati*, Codice Edizioni, Torino
- Bloom H. (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York and Oxford.
- Chiantore L. (2014), *Beethoven al pianoforte. Improvvisazione, composizione e ricerca sonora negli esercizi tecnici*, il Saggiatore, Milano.
- Costello E. (2016), *Musica infedele & inchiostro simpatico*, Baldini & Castoldi, Milano.
- Cross C. (2005), *The Beatles: Day-by-Day, Song-by-Song, Record-by-Record*, iUniverse, Inc., Lincoln, NE.
- Gelbart M. (2007), *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music': Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- López-Cano R. (2018), *Musica dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Musikeon, Barcelona.

- Lomax A. (2005), *La terra del blues. Delta del Mississippi. Viaggio all'origine della musica nera*, il Saggiatore, Milano.
- Morrow M. S. (1997), *German Music Criticism in The Late Eighteenth Century. Aesthetic Issues in Instrumental Music*, Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- Scott D. B. (2008), *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford University Press, New York.
- Stefani G. (1982), *La competenza musicale*, Clueb, Bologna.
- Tagg P. (2009), *Everyday Tonality. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, Mass Media Scholars Press, New York & Montréal.
- Tagg P. (2011), *La tonalità di tutti i giorni. Armonia, modalità, tonalità nella popular music: un manuale*, il Saggiatore, Milano.