

[www.socialnews.it](http://www.socialnews.it)

Anno 8 - Numero 3  
Marzo 2011

**Comunicare con il digitale**

di Giorgia Meloni

**Quali strumenti normativi?**

di Giovanna Melandri

**Amarcord**

di Nicola Piovani

**I diritti nel business digitale**

di Manlio Mallia

**La memoria immateriale**

di Massimo Pistacchi

**L'industria musicale in Italia**

di Enzo Mazza

**L'evoluzione del suono**

di Augusto Sarti

**I giovani cambieranno le regole**

di Paolo Marzano

**Con il contributo satirico di Vauro Senesi**

realizzazione e distribuzione gratuita

# SOCIAL NEWS

Rai

Con il patrocinio  
Segretariato Sociale

CULTURE A CONFRONTO - MENSILE DI PROMOZIONE SOCIALE

[www.segretariatosociale.rai.it](http://www.segretariatosociale.rai.it)

PREMIATO  
EUROMEDITERRANEO 2008

## MUSICA DAL VINILE AL DIGITALE



Poste Italiane s.p.a. Spedizione in A.P. - D.L. 353/2003 (Conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1. comma 2, DBC TS

## INDICE

3. **La Musicoterapia**  
di Massimiliano Fanni Canelles
4. **Comunicare con il digitale**  
di Giorgia Meloni
5. **Musica e informazioni attraverso Radio Gioventù**  
di Giorgia Meloni
6. **Suoni illegali... e altro**  
di Filippo Squicciarini
7. **I giovani cambieranno le regole**  
di Paolo Marzano
8. **I diritti nel business digitale**  
di Manlio Mallia
10. **La memoria immateriale**  
di Massimo Pistacchi
11. **L'industria musicale in Italia**  
di Enzo Mazza
12. **Quali strumenti normativi?**  
di Giovanna Melandri
13. **Una federazione dei diritti musicali**  
di Giordano Sangiorgi
14. **Quelli della Wikipedia generation**  
di Valerio Grutt
16. **Senza futuro**  
di Matteo Orfini
17. **I Radiohead, la musica digitale, la forma e la sostanza**  
di Gianni Sibilla
18. **Le necessità di un compositore**  
di Lucio Garau
19. **Amarcord**  
di Nicola Piovani
20. **L'evoluzione del suono**  
di Augusto Sarti
21. **Ricordi in Alta Fedeltà**  
di Roberto Costa
22. **Le macchine parlanti**  
di Vincenzo Martorella
23. **Fra analogico e digitale**  
di Matteo Fanni Canelles
24. **Appunti da una registrazione**  
di Francesco Preziosi
25. **C'era una volta la qualità**  
di Stefano Amerio
26. **C'era una volta il DJ**  
di Claudio Coccoluto
27. **Radici Jazz**  
di Paolo Fresu
28. **Il riscatto attraverso la musica**  
di Cristiano Barbarossa
29. **Un patrimonio immenso**  
di Mauro Pianesi
30. **Don Giovanni e L'iPod di Leporello**  
di Francesco Giardinazzo

Per contattarci:

redazione@socialnews.it, info@auxilia.fvg.it

I SocialNews precedenti. Anno 2005: Tsunami, Darfur, I genitori, Fecondazione artificiale, Pedopornografia, Bambini abbandonati, Devianza minorile, Sviluppo psicologico, Aborto. Anno 2006: Mediazione, Malattie croniche, Infanzia femminile, La famiglia, Lavoro minorile, Droga, Immigrazione, Adozioni internazionali, Giustizia minorile, Tratta e schiavitù. Anno 2007: Bullismo, Disturbi alimentari, Videogiochi, Farmaci e infanzia, Acqua, Bambini scomparsi, Doping, Disagio scolastico, Sicurezza stradale, Affidi. Anno 2008: Sicurezza e criminalità, Sicurezza sul lavoro, Rifiuti, I nuovi media, Sport e disabili, Energia, Salute mentale, Meritocrazia, Riforma Scolastica, Crisi finanziaria. Anno 2009: Eutanasia, Bambini in guerra, Violenza sulle donne, Terremoti, Malattie rare, Omosessualità, Internet, Cellule staminali, Carcere. Anno 2010: L'ambiente, Arte e Cultura, Povertà, Il Terzo Settore, Terapia Genica, La Lettura, Il degrado della politica, Aids e infanzia, Disabilità a scuola, Pena di morte. Anno 2011: Cristianesimo e altre Religioni, Wiki...Leaks...pedia.

**Direttore responsabile:**  
Massimiliano Fanni Canelles

**Redazione:**  
**Capo redattore**  
Claudio Cettolo  
**Redattore**  
Ilaria Pulzato  
**Valutazione editoriale, analisi e correzione testi**  
Tullio Ciancarella  
**Grafica**  
Paolo Buonsante  
**Ufficio stampa**  
Elena Volponi, Luca Casadei, Alessia Petrilli  
**Ufficio legale**  
Silvio Albanese, Roberto Casella, Carmine Pullano  
**Segreteria di redazione**  
Paola Pauletig  
**Edizione on-line**  
Gian Maria Valente  
**Relazioni esterne**  
Alessia Petrilli  
**Newsletter**  
David Roici  
**Spedizioni**  
Alessandra Skerk  
**Responsabili Ministeriali**  
Serenella Pesarin (Direttrice Generale Ministero Giustizia),  
Paola Viero (UTC Ministero Affari Esteri)  
**Responsabili Universitari**  
Cristina Castelli (Professore ordinario Psicologia dello Sviluppo Università Cattolica),  
Pina Lalli (Professore ordinario Scienze della Comunicazione Università Bologna),  
Maurizio Fanni (Professore ordinario di Finanza Aziendale all'Università di Trieste),  
Tiziano Agostini (Professore ordinario di Psicologia all'Università di Trieste)

**Responsabili e redazioni regionali:**  
Grazia Russo (Regione Campania), Luca Casadei (Regione Emilia Romagna), Tullio Ciancarella (Regione Friuli Venezia Giulia), Angela Deni (Regione Lazio), Roberto Bonin (Regione Lombardia), Elena Volponi (Regione Piemonte), Rossana Carta (Regione Sardegna)

**Collaboratori di Redazione:**  
Federica Albini  
Alessandro Bonfanti  
Davide Bordon  
Roberto Casella  
Giulia Cella  
Eva Donelli  
Marta Ghelli  
Alma Grandin  
Elisa Mattaloni  
Cristian Mattaloni  
Anna Mauri  
Cinzia Migani  
Maria Rita Ostuni  
Francesca Predan  
Enrico Sbriglia  
Cristina Sirch  
Claudio Tommasini

**Con il contributo di:**  
Stefano Amerio  
Cristiano Barbarossa  
Claudio Coccoluto  
Roberto Costa  
Matteo Fanni Canelles  
Paolo Fresu  
Lucio Garau  
Francesco Giardinazzo  
Valerio Grutt  
Manlio Mallia  
Vincenzo Martorella  
Paolo Marzano  
Enzo Mazza  
Giovanna Melandri  
Giorgia Meloni  
Matteo Orfini  
Mauro Pianesi  
Nicola Piovani  
Massimo Pistacchi  
Francesco Preziosi

**Vignette a cura di:**  
Paolo Buonsante  
Vauro Senesi

**Grafici:**  
[SIAE] Società Italiana degli Autori ed Editori

Giordano Sangiorgi  
Augusto Sarti  
Filippo Squicciarini  
Gianni Sibilla

Periodico Associato



QR CODE



Questo periodico è aperto a quanti desiderino collaborarvi ai sensi dell'art. 21 della Costituzione della Repubblica Italiana che così dispone: "Tutti hanno diritto di manifestare il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni mezzo di diffusione". Tutti i testi, se non diversamente specificato, sono stati scritti per la presente testata. La pubblicazione degli scritti è subordinata all'insindacabile giudizio della Redazione: in ogni caso, non costituisce alcun rapporto di collaborazione con la testata e, quindi, deve intendersi prestata a titolo gratuito.

Tutte le informazioni, gli articoli, i numeri arretrati in formato PDF li trovate sul nostro sito: [www.socialnews.it](http://www.socialnews.it) Per qualsiasi suggerimento, informazioni, richiesta di copie cartacee o abbonamenti, potete contattarci a: [redazione@socialnews.it](mailto:redazione@socialnews.it) Ufficio stampa: [ufficio.stampa@socialnews.it](mailto:ufficio.stampa@socialnews.it)

Registrazione presso il Trib. di Trieste n. 1089 del 27 luglio 2004 - ROC Aut. Ministero Garanzie Comunicazioni n° 13449. Proprietario della testata: Associazione di volontariato @uxilia onlus [www.auxilia.fvg.it](http://www.auxilia.fvg.it) - e-mail: [info@auxilia.fvg.it](mailto:info@auxilia.fvg.it)

Stampa: AREAGRAFICA - Meduno PN - [www.areagrafica.eu](http://www.areagrafica.eu)

Qualsiasi impegno per la realizzazione della presente testata è a titolo completamente gratuito. Social News non è responsabile di eventuali inesattezze e non si assume la responsabilità per il rinvio del giornale in luoghi non autorizzati. È consentita la riproduzione di testi ed immagini previa autorizzazione citandone la fonte: informativa sulla legge che tutela la privacy: i dati sensibili vengono trattati in conformità al D.L.G. 196 del 2003. Ai sensi del D.L.G. 196 del 2003 i dati potranno essere cancellati dietro semplice richiesta da inviare alla redazione.

## Lo studio di Fonologia Musicale della RAI: un glorioso passato senza presente

"Lo Studio di Fonologia è il risultato di un incontro fra la musica e le possibilità dei nuovi mezzi di analisi e di trattamento del suono" - Luciano Berio

Il generatore di suono bianco, il selezionatore d'ampiezza, il modulatore dinamico, i modulatori ad anello, il trasportatore di frequenza, il modulatore impulsivo, il dosatore elettronico, il generatore di 'toc', il comparatore catodico, i filtri di ottava e a terzi di ottava. Questi i famosi nove oscillatori che resero unico in Europa lo Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano, nella sede RAI di Corso Sempione 27. Nato nel giugno del 1955 dall'iniziativa congiunta del Maestro Luciano Berio e del Maestro Bruno Maderna, su progetto del fisico Alfredo Lietti, diventa ben presto il 'terzo polo' della 'nuova musica' in Europa, un punto di riferimento nel panorama post bellico della musica elettroacustica internazionale, sintesi delle esperienze concrete ed elettroniche che si compivano nello Studio für Elektronische Musik (WDR) di Colonia e presso il Groupe de Recherches Musicales (GRM) di Parigi.

Figura centrale dello Studio, Marino Zuccheri, Maestro e Artigiano del Suono. Le nuove tecnologie, sconosciute ai compositori, avevano necessità della costante presenza del Tecnico che fosse in grado di mediare tra le loro esigenze e le possibilità operative delle apparecchiature elettroniche. La sua collaborazione con i compositori, tra i quali Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono, Aldo Clementi, Giacomo Manzoni, Angelo Pacagnini, John Cage, Henry Pousser, Karlheinz Stockhausen, era totale: ripresa e registrazione del suono, generazione e trasformazione dello stesso, montaggio dei nastri magnetici, al missaggio, fino alla diffusione sonora nei teatri.

"Il tecnico del suono non è più un esecutore in senso classico - racconta di sé, Marino Zuccheri - È un collaboratore alla realizzazione, che conosce tutti i segreti delle nuove macchine". E si doveva respirare una bell'atmosfera nello Studio. Basta ascoltare le parole del Maestro Luciano Berio in un filmato dell'epoca: 'Questo è lo Studio di Fonologia Musicale della RAI Radio Televisione Italiana a Milano; fu uno dei primi studi di musica elettronica e vi sono generatori di suono, filtri, magnetofoni, modulatori, tavole di controllo e molte altre cose, e vi sono anche degli eccellenti tecnici, tra i quali Marino Zuccheri. C'è tutto il necessario per la musica elettronica, compreso il buonumore, indispensabile quando si deve correre da un'apparecchiatura all'altra, compiere centinaia di operazioni manuali e tagliare pazientemente il nastro magnetico con le forbici'.

Marino Zuccheri è stato l'unico titolare della Fonologia dal giugno del 1955 al 28 febbraio del 1983, giorno in cui lo Studio è stato chiuso.

"Dopo gli anni Sessanta/inizi anni Settanta, non è più la radio che fa ricerca (non essendo più un mezzo sperimentale). Nasce il computer e i centri di ricerca si spostano. Non aggiornando più le attrezzature, senza un rinnovamento tecnologico, i compositori frequentavano sempre di meno lo Studio di Fonologia. Inoltre, l'assenza dei grossi nomi (Berio andò a Parigi con l'Ircam, Luigi Nono a Friburgo, Maderna scomparire prematuramente nel 1973) ha influito sull'inevitabile declino", racconta Maddalena Novati, consulente RAI Produzione Radiofonica e responsabile dell'archivio di Fonologia. 'Nel 1996 - prosegue la Novati - avevo fatto una promessa al Maestro Luciano Berio: ricostruire un'immagine il più possibile completa dello Studio di Fonologia Musicale di Milano recuperando da una parte i materiali musicali (nastri, partiture, progetti) e dall'altro le apparecchiature'. E la promessa, l'ha mantenuta. Dal giugno del 2008, nella sala 36 del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano è, infatti, possibile visitare e conoscere lo Studio di Fonologia Musicale della RAI, ricostruito quasi totalmente, con i suoi dispositivi e i suoi arredi, oltre i nastri, i documenti cartacei e gli schedari.

Alessia Petrilli

### Social News "Wiki...Leaks...pedia" errata corrige

Nel numero di Socialnews di febbraio 2011 dedicato a 'Wiki..leaks...pedia', l'autore dell'articolo 'Vittime e carnefici', a pag. 33, Marco Pingitore è Presidente AIPSI - Associazione Italiana di Psicoterapia Strategica Integrata" anziché "Associazione Italiana di Psicologi".

## Editoriale

## La Musicoterapia

di Massimiliano Fanni Canelles

La musica è sempre stata considerata un elemento capace di influenzare gli stati d'animo, le emozioni, il benessere psicofisico. Il coinvolgimento della musica nella qualità della vita è innegabile. Nelle società primitive, caratterizzata da rituali, come quelli di caccia e di iniziazione. Nella religione, il suono dalle campane tibetane ed il canto gregoriano arricchivano lo spirito dei fedeli. Ancora oggi si discute se le sinfonie di Mozart possano sviluppare una maggiore intelligenza in chi le ascolta. Secondo il neurologo Robert Zatorre, della McGill University di Montreal, la musica è in grado di attivare nel cervello dell'uomo i centri del piacere, gli stessi sensibili ad altri elementi meno astratti, quali cibo, stupefacenti, sesso. A differenza di questi ultimi, la particolarità della musica è però quella di non possedere valore biologico, ma di essere in grado - proprio come una sostanza chimica - di interagire con alcune funzionalità neurologiche del corpo umano. Queste attività "fisiche" della musica sono ben definibili ed identificabili, in quanto alterano in modo percepibile la frequenza cardiaca ed il tono muscolare. L'utilizzo della musica come strumento di comunicazione non-verbale può intervenire anche a livello educativo, riabilitativo e, addirittura, terapeutico, in una grande varietà di condizioni patologiche. Nervosismo, ansia, angoscia, difficoltà di ordine psicosomatico, quali cefalee, stanchezze muscolari e forme asmatiche, possono trarne giovamento. Il medico francese Alfred Tomatis ha studiato gli effetti terapeutici del canto. Le ricerche hanno relazionato l'udito con le dinamiche del corpo e della mente, identificando "l'orecchio" quale "organo primario di consapevolezza". Nell'infanzia, soprattutto, la musica sembra svolgere un ruolo significativo di stimolo allo sviluppo cerebrale. Aiuta a sviluppare il linguaggio ed a coordinare i movimenti. Secondo uno studio dell'Università di Sheffield, imparare a suonare uno strumento può aiutare un bambino dislessico a superare parte del proprio disturbo. Alcuni ricercatori dell'Università di Liverpool ipotizzano che il linguaggio musicale praticato da piccoli possa rendere il cervello adulto più elastico e capace di adattarsi meglio alle diverse situazioni, dimostrando una maggiore resistenza allo stress ed una più apprezzabile capacità professionale. Nell'atto di esprimere le proprie emozioni, gli studiosi hanno potuto notare che il cervello di chi si dedica alla musica attiva delle reti neurali supplementari, le quali interessano alcune regioni cerebrali, come la corteccia orbito-frontale, che risulta coinvolta anche nell'elaborazione delle emozioni sociali. A questo punto, dobbiamo chiederci se il cambiamento tecnologico che sta avvenendo in tutti i campi, la digitalizzazione (trasformazione in numeri) delle immagini, dei documenti e dei suoni, permetta ancora di mantenere il forte potere biologico dei suoni e della musica. Se ciò non avvenisse, e fosse comprovato scientificamente, il sistema analogico di riproduzione potrebbe riacquisire una nuova importanza. Sarà per questo che la Recording Industry Association of America ha annunciato che le vendite dei dischi in vinile sono in continua crescita? Non ci è dato saperlo, ma la Capital Records ed altre aziende discografiche hanno ristampato su vinile la quasi totalità del repertorio in loro possesso.

Giorgia Meloni  
Ministero della Gioventù

## Comunicare con il digitale

**Il Ministero della Gioventù ha cercato di muoversi su canali di comunicazione in grado di parlare ai giovani utilizzando il loro stesso linguaggio, il loro codice espressivo, la loro grammatica di scambio. La parola chiave è "interattività", la quale implica una partecipazione attiva a vari livelli. Meglio se in tempo reale, attraverso uno strumento familiare, che renda la comunicazione facile, immediata, divertente.**



Trovare canali di comunicazione privilegiati per dialogare con un pubblico giovane è diventata la sfida che le istituzioni devono necessariamente affrontare nel nuovo millennio. Per informare, certamente, ma anche, e soprattutto, per avvicinare un target di età troppo spesso distante. Distan-

te non solo dalle istituzioni stesse, ma dalla memoria e dall'eredità storica della propria Nazione, dall'idea e dal concetto di Patria. Più in generale, dalla cosa pubblica. Tale distanza non è imputabile soltanto a quel diffuso disinteresse spesso attribuito ai giovani italiani. Molto più spesso, sono i mezzi comunicativi a risultare inadeguati. Per questo motivo, il Ministero della Gioventù ha cercato fin da subito di muoversi su canali di comunicazione in grado di parlare ai giovani utilizzando il loro stesso linguaggio, il loro codice espressivo, la loro grammatica di scambio. La parola chiave è "interattività", la quale implica una partecipazione attiva a vari livelli. Meglio se in tempo reale, attraverso uno strumento familiare, che renda la comunicazione facile, immediata, divertente. È questo l'obiettivo della galassia Facebook del Ministero della Gioventù, l'insieme di pagine e gruppi che fanno capo al sito [www.gioventu.it](http://www.gioventu.it), ospitati dal social network più popolare al mondo. Una rete pensata e gestita dai giovani per i giovani. La galassia Facebook contribuisce a dare senso compiuto a tutti i progetti ed a tutte le iniziative condotte dal Ministero della Gioventù. Conta già oltre 23.000 utenti attivi. Si tratta di spazi virtuali in continua crescita ed in continua evoluzione, che procedono di pari passo con le attività ministeriali. Vi si possono trovare pagine create ad hoc per i grandi eventi, come Gioventù Ribelle, il Festival TNT, Operazione Nasorosso, Campus Mentis, Giovani per la Legalità, Giovani per l'Abruzzo e Campogiovani. Pagine che continuano a "vivere" anche nei mesi successivi alla realizzazione degli eventi stessi. È il caso, ad esempio, dello spazio creato per Campogiovani, nel quale, i giovani utenti continuano a scambiarsi informazioni e a dialogare anche molti mesi dopo il loro ritorno dai campi estivi. Vengono coinvolti anche molti curiosi, con l'invito a partecipare ad un'esperienza unica. Sono due le pagine nuove aggiunte alla galassia negli ultimi mesi: quella di Radio Y@ng, la neonata radio dell'Agenzia Nazionale per i Giovani, e quella di Giovani Energie in Comune, nella quale è possibile seguire l'at-

tività dei singoli Comuni e lo sviluppo dei progetti, attraverso la pubblicazione dei comunicati stampa e dei video che ad essi si riferiscono. Per questa iniziativa in particolare, Facebook rappresenta una vetrina di fondamentale importanza. Consente al microcosmo dei Comuni italiani di rendere pubblica la bellezza e l'unicità delle idee sviluppate, le quali diverranno presto strumenti del territorio dedicati alla crescita dei giovani. Altri spazi virtuali hanno una storia più lunga. È il caso delle pagine dedicate a Radio Gioventù e all'Agenzia Nazionale per i Giovani. Esse diffondono tempestivamente informazioni sulle proprie attività, corredate da materiale audio e video. Al

### MANIFESTO

#### GIOVENTÙ RIBELLE

*"Ci hanno tacciato di essere facinorosi. Pazzi. Gente che non ha nulla da perdere. Adesso che tutto è riuscito battono le mani e plaudono ai giovani eroi. In verità, abbiamo vissuto fatti che sembrano usciti dalla fantasia di un romanziere."*

Gioventù Ribelle è un programma del Ministero della Gioventù, realizzato in collaborazione con il Comitato per le celebrazioni del 150esimo anniversario dell'Unità d'Italia, l'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Museo Centrale del Risorgimento e numerosi altri enti ed istituzioni. Gioventù Ribelle è innanzitutto un tributo alla generazione che 150 anni fa fece da levatrice al sogno di unità nazionale. È un progetto che si snoda attraverso molteplici iniziative e lungo l'intero territorio italiano, realizzato per coinvolgere i giovani di oggi in un viaggio nella memoria appassionante, ma anche ricco di suggestioni per valorizzare il proprio presente.

Il programma Gioventù Ribelle si apre ufficialmente con la grande mostra che dal Vittoriano di Roma e dall'inaugurazione del novembre 2010, si muoverà incontro alle principali città italiane. Prima di far ritorno nella capitale verso la fine del 2011, arricchita con i contributi che giungeranno dalle tappe precedenti. Sarà una mostra, realizzata da Comunicare Organizzando, che combinerà l'uso di nuove tecnologie con cimeli originali, nella volontà di far vedere come le idee di alcuni dei protagonisti del nostro Risorgimento riescano a parlare anche a oggi alle nuove generazioni.

Gioventù Ribelle è un percorso guidato attraverso i luoghi della memoria dell'Unità d'Italia. Un cammino da fare a piedi, in bicicletta o in treno, lungo le Strade della Libertà, sulle tracce di quei ragazzi generosi e ribelli che con la loro fede, talvolta con il loro sangue, innalzarono una nazione dove prima non c'era. Il progetto è realizzato in collaborazione con Ferrovie dello Stato, AIG - Associazione Italiana Alberghi per la Gioventù, Mondadori.

Gioventù Ribelle è la musica di ieri e di oggi. Grandi concerti a cui parteciperanno i più importanti artisti italiani di oggi. Ma è anche l'occasione per riscoprire la musica che faceva palpitar i giovani cuori di 150 anni fa, contribuendo a formare nelle coscienze di allora il sentimento dell'unità d'Italia. Il progetto è realizzato in collaborazione con il Ministero della Difesa ed MTV Italia.

Gioventù Ribelle è un tour teatrale che attraverserà tutta la penisola per descrivere le gesta dei giovani ribelli, la loro solidarietà, insieme alla bellezza delle città da cui provenivano. Un lungo viaggio che grazie ai testi e alla musica popolare renderà possibile raccontare l'Italia attraverso le patrie diffuse che la compongono e la arricchiscono. Il progetto è realizzato in collaborazione con Rsi Group e Moa Festival.

Gioventù Ribelle è un videogioco per immedesimarsi nei ragazzi e nelle ragazze che fecero l'Italia. Per imparare le tappe storiche che condussero all'unità della nazione. Uno strumento ludico e formativo nello stesso tempo. Il mezzo più diffuso di intrattenimento tra le giovani generazioni messo al servizio della memoria nazionale. Il progetto è realizzato in collaborazione con il Gruppo Produttori Italiani di Videogiochi di Assoknowledge, Confindustria.

## Musica e informazioni attraverso Radio Gioventù

Comunicare, innanzitutto. Comunicare per informare, per tenersi in contatto, per scambiarsi idee e raggiungere quanti più giovani possibile. Meglio se in tempo reale, attraverso uno strumento familiare che renda la comunicazione facile, immediata, divertente. Per questo è nata Radio Gioventù. Attraverso una rubrica radiofonica, abbiamo stabilito un nuovo canale di comunicazione tra i giovani ed il governo, più informale. Ogni settimana, per mezz'ora, le iniziative del Ministero della Gioventù vengono presentate e commentate insieme a personaggi rappresentativi non solo della vita politica, ma, soprattutto, della società civile. Una parte importante della rubrica è destinata alla storia della "Meglio Gioventù" italiana: un'intervista telefonica a ragazze e ragazzi, per lo più giovanissimi, distinti in un determinato settore. Un esempio ed uno sprone per tutti i loro coetanei. Radio Gioventù era inizialmente destinata solo al web ([www.radiogioventu.com](http://www.radiogioventu.com)). Ora viaggia anche su diverse frequenze FM: la trasmissione è, infatti, libera da diritti. Le emittenti radiofoniche che desiderano trasmetterla possono scaricare il file direttamente dal sito e comunicare la frequenza e l'orario di messa in onda ad [info@gioventu.it](mailto:info@gioventu.it). Verranno così inserite nel palinsesto pubblicato sul sito del Ministero. Radio Gioventù dispone, inoltre, della vetrina dell'omonima pagina su Facebook. La comunicazione a 360° gradi, concentrata soprattutto sui media preferiti dai giovani italiani, è al centro anche dell'iniziativa denominata "Gioventù Ribelle". Si tratta del programma del Ministero della Gioventù dedicato alle celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Un tributo alla generazione che, 150 anni fa, si fece levatrice del sogno di unità nazionale. Il programma si compone di diverse iniziative, le quali si svolgeranno per tutto il 2011 e lungo l'intero territorio nazionale. Innanzitutto, la grande mostra al Vittoriano di Roma, inaugurata il 3 novembre scorso dal Presidente della Repubblica. Ne seguiranno altre, che toccheranno centinaia di Comuni in tutto il Paese. Gioventù Ribelle è anche un percorso guidato attraverso i luoghi della memoria dell'Unità d'Italia. Un cammino da fare a piedi, in bicicletta o in treno, lungo le Strade della Libertà, sulle tracce di quei ragazzi generosi e ribelli i quali, grazie alla loro fede, talvolta con il loro sangue, innalzarono una Nazione dove prima non c'era. Ogni percorso si articolerà attraverso la visita di città, musei e monumenti variamente legati alle vicende risorgimentali, permettendo così la rievocazione di alcune figure di "Giovani Ribelli". Una sorta di moderno pellegrinaggio laico e civile. Gioventù Ribelle è poi la musica di ieri e di oggi. Grandi concerti a cui parteciperanno i più importanti artisti italiani attuali. Ma è anche l'occasione per riscoprire la musica che faceva palpitar i giovani cuori di 150 anni fa, contribuendo a formare nelle coscienze di allora il sentimento dell'Unità d'Italia. L'iniziativa è svolta in collaborazione con MTV. Ancora, Gioventù Ribelle è un videogioco per immedesimarsi nei ragazzi e nelle ragazze che fecero l'Italia e per conoscere le tappe storiche che condussero all'unità nazionale. Un'avventura interattiva tridimensionale, nella quale il giocatore ha la possibilità di vestire i panni di un misterioso eroe del Risorgimento e vivere in prima persona il processo di unificazione. Tre gli scenari: la Repubblica Romana, l'Assedio di Gaeta e la presa di Roma, in un arco temporale che spazia tra il 1849 ed il 1870. Uno strumento, nello stesso tempo, ludico e formativo. Il mezzo di intrattenimento più diffuso tra le giovani generazioni posto al servizio della memoria nazionale e dell'apprendimento individuale. Gioventù Ribelle è il tour teatrale che attraverserà la Penisola per descrivere le gesta dei giovani ribelli e la loro solidarietà, insieme alla bellezza delle città da cui provenivano. Un lungo viaggio il quale, grazie ai testi ed alla musica popolare, renderà possibile raccontare l'Italia attraverso le patrie diffuse che la compongono e l'arricchiscono, realizzato con la collaborazione di Rsi Group e Consel Divisione Eventi. Gioventù Ribelle è, infine, anche una pagina Facebook, sulla quale sono raccolti tutti i commenti, le foto e le testimonianze delle iniziative in programma.

Giorgia Meloni  
Ministro della Gioventù

primo posto per partecipazione e popolarità, risulta esserci la pagina personale del Ministro Giorgia Meloni. Vi confluiscono giornalmente commenti ed osservazioni, ed essa rappresenta un vero e proprio filo diretto tra gli utenti e la titolare del dicastero. La strategia comunicativa si conferma vincente ed avvicina giovani e giovanissimi alle attività ministeriali, ma risulta fruibile e divertente anche per gli adulti. Stiamo descrivendo una galassia di spazi virtuali entrata a pieno titolo nel linguaggio della comunicazione istituzionale. Sullo stesso principio di partecipazione attiva si snodano due progetti del Ministero della Gioventù, i quali considerano il mezzo informatico un canale di comunicazione fondamentale: Radio Gioventù (citata prima) e il videogioco Gioventù Ribelle. Due prodotti tra loro molto diversi, ma uniti dal terreno comune attraverso il quale si esprimono. La realizzazione del videogioco legato al progetto denominato Gioventù Ribelle si inserisce nelle celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Impostosi ormai come vera e propria opera multimediale interattiva, il videogioco è assurto alla stregua di arte, entrando a pieno titolo in una logica di comunicazione a fini didattici. In questo campo, e con questo progetto, l'Italia punta ad affermare il made in Italy nel mercato videoludico mondiale, nel quale altri Paesi già da tempo hanno intuito il potere comunicativo di un mezzo coinvolgente, che invita l'utente a prendere parte alle azioni, a commuoversi e ad emozionarsi. Sfruttare questa carica comunicativa a fini didattici è una grande sfida che il Ministero della Gioventù ha deciso di raccogliere, al fine di divulgare la storia del Risorgimento italiano tra i giovani e i giovanissimi. Realizzato dal Gruppo di Filiera dei Produttori Italiani di Videogiochi di Assoknowledge - Confindustria SIT, con la partecipazione degli studenti dell'Istituto Europeo di Design di Roma, il videogioco è stato presentato per la prima volta durante la mostra tenutasi al Complesso del Vittoriano in Roma, a partire dal 3 novembre 2010. È stato testato dal Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano, il quale ne ha apprezzato l'idea rivoluzionaria ed innovativa. Si tratta di un'avventura interattiva tridimensionale, nella quale il giocatore ha la possibilità di vestire i panni di un misterioso eroe del Risorgimento e vivere in prima persona il processo di unificazione nazionale. Tre gli scenari: la Repub-

blica Romana, l'Assedio di Gaeta e la presa di Roma, in un arco temporale che spazia tra il 1849 ed il 1870. Il successo di queste ed altre iniziative, che hanno saputo muoversi con disinvoltura tra le nuove tecnologie, ha dimostrato quale sia la strada giusta da intraprendere. Il Ministero della Gioventù si è posto il problema di come utilizzare gli strumenti di comunicazione innovativi che sanno dialogare con le nuove generazioni e possono parlare il loro linguaggio. Non si tratta solo di farsi capire meglio, ma di interpretare i loro intenti, i loro sentimenti, i loro desideri.

Filippo Squicciarini

Responsabile della Sez. Polizia Postale Prov. Matera

## Suoni illegali... e altro

**La legge sul Diritto d'Autore tutela il diritto di chi concepisce un'opera per la quale ha impiegato risorse dell'intelletto per conseguire profitto. Scaricare detta opera utilizzando programmi di condivisione dei file senza il pagamento di un corrispettivo al titolare del concepimento dell'opera stessa e senza che l'utente che condivide detenga un titolo di proprietà di una copia dell'opera medesima, costituisce reato.**

Negli ultimi anni, la sempre maggior diffusione dei personal computer e la vertiginosa crescita di Internet hanno reso semplice riprodurre il contenuto digitale di ogni informazione, indipendentemente dal supporto su cui è memorizzata (hard disk, dvd, usb drive o altro). Questa naturale facilità di scambio del dato digitale viene ulteriormente incrementata ed agevolata dallo sviluppo delle reti telematiche, in particolare Internet. Da tale connubio si sviluppano attività quali l'e-commerce, l'e-government, l'home-banking, il trading on-line e tante altre, che consentono di rendere più efficiente la società. La maggior parte delle attività sociali, lavorative e di svago transita oggi attraverso reti telematiche. È divenuto di altrettanto uso comune collegarsi ad Internet per "scaricare" qualcosa. Una ricetta per la casalinga, un'immagine da impostare come sfondo del telefono cellulare, il testo di una legge, un modello di dichiarazione, ecc... Se, dunque, tutti gli interessi e le attività propositive della società si stanno spostando su Internet, di conseguenza, anche le attività illecite (i cosiddetti reati informatici) ne stanno seguendo l'evoluzione nelle forme e nelle pratiche. A tale riguardo, risulta necessario sviluppare idonee contromisure atte a contrastare o, quantomeno, limitare il progredire di queste forme di crimine. Tentiamo di definire quali sono i rischi per un "utente non ben informato" che si accinge a percorrere le "autostrade informatiche". L'approccio con la RETE diventa pericoloso quando si compiono delle operazioni che, probabilmente il più delle volte, si sottovalutano quanto a illiceità. La commissione di un crimine informatico implica la possibilità che, attraverso l'uso del computer, possano essere commessi quasi tutti i tipi di reato, compresi quelli tradizionali. Partendo dalla banale intenzione di ottenere un ritornello musicale, passando dalla voglia di vedere un film in anteprima senza recarsi nelle sale cinematografiche, si arriva all'intento di conoscere gente nuova, oltre la cerchia dei conoscenti, magari per provare il brivido della trasgressione nel comunicare con qualcuno che "non si vede". Sono questi i comportamenti che, se sottovalutati dall'utente, non necessariamente inesperto della RETE, portano ad esporsi al rischio di commettere un reato informatico. Una qualsiasi opera dell'ingegno è soggetta nel nostro Stato ad una tutela legislativa che ne preserva la sua

unicità. La legge sul Diritto d'Autore (n. 633 del 22.04.1941 e successive modificazioni) tutela il diritto di chi concepisce un'opera per la quale ha impiegato risorse dell'intelletto per conseguire profitto. Scaricare detta opera utilizzando programmi di CONDIVISIONE DEI FILE (Peer to Peer, Torrent, Emule, ecc.) senza il pagamento di un corrispettivo al titolare del concepimento dell'opera stessa, e senza che l'utente che condivide detenga un titolo di proprietà di una copia dell'opera medesima, costituisce reato. Si pensi ai cosiddetti "MERCATI DEL FALSO", vere e proprie realtà nelle quali è possibile acquistare di tutto. Il fatto che l'illecito avvenga nella comodità delle mura domestiche non lo esime da responsabilità e, dunque, dalla gravità. Grazie anche alla complicità degli Stati nei quali non esiste una normativa specifica in materia (e, probabilmente, nemmeno un'etica di rilievo), lo strumento informatico viene utilizzato per CONDIVIDERE materiale video-ludico, il quale, con appositi artifici, maschera ignobili filmati o foto che riguardano minori. Sulla materia, l'Italia possiede un costrutto normativo di rilievo (legge nr. 269 del 03.08.1998 e legge nr. 38 del 6 febbraio 2006) che evita la creazione di siti di promozione di materiale pedo-pornografico, oltre a punire chi detiene, scambia od offre il medesimo materiale. Sono molti, infatti, gli utenti che affollano gli Uffici della Polizia delle Comunicazioni e denunciano di aver scoperto sulla rete la diffusione di materiale pedo-pornografico, dichiarando di averlo scoperto scaricando un film di grido attraverso i già citati programmi di CONDIVISIONE DEI FILE. Tra i reati più frequenti che rientrano nella "frode informatica", vi sono le cosiddette pratiche di Phishing e quelle scaturite dalla diffusione di appositi programmi truffaldini, definiti Dialer. Il phishing altro non è che un'attività finalizzata ad estorcere dati personali (in prevalenza legati alle carte di credito o ai conti bancari) attraverso una richiesta esplicita al legittimo possessore. Il principale metodo per porre in essere il phishing è quello di inviare una mail perfetta "clone" di quella che invia un regolare istituto (banca, sito d'aste, provider, ecc. e con relativo logo identificativo), nella quale si riportano vari tipi di problemi tecnici (aggiornamento software, scadenza account, bonus premi, ecc.) che inducono l'utente a cliccare sul link riportato nella mail al fine di aggiornare i propri dati personali. Chia-

ramente, il link non conduce al "vero" sito dell'istituzione, ma ad uno ingannevole ed opportunamente creato o donato dall'autore del reato di phishing, il quale si impossesserà dei dati inseriti dall'utente. Dal punto di vista della prevenzione, tra le possibili soluzioni volte a scongiurare tali comportamenti, risulta onerosa, ma sicuramente efficace, quella di dotarsi di un firewall al fine di controllare gli accessi. In ogni caso, è indispensabile che sia sempre presente un, seppur minimo, sistema di protezione. Altro frequente reato è il Wardriving, "Un'attività che consiste nell'intercettare reti Wi-Fi, in automobile o a piedi con un laptop o telefono cellulare con dispositivo wi-fi, solitamente abbinato ad un ricevitore GPS per individuare l'esatta locazione della rete trovata ed eventualmente pubblicarne le coordinate geografiche su un sito web". La condotta del wardriver consiste quindi nell'appostarsi in un luogo nel quale si riceve un segnale wireless non protetto, collegarsi alla rete del malcapitato di turno e sfruttarne per fini leciti o illeciti, comunque personali, la connessione internet o, in caso di hard disk condivisi in rete, accedere a tutte le informazioni presenti sullo stesso. Ciò si verifica perché alcuni utenti ignorano il pericolo o decidono volontariamente di non predisporre la propria rete con misure di sicurezza. Descriviamo ora gli sviluppi di un'indagine originata da un'inchiesta sulla verifica di un «indirizzo ip», il numero che identifica un dispositivo collegato ad una rete informatica. Da quell'indirizzo sono state scaricate e divulgate immagini pedo-pornografiche con un programma «peer to peer», un sistema con cui due computer si possono scambiare informazioni in modo molto veloce. La perquisizione permette di accertare l'estraneità degli occupanti, nonché la presenza, all'interno dell'abitazione, di un router wi-fi collegato alla rete internet ed associato all'utenza monitorata, ma privo di protezione. Si rileva, quindi, una rete "aperta". Dopo aver proceduto alle verifiche del caso, si riscontra, in una abitazione, vicina, la presenza di un pc portatile nel quale viene rinvenuta un'ingente quantità di materiale di pornografia minore, archiviato con metodi di cifratura. Questo episodio chiarisce bene il fenomeno del wardriving: a discapito del reale proprietario del router, il vicino con l'allaccio abusivo allo stesso vantava la continua disponibilità ad accedere anonimamente alla rete.

Paolo Marzano

Docente di Tutela della Proprietà Intellettuale, Facoltà di Giurisprudenza, Università Luiss Guido Carli, Roma. Presidente del comitato consultivo permanente per il diritto d'autore.

## I giovani cambieranno le regole

**È giusta la remunerazione agli autori, in cambio della loro creatività. Il diritto d'autore è posto alla base del diritto all'accesso alla cultura. Diviene il necessario corollario della libertà di espressione. Davanti alla funzione sociale da esso svolta, siamo sicuri che le vittime uniche della cosiddetta pirateria on-line (o libertà di comunicare, se preferite) siano gli autori ed i loro produttori ed editori?**

Sembrerà strano, eppure è così. Nella cosiddetta Società dell'Informazione, nella quale comunicare con gli altri è quanto mai facile ed alla portata di tutti, il diritto d'autore, la legge da sempre deputata a garantire informazione, pensiero e tutto ciò che è prodotto dalla creatività umana, è in crisi. Si dice sia sorpassato, non regga il passo dei tempi. Adirittura, rallenti, invece di accrescere, la circolazione delle comunicazioni. È davvero così? Anzitutto, chiariamo un punto. Non è la prima volta che il diritto d'autore affronta l'arrivo delle nuove tecnologie. Vive, anzi, del confronto con esse. Almeno a livello embrionale, la normativa nasce grazie all'avvento di una novità tecnologica: il metodo della stampa inventato da Gutenberg. Anche osservando la storia del più grande trattato internazionale in materia, la Convenzione di Berna, ci si rende conto che sono le novità tecnologiche ad averne determinato l'aggiornamento nel tempo. Essa viene adottata nel 1886; aggiornata nel 1896, per tener conto delle riproduzioni meccaniche; nel 1908, per l'arrivo della cinematografia e della fotografia; nel 1928, con la nascita della radio; nel 1948, per altri aggiornamenti in tema di cinematografia, radiodiffusione e riproduzioni meccaniche; nel 1967 e 1971, per la televisione. Nel 1996 vengono poi adottati il WIPO Copyright Treaty, ed il WIPO Performance and Phonograms Treaty, destinati, entrambi, ad ammodernare le norme del diritto d'autore nell'era di Internet. Tutto a posto, come in passato? Neanche per sogno. Questi due Trattati, sebbene rapidamente attuati nei Paesi contraenti, stentano ancora a vedere le proprie regole rispettate dalla società. Ma perché, proprio per questa novità tecnologica, il diritto d'autore non riesce a far fronte alla situazione? La risposta è che le tecnologie del passato non possedevano il requisito dell'interattività. Riprodurre e diffondere, oggi, è cosa di tutti noi, non solo degli imprenditori, i quali, nel settore della creatività, investono i propri capitali e decidono di affrontare il ben noto 'rischio d'impresa'. Vent'anni fa, i giovani costituivano il loro principale target. Oggi, sono diventati il loro principale incubo. Credo sia stato commesso un errore dalle industrie dei contenuti: per troppi anni, quasi

un decennio, hanno deciso di non affrontare la rete Internet, lanciandosi nella produzione di un'offerta legale. Così facendo, hanno facilitato il consolidamento di certi comportamenti oggi molto diffusi fra il popolo di Internet, soprattutto tra i giovani. In questo modo, si è rafforzata la convinzione che caricare, scaricare ed inoltrare ad altri la creatività altrui non sia sbagliato, ma costituisca, anzi, esercizio legittimo del diritto di stare con gli altri, esprimersi, comunicare. Ci siamo convinti che il diritto all'accesso alla cultura e la libertà di espressione passino attraverso tali comportamenti e che essi siano ostacolati dal diritto d'autore. Ma questa visione non tiene conto di due aspetti. La normativa, anzitutto, protegge la più inviolabile delle proprietà di cui un uomo abbia diritto: il proprio pensiero, le proprie opinioni personali, la propria fantasia. Non è un caso che la Carta dei Diritti Fondamentali dell'Unione Europea consideri il diritto d'autore uno dei diritti fondamentali. Esso non costituisce un ostacolo, ma il naturale corollario della libertà di espressione: liberi di esprimerci, ma anche capaci di controllare l'uso del nostro pensiero. Questo primo passaggio non colpirà, forse, più di tanto, convinti come siamo che l'uomo continuerà comunque ad esprimersi. Dunque, che male c'è? Ragionando così, tuttavia, non si tiene conto di un altro aspetto fondamentale. La produzione della creatività ha un costo, soprattutto quando parliamo delle creazioni più elaborate, impegnative, ma anche più foriere di pensiero, arte, scienza. Quelle che impongono l'intervento di produttori ed editori. E qui emerge, in tutta la sua attualità, il sottile meccanismo di funzionamento del diritto d'autore. Questo, infatti, istituisce una forma di proprietà alquanto strana: viene riconosciuta agli autori, non per garantire ad essi uno ius excludendi alios, ma per assicurare la diffusione tra tutti noi di ciò che è di proprietà dei primi. Tutti i principali diritti spettanti all'autore sono concepiti per garantire la circolazione, non l'imprigionamento, della creatività. Distribuire, diffondere, rappresentare ed eseguire in pubblico: tutto il sistema dei diritti esclusivi accordati all'autore è 'rivolto' verso il pubblico. Insomma, diritti esclusivi ai primi in cambio di creatività, cultura, informa-

zione, per noi. La giusta remunerazione agli autori, in cambio della loro creatività per noi. Questa ricostruzione del diritto d'autore trova il suo più noto e chiaro punto di riferimento addirittura nella Costituzione degli Stati Uniti. Lì viene affidato a chiare lettere al Legislatore il compito di promuovere il progresso culturale del Paese, accordando diritti esclusivi agli autori. Assicurando la produzione del pensiero umano, il diritto d'autore è posto alla base del diritto all'accesso alla cultura. E diviene, come detto, il necessario corollario della libertà di espressione. Davanti a questo meccanismo di funzionamento del diritto d'autore, dinanzi alla funzione sociale da esso svolta, siamo sicuri che le vittime uniche della cosiddetta pirateria on-line (o libertà di comunicare, se preferite) siano gli autori ed i loro produttori ed editori? Quando a questi non saranno più garantiti i giusti ricavi dai loro investimenti, chi garantirà ancora il flusso di idee, opinioni, informazioni, fantasia, di cui abbiamo bisogno, e di cui hanno ancor più bisogno i più giovani? E allora, siamo sicuri che il diritto d'autore abbia esaurito il suo compito?



NOTA SATIRICA

Manlio Mallia  
Vice Direttore Generale della SIAE

## I diritti nel business digitale

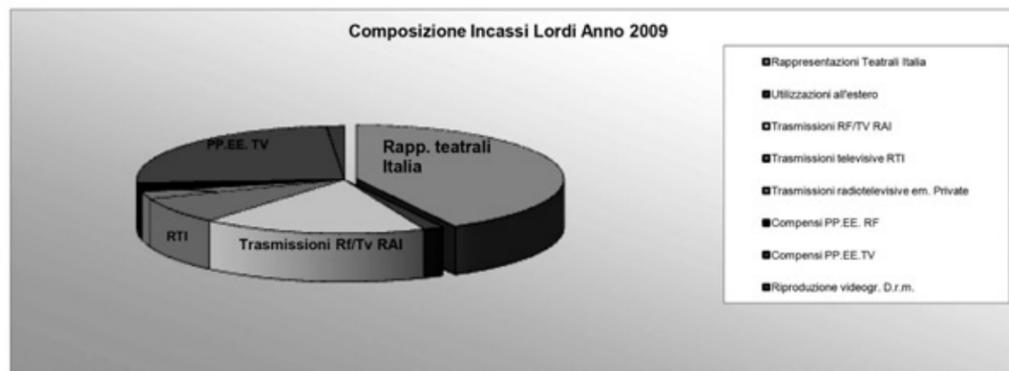
**Le licenze standard SIAE vengono costantemente aggiornate, vista la proliferazione dei modelli di business che pongono sempre nuove sfide nell'individuazione della base del compenso e dei criteri per la determinazione dei diritti d'autore.**

La SIAE è chiamata a svolgere un ruolo fondamentale per il funzionamento corretto del mercato in ambiente digitale ed opera per assicurare la tutela dei diritti degli autori in tutti i settori in cui si esplica la sua attività (musica, teatro, letteratura, audiovisivo, arti visive). Dopo un'iniziale diffidenza, causata dal timore di essere espropriati dei propri diritti, autori e società di collecting hanno compreso che il fenomeno Internet non va combattuto, ma gestito con intelligenza e spirito innovativo: Internet ha cominciato ormai da tempo a perdere parte del suo carattere aperto, i servizi di qualità migliore sono quelli offerti a pagamento ed esiste la speranza che, grazie alle nuove tecnologie, l'industria musicale e gli autori ritrovino i clienti perduti. Nel nostro futuro, si può immaginare una combinazione di servizi diversificati (supporti fisici, telefonia mobile, Internet, televisione digitale, satelliti, cavo), con quote di mercato variabili da Paese a Paese in rapporto alle abitudini di consumo dei singoli territori ed agli investimenti in tecnologia dei maggiori gruppi multimediali. A conforto degli amanti dei media tradizionali, va comunque chiarito che il progresso tecnologico non avanza per processi di sostituzione, ma per complementarità (la televisione si è affiancata alla radio, ma non l'ha sostituita).

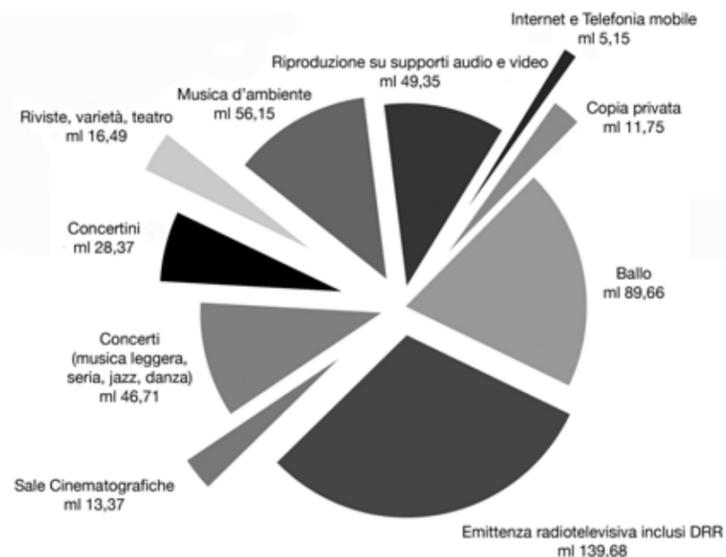
Non è, insomma, ancora giunto il tempo dell'abbandono del Compact Disc. Storicamente, la SIAE è stata una delle prime società di autori al mondo a predisporre una licenza per l'utilizzazione della musica su Internet, nel 1999. È stata anche la prima in assoluto in Europa a lanciare una licenza sperimentale per il podcasting ed a rilasciare autorizzazioni specifiche alle web radio ed alle web tv. Anche l'utilizzo del repertorio musicale sulle varie piattaforme innovative, dal digitale terrestre alla IPTV, è stato regolamentato. Il settore dotato di maggiore rilievo economico nelle tecnologie on-line è attualmente costituito dall'utilizzo delle opere musicali (il database SIAE consta di oltre 8 milioni di opere musicali, a cui si devono aggiungere oltre 20 milioni di opere accessibili mediante il collegamento con le banche dati delle altre società di autori), la cui tutela è esercitata dalla SIAE attraverso un articolato pacchetto di licenze. Riguardano l'uso della musica sulla rete Internet e sulle reti di telefonia mobile, fenomeno per il quale la SIAE autorizza lo scarico delle suonerie e quello dei file più complessi nella memoria dei cellulari di terza generazione. Accanto a queste licenze standard, proposte a tutti gli operatori che svolgono attività facilmente inquadrabili in una determinata categoria, esistono numerose

licenze particolari, elaborate per tener conto di particolari modalità di utilizzazione. Ad esempio, la distribuzione via Internet di film o musica attraverso sistemi interattivi di Video on Demand o Audio on Demand, o la fornitura diretta di servizi musicali destinati ad attività B2B (esercizi commerciali, ristoranti, bar, alberghi), che consentono di eliminare la spedizione materiale dei supporti fisici. Stabiliti i principi di amministrazione delle nuove categorie di diritti, rispettati nei rapporti con i propri associati, la SIAE ha completato il processo di negoziazione dei testi standard delle licenze e delle relative tariffe con le associazioni di categoria degli operatori, secondo una linea di intervento adottata da sempre in tutti i settori della sua attività. Le licenze prevedono il pagamento di compensi percentuali sulle somme riscosse dai licenziatari per l'utilizzo del repertorio musicale, con minimi garantiti associati alle caratteristiche peculiari delle singole realtà imprenditoriali e finalizzati ad assicurare agli autori un livello di remunerazione adeguato anche in caso di servizi gratuiti (il c.d. uso senza finalità di lucro). Le licenze standard SIAE vengono costantemente aggiornate, vista la proliferazione dei modelli di business che pongono sempre nuove sfide nell'individuazione della base del compenso e

SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI (S.I.A.E.)  
Sezione DOR



**Incasso lordo complessivo della Sezione Musica nei territori di gestione diretta della SIAE tra le principali modalità di fruizione delle opere musicali**



dei criteri per la determinazione dei diritti d'autore. È il caso dello "Sponsorship Model" (in cui una società paga un sito per acquistare un certo numero di download, ceduti poi ai clienti in aggiunta alla vendita di altri prodotti), dello "User-demographic Model" (in cui il numero di opere poste gratuitamente a disposizione dell'utente dipende dal numero di risposte da lui fornite in occasione di ricerche di mercato), del "Datamining Model" (in cui si acquisiscono dati sulle abitudini dei consumatori, poi rivenduti alle aziende interessate al loro utilizzo commerciale) e dell'"Equity Model" (in cui il traffico ottenuto attraverso il download gratuito di brani musicali agevola il collocamento in Borsa delle azioni della società titolare del sito web). Minori difficoltà di determinazione dei compensi presentano l'"Advertising Model" (in cui i ricavi pubblicitari dipendono dal traffico e dalla qualità del sito che offre gratuitamente la musica ai visitatori), il "Subscription Model" (in cui è richiesto il pagamento di un canone per accedere al servizio) e i sistemi concettualmente più vicini a quelli del mercato tradizionale della musica, come il "Pay per Download", il "Pay per Listening" o il "Pay per Rental", associati a sistemi più o meno permissivi di Digital Rights Management. Ad oggi, sono oltre 1.650 le licenze SIAE attive, suddivise in molte tipologie: ci sono quelle per i servizi di vendita al pubblico dei file musicali, quelle per i servizi di promozione della musica da parte dei titolari dei diritti (autori,

editori, artisti, produttori fonografici), quelle relative alla background music nei siti di aziende commerciali, quelle per i servizi di webcasting (web radio e web tv), quelle per servizi di telefonia mobile. Attualmente, gli incassi SIAE relativi alle utilizzazioni on-line rappresentano circa il 16% dei diritti incassati per la vendita di supporti fisici. Allargando lo sguardo alle licenze più recenti rilasciate dalla SIAE, si può sostenere come una tappa fondamentale nell'attività di tutela sia stata l'accordo firmato nel luglio del 2010 con YouTube. L'obiettivo era quello di assicurare agli autori ed agli editori italiani un compenso che tenesse conto dell'intensità di utilizzo delle loro opere su una piattaforma molto popolare, che costituisce uno dei principali veicoli di diffusione e di valorizzazione del repertorio musicale. L'accordo concluso dalla SIAE copre l'uso in Italia, in modalità streaming, di musica ed opere audiovisive del repertorio della Società nei video presenti su YouTube, in modo tale che gli autori, i compositori e gli editori musicali da essa rappresentati siano ricompensati ogni volta che viene utilizzata la loro musica. La licenza prevede una durata di tre anni, fino al 31 dicembre 2012. Più recentemente, la SIAE ha raggiunto altri accordi che costituiscono tappe parimenti significative nell'internazionalizzazione della gestione dei diritti on-line: l'attività è stata svolta in autonomia ed attraverso la partnership italo-franco-spagnola Armonia (www.armoniaonline.com), l'alleanza costi-

tuita tra la SIAE, la francese SACEM/SDRM e la spagnola SGAE per gestire su base paneuropea le licenze per l'utilizzo on-line dei repertori musicali. Nel corso della 45<sup>a</sup> edizione del Midem (il più grande mercato mondiale della musica), svoltosi nel gennaio 2011 a Cannes, è stata siglata, con la società americana Beatport, la prima licenza paneuropea di Armonia. Comprende il repertorio musicale delle tre società di autori membri dell'alleanza. Sempre a Cannes, un accordo innovativo è stato raggiunto anche con Believe, uno dei più importanti aggregatori europei. È finalizzato ad assicurare anche ad autori ed editori indipendenti italiani i diritti versati negli Stati Uniti dai music service provider attraverso i produttori fonografici americani. Nell'occasione, il Presidente di Believe, Denis Ladegaillerie, ha sottolineato come la SIAE sia un partner di grande rilievo nel panorama europeo, grazie all'attività che essa svolge per assicurare ai suoi associati servizi sempre più capillari anche in ambiente on-line. Il portafoglio dei contratti paneuropei della SIAE si è recentemente arricchito di un altro importante accordo: l'intesa con Microsoft per il servizio di intrattenimento Zune. Grazie alla licenza per l'utilizzazione del repertorio musicale della SIAE, Zune ha così aumentato la gamma dei servizi legali offerti agli utenti della rete. La disponibilità di servizi di intrattenimento come Zune, che offre musica e video in abbonamento attraverso dispositivi e piattaforme diverse, consente agli utenti di avere accesso ad un'opzione legale in più e offre agli associati SIAE una nuova vetrina europea. Tra le new entry delle licenze paneuropee della SIAE vi è anche 7digital, un importante servizio di downloading, in origine disponibile solo nel Regno Unito, che negli ultimi sette anni ha esteso la sua attività ad altri Paesi europei, tra i quali l'Italia. La SIAE ha inoltre salutato con grande soddisfazione il lancio di un servizio italiano che punta ad allargare l'offerta legale di musica nel nostro Paese: si tratta del progetto CuboMusica della Telecom, alla quale è stata rilasciata una licenza sperimentale per l'utilizzazione delle opere musicali tutelate dalla Società. In conclusione, si può tranquillamente sostenere che l'acquisita operatività di Armonia, i nuovi contratti per la distribuzione internazionale delle opere audiovisive e le licenze paneuropee rilasciate di recente testimoniano la capacità di innovazione e lo spirito competitivo su cui la SIAE punta per assicurare ai suoi associati la tutela delle loro opere nell'era digitale.

Massimo Pistacchi

Direttore dell'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi

## La memoria immateriale

**La rivoluzione digitale e tecnologica ripropone un'instabilità originaria del settore dovuta essenzialmente alle strategie di concorrenza industriale. Le difficoltà degli istituti di conservazione hanno un reale peso nell'indirizzare questi processi?**

L'atto familiare di inserire in un lettore CD lo smagliante dischetto (classico, rock, pop), ignorando il disco in vinile, segna, ormai, nel nostro vissuto quotidiano, il senso di una compiuta evoluzione, iniziata negli anni '80. Tale evoluzione, tecnica e tecnologica, pervade oggi, in modo inarrestabile, ogni aspetto del mondo dell'incisione, con metodologie di produzione, diffusione, fruizione (vedi Ipod), gestione e, perché no?, conservazione dei beni sonori ed audiovisivi totalmente orientate verso ambienti digitali-virtuali, ed in modo così massivo da porre in discussione l'esistenza ab origine di una loro dimensione fisica. Dal punto di vista dell'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi, deputato alla conservazione di tali beni, risulta epocale la perdita della loro tradizionale composizione bipartita, caratterizzata da un'informazione primaria (contenuto) ed una secondaria (supporto), in favore di una sorta di welliesiana "smaterializzazione", una totale separazione tra supporto e contenuto, dove il secondo è ormai autonomo dal primo, sedimentato a piacere su una pluralità di supporti fisici, talvolta solo su formato digitale. La smaterializzazione, con la progressiva migrazione verso l'ambiente digitale, della produzione audiovisiva corrente investe sia la produzione, sia la diffusione (la distribuzione) dei documenti audio e video, e costituisce un fenomeno avvertibile non solo sulla struttura del mercato, ma anche sull'attività degli enti e delle istituzioni, pubbliche e private, interessate alla conservazione della memoria audiovisiva. Da un lato, si allarga la diffusione e la vendita dei prodotti in digitale sul web, ed alcuni autori hanno già iniziato ad offrire direttamente le loro opere in rete, con conseguenze inimmaginabili fino a pochi anni fa; dall'altro, il digitale pone serie problematiche, nel breve e medio termine, ai criteri ed alle metodologie utilizzati dagli istituti interessati alla conservazione. Ci si chiede, in altri termini, cosa e come raccogliere e conservare? Quali metodologie applicare in ambito digitale, nel momento in cui si vanifica la fisicità dei supporti? Quale sarà il nuovo concetto di patrimonio degli istituti interessati a carattere nazionale e regionale? Come applicare la legge sul deposito legale (106/2004)? Domande che diventano ancor più urgenti nel momento in cui, ai documenti sonori ed audiovisivi - ed all'informazione che essi veicolano - viene riconosciuta la dignità di beni culturali<sup>2</sup>, nonché di fonti primarie per la documentazione storica<sup>3</sup>, considerazione consolidatasi nel corso di anni di discussioni tra studiosi, esperti ed appassionati, ma oggi imprescindibile, laddove si pensi all'utilizzazione di tali registrazioni nella storia e nella cultura del '900. Tornando al fenomeno della smaterializzazione dei supporti, l'analisi delle cifre relative alla produzione evidenzia i termini dei mutamenti in atto, con il forte decremento delle quantità di supporti venduti (dischi, CD, DVD) in favore della circolazione dei contenuti in rete direttamente digital-born, la quale registra trend costantemente positivi, non solo nel settore del sonoro. Si pensi ai contenuti letterari in commercio sotto forma di semplici files. A fronte di una situazione in progress, ricca di aperture, ma anche di incognite, è lecito porsi ulteriori domande: l'evoluzione in atto costituisce una novità o ripropone un'instabilità originaria del settore dovuta alle strategie di concorrenza industriale che l'attuale rivoluzione tecnologica ha fatto emergere con straordinaria evidenza? Le difficoltà degli istituti di conservazione

hanno un reale peso nell'indirizzare i processi? L'ipotesi che la costante tendenza all'innovazione sia frutto dell'evoluzione del mercato, e che essa non tenga conto delle esigenze culturali della conservazione, appare concreta. Dalla fine dell'800 ad oggi, lo sviluppo del mondo della documentazione sonora, e, successivamente, di quella video, si è espresso attraverso un accavallarsi di brevetti da parte dei singoli produttori, protesi alla ricerca di tecnologie capaci di assicurare innovativi metodi di registrazione, supporti di maggiore fedeltà, strumenti esoterici per l'ascolto, in grado di annullare i sistemi precedenti ed essere applicati con profitto alla produzione industriale, per il consumo di massa. Tale concorrenza si è interessata in modo tangenziale di finalità culturali. Da sempre il mondo della produzione e quello della conservazione sono stati separati e non comunicanti. Di fatto, il binomio industria - tecnologie ha sempre svolto un ruolo trainante rispetto al binomio tutela - conservazione. Non sorprende, dunque, che l'attuale applicazione industriale del digitale anche da parte degli editori (fatte naturalmente le debite eccezioni) riservi un valore assolutamente secondario alle finalità culturali delle proprie edizioni, sia come specchio del livello culturale nazionale, sia in termini di scelta di programmazione e di cataloghi, sia di interesse per la conservazione a lungo termine delle edizioni (peraltro espressamente indicata dalla legge 106/2004): essa è destinata a soddisfare le esigenze di mercato, ed è priva di un vero disegno concettuale e di una consapevolezza delle alte potenzialità nel migliorare e contribuire all'innalzamento del grado culturale delle edizioni. Il digitale determina attualmente un momento di incertezza e di passaggio, che risulta ancora incontrollabile nelle sue costanti mutazioni tecniche. L'originalità della situazione odierna risiede, tuttavia, nel fatto che, per la prima volta, i due mondi separati, e per molti aspetti non comunicanti, la produzione, da un lato, destinata al mercato e protesa all'innovazione, e la documentazione e conservazione, dall'altro, finalizzata alla gestione in termini culturali, no profit e di pubblica fruizione, condividano la possibilità di allearsi ed allinearsi operativamente, sfruttando le potenzialità offerte dalle tecnologie digitali, pur pagando, ambedue, il peso delle novità relativamente alla smaterializzazione dei supporti. È indubbio che la capacità tecnica di riprodurre suoni ed immagini, e la loro successiva trasmissione, si pone tra le conquiste più rilevanti del secolo passato<sup>4</sup>. Ma è altrettanto certo che oggi ci troviamo alle soglie di mutamenti epocali dei sistemi sia produttivi, sia distributivi e, di conseguenza, conservativi.

1 - H.G. Welles, *L'uomo invisibile*, Mursia, Milano, 2007 (ed. orig. 1897)

2 - Vedi: Codice per i beni culturali e del paesaggio DLS del 22 gennaio 2002 - art. 10, punto 2, lettera e.

3 - Vedi: *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, a cura di M. Pistacchi, Donzelli Editore, Roma 2010

4 - Vedi: *Un secolo di riproduzione sonora*, Gruppo Editoriale Suono, Roma, 1984.

Enzo Mazza

Presidente FIMI - Confindustria, Federazione Industria Musicale Italiana

## L'industria musicale in Italia

**Internet non rappresenta di per sé una strada di accesso garantito al successo commerciale. L'abisso che separa la popolarità dall'anonimato, uno spazio nel quale le case discografiche svolgono il loro lavoro essenziale, non è mai stato grande come oggi.**

Nel 2010, a livello mondiale, il mercato della musica digitale, o liquida, ha fatturato 4,6 miliardi di dollari. La crescita si è attestata sul 6% rispetto all'anno precedente. Oltre 400 piattaforme digitali hanno messo a disposizione 13 milioni di canzoni. Complessivamente, il mercato digitale rappresenta poco meno del 30% dell'intero mercato della musica registrata. In Italia, sempre nel 2010, si sono sfiorati i 24 milioni di euro di ricavi, con un ulteriore incremento del 10% rispetto all'anno precedente. I download sono stati oltre 11 milioni. Sono questi i numeri della rivoluzione che ha accompagnato l'industria musicale negli ultimi anni, trasformandone la connotazione e rivoluzionandone i modelli di business. Il passaggio dal supporto, vinile, musicassetta, compact disc, alla musica liquida, non è stato una rivoluzione di prodotto, come si poteva inizialmente qualificare, guardando al formato mp3 ed alla compressione. Si è trattato, soprattutto, di una rivoluzione sociale, un cambiamento di costume, più che di consumo. Tutta la musica ovunque, in qualsiasi istante, su qualsiasi device, identifica un cambiamento epocale nel modo di produrre, promuovere e distribuire i contenuti musicali. L'innovazione tecnologica ha sicuramente giocato un ruolo essenziale nel-

lo sviluppo di modelli di business sempre più vicini al consumatore. Dal punto di vista dell'industria musicale, ciò ha prodotto l'"ubiquità", la disaggregazione del prodotto, un processo di licenza dei cataloghi sempre più liberale e l'eliminazione dei DRM. Dal punto di vista dell'industria tecnologica, invece, ha generato le piattaforme per il download, Apple in testa, lo streaming video, oggi, forse, la più diffusa modalità di accesso alla musica, la cui killer application è YouTube, lo streaming audio, con Spotify, e tantissime altre piattaforme innovative. La rivoluzione non ha però riguardato solo le modalità di fruizione. L'innovazione digitale ha modificato anche i meccanismi promozionali, ha disintermediato l'informazione. I social network sono entrati prepotentemente nella promozione discografica e la partecipazione dei fan ai meccanismi di comunicazione e marketing è cresciuta. Applicazioni come Like di Facebook, o lo stesso Twitter, sono diventate strumenti essenziali per coinvolgere i fan nell'informazione. Discografici ed artisti rendono i consumatori sempre più partecipi in campagne virali o, addirittura, nei processi creativi. Remix e mash up sono diventati fenomeni di massa, grazie a sistemi di licenza innovativi. Spesso, i fan partecipano anche alla realizzazione di videoclip, realizzati, a volte, con il proprio telefonino e condivisi su YouTube. In questo contesto, gli investimenti nel lancio di nuovi artisti sono rimasti un elemento costante dell'industria musicale. A livello mondiale, l'industria discografica investe ogni anno circa 5 miliardi di dollari, più o meno il 30% del fatturato, nello sviluppo e nel marketing dei suoi artisti: un livello di spesa eccezionale rispetto a quanto destinato, proporzionalmente, a ricerca e sviluppo in altri settori industriali. Gli investimenti iniziali effettuati dalle case discografiche rappresentano anche uno dei pilastri su cui gli artisti possono sviluppare una carriera di lunga durata, promuovere un proprio "marchio" identificativo e guadagnarsi da vivere attingendo ad altre, numerose, fonti di ricavo, come le registrazioni dal vivo, il merchandising e le sponsorizzazioni. L'integrazione tra un sistema culturale ed un modello industriale costituisce un elemento determinante nel settore. I soli elementi visibili,

per contrasto, riguardano il processo di distribuzione del prodotto musicale, la messa in commercio di un CD pronto per la vendita o la consegna all'utente finale di un brano sotto forma di streaming o download. Queste operazioni rappresentano, tuttavia, solo una piccola frazione della spesa complessiva sostenuta per offrire al pubblico la musica registrata. Ne consegue che l'era digitale non ha ridotto sostanzialmente i costi di esercizio delle case discografiche. La frammentazione nella distribuzione su molteplici canali, fisici e digitali, ha, in molti casi, generato costi supplementari, soprattutto quando si tratta di rifornire centinaia di formati e centinaia di partner commerciali diversi sulle piattaforme on-line e mobile. Non va dimenticato che gli investimenti non riguardano solo fenomeni del pop o del rock. Molti soldi vengono investiti anche nella ricerca di nuovi talenti della musica classica e del jazz. A qualche anno dall'avvento della rivoluzione digitale, è ormai chiaro che internet non rappresenta di per sé una strada di accesso garantito al successo commerciale. MySpace conta oggi, tra i suoi utenti registrati, più di 2,5 milioni di artisti hip hop, 1,8 milioni di gruppi rock, 720.000 artisti pop e 470.000 gruppi punk. L'abisso che separa la popolarità dall'anonimato, uno spazio nel quale le case discografiche svolgono il loro essenziale lavoro, non è mai stato così grande come oggi. In ogni caso, ritornando al tema della sostenibilità del sistema musica di fronte all'innovazione digitale, va evidenziato che i modelli sono ancora fragili e la monetizzazione, la possibilità di ricavare revenue dalle diverse utilizzazioni, è un concetto non facilmente traducibile in realtà. La filosofia del tutto gratis che ha accompagnato il consolidamento di internet non ha aiutato a promuovere modelli sostenibili e diverse imprese innovative hanno dovuto abbandonare il mercato. Se pensiamo - sono dati di NPD Group per gli Stati Uniti, ma valgono anche per l'Italia - che il 60% dei consumatori utilizza come principale applicazione musicale YouTube, i cui ricavi si misurano in centesimi e ci vogliono quindi miliardi di click per raggiungere un milione di euro, possiamo facilmente immaginare come la rivoluzione sia tutt'altro che compiuta.



Giovanna Melandri

Deputato. Membro della Commissione Cultura, Scienze ed Istruzione.  
Già Ministro per le Politiche Giovanili e le Attività Sportive

## Quali strumenti normativi?

**Da una parte, risulta assolutamente condivisibile la preoccupazione dell'industria degli audiovisivi sulla tutela dei propri prodotti; dall'altra, c'è l'altrettanto fondata apprensione degli utenti della rete, i quali temono interventi di tipo censorio e repressivo.**



Negli ultimi 15 anni, la transizione digitale ha profondamente modificato le modalità di realizzazione e fruizione dei prodotti audiovisivi. Non si tratta di un semplice salto tecnologico. Le nuove piattaforme costituiscono, a tutti gli effetti, il nuovo lessico della contemporaneità. La digitalizzazione dei contenuti audiovisivi

non comporta semplicemente dei miglioramenti nella qualità della riproduzione, ma pone al legislatore diverse questioni normative e, soprattutto - mi sia consentito di usare un termine pomposo - questioni etiche. Possiamo pensare di perimetrare il campo dei contenuti audiovisivi digitali utilizzando gli strumenti del secolo scorso? In un'epoca di smaterializzazione dei supporti e dei contenuti, diviene imprescindibile affrontare il nodo legato alla tutela del diritto d'autore e della proprietà intellettuale. Vado subito al cuore della questione. Diversi Paesi stanno mettendo in campo strumenti normativi per tutelare i prodotti audiovisivi dal fenomeno del P2P illegale. Dell'esperienza francese, della Legge HADOPI, si è molto discusso. Il percorso parlamentare per la sua approvazione fu piuttosto accidentato, per usare un eufemismo. Un primo scossone decise all'impianto della normativa giunse dal Parlamento europeo. Nel corso del dibattito sul cosiddetto Pacchetto delle Telecom, un emendamento presentato dalla Sinistra e dai Verdi, votato a larghissima maggioranza, riconobbe l'accesso alla rete come un diritto fondamentale del cittadino. Il secondo colpo alla legge fu assestato dalla Corte Costituzionale francese. I giudici rilevarono che il meccanismo punitivo della disconnessione minava alla radice il diritto proprio di ciascun cittadino ad esprimersi liberamente. Tale diritto può essere circoscritto solo al termine di un procedimento giudiziario e non attraverso una sanzione decisa da un'autorità delle telecomunicazioni. Ma se la Francia non ride, quali sono state le misure studiate dagli altri Paesi europei per contrastare il download illegale? Nel Regno Unito vige una legislazione punitiva. Un'analisi attenta della riduzione del fenomeno nello *United Kingdom* fornisce dei dati molto interessanti: in un'indagine sulla fruizione di contenuti digitali illegali tra gli adolescenti, veniva rilevata una sensibile diminuzione del download illegale di brani musicali. Tale dinamica non ha però minimamente influenzato il mercato discografico. Il motivo è piuttosto evidente: gli adolescenti, così come gli adulti (basta scorrere i profili degli utenti di FB), preferiscono ascoltare direttamente i brani musicali su portali di contenuti audio-visuali come Youtube. Tempo fa, El-

ton John propose provocatoriamente di chiudere la rete per cinque anni, onde evitare fosse distrutta l'industria musicale. Un'artista socialmente sensibile come Bono Vox accolse con favore la proposta. Altri artisti, tra cui Shakira, si opposero a questa impostazione "neo-luddistica", sostenendo che, attraverso il P2P, è possibile raggiungere gli utenti economicamente più svantaggiati. Di certo, la questione è assai complessa. Da una parte, risulta assolutamente condivisibile la preoccupazione dell'industria degli audiovisivi sulla tutela dei propri prodotti; dall'altra, c'è l'altrettanto fondata apprensione degli utenti della rete, i quali temono interventi di tipo censorio e repressivo. Se partiamo dal presupposto, proprio anche della UE, che la rete costituisca oggi una risorsa preziosa tanto quanto l'acqua o la corrente elettrica, dobbiamo ricercare una via diversa da quella francese. Penso, ad esempio, all'idea di realizzare meccanismi di compensazione a favore dei produttori di audiovisivi attraverso il contributo dei soggetti che erogano connettività. Così come non possiamo non guardare con favore all'esperienza di I-Tunes, lo store on-line che ha venduto oltre 10 miliardi di canzoni. Vanno dunque realizzate piattaforme in cui i contenuti legali siano facilmente accessibili ed offerti a costi contenuti. Mi pare che diversi soggetti, in Italia, siano favorevoli all'idea di spostare gli utenti dalle baie dei pirati della rete ai porti sicuri del download legale. Il futuro dell'audiovisivo si gioca, a mio avviso, non tanto sulla repressione, quanto sulla capacità dei vari soggetti coinvolti di stimolare il consumo legale di musica e film attraverso l'innovazione.



Giordano Sangiorgi

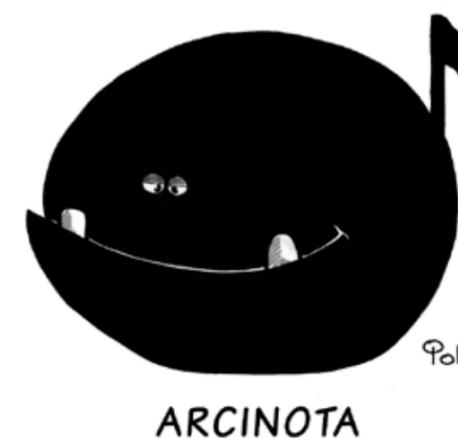
Ideatore ed organizzatore MEI, Meeting delle Etichette Indipendenti

## Una federazione dei diritti musicali

**Per favorire lo sviluppo dei talenti musicali sarebbe utile attivare la licenza Creative Commons che tutela senza costi la creatività giovanile e permette la libera circolazione delle idee.**

Dal vinile al digitale: è la grande sfida per la sopravvivenza del mercato musicale italiano all'interno del più ampio mercato globale. Una sfida che si può vincere solo realizzando un "Sistema Musica Italia" che includa tutti i protagonisti della filiera capaci di attivare una politica "glocal", d'intesa con il Governo e le Pubbliche Amministrazioni. Questa rete deve dimostrarsi capace di connotare fortemente la nostra identità culturale musicale, immettendola nei circuiti della nuova tecnologia di consumo della musica. Personalmente, rappresento alcune associazioni ed alcuni movimenti della nuova musica. Con il contributo mio, di tutte le associazioni di autori ed editori e di altre associazioni di artisti e lavoratori dello spettacolo, abbiamo consegnato al Presidente della Commissione Cultura un progetto di legge unitario del settore musicale, finalizzato al varo di una Legge per la Musica non più procrastinabile. Purtroppo, il testo è fermo in Commissione, inserito all'interno della più ampia disciplina sullo Spettacolo e sui Lavoratori dello Spettacolo, nonostante la normativa attuale sia ferma al 1967. Il settore richiede comunque un lavoro unitario e compatto. I nuovi temi dell'innovazione tecnologica, ed una sempre maggiore incisività nella raccolta dei diritti d'autore, primari e secondari, vero futuro nella raccolta di risorse per la creazione dell'arte musicale, indirizzano verso un'unica "federazione dei diritti" (Siae, Scf, Imaie e le associazioni dei discografici) forte, capace ed autorevole nei rapporti con i colossi multimediali dei contenuti (social network, telefonia, tv mondiali, ecc.). I grandi distributori mondiali di musica devono riconoscere i diritti all'intero settore e ad ogni singolo autore, in modo tale che venga garantito il finanziamento e, con esso, il successivo re-investimento delle risorse sui giovani. La spinta decisiva al lavoro unitario è stata impressa dal documento sui dieci punti per il rilancio della musica in Italia, siglato da diverse associazioni in occasione della Festa della Musica, avvenuta il 21 giugno 2006. Le premesse si erano però già costituite nel Concerto per la Legge per la Musica, tenutosi a Milano nel marzo dello stesso anno. L'evento ha visto una grande partecipazione e la raccolta delle firme a sostegno della Legge ha toccato quota 5.000 in un solo giorno. Come detto, la legge è ferma, nonostante la passione e la determinazione dell'Onorevole Gabriella Carlucci e dell'Onorevole Emilia De Biasi. Tra i punti qualificanti in essa contenuti, vi sono il riconoscimento della musica come cultura, la riduzione dell'Iva sui prodotti e sui servizi musicali, la promozione della musica italiana all'estero, maggiori incentivi e sgravi alle radio ed alle televisioni che diffondono la nuova musica italiana, sgravi fiscali alle produzioni nazionali per opere prime e seconde, il riconoscimento di alcuni festival pop rock storici del nostro Paese come elementi di patrimonio culturale all'interno del FUS e dei Progetti Arcus, l'avvio del riconoscimento dello status di lavoratori agli operatori dello spettacolo con una legge apposita, incentivi a favore della digitalizzazione della musica, la valorizzazione della produzione dei videoclip attraverso il loro inserimento nei circuiti cinematografici, il tax credit ed altri incentivi per la musica come avviene nel cinema, una maggiore presenza di musica italiana nella radio e nella televisione pubblica, la realizzazione del progetto portale/tv satellitare pubblico/privato che valorizzi nel mondo tutte le nostre

produzioni, sia quelle storiche, sia le nuove, sgravi per le famiglie che acquistano strumenti musicale made in Italy ed iscrivono i figli a corsi di musica ed una maggiore presenza della musica nelle scuole, elevandola a parte integrante del programma fin dal ciclo primario. In occasione del Mei 2006, sono stati varati alcuni interventi legislativi regionali a tutela della musica pop regionale. Si sono distinte la Regione Lazio, la Regione Marche e la Regione Emilia Romagna, mentre la Toscana sta avviando il suo iter proprio in questi giorni. Un'iniziativa parallela si è tenuta presso il Ministero dei Beni Culturali ed il Ministero per le Politiche Giovanili: nella Finanziaria 2007, i commi 287 e 288 introducono sgravi fiscali per la produzione di nuova musica italiana da parte di autori emergenti. Manca però il decreto attuativo, atteso quanto prima, ed auspicabilmente foriero anche di altre forme di sgravi ed incentivi. Il Ministero del Commercio Internazionale è stato coinvolto nella negoziazione di un accordo con le principali associazioni del settore volto alla promozione della musica italiana all'estero. Il contenuto deve essere ampliato per includere anche altri soggetti della filiera che non siano esclusivamente riconducibili al sistema Confindustria. Nel settore, infatti, operano oltre 400 piccole imprese legate ad altre realtà, come quella cooperativa. L'accordo, siglato il 13 giugno scorso, ha beneficiato di ampia visibilità sui media (principali canali Rai e principali Tg), come pure ha avuto ampio risalto la partecipazione unitaria del settore, con lo slogan Italia in Musica, all'ultimo PopKomm di Berlino. Alcune norme contenute nella Finanziaria 2007 hanno sostenuto elementi di sviluppo per il settore, quali la parificazione dell'Iva al 10% per i concerti, gli sgravi per le produzioni discografiche - peraltro ancora in attesa di un decreto attuativo - e l'abolizione dell'Enpals per i giovani autori che salgono sul palco per la prima volta. Andrebbero incentivate le presenze di artisti/band all'estero, tramite facilitazioni e sgravi per la partecipazione a festival musicali dal vivo, attivando anche le Amba-



sciate e gli Icc delle Camere di Commercio Internazionali in modo sinergico. Anche ogni momento di promozione del made in Italy all'estero dovrebbe essere accompagnato dalla nuova musica italiana, anche quella regionale. È stato sensibilizzato con successo anche il Ministero delle Comunicazioni, nell'ottica di una maggiore attenzione verso la nuova musica italiana sancita dall'accordo tra la Rai ed il Governo. Il Ministero della Pubblica Istruzione si è attivato affinché la musica riceva maggiore spazio e migliori opportunità nelle scuole. Salutiamo con favore i recenti interventi avvenuti proprio in tale settore. È stata richiesta ai grandi network radiotelevisivi una maggiore presenza della musica italiana nei palinsesti e sono stati invocati interventi a favore dell'innovazione e della ricerca nel settore della musica per la nuova diffusione e distribuzione in digitale e nei canali satellitari (portale Rai pubblico/privato e canale satellitare Rai per la diffusione di clip italiani in tutto il mondo). Anni di ottimo lavoro, riconosciuto da tutto il settore, dai media e dagli interlocutori istituzionali, hanno condotto alla realizzazione di alcune iniziative sostenute in modo trasversale dai rappresentanti delle diverse aree culturali e politiche. Interventi incisivi nel settore, in questi ultimi due anni, sono stati garantiti dal Ministero della Gioventù. Meritano di essere segnalati il sostegno, attraverso l'Anci, alla Rete dei Festival aperti ai Giovani, che ha permesso la sinergia tra i principali festival culturali italiani (Mei - Meeting degli Indipendenti di Faenza, Festival della Letteratura di Mantova, Lucca Comics, ecc.) e il bando per i Comuni sul sostegno territoriale alla musica indipendente. Due interventi di grande qualità che hanno concesso respiro e sostegno all'innovazione ed alla ricerca musicale. Importante anche l'adeguamento dell'Italia all'equo compenso: la norma obbliga i titolari dei grandi social network e della telefonia a riconoscere una quota fissa ai creatori dei contenuti creativi che gli stessi diffondono, spesso in modo totalmente gratuito. Gli ottimi risultati conseguiti dal gruppo di lavoro permettono di avanzare addirittura alcune proposte in sede europea: la riduzione dell'Iva al 4% su tutto il territorio continentale, con un'equiparazione dei prodotti musicali a quelli culturali, un'azione comune forte contro la pirateria musicale, la realizzazione di scambi musicali tra Nazioni europee e l'incentivazione di gemellaggi musicali, con la sensibilizzazione di Ambasciate e Icc. La nascita, insomma, di una cultura musicale "europea", che permetta di contrastare l'avanzata della musica pop-rock anglo-americana. Molte associazioni hanno partecipato alle istituzioni politiche comunitarie la realtà e le esigenze del settore musicale. L'obiettivo è quello di favorire iniziative di cooperazione con altri organismi internazionali e con società di collecting straniere e promuovere la partecipazione del settore musicale italiano a progetti europei dedicati a sviluppare nuovi business models per la piccola e media industria discografica. Un altro importante risultato, conseguito dopo anni di battaglie in prima linea, è quello legato ai termini in cui è stata recepita, in Italia, la Direttiva europea sul "Diritto d'autore e diritti connessi nella Società dell'Informazione". Primo fra tutti, l'adeguamento dell'equo compenso ai livelli europei. A seguire, la fondazione di EMCA - "European Music Copyright Alliance, alleanza di società di collecting ed associazioni europee nata per promuovere iniziative comuni nelle scuole per educare al "rispetto della creatività". Il Governo italiano deve quindi operare degli adeguamenti legislativi che impongano ai provider di

## Quelli della Wikipedia generation

Ricordo che mio padre possedeva un vecchio disco di Califano. In copertina era ritratto lui scalzo, seduto su una motocicletta. Credo di non averlo mai ascoltato, ma quel disco ha fatto sempre sentire la sua presenza in casa. Era lì e tutti lo sapevano, come una nonna sulla sua poltrona, come la luna sopra la testa, come un libro già letto il quale, dall'alto della mensola, riposa, ti osserva, continua ad influenzare la tua vita. Mi è sempre rimasta impressa la copertina di quel disco, forse perché non avevo mai visto un uomo scalzo guidare una motocicletta. Chissà... Non penso che quell'immagine mi abbia traumatizzato, ma ora, da grande, non ho una motocicletta e non vado mai in giro scalzo. Ricordo che capitava, come per magia, di sentire un nome, il nome di un musicista, un nome strano, che nessuno conosceva, che la radio non passava. Lo sentivi da un amico, dall'amico di un amico, dal disco di un amico del padre di un tuo amico. Sentivi qualche minuto della canzone, te ne innamoravi e cominciava la ricerca. Era come una caccia d'amore. Giravi tutti i negozi di dischi, a cominciare da quelli poveri del tuo quartiere che offrivano solo le ultime hit. Poi ti decidevi e percorrevi le vie del centro per arrivare in quel negozio che c'ha tutto. Lì, dopo aver parlato con il commesso (che in quel momento era il tuo Virgilio), lo trovavi, lo annusavi, lo guardavi quasi con le lacrime agli occhi. Avresti voluto abbracciarlo, quel disco. Baciarlo. Una corsa a casa! Questa sera non ci sono per nessuno, questa sera c'è il mio disco. Lo ascoltavi come una cosa preziosa. Era una cosa preziosa, te l'eri conquistata. L'avevi tanto desiderata ed ora potevi goderti la tua ricompensa. Ci si innamorava delle cose, non si abbandonavano facilmente. Non era roba da un ascolto e via. Si scavava nel passato dell'artista, si attendeva con ansia l'uscita dell'album seguente. Insomma, lo si conosceva, si imparava a conoscerlo, ci si educava all'ascolto. Magari si diventava anche degli esperti, centellinando nota dopo nota. Ora, invece, siamo la wikipedia generation. Wiki è una parola hawaiana che significa "molto veloce". Molto velocemente conosciamo e molto velocemente dimentichiamo. Chiamiamoci: io ci sguazzo nella wikipedia generation! Giro, brigo, carico, sono un assiduo abitante di YouTube. Se non conosco un artista, lo cerco, lo ascolto... poi, pigro, a volte non finisco neanche di ascoltare il brano. Oppure dico: "mi piace!" e poi non lo ascolto più. Possiedo brani sparsi sul mio computer che mi piacciono da morire e non so a quali album appartengono. A volte, non conosco nemmeno il nome dell'artista! Questo metodo consente una conoscenza superficiale di tutte le cose, ma raramente siamo animati dal desiderio di approfondire. A questo punto, un lettore attento potrebbe osservare: "ma sta ad ognuno di noi decidere cosa approfondire e cosa no! Ora abbiamo più scelta, più possibilità, e la cultura arriva a tutti, siamo senza confini... e, soprattutto, è gratis!". E allora, caro lettore attento, ti dico che hai ragione e che forse la mia malinconia è eccessiva. Ma conosci il fascino dei vecchi dischi? Hai mai voluto bene ad un disco come ad una persona?

"Sì, ma che c'entra?"

"C'entra, c'entra..."

I vecchi dischi... quelli con il fruscio (ora si può anche togliere: li riversi in digitale, li masterizzi, li metti su YouTube e monti anche un bel video con le fotografie delle tue vacanze, di cui non gliene frega niente a nessuno). I vecchi dischi... neanche i dj li usano più. Dicono che mettono i dischi e poi fanno la scaletta degli mp3. Un po' come capita a tutti noi quando ci mettiamo ore a pensare ad una play list e poi facciamo anche tardi per ascoltarla (vi capita? A me sempre. Compongo la play list e mi preparo per uscire, ci metto un'ora per la play list e cinque minuti per prepararmi). I vecchi dischi... quelli ingombranti che non entrerebbero mai in un iPod, ci vuole il juke box. Ma bando ai romanticismi inutili! È un'evoluzione naturale: arriviamo più velocemente a New York come arriviamo più velocemente ad ascoltare l'artista che ci interessa, o che potrebbe interessarci. L'amore, quello vero, si manifesta lo stesso, sempre. Puoi frapportare muri, cancellate, puoi gettarlo in mezzo ad una folla inferocita, ma quello viene fuori sempre bello e luminoso. Ricercatelo, scavate in profondità, tra le miriadi di segnali, nel caos della comunicazione sfrenata, indagate. Da qualche parte c'è il vostro artista, la musica scritta per la vostra anima. In digitale, in vinile, live... Quello che conta è il vostro orecchio.

Quello che conta è il vostro cuore.

Valerio Grutt  
Copywriter e sceneggiatore.

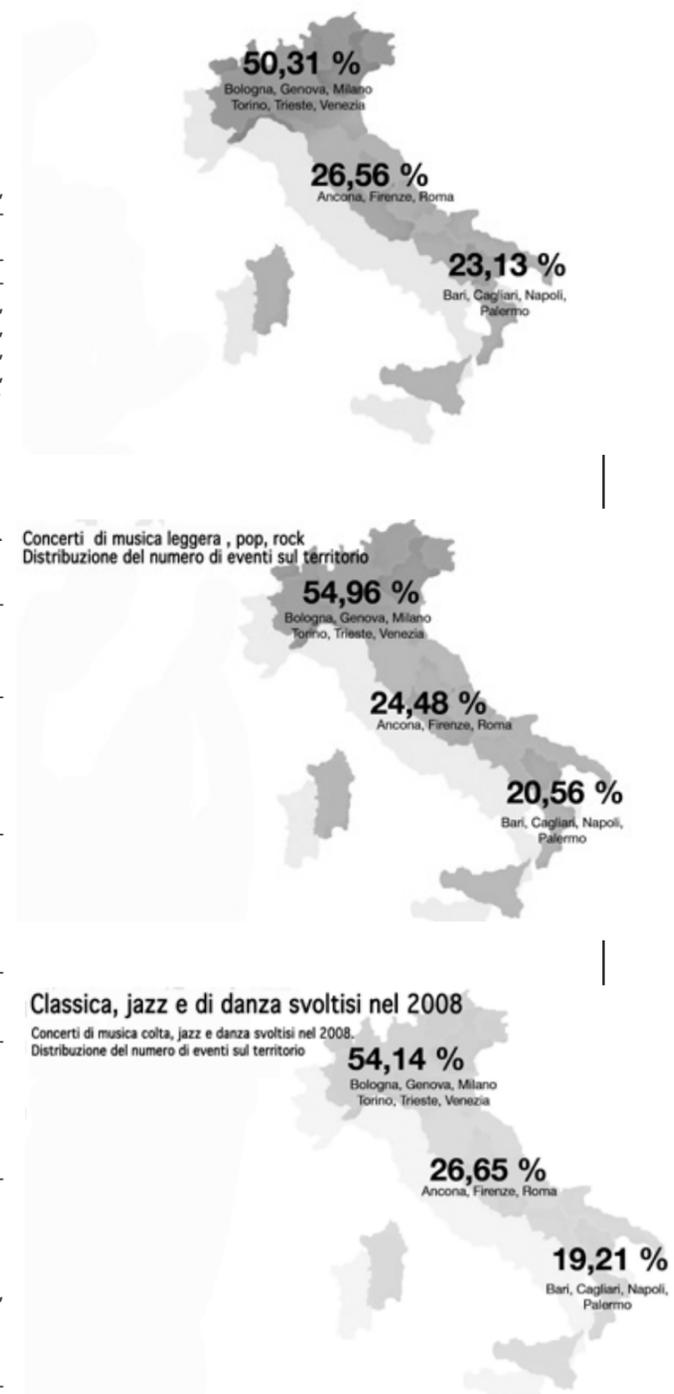
Co-direttore del Centro Internazionale della Canzone d'Autore di Bologna

servizi internet nuove responsabilità su quanto avviene sulle proprie reti. Si deve porre immediato rimedio agli abusi continuati ai danni dei detentori dei diritti d'autore da parte degli utenti. In Europa è già partita la revisione delle norme che regolano le attività degli ISP: gli abusi avvengono, infatti, con "la deliberata tolleranza dei service provider". Per favorire la libera circolazione gratuita dei talenti musicali on-line, premessa la tutela dei nuovi brani della musica emergente, sarebbe utile attivare le licenze Creative Commons, prive di costi ed idonee allo scopo. Risulta poi fondamentale promuovere una nuova identità culturale musicale attraverso il rilancio di un nuovo Eurofestival, occasione di incontro fra popoli e culture musicali diverse dei 27 Paesi europei. L'iniziativa creerebbe anche reti e network tra le fiere del settore (PopKomm a Berlino, Mei in Italia, Womex a Siviglia, London Calling a Londra, Eurosonic in Olanda) ed i principali festival europei (Sziget, Benicassim, ecc.), oltre ad istituzionalizzare il ruolo delle associazioni europee di discografici e promoter. Sotto questo aspetto, l'intesa siglata per Hots Weel a Los Angeles, volta a promuovere la musica italiana all'estero, va integrata per favorire la partecipazione dei nostri artisti ai principali festival musicali del mondo, compresi quelli dei Paesi emergenti, come Cina, India, Brasile, Russia. Interventi urgenti vanno poi necessariamente promossi, attraverso emendamenti in finanziaria ed altri canali normativi, tesi ad avviare l'iter alla Commissione Cultura della Camera per il varo della Legge per la Musica. Tra le misure maggiormente richieste, citiamo:

- l'introduzione di una quota di musica italiana nei palinsesti quotidiani di televisioni e radio, pubbliche e private, fissata al 40%, con un 20% di tale quota riservata ai giovani esordienti;
- sgravi per la discografia italiana nelle opera prime e seconde. Si tratta di una disposizione che tutela gli autori emergenti;
- sgravi per i giovani che traggono sostentamento dal diritto d'autore musicale, tramite le licenze Creative Commons, in accordo con Siae;
- sgravi per le famiglie che iscrivono i figli a corsi di musica ed acquistano strumenti musicali made in Italy;
- sgravi alle radio ed alle tv private che trasmettono nuova musica italiana in misura maggiore rispetto ad oggi, anche tramite una programmazione ad hoc;
- iva al 10% per tutti i concerti live (come per il teatro) e tutta l'attività correlata, compresi i service;
- sgravi a favore di tutti i festival per autori emergenti (nessun contributo Enpals fino a 5.000 euro per giovani dilettanti, sgravio siae del 50% - oggi fissati al 15% e solo per una ristretta fascia di festival-);
- sgravi nella digitalizzazione dei brani italiani ed incentivi all'innovazione ed alla ricerca in tale settore, supportando le indie e le aziende pmi del settore;
- conferma presso il Ministero del Commercio della promozione della musica italiana all'estero;
- maggiore presenza della produzione nazionale su radio e televisioni pubbliche: da questo punto di vista, è straordinario l'impegno di Radio Rai, la quale concede ampio spazio alla nuova musica italiana ed a quella indipendente. Da Radio Rai Uno a Isoradio, da Radio Due a Radio Tre, da Rai International fino alla nuova Web Radio Rai, gli spazi per la nuova musica italiana sono sempre più ampi, con trasmissioni di qualità quali Demo, MObydick, Alza il Volume, Ztl, La Notte degli Indipendenti. Infine, l'occasione è certamente unica per lanciare una proposta significativa: con la collaborazione del Ministero del Turismo, dei Beni Culturali, dello Sviluppo Economico, della Gioventù e con l'Anci, creiamo un grande portale, chiamato "Volare", canzone per la quale siamo noti in tutto il mondo, un vero inno italiano. Convertiamo in digitale tutti brani della grande tradizione italiana. Con un'intesa con il settore privato della musica, implementiamo il portale ogni giorno con tutte le novità in streaming ed in vendita della nostra musica. Otter-

remmo, in poco tempo, il nostro iTunes Italia ed uno dei portali certamente più cliccati al mondo. Potremmo vendere musica (e immagine, quindi turismo) in tutto il mondo. Chiamiamo le menti migliori del settore. "iVolare" farebbe davvero volare di nuovo la nostra musica nel mondo.

### Incassi per concerti di musica leggera, pop, rock



Matteo Orfini

Responsabile delle relazioni istituzionali della Fondazione Italiani ed Europei

## Senza futuro

**Per valorizzare e promuovere le arti performative e le produzioni musicali italiane, è necessario prevedere delle quote di programmazione obbligatorie per i network televisivi e radiofonici. Naturalmente, per promuovere i giovani talenti, l'innovazione, la contemporaneità e la sperimentazione di nuovi linguaggi, il settore pubblico deve investire in forme di sostegno trasparenti e non clientelari. E questo riguarda sia lo Stato, sia gli enti territoriali.**

Da qualche anno, ormai, la musica vive una fase di delicatissima riconversione industriale, che ne sta mutando radicalmente forme di organizzazione e diffusione, esponendo spesso gli operatori del settore, prima di tutto gli artisti, al rischio di una ancor maggiore precarietà. La crisi economica mondiale ha prodotto, nel nostro Paese, tagli drastici negli investimenti alla cultura, non accompagnati da alcuna politica di sostegno o di riforma del settore: una scelta miope di cui il governo in carica porta la piena responsabilità. Nell'immaginare una via d'uscita da questo grave stato di sofferenza, occorre ripartire da alcuni principi che dovrebbero essere scontati, ma che nell'Italia della destra, purtroppo, non lo sono: nell'affermare il diritto dei cittadini all'istruzione, all'accesso ed alla fruizione della cultura e dell'arte, la Costituzione italiana sancisce chiaramente il dovere della Repubblica di fornire il necessario supporto a queste fondamentali funzioni della vita e del progresso civile. Deve dunque tornare preliminarmente chiaro e condiviso il principio secondo cui ogni riflessione sui temi e sulle problematiche – e, di conseguenza, sulle ipotesi di riforma – della produzione artistica e culturale non può prescindere dal fatto che tali manifestazioni alte della creatività umana, la loro fruizione ed il loro godimento, costituiscono, per il cittadino, una componente ed un diritto essenziali della vita civile. Presupposto da ribadire in tempi nei quali i continui cambi dello scenario tecnologico, economico, persino antropologico, rendono particolarmente fragile il nesso cultura-libertà-democrazia. Arte, cultura, creatività, spettacolo interagiscono oggi con tutte le sfere sociali, permeano ogni esperienza della vita umana e ne invadono ogni bisogno – dal cibo alla moda, dal trasporto al tempo libero –. Le nostre scelte di consumo si rivelano riferite in misura sempre minore al valore d'uso ed in misura sempre maggiore a quello simbolico degli oggetti acquisiti. D'altro canto, una legge del mercato che si affermi come dominante, non solo nell'economia, ma anche nell'arte, non trasforma solo il cittadino in spettatore e lo spettatore in consumatore, ma agisce anche sulla figura dell'organizzatore culturale. Quest'ultimo, formatosi per operare con fini superiormente "educativi", si ritrova invece manager di un'industria culturale il cui scopo primario è vendere i propri prodotti al più alto numero possibile di consumatori. Poco importa che questi ultimi siano innanzitutto cittadini: tale condizione, da prevalente e motivante, sembra degradata oggi ad accidente di secondo piano. Occorre dunque riportare la categoria della cittadinanza, con i suoi diritti ed i suoi doveri, a costituire la premessa essenziale di qualsiasi discorso politico sulla cultura e la conoscenza. Una premessa quanto mai indispensabile per chi è convinto che il diritto alla conoscenza, alla cultura, all'arte, costituisca un aspetto centrale del diritto alla libertà ed alla qualità della vita. Dunque, uno dei parametri primari secondo cui valutare la salute e l'efficacia della Democrazia. Perché ciò sia possibile, è indispensabile che l'Italia continui ad essere luogo di produzione culturale e musicale e non si riduca a semplice spazio di distribuzione e circuitazione. Occorre quindi preservare ed incentivare

la creatività diffusa, la rete delle tante iniziative, i festival che contribuiscono a creare un habitat culturale idoneo all'emersione dei talenti. Ed è essenziale guardare alla musica come ad un sistema complesso, in cui non ci siano figli di un dio minore, ma parti diverse di un sistema unitario che deve crescere nella sua entità di servizio e di ricchezza identitaria, ma anche d'industria culturale. Purtroppo, in questi anni, il governo ha seguito una strada opposta, un obiettivo non dichiarato: salvare (a trattativa privata) le eccellenze più carismatiche e smantellare il resto. La legge Bondi sulle fondazioni lirico-sinfoniche costituisce l'esempio più evidente. Il taglio dei fondi statali per lo spettacolo è parte di questa strategia, esattamente come l'incredibile rifiuto del governo di finanziare la legge quadro sullo spettacolo dal vivo, nonostante il consenso bipartisan che essa aveva ottenuto in Parlamento. Permane dunque l'esigenza di una riforma della vita musicale che miri al rilancio degli investimenti, alla ridefinizione dell'iter formativo, alla rivoluzione dello status sociale degli artisti, al ripensamento del ruolo dell'organizzatore culturale, alla diffusione capillare e alla diversificazione dell'offerta, con lo spostamento del suo baricentro verso il cittadino. Per questo è necessaria una legge di principi che regoli la produzione e la fruizione della musica d'arte in Italia, ne stabilisca gli obiettivi e le forme di finanziamento pubblico, normi lo status degli operatori, il rapporto con e tra le istituzioni, promuova le relazioni



## I Radiohead, la musica digitale, la forma e la sostanza

Nell'ottobre del 2008, un gruppo musicale annuncia che, di lì a poco, pubblicherà un disco sul proprio sito, e che i fan potranno scaricarlo gratuitamente. Due anni e mezzo dopo, lo stesso gruppo ripete l'operazione: un annuncio ed il disco pubblicato in autonomia sul proprio sito pochi giorni dopo. Ma, questa volta, a prezzo fisso. Il gruppo è quello dei Radiohead, una delle band più amate degli ultimi anni. Per molti, i Radiohead costituiscono il simbolo della musica digitale. Tutti parlano di loro, della loro "disintermediazione", di come siano riusciti a vendere la musica senza l'aiuto ed il lavoro delle case discografiche. Quando, a metà febbraio del 2011, è stato annunciato "The king of limbs", in rete era tutto un lodare il gruppo e la sua ennesima rivoluzione. Bello è bello, quel disco. Ma non è nulla di nuovo. È un disco più sperimentale di "In rainbows", l'altro disco pubblicato in autonomia nel 2008, dopo la conclusione del contratto con la "major" EMI. Ma la sensazione è che, quando si tratta dei Radiohead, ci si perda, abbagliati dai loro modi. Musicalmente, i Radiohead hanno "scavallato": sono un gruppo che, come altri della stessa levatura, ha già raggiunto e superato il punto massimo della propria creatività. Oggi si "limita" a ripetere bene quanto già fatto, vivendo un po' anche di rendita sulla fama costruita in anni precedenti, quelli della discografia tradizionale. Ogni mossa dei Radiohead suscita isterismi quali neppure quelli di una boy band dei tempi d'oro. "In rainbows" era un disco bello, onesto, nulla di più. Ma diffuso con un'idea forte: quella di cercare di arrivare direttamente ai propri fan. I Radiohead hanno fatto sempre tutto da soli, con la propria testa, non avevano bisogno di aiuti esterni. Il loro pubblico vive dove la band è andata a cercarlo, in rete. Quella dei Radiohead era solo una buona idea per capitalizzare la reputazione costruita in anni di duro lavoro. Non è un modello replicabile su larga scala, tanto meno una rivoluzione: se io pubblico un disco in rete, nessuno me lo compra, perché nessuno mi conosce. Se una band famosa pubblica un disco in rete, ne venderà molte copie, ma perderà sicuramente una fetta di pubblico, quella che non è fatta di smanettoni o, semplicemente, quella che la musica la ascolta e la scopre nei luoghi tradizionali: la radio, la TV, la stampa. Questi luoghi della musica rivestono oggi minore importanza, è vero. Ma costituiscono ancora un veicolo fondamentale per far arrivare la musica alla gente. Insomma, quello della musica digitale non è un processo di "disintermediazione", ma un processo di "rimediazione", come direbbero Bolter & Grusin, importanti studiosi della transizione dai "vecchi" ai "nuovi media", i quali hanno teorizzato questo modello nel testo fondamentale "Remediation" (Guerini, 2002). I due studiosi non parlavano di musica, se non di sfuggita, ma spiegavano quanto successo in altri settori della cultura e che vale anche per i suoni: il sistema si sta aggiornando, i "vecchi" modelli di business e comunicazione stanno subendo profondi cambiamenti, le tecniche, le tecnologie e gli spazi si stanno ibridando, stanno trovando faticosamente un modo per coesistere. Faticosamente, certo. C'è stato un periodo, quello dei primi anni del nuovo millennio, in cui una parte dell'industria musicale continuava a negare la realtà dei fatti, a dipingere il digitale come il male assoluto, ad adottare soltanto tattiche repressive senza strategie di conversione del pubblico e dell'industria stessa. Negli ultimi anni, sono finalmente apparse le terze vie, racchiuse tra i "discografici apocalittici" e gli "ascoltatori integrati", quelli che scaricano illegalmente ogni contenuto come fossero al bengodi. Quella dei Radiohead è una delle tante vie di mezzo possibili, una delle più interessanti, ma non l'unica. I Radiohead sono stati dei geni della musica. Oggi sono degli ottimi artigiani del genere musicale che loro stessi hanno creato. Sono, soprattutto, dei geni della comunicazione, qualità sempre più imprescindibile per farsi notare in un ecosistema informativo sovraccarico come quello della rete. Di una cosa i Radiohead sono sicuramente uno dei simboli: del fatto che, in quest'era, passiamo tanto tempo a scaricare la musica, a caricarla sui nostri ammenicoli, a discutere dei modi per procurarla, ed un tempo inferiore ad ascoltarla. I Radiohead rappresentano bene questo tempo in cui ci occupiamo più della forma e delle scatole che della sostanza e dei contenuti.

Gianni Sibilla

Giornalista per Rockol.it, la più importante testata musicale italiana sul web. Direttore del Master in Comunicazione Musicale dell'Università Cattolica, corso post laurea dedicato a chi desidera lavorare nell'industria della musica.

comunitarie ed internazionali. È dunque necessario che lo Stato torni a svolgere pienamente il proprio ruolo, riformando la struttura degli interventi pubblici ed investendo maggiormente e con migliore qualità. Maggiormente perché le cifre attuali sono offensive nella loro inconsistenza. Con migliore qualità perché è fuori discussione che le attuali forme del sostegno pubblico alla musica non siano sufficienti a garantirne l'efficacia. Anche la musica necessita di politiche fiscali adeguate: dall'estensione della riduzione dell'IVA dal 20 al 10% per gli spettacoli musicali fino a forme di tax shelter e tax credit proporzionate ai diversi profili imprenditoriali. Al fine di valorizzare e promuovere le arti performative e le produzioni musicali italiane, è inoltre necessario prevedere delle quote di programmazione obbligatorie per i network televisivi e radiofonici. Naturalmente, per promuovere i giovani talenti, l'innovazione, la contemporaneità e la sperimentazione di nuovi linguaggi, il settore pubblico deve investire in forme di sostegno trasparenti e non clientelari. Ciò riguarda sia lo Stato, sia gli enti territoriali. Più che il sostegno agli "amici", deve essere centrale per la parte pubblica l'obiettivo di diffondere le produzioni e l'allargamento del bacino dei fruitori e della domanda, in particolare in un Paese come il nostro, in cui i consumi culturali tendono ad impaludarsi nella standardizzazione. L'allargamento e la crescita della domanda sono un presupposto imprescindibile per la creazione di un'industria culturale indipendente ed autonoma. Abbiamo quindi bisogno di investire sulla formazione di nuovi pubblici e di fruitori consapevoli, a partire dall'impegno e dal ruolo del nostro sistema educativo. Non solo: servono anche misure che sostengano i consumi, per favorire, in particolare, l'accesso di tutti ai contenuti (per fare solo un esempio, la ben nota vicenda dell'abbattimento dell'IVA dal 20 al 4% per i supporti musicali ed audiovisivi). C'è, infine, la questione più importante di tutte: affermare e riconoscere che gli operatori del settore musicale sono, prima di tutto, dei lavoratori. La dimensione industriale del settore musicale non può prescindere dal riconoscimento delle professionalità che vi operano e dalla constatazione drammatica che, oggi, le tutele minime di welfare previste per la generalità dei lavoratori non sono ancora presenti nella nostra legislazione sul lavoro dello spettacolo, perpetrando così un'evidente disparità di trattamento sul piano del diritto e dell'equità dei rapporti sociali. Chi lavora nello spettacolo è calato in un mondo afflitto dalla precarietà: precarietà che si aggiunge all'intermittenza strutturale dei rapporti di lavoro degli artisti e dei tecnici dello spettacolo dal vivo, del cinema, dell'audiovisivo e dell'intrattenimento. Il lavoro dello spettacolo non è ancora garantito da tutele minime, quali la disoccupazione ordinaria, l'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro, l'indennità di maternità, il sostegno del reddito per i periodi di non lavoro. A tutto questo, bisogna assolutamente provvedere con una legge sul welfare dello spettacolo che, peraltro, avrebbe potuto vedere la luce già in questa legislatura, se non vi fosse stata, ancora una volta, l'opposizione del governo al lavoro concluso dalla Commissione Lavoro della Camera per un testo unificato di norme di tutela per i lavoratori del settore. Una situazione di sofferenza insopportabile, in cui molti lavoratori sono stati abbandonati, che offende la dignità del lavoro creativo ed artistico e che tradisce, ancora una volta, i più elementari principi di giustizia e parità dei diritti e delle opportunità che ogni democrazia matura dovrebbe saper garantire ai cittadini.

Lucio Garau

Compositore di musica strumentale, live electronic e musica acusmatica.  
Interprete di musica per pianoforte e musica acusmatica

## Le necessità di un compositore

**Sono pochissimi i compositori che potrebbero vivere solo grazie al diritto d'autore. Questo costituisce comunque una voce di reddito, più o meno importante. Internet consentirebbe il versamento diretto a favore dell'editore e dell'autore. Dobbiamo, invece, sottostare a un'inutile intermediazione. Compensi, spesso elevati, a favore di una "casta" inutile per il mondo della musica in generale e della musica d'arte in particolare.**

Parto da una premessa di fondo: nella musica, arte ed intrattenimento sono due aspetti diversi. In questo momento storico, alcune arti, come il cinema, vivono la fortuna di non veder separati i due campi. Nella musica, invece, la separazione esiste da diversi secoli. La musica di intrattenimento è in grado di evolversi e vivere benissimo senza finanziamenti pubblici. La musica d'arte, che io reputo essere, nelle sue varie forme, una delle componenti indispensabili in una vita intellettualmente evoluta, necessita, invece, di finanziamenti pubblici mirati, e non degli sprechi attuali. Una società equilibrata fornisce occasioni di ascolto musicale diversificate ed offre quindi alla musica d'arte serie opportunità per essere interpretata e compresa. 29 anni fa, nel 1982, veniva prodotto, in una fabbrica della Philips di Hannover, il primo CD per utilizzo commerciale. Il disco in vinile era stato introdotto nel 1948 (l'anno dell'"invenzione" della musica elettronica da parte di Pierre Schaeffer), negli Stati Uniti, quale evoluzione dei precedenti 78 giri. Nel 1982 aveva, quindi, solo 34 anni. In questo periodo, sono successe tantissime cose: nel 1948, ad esempio, i dischi erano ancora monofonici e solo negli anni '60 si diffuse il disco stereofonico. Trattare oggi il passaggio dal vinile al digitale significa descrivere un cambio epocale, rappresentato non dal tipo di supporto utilizzato, ma dal fatto che questo contenga dati digitali. Il cambiamento ha anticipato una rivoluzione ancor più ampia: l'affermarsi della rete informatica internazionale, "internet".

Di cosa hanno bisogno i compositori di musica d'arte?

Il diritto d'autore (1) nasce in Inghilterra nel XVI secolo per ragioni di censura (censura motivata dalla paura di non riuscire a controllare la circolazione del grande numero di opere rese disponibili dalle nuove macchine automatiche per la stampa). Il governo inglese fondò una corporazione privata di censori, i quali valutavano l'opportunità di pubblicare un testo dopo averlo attentamente vagliato, ed eventualmente censurato. Dopo circa un secolo e mezzo, il successo delle idee liberali frenò le politiche censorie. Temendo la concorrenza che sarebbe scaturita in seguito alla liberalizzazione della stampa, ed anche per cercare di mantenere intatti i privilegi acquisiti, gli editori convinsero il governo a varare una legge che attribuisse agli autori il diritto di proprietà sulle opere, suscettibile di essere poi trasferito agli editori tramite contratto. Nel 1886, a Berna, fu stipulata una prima convenzione che prevedeva il riconoscimento del diritto d'autore nelle diverse Nazioni aderenti. Negli anni successivi, si costituirono le singole società nazionali per la tutela del diritto d'autore. Da diversi secoli, chi svolge la professione di compositore si sostiene economicamente in vari modi: commissioni, insegnamento, patrocinio. Il diritto d'autore non ha cambiato di molto questa situazione. Ad oggi, credo siano pochissimi i compositori che potrebbero vivere solo grazie al diritto d'autore. Va detto, però, che questo costituisce comunque una voce di reddito, più o meno importante, per molti di essi. Se compongono musica in cui gli interpreti suonano strumenti acustici "tradizionali", i compositori necessitano, in primo luogo, di partiture chiare e ben editate. Gli editori e gli autori stessi, sempre più coinvolti in questa attività, vi investono tempo e risorse. Il progresso informatico apporta una qualità grafica sempre migliore ed un contenimento delle spese di stampa. Un ulteriore risparmio deriva dall'assenza, o dalla forte riduzione, dei costi di intermediazione

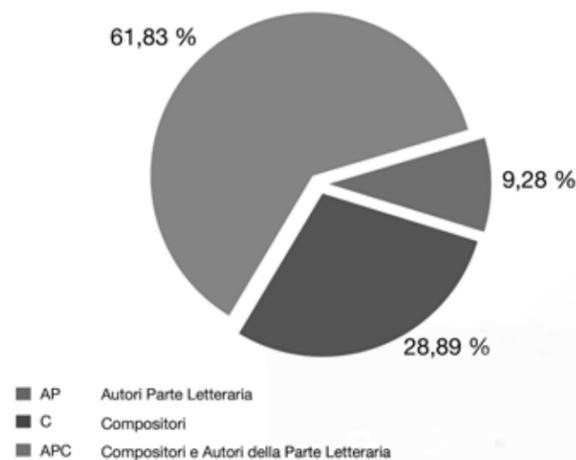
nella distribuzione. La rete consente, infine, in modo molto semplice, la trasmissione dei documenti digitali, i quali verranno poi stampati a cura dell'utente. Questo passaggio elimina le spese di stampa e spedizione fisica. In ogni occasione in cui la musica viene eseguita, indifferentemente se ciò avviene in sala da concerto, internet o radio, l'utente deve pagare un contributo. Questa quota perviene all'autore. Oggi, internet consentirebbe il versamento diretto a favore dell'editore e dell'autore. Dobbiamo, invece, sottostare ad un'inutile intermediazione.

A differenza di coloro i quali lo affermano, io non penso che in futuro assisteremo alla fine degli editori di musica. Penso, piuttosto, che essi dovranno riconsiderare il loro ruolo, come stanno peraltro già facendo. Sono invece persuaso che spariranno le attuali società nazionali di tutela del diritto d'autore, caratterizzate da un ruolo antiquato e poco significativo, in particolare nel caso italiano. Esse impegnano ingenti risorse solo per la loro sopravvivenza ed erogano compensi, spesso elevati, a favore di una "casta" inutile per il mondo della musica in generale e della musica d'arte in particolare. In Italia, si rende necessario un drastico abbattimento dei costi di gestione della SIAE. Con una non difficoltosa riduzione ad un terzo dei 193 milioni di euro posti a bilancio nel 2007, disporremmo delle risorse per superare la crisi attuale e sostenere nuovamente la musica d'arte. (2)

1 - Karl Foegel, "Breve storia sul copyright", Red Bean, 2004  
<http://eprints.rclis.org/handle/10760/5741>

2 - <http://punto-informatico.it/2608243/PI/News/altroconsumo-prende-misure-alla-siae.aspx>

La composizione degli autori amministrati in base alla qualifica posseduta



■ AP Autori Parte Letteraria  
■ C Compositori  
■ APC Compositori e Autori della Parte Letteraria

Nicola Piovani

Pianista, compositore, direttore d'orchestra,  
Premio Oscar 1999 per le musiche del film 'La vita è bella'

## Amarcord

**L'artista aspira a creazioni che sfidino il tempo, che puntino all'eternità, con un occhio ambiziosamente rivolto ai posteri. Il designer punta a bellezze che, dopo qualche anno, devono risultare goffe, superate, vecchie, per proporre di nuove, come detta il mercato. In questo continuo svecchia-invecchia succede che, per svecchiare oggetti di ieri, si riciclano oggetti dell'altro ieri. Dai frigoriferi bombati ai dischi in vinile.**



Quando, nel 1948, fu introdotto sul mercato il microsolco in PVC, correntemente detto vinile, c'erano alcuni nostalgici che rimpiangevano i bei vecchi 78 giri in gommalacca. Gli argomenti, come succede in questi casi, erano innocentemente goffi ed insostenibili. Intendiamoci, la nostalgia è un vizio al quale ci si può abbandonare con serenità in momenti sentimentali regressivi. Può essere di conforto coccolarsi pensando ai bei tempi degli scrocci del vinile - o anche delle macchie d'inchiostro della penna stilografica, della televisione sbiadita in bianco e nero, o del cesso sul terrazzino. Si ha anche notizia di alcuni malinconici conservatori che, alla comparsa del 78 giri, rimpiangevano il suggestivo timbro degli antichi cilindri fonografici. Conservo una voluminosa collezione di 33 giri, molti dei quali logorati dai tanti ascolti, a cui sono affezionato

come ad una vecchia macchina da cucire Singer che usava mia madre quando ero bambino. I miei LP sono raccolti in scaffali molto in alto, raggiungibili a fatica, faticosi da spolverare, praticamente inutili. Ma un pezzetto di feticismo non guasta, specialmente se hai lo spazio per coltivarlo. Li guardo da lontano, di alcuni ricordo a memoria la dedica di chi me li ha regalati: un Boris Godunov di mio fratello Tonino, un Sgt Pepper's di un'amica che non c'è più, un Pyramid del Modern Jazz Quartet comprato con i risparmi delle colazioni al liceo. Ma di tutti quelli interessanti possiedo la versione in CD, migliore dal punto di vista timbrico e pratico. Nessuno può mettere in dubbio che la qualità del suono digitale sia evidentemente superiore a quella del suono analogico. Dico qualità in senso oggettivo, non di gusto, intendendo la fedeltà al suono originale, come, per esempio, nel caso di un'orchestra sinfonica. Se poi la moda recupera oggetti da rigattiere chiamandoli vintage anziché anticaglie, sono anche ben disposto a trovare tutto ciò divertente e leggero. Switchare un LP sul piatto in discoteca può essere un gesto figo come switchare il gesso sulla lavagna, pelle d'oca permettendo. Tutto ciò attiene alle mode, effimere per definizione, e queste dettano comportamenti non solo in campo musicale. Nell'arte figurativa, per esempio, qual è la differenza fra il designer e l'artista tout court? L'artista aspira a creazioni che sfidino il tempo, che puntino all'eternità, con un occhio ambiziosamente rivolto ai posteri. Il designer punta a bellezze che, dopo qualche anno, devono risultare goffe, superate, vecchie, per proporre di nuove, come detta il mercato. In questo continuo svecchia-invecchia succede che, per svecchiare oggetti di ieri, si riciclano oggetti dell'altro ieri. Dai frigoriferi bombati ai dischi in vinile. I pantaloni anni '50 vanno e vengono, l'ultima cena di Salvador Dalí è sempre lì a commuoverci, decennio dopo decennio. Ma, a onor del vero, va ricordato che ci sono anche alcuni oggetti di design che restano autentiche opere d'arte, superando abbondantemente i brevi tempi consumistici della moda che li ha visti nascere. E ci sono opere di artisti che puntavano all'eternità, che volevano parlare ai posteri, ma di cui è scomparsa anche la memoria. Succede.

PREMI

**2010 - NOMINATION AI CESAR**  
Per le musiche di "Welcome" di Philippe Lioret

**2009 - PREMIO SCIENTIFICO CAPO D'ORLANDO**  
Per la sua suite "Epta" che unisce armoniosamente matematica e musica

**2008 - CHEVALIER DANS L'ORDRE DES ARTS ET LETTRES**

Nominato dal Ministro francese della Cultura

**2006 - EUROPEAN GOLDEN GLOBE**  
Per le musiche de "La tigre e la neve" di Roberto Benigni

**2006 - NASTRO D'ARGENTO SPECIALE**  
Per le musiche de "La tigre e la neve"

**2004 - NOMINATION AI CESAR**

Per le musiche de "Lequipier" di Philippe Lioret

**2004 - PREMI SPECIAL DU JURY E SPECIAL DU PUBLIC**

Al Festival International Musique et Cinema di Auxerre per il film

**2004 - PREMIO LUIGI MANCINELLI, ORVIETO**  
Alla carriera

**2003 - NASTRO D'ARGENTO**  
Per la musica di "Pinocchio" di Roberto Benigni

**2001 - CIAK D'ORO**  
Per le musiche de "La stanza del figlio" di Nanni Moretti

**2001 - DAVID DI DONATELLO**  
Per le musiche de "La stanza del figlio" di Nanni Moretti

**2000 - NOMINATION PER IL GRAMMY AWARD**  
Per le musiche de "La vita è bella" di Roberto Benigni

**1999 - PREMIO OSCAR**  
Per le musiche de "La vita è bella" di Roberto Benigni

**1997 - PREMIO ROTA**  
Alla carriera

**1997 - PREMIO SIAE**  
Alla carriera

**1994 - DAVID DI DONATELLO**  
Per le musiche di "Caro diario" di Nanni Moretti

**1991 - NASTRO D'ARGENTO**  
Per le musiche de "La voce della luna", "In nome del popolo sovrano", "Il male oscuro" e "Il sole anche di notte"

**1989 - PREMIO COLONNA SONORA**  
Per l'attività dell'anno

**1986 - CIAK D'ORO**  
Per le musiche di "Ginger e Fred" di Federico Fellini

**1986 - DAVID DI DONATELLO**  
Per le musiche di "Ginger e Fred" di Federico Fellini



NOTA BENE

Augusto Sarti

Professore associato di elaborazione numerica di segnali audio - Politecnico di Milano

## L'evoluzione del suono

**Nel passato erano le nuove tecnologie a scacciare le vecchie. Oggi, invece, sono sempre più spesso i fenomeni sociali a decidere. Il declino del CD come supporto audio, per esempio, non è attribuibile a una sua ridotta qualità, ma all'introduzione di nuovi modelli di business nel mercato della musica.**

Le tecnologie per la produzione e per la fruizione della musica hanno seguito, nel corso dei decenni, un'evoluzione apparentemente erratica. Era il 1877 quando Edison organizzò, presso gli uffici della Scientific American, il famoso esperimento in cui, usando un foglio di latta arrotolato su un cilindro rotante, riuscì a riprodurre la sua voce che declamava la filastrocca "Mary had a little lamb". Anche se la prima registrazione musicale fu realizzata poco tempo dopo (con il trombettiere Jules Levy che suonava "Yankee Doodle"), il pubblico dovette aspettare 15 anni prima di avere accesso (benché modesto) alla tecnologia. Questo era, infatti, il tempo necessario per passare dalla registrazione su cilindro a quella su disco di gommalacca (Berliner). L'idea della registrazione magnetica risale addirittura al 1878 (solo un anno dopo l'esperimento di Edison). Fu l'ingegnere meccanico americano Oberlin Smith a pensare di usare un filo di acciaio per registrare magneticamente il segnale di un telegrafo. L'idea, però, vide un seguito solo 13 anni dopo, grazie al danese Valdemar Poulsen, il quale riuscì a realizzare un vero e proprio sistema di registrazione (il "telegrapho-

ne"). Quando lo presentò al pubblico, nel 1900, la dimostrazione venne mostrata all'imperatore austriaco Francesco Giuseppe. Di lui registrò la voce e le congratulazioni. Anche qui, però, il pubblico non ebbe accesso alla tecnologia per molti anni. Il primo registratore commerciale a filo (blattnerphone) fu infatti realizzato nel 1929, mentre, nel 1931, i Bell Labs produssero la prima "segreteria telefonica" con registrazione a filo. Nel frattempo, nel 1926, O'Neill brevettò l'idea della registrazione magnetica su nastro. Ma il "nastro" di allora era di carta rivestita di ossido di ferro! Si sviluppò la ricerca per individuare un supporto magnetico a nastro con caratteristiche adeguate. AEG si alleò con l'azienda chimica Farben e sperimentò diversi materiali innovativi. BASF cominciò a produrre registratori con nastro in acetato fino a quando, nel 1935, produsse il primo nastro a base plastica. Per fornire la giusta eco alla scoperta, organizzò una registrazione con l'Orchestra Filarmonica di Londra. Iniziava l'era del magnetofono commerciale. Nel '39, 54 anni dopo che l'idea della registrazione magnetica aveva visto la luce, un volume di vendita di poco inferiore a 400 registratori magnetici fu considerato un vero e proprio evento storico... Anche lo stereo ha origini lontane. La sua "scoperta" risale, infatti, al 1881: Clément Ader piazza un paio di microfoni sul palcoscenico dell'Opera di Parigi, usa fili del telegrafo ed una rudimentale cuffia ed ottiene, per caso, una riproduzione stereo fuori dal teatro. Per passare dal "théâtrophone" alla prima trasmissione radio stereofonica della storia, trasmessa dalla BBC, ci vorranno circa 45 anni. Dopo soli 15 anni, l'audio stereo arrivò anche al cinema, grazie ad uno sforzo epico della Disney (ispirata dai recenti esperimenti dei Bell Labs): "Fantasia" fu il primo film nella storia del cinema ad essere realizzato in stereo. In quell'occasione, l'orchestra di Filadelfia, diretta da Stokowski, venne registrata utilizzando un sistema multitraccia rudimentale, composto da 4 registratori separati. Il risultato, allora chiamato "Fantasound", fu presentato in alcuni cinema attrezzatisi per l'occasione, anche se il grande pubblico si godette

solo il "mixdown" in mono. Dopo questo esperimento, le registrazioni multicanale non si fecero attendere. Apparevero, infatti, in produzioni cinematografiche solo una dozzina di anni dopo, circa 60 anni fa. Eppure, l'era d'oro della registrazione stereo si fece attendere ancora qualche decennio, fino alla fine degli anni '50. Fu allora che la riproduzione stereo all'interno delle mura domestiche, o in luoghi pubblici, divenne un fenomeno sociale. Altra importante pietra miliare nell'evoluzione dell'audio è l'introduzione del digitale. L'idea di convertire un segnale (audio o di altra natura) in una sequenza di numeri, per poi poterlo ricostruire con esattezza, risale al primo dopoguerra, quando l'americano Claude Shannon partorì i fondamenti della moderna teoria dell'informazione. Sollecitato dai recenti lavori di Turing sui principi ispiratori delle macchine di calcolo, egli scrisse alcuni fra i più celebri lavori scientifici del XX secolo. Gli articoli più noti sul digitale risalgono al 1948, ma si dovette attendere per altri due decenni per vederne i primi frutti. Nel 1969, infatti, la registrazione analogica multitraccia viveva il suo momento di maggior fulgore. Thomas Stockham cominciò a realizzare i primi esperimenti con la registrazione digitale su nastro. Dopo 3 anni, Denon sviluppò il primo registratore digitale, e le prime registrazioni completamente digitali fecero la loro comparsa in alcuni studi di registrazione nel 1976. La prima etichetta a partire con una produzione di massa di registrazioni digitali fu la Telarc un paio di anni dopo. Erano anni difficili per gli studi di registrazione: i mezzi a disposizione erano ancora rudimentali e ci vollero alcuni anni per veder comparire sul mercato professionale registratori su Hard Disc e mixer digitali. Alcune grosse aziende, come 3M, leader per la produzione di nastri, cercarono di opporre resistenza alla diffusione dell'audio digitale. Ma, ormai, era troppo tardi. Nei primi anni '80, Philips e Sony si accordarono per standardizzare un nuovo supporto in polycarbonato per la lettura ottica (laser). Ricordo ancora come fosse ieri quando Sony introdusse sul mercato il suo primissimo lettore di CD digitale commerciale



## Ricordi in Alta Fedeltà

Ogni tanto penso alle giornate trascorse in sala transfer alla RCA a Roma, alla Fonit-Cetra o alla EMI a Milano, per produrre le cosiddette "matrici" o "lacche", le quali, opportunamente inserite in un'apposita pressa, generavano il lato A ed il lato B dei dischi in vinile. E ricordo che il "tornio", la macchina che incideva le lacche, era sempre un Neumann e costava molti ma molti milioni di vecchie lire. Il Suono (proprio così con la esse maiuscola), al tempo del vinile, era una cosa seria. Per capirci, il tecnico che regolava i parametri di incisione era quasi sempre un signore di una certa età, una certa esperienza ed in camice bianco. Un po' come oggi siamo abituati a vedere i tecnici che manovrano le macchine per la risonanza magnetica. Come dicevo, una cosa seria.

Tutti i più grandi artisti della storia della musica hanno sempre avuto un Suono caratteristico che li ha distinti da tutti gli altri. Il Suono del vinile era fatto di colori, dinamiche, spazi in tre dimensioni... faceva parte del lessico musicale, era forma e contenuto allo stesso tempo. Per fare un esempio, i Beatles, ogni volta in cui registravamo un LP, passavano settimane in studio di incisione, facendo molti esperimenti, per cercare il Suono adatto a rappresentarli in quel momento. Il Suono partiva dalla loro testa e dalle loro mani, passava dai loro strumenti e dai microfoni, transitava su un supporto leggendario, il "nastro magnetico", una fettuccia di materiale plastico ricoperto di minuscole particelle di ferro e finiva inciso nei solchi dei dischi in vinile, dando così origine al loro personale universo. Indipendentemente dalla qualità delle loro canzoni.

Chi è nato, come me, nei "favolosi '50", non può non ricordare il rito dell'acquisto del nuovo LP del proprio artista preferito. A parte il prezzo, in proporzione molto più caro dei CD odierni (novemila/dodiecimila vecchie lire, nei primi anni '70 valevano molto di più dei dodici/quindici euro di oggi!), c'erano molte operazioni svolte prima dell'ascolto vero e proprio. Toglievi il cellophane. Estraevi con MOLTA ATTENZIONE il disco dalla sua copertina colorata e piena di notizie su chi aveva suonato, dove era stato registrato, chi l'aveva registrato e mixato ed infine, last but not least, i titoli delle canzoni. Toglievi con ESTREMA ATTENZIONE la busta di carta protettiva. Passavi con la MASSIMA ATTENZIONE un pannello per togliere eventuali pelucchi dal vinile e per non rovinarlo graffiandolo. Posavi ATTENTAMENTE il disco sul piatto del giradischi. Portavi il braccio del giradischi, dotato di puntina in diamante, in corrispondenza dell'inizio del primo brano e, con GRANDE DELICATEZZA ve lo appoggiavi. A questo punto, seduto comodamente in poltrona, ti godevi la tua musica preferita, in un bell'impianto generosamente chiamato Hi-Fi, chiudendo gli occhi e lasciando che le orecchie portassero al cervello quel meraviglioso suono corposo, a volte vagamente saturo... A volte ti sembrava di essere seduto in prima fila al concerto dei tuoi beniamini...

Vennero poi gli anni a cavallo tra i '70 e gli '80. Fino ad allora, la musica era stata scritta, registrata e riprodotta in maniera assolutamente analogica. I musicisti suonavano, i registratori a nastro registravano e i dischi in vinile riproducevano quei suoni. In quegli anni si cominciava a parlare di riproduzione digitale del suono e cominciavano ad essere venduti i primi costosi CD (compact disk) i quali dovevano essere riprodotti da costosissimi lettori laser.

Il primo CD pubblicato ufficialmente, e realizzato tutto digitalmente, fu "The Nightfly" di Donald Fagen. Fu uno shock, per noi addetti ai lavori, ma non solo, credo, ascoltare quella selezione e quella definizione innaturali, ma perfette nel riprodurre la musica... Come in un film horror, ne eravamo spaventati, ma inesorabilmente attratti. Una volta, un mio amico ebbe a dire: «La musica nei CD, quella musica che arriva dal vuoto assoluto...». Geniale!

Facendo il produttore discografico, cominciavo ad accorgermi che i grafici delle case discografiche per ordini del reparto marketing, curavano ormai le copertine in funzione delle ridotte dimensioni del CD (10cm x 10cm) invece che per quelle dell'album (30cm x 30cm). E lì, abbiamo capito che l'Alta Fedeltà Digitale aveva vinto la sua battaglia sul Bel Suono Analogico.

Roberto Costa

Arrangiatore, produttore fonico e collaboratore storico di Lucio Dalla, Luciano Pavarotti, Mina. Ha vinto Sanremo 1992 con Luca Barbarossa ("Portami a ballare")

della musica di tipo "ubiquo". Presto ci limiteremo ad acquistare la sola "licenza di accesso" (una sorta di "chiave di sblocco"), la quale ci consentirà di accedere liberamente al brano musicale (o al bene digitale) nella modalità e nel formato che

preferiamo. La speranza è che quest'operazione riesca a ridurre i fenomeni di pirateria dilagante di questi ultimi decenni, responsabili del colosso dell'industria musicale. Auspichiamo, quindi, un nuovo risorgimento.

Vincenzo Martorella  
Critico musicale e storico della musica  
Docente universitario, direttore artistico di festival jazz e blues

## Le macchine parlanti

**Inizialmente, l'impedimento alla diffusione della musica era costituito dalla dimensione e dal prezzo dei fonografi. L'immissione sul mercato di macchine più agili, e abbordabili, causò un'impennata delle vendite, e il fonografo si rivelò determinante.**

Il fonografo era un piccolo giocattolo per la media borghesia bianca e, nell'America del 1890, rigidamente segregata, nessuno fu sfiorato dall'idea che questo mass medium potesse penetrare nelle classi inferiori del sistema sociale. Nessuno, tranne le case discografiche, costrette a trovare soluzioni alternative per sopravvivere. Un dollaro è un dollaro e molti tra i primi imprenditori del settore capirono che i loro clienti bianchi avrebbero speso dei soldi per essere intrattenuti da artisti neri attraverso i juke box e che almeno qualche nero avrebbe pagato per ascoltare la "loro propria" musica. Mamie Smith, si diceva. Secondo molti, Crazy Blues rappresenta la prima registrazione di una voce africana-americana della storia. Non è così. Dall'invenzione del primo fonografo - grazie al genio di Thomas A. Edison - al 1920, l'anno dell'esordio discografico della Smith, molti, anche se non numerosi, furono gli artisti di colore ad avere l'opportunità di una registrazione, nonostante la chiusura, quando non l'aperta ostilità, delle case discografiche: queste iniziarono a produrre centinaia di registrazioni in molte lingue (dal cinese al cecoslovacco), ma ignorarono a lungo la musica dei neri e le loro espressioni artistiche. Il primo africano-americano ad essere registrato - anche se l'attribuzione non può essere definitiva e certa - fu George W. Johnson, un musicista di strada che ebbe un paio di grandi successi e divenne uno dei musicisti più noti del suo tempo. Quando la tecnologia permise il passaggio dai cilindri di cera ai dischi, altri neri si affacciarono alla ribalta dell'industria discografica. Provenivano per la maggior parte dal circuito del vaudeville e dei tent show, come l'Unique Quartette e lo Standard Quartette. Al mondo del minstrel show, invece, apparteneva Louis "Bebe" Vansier, molto popolare a New Orleans, dov'era nato, e in tutta la Louisiana. Ma il passaggio decisivo si ebbe all'inizio del secolo, quando l'avanzamento tecnologico riguardò la manifattura dei fonografi. La Victor iniziò nel 1902 la produzione di macchine parlanti (vennero proprio chiamate talking machines) il cui costo era decisamente più abbordabile. Talmente ab-

bordabile che, nell'arco dei dieci-venti anni successivi, esse si diffusero anche tra gli strati meno abbienti; in quasi ogni misera baracca nelle piantagioni del Mississippi c'era una macchina parlante Victrola e qualche disco a 78 giri. Ciò provocò, evidentemente, la nascita di un nuovo mercato, la cui esistenza, però, venne riconosciuta con molta, molta lentezza. Gli africani-americani, cioè, possedevano l'hardware, sul quale girava solo software bianco. Scrive Brooks: *Sebbene le etichette discografiche bianche fossero favorevoli a registrare artisti neri, cercavano quelli che ritenevano in grado di attirare il pubblico bianco. Curiosamente, il pensiero prevalente era che i neri non rappresentassero un mercato degno di attenzione, così che certi generi musicali, reputati di nessun interesse per la maggioranza bianca, furono ignorati(...)*. Nel 1915 il violinista Clarence Cameron White scrisse alla Victor, sollecitando la compagnia a registrare i musicisti classici di colore. La compagnia rifiutò, sostenendo che il pubblico nero non avrebbe sostenuto i propri musicisti, e che i bianchi cercavano soltanto l'eccellenza (sottintendendo che gli artisti di colore non fossero bravi abbastanza). L'anno dopo, il "Chicago Defender", un giornale per lettori africano-americani, promosse una campagna per capire quanti neri possedessero un fonografo, affinché l'informazione convincesse le compagnie discografiche ad assecondare i loro desideri. Ma non se ne cavò nulla. In verità, all'appello del "Chicago Defender" non ci fu nessun seguito, né mai il giornale tornò sull'argomento. L'unica copia disponibile alla consultazione nell'archivio digitale del magazine è danneggiata, proprio in corrispondenza dell'articolo, quindi non è dato sapere cosa esattamente contenesse, al di là di quanto citato (e poi ripreso) da altri studiosi. La sensazione è che non fosse un appello, quanto un'inserzione pubblicitaria. Qualunque cosa fosse, non si hanno dati precisi, o anche generici, sulla diffusione delle macchine parlanti tra la popolazione di colore; secondo molte testimonianze e rime-morazioni, non era difficile trovare uno di quegli apparecchi nelle case dei neri.

Allo sviluppo di un software indirizzato esplicitamente al nascente mercato dei neri contribuì in misura determinante la Victor, che oltre a produrre fonografi dominava il settore della produzione discografica. Nel suo catalogo aveva già trovato posto l'eccellente Bert Williams, uno degli artisti di colore più noti a Broadway, ma l'evento che cambiò il corso delle cose fu il successo del primo (anche in questo l'attribuzione è problematica) disco di jazz, pubblicato dalla Victor nel 1917. Le due facce incise dalla Original Dixieland Jazz Band, sebbene di scarso valore artistico, resero evidente la presenza di un cospicuo numero di uomini e donne di colore pronti a spendere il proprio denaro per ascoltare, in casa propria, qualcuno che suonasse la "loro" musica. Facile a dirsi, molto meno a farsi. Le strategie delle case discografiche pensate da bianchi non erano in grado di capire, comprendere e orientarsi in una musica considerata volgare e squallida. C'era bisogno di persone che conoscessero quel mondo e quella musica. E che, possibilmente, avessero la pelle scura.

Estratto dall'opera *Il Blues. Piccola Biblioteca Einaudi Mappa*, 2009, Giulio Einaudi Editore S.p.a., Torino, pagg. 113 - 115



NOTA STONATA

Matteo Fanni Canelles  
Direttore dell'Accademia di Musica Ars Nova di Trieste  
Compositore, docente di pianoforte

## Fra analogico e digitale

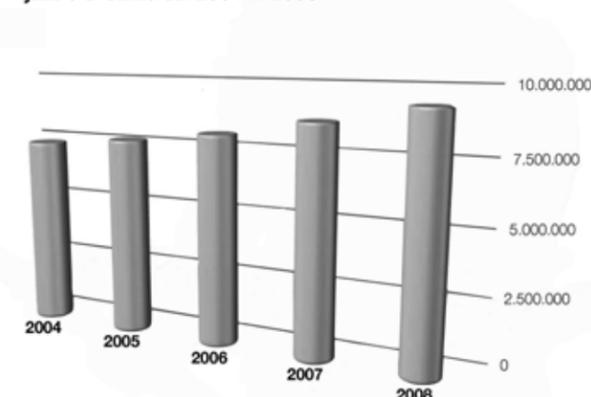
**È meglio il digitale o l'analogico? La strada intrapresa verso la digitalizzazione del suono è irreversibile. L'importante è avere a disposizione strumenti elettronici in grado di convertire e leggere i dati nel modo più preciso e completo possibile.**

Siamo nell'era digitale. Oggi, un ragazzo del liceo, o ai primi anni di Università, si rapporta ai dischi in vinile, o alle musicassette, come un quarantenne alla macchina da scrivere. Il sistema digitale di registrazione e riproduzione è ormai consolidato ed appare in continua e lenta evoluzione. Ma quando è cominciata questa rivoluzione tecnologica in ambito musicale? Da quando Sony e Philips, all'inizio del 1983, hanno lanciato il "mitico" Compact Disc, questo supporto di riproduzione è divenuto lo standard più ambito dagli amatori della musica nel giro di pochi anni. E lo è anche oggi. Fin dalla sua comparsa, il CD si è imposto come supporto di alta qualità e durevolezza nel tempo. Va specificato che quest'ultima caratteristica deve intendersi valida solo per i CD industriali, quelli "stampati" ad ampia tiratura e riconoscibili per l'aspetto argenteo determinato da una lamina di alluminio. I comuni Cd masterizzabili col proprio computer, in realtà, hanno una durata molto inferiore (se di qualità scadente, anche di soli 5 anni). Dipende dalle condizioni di conservazione e dalla qualità iniziale del disco stesso. Insomma, digitale non è sinonimo di qualità, come analogico non significa automaticamente disco in vinile. Anzi, la versatilità dell'analogico si è esplicita nel tempo attraverso l'utilizzo del nastro magnetico, le musicassette, in generale. I termini analogico e digitale vengono spesso confusi con il supporto di registrazione. In realtà, la differenza risiede nella natura dei dati registrati. Nel caso delle musicassette, ad esempio, lo stesso nastro magnetico potrebbe essere registrato in modo analogico o digitale, a seconda dell'apparecchio utilizzato. Spiego, allora, velocemente, anche se in modo un po' tecnico, la differenza tra digitale ed analogico. Analogico significa "analogo alla realtà", digitale "cifrato". Deriva dall'inglese digit, cifra, numero, originato, a sua volta, dal latino digitis (contare con le dita). Un segnale digitale (tecnicamente, bisognerebbe parlare di segnale analogico e segnale digitale) non è nemmeno un suono. È solo una sequenza numerica, la quale può essere letta e trasformata in musica attraverso un'apposita apparecchiatura, come un lettore CD-DVD-mp3, ecc. Cosa ben diversa è il segnale analogico, il quale non ha bisogno di elaborazioni elettroniche: le

informazioni registrate presentano, infatti, una proporzionalità diretta col suono che si vuole riprodurre. In questo caso, la testina del "registratore" trasferirà direttamente le tracce magnetizzate nel nastro in impulso elettrico (il quale sarà poi restituito in suono reale dai diffusori, le casse). Nel caso del segnale digitale, si effettua, quindi, un'operazione supplementare: la decodifica del segnale, la conversione dei numeri registrati in impulso elettrico continuo. I segnali digitali vengono cioè trasformati dal lettore CD in segnale analogico prima di essere trasmessi alle casse. Pertanto, sia nel caso della riproduzione digitale, sia in quella analogica, ci troviamo di fronte, in origine, a segnali elettrici i quali, affinché vengano percepiti dal nostro orecchio, devono essere commutati, trasformati dalle casse, in suoni. Grazie alla versatilità del nastro magnetico, il mondo analogico ha continuato a vivere ed a coesistere a livello consumer fino ad almeno 10 anni fa. Ciò è avvenuto per una ragione molto pratica: la possibilità di registrare, cioè copiare in modo amatoriale ed autonomo, a casa (Home recording), qualsiasi evento. Poi, tutto è cambiato. Lo sviluppo delle schede grafiche e audio nei computer e l'avvento dei masterizzatori hanno scardinato il muro, prima esistente, tra analogico e digitale, il baluardo dell'industria discografica. Da più di vent'anni esistono due correnti di pensiero, ognuna delle quali avvalorata l'ideale della riproduzione nel digitale o nell'analogico, specialmente nel vinile. Dal punto di vista teorico, il segnale analogico presenta infiniti punti di registrazione. Virtualmente, si può creare una copia perfettamente "analogica" alla realtà. In pratica però, dobbiamo tener conto di molte variabili, in particolare l'attrito e l'usura. Il sistema analogico prevede sempre la lettura meccanica del supporto, il che determina un certo "rumore" di fondo, che oscura per "mascheramento" (termine tecnico per indicare la copertura

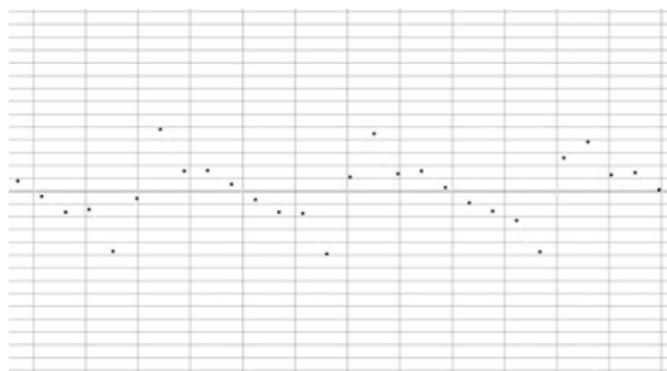
che alcuni suoni determinano su altri), il suono nella sua completezza. Il segnale digitale, al contrario, nasce incompleto, perché numerico. E quindi discreto: essendo impossibile comporre un numero infinito di cifre, viene acquisita una gran mole di dati al secondo, (nel CD, ben 44.100). I dati persi si riferiscono solo alle frequenze altissime, quelle udibili dall'orecchio solo in misura minima. Non essendoci forti rumori di fondo legati al sistema, il suono risulta pulito e chiaro. Il punto di forza del digitale non è però la capacità di riprodurre l'alta fedeltà, ma la duttilità del sistema, la possibilità di manipolare e controllare i dati attraverso il computer. Ciò è possibile proprio perché il segnale è discreto, numerico, completamente controllabile e trasformabile dai calcolatori senza perdita di qualità. Grazie all'avvento del digitale, è stato anche possibile restaurare antiche registrazioni. Determinante, nel mondo digitale, è la qualità del convertitore, il componente elettronico fondamentale sia nella registrazione, sia nella riproduzione digitale (il convertitore analogico-digitale A/D per la registrazione e il convertitore D/A per la riproduzione, l'ascolto). Pochi sanno che lo stesso CD-DVD, a seconda dell'apparecchio utilizzato, varia sensibilmente nella qualità del suono o dell'immagine. Spesso, i dati alla sorgente sono di alta qualità, ma vengono "semplificati" dal lettore utilizzato. Oggi è possibile realizzare in digitale anche la fase di registrazione, con qualunque computer. La qualità non dipende solo dal microfono utilizzato (che converte il suono reale

L'andamento degli incassi annui di musica colta, jazz e di danza dal 2004 al 2008

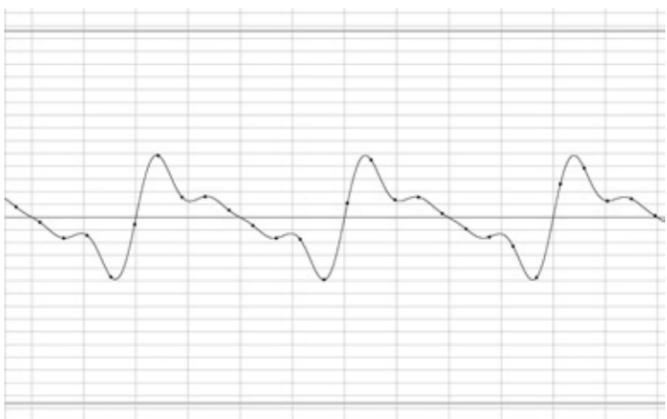


in impulso elettrico), ma dal convertitore presente nella scheda audio, il dispositivo che trasforma l'impulso elettrico analogico in impulso elettronico digitale (l'unico a poter "dialogare" ed essere archiviato all'interno del computer). Risulta pertanto fondamentale disporre di apparecchi di alta qualità, sia per archiviare la musica, sia per ascoltarla. Ciò vale soprattutto per il Compact Disc: nel caso in cui non venga operata una "compressione" informatica dei dati in altri formati consumer esportabili nel Web, come l'mp3, la valutazione cambia. In questo caso, il segnale digitale completo viene semplificato eliminando i dati ritenuti meno significativi, rendendo perciò il suono meno ricco. Questo è però un tema legato esclusivamente alla tecnologia digitale ed alla gestione economica delle informazioni. Non riguarda la contrapposizione qualitativa tra il mondo analogico e quello digitale. Nella società odierna, ciò che risulta davvero importante è come la rivoluzione tecnologica abbia mutato radicalmente il modo di creare e trattare la musica. E non solo questa. Grazie ai computer, molte più persone sono in grado di acquisire competenze in fatto di registrazione e montaggio. I giovani artisti possono creare prodotti di buona qualità in modo autonomo, senza l'utilizzo di costosi studi di registrazione. Nella scuola, insegnanti ed alunni, con le poche risorse a disposizione, sfornano CD rom, CD audio e DVD riguardanti le attività realizzate durante l'anno scolastico: una vera rivoluzione culturale. Da un lato, essa insidia la "storica industria discografica", dall'altro, apre nuove strade alla creatività degli artisti dotati di maggiori o minori risorse.

Segnale digitale memorizzato nel CD



Lo stesso segnale digitale convertito in analogico dal lettore CD



## Appunti da una registrazione

Tecnologie, software, hardware, strumenti ed abilità tecniche sono servi alla corte della Musica. Sensibilità e Creatività ne sono le regine. Detto questo, illustriamo le varie fasi che hanno condotto alla realizzazione del primo album autoprodotta dei The Superlovers. "On The Road To You" è un disco fortemente influenzato dalla musica anni '90 made in America, un connubio di alternative, grunge e sonorità classiche che strizza l'occhio a gruppi come Foo Fighters e Nickelback. Si può acquistare in tutti i principali digital store ed ai concerti. Partiamo dalla fine. I brani sono stati registrati, mixati e masterizzati in ambiente Protools presso il Big Studio di Luca Bignardi. È un fonico di fama internazionale, ma è soprattutto una persona capace di infondere grande serenità in chi lavora con lui, riuscendo a ricavarne il meglio in ogni momento. Per un musicista, lo studio di registrazione è sempre rivestito di un'aura di sacralità, con i suoi "riti" che si susseguono sempre nello stesso ordine. Si parte con il posizionamento ed il montaggio dell'attrezzatura, per passare poi alla microfona. Ogni strumento possiede una voce propria e necessita di uno o più tipi di microfono dedicati e posizionati in maniera specifica. Viene poi il momento del line check, in cui si controlla che tutto funzioni, cioè che al banco arrivino i segnali di ogni strumento e di ogni microfono. Dopo aver "fatto i suoni", aver cioè equalizzato in maniera opportuna ogni singolo strumento, senza mai rinunciare al gusto personale ed artistico, è il momento delle cuffie. Ogni musicista informa il fonico di cosa desidera sentire in cuffia, il relativo livello e di cosa desidera, invece, tagliare. Infine, comincia la registrazione. Il batterista ha il metronomo in cuffia (di solito), "batte quattro" e la Musica inizia a parlare. Il resto è nelle mani del fonico, o, meglio, nelle sue orecchie, nella capacità di entrare all'interno dei brani per consentire, grazie al mixaggio ed al mastering, che risalti anche la più piccola sfumatura. Prima di questa fase, che possiamo chiamare "di produzione", è necessario effettuare la cosiddetta "preproduzione", la cartina di tornasole di ciò che è stato solitamente provato in sala e - nella migliore delle ipotesi - registrato con un paio di microfoni ambientali. In questa fase, vengono definite nel dettaglio e "cristallizzate" le strutture dei brani, le linee melodiche, le eventuali sovraincisioni (secondo/terze chitarre e cori), e le ritmiche di basso e batteria. Quanto descritto in precedenza è valido anche in questa fase. Nel nostro caso, abbiamo beneficiato della fortuna di poter lavorare con un nostro amico chitarrista, Ivan. Ci ha messo a disposizione il suo studio privato e tanta pazienza e disponibilità, permettendoci di disporre di una tempistica di preproduzione piuttosto elastica. Si arriva, infine, in sala prove. Normalmente, di sera. Normalmente, con un paio di birre ed un panino, per evitare di concedersi mille pause. Normalmente, con mille idee che girano nella testa. Normalmente, con un bagaglio di tensioni, delusioni, pensieri, desideri, che ti seguono come il più fedele dei segugi. Quattro persone chiuse in una sala, quattro strumenti diversi, quattro modi di vedere la Musica, quattro vite. Il cantante dice: "ho fatto un pezzo" (i termini come "comporre" li lasciamo ai Grandi Maestri), e propone una linea melodica accompagnata dagli accordi dell'acustica. Ascolti le parole e ti rendi conto che "è il tuo mondo". Sembra abbiate vissuto, se non le stesse esperienze di vita, qualcosa di molto simile. A volte, basta solo modificare un nome. Inizi ad accompagnarlo. Cerchi di imprimere una forma a quelle emozioni, a quei desideri, a quella vita vissuta o subita che vi accomuna e che si lascia modellare come creta nelle mani di un vasaio. Ti guardi negli occhi e cogli molto più di quanto le parole possano comunicare. Ti guardi negli occhi e capisci che la Musica è l'unico strumento con cui puoi esprimerti, concedere vita, anche solo per 3'30", a quel groviglio di pensieri ed emozioni che ti porti dietro tutti i santi giorni. Il tuo modo di vivere o di sopravvivere.

Francesco Preziosi,  
Musicista

Stefano Amerio

Sound Engineer - 51st Grammy Awards Nominations for Best Jazz Vocal Album

## C'era una volta la qualità

**Ci stiamo perdendo in un mare di download per la mania di possedere tutto il possibile nel proprio archivio. Che suoni bene o male, non importa. Basta averlo. Speriamo che il futuro ci porti qualche nuova tecnologia in cui la qualità del suono possa tornare nuovamente protagonista, lasciandosi alle spalle la mania delle iper-compressioni malsuonanti.**

La mia storia inizia nel 1987, dopo il diploma di perito edile.

Eh sì, matita, stecca, metro, cemento, mattoni. Vi chiederete... ma che c'entra la musica con tutto questo? Beh, ho studiato pianoforte per cinque anni, come tanti, e la passione per la musica c'è sempre stata. Sin da bambino, arremmiavo con i 45 giri ed il "mangia-dischi" di color arancione, ascoltando musica prevalentemente italiana: ricordo "Chitarra suona più piano", cantata da Nicola di Bari o le canzoni di Raffaella Carrà (!) E ricordo il registratore della "Geloso", successivamente sostituito da un più moderno registratore a cassette e microfono dotato di interruttore che permetteva di attivare la registrazione in remoto. Supeeeeer!!! Ma torniamo al 1987: suonare il pianoforte mi condusse, inevitabilmente, a mettere le dita sulle tastiere elettroniche. Mentre tanti miei coetanei si sporcavano le mani con carburatori, marmite ed elaborazioni per far "tirare" il CIAO o la VESPA 50 Special, io mi ritrovavo a casa di amici a cui piaceva ascoltare musica con l'impianto di papà, tirando su a palla Led Zeppelin, Pink Floyd, Deep Purple e... Rockets... sì, proprio il gruppo dalla testa pelata color argento! C'era ancora il vinile, con i suoi scricchiolii e fruscii ed il panno antistatico che, secondo me, non ha mai funzionato... Con il registratore a cassette hi-fi si incidevano le compilation. Poi, queste si ascoltavano a casa, sul famigerato radio-registratore mono della Philips. Si trascrivevano le parti da suonare nella cantina, con il gruppetto di amici, e ci si sentiva come rockstar. L'album che mi ha cambiato la vita è stato "The Dark Side of the Moon" dei Pink Floyd, di cui, da vero maniaco, conservo una copia in vinile autografata dai membri originali della band (!) Per la promozione, i miei genitori mi regalarono una tastiera analogica usata della Korg. Nel 1983, le tastiere iniziarono ad utilizzare il protocollo standard MIDI e nel 1986 nacque il compact disc, il quale sostituì il caro e buon vecchio vinile. Il silenzioso e sterile suono del CD entrò nelle nostre case ed è tutt'ora in uso, malgrado la sua non più giovane età. Sta lentamente lasciando il passo al disastroso MP3... ma di questo parleremo più avanti. Gli anni '80 sono segnati dall'uso sfrenato di sintetizzatori, batterie elettroniche e sonorità sintetiche. I sintetizzatori cercavano di riprodurre gli strumenti reali, senza riuscirci. Ma ci si accontentava. Con il protocollo MIDI, si potevano creare grosse reti di tastiere: un esempio è stato Howard Jones, il quale riusciva, da solo, a riprodurre un'intera band. Anch'io cercavo di farlo, attorno ad un sequencer che registrava i dati MIDI. Era come una calcolatrice, in cui si registravano dati numerici e le cui modifiche erano peggiori di espressioni logaritmiche... Poi arrivò il primo computer, l'Atari Mega 2. Un salto nell'iperspazio, per l'epoca! E venne il grande giorno in cui mi feci prestare qualche soldo da mio padre per acquistare il mixer 40 canali della Tascam ed un multitraccia a 8 canali. Si trattava di attrezzature sufficienti per iniziare a lavorare. Adattai il garage a regia e costruii un box per le voci. Era l'inizio di Artesuono, nel 1990. Allora, la registrazione multitraccia ed il missaggio venivano effettuati su nastro analogico. Il due piste del master veniva tagliuzzato con la lametta per creare montaggi e spazi tra brano e brano. Valutai che il digitale sarebbe stato il futuro ed acquistai uno dei primi registratori digitali a due piste DAT: su una cassetta con il nastro venivano impressi dati digitali. La pecu-

liarità era costituita dal fatto che, con gli ascolti reiterati, non si verificava un deterioramento del segnale ed era possibile realizzare copie di sicurezza identiche all'originale. Con l'analogico ciò non era possibile. Il nastro si deteriorava ed era soggetto a possibili rotture, i registratori subivano continue e costose messe a punto da parte di tecnici che spesso risiedevano a Milano. L'avvento del DAT offrì anche agli studi semi-professionali la possibilità di missare su un supporto poco costoso, compatibile e di facile gestione. Artesuono, allora, si chiamava Midi & Digital Studio, proprio perché era basato su una rete MIDI estesa. Il master finale registrato su supporto digitale divenne in breve tempo molto popolare, soprattutto tra le cantanti. Un bel giovanotto, bravo e gentile, dotato di un bel microfono... non pensate male! Nel frattempo, con vari lavoretti, riuscii ad acquistare il mitico Neumann U87ai. Per uno studio di provincia, era qualcosa di veramente superlativo. Grazie al passa-parola, in breve tempo divenni molto richiesto e nel 1991 acquistai una multitraccia a nastro 24 piste: ero entrato nel mondo della registrazione acustica a tutti gli effetti. Erano anni davvero concitati perché, nel frattempo, avevano fatto capolino i primi registratori digitali multitraccia a 8 canali su videocassetta Super VHS: gli Alesis Adat. L'analogico continuava a rimanere comunque insuperato a livello sonoro. Gli Adat di prima generazione non suonavano proprio benissimo, ma i costi di gestione e l'assenza di rumore di fondo li fece entrare di diritto tra le attrezzature più utilizzate del periodo. Nel 1993 vendetti con dispiacere il multitraccia analogico in cambio di tre Adat XT di seconda generazione: suonavano meglio e le prestazioni erano migliorate. Il lavoro andava molto bene ed anche il vecchio computer Atari andò in pensione, lasciando il posto ad un fiammante Apple Mac Intosh con un monitor, finalmente, a colori. Gioie e dolori! Il computer era potente, ma ancora poco stabile. Spesso si perdevano dati, i floppy disk non funzionavano, vi era incompatibilità con altri sistemi. Nel 1994, con due amici, fondammo la L.W.S. Productions, un team di produzione di musica dance con cui arrivammo in vetta alle classifiche del periodo. Lavorammo fino al 1998 con grandi soddisfazioni e qualche soldino in più nelle tasche. Io investii tutto in attrezzature, acquistando casse acustiche, microfoni ed il primo sistema di hard disk recording Digidesign Pro Tools. Era il 1995 ed il salto tecnologico fu davvero notevole. Si poteva lavorare con l'audio come con il MIDI, spostando e copiando mattoncini, utilizzando il mouse e modificando a video le parti registrate. Ma i problemi erano tanti: dischi rigidi costosissimi e con memoria massima di 1 Gbyte (oggi si parla di 2 Terabyte come standard!), lentezza del trasferimento e continuo stress da crash di sistema, con perdita di dati. Una volta registrai la voce di un attore per la realizzazione di una fiaba, la missai con gli effetti ed ottimizzai il tutto. A fine giornata, entrambi soddisfatti dal lavoro svolto, andammo a casa, lasciando per l'indomani il trasferimento su DAT del master. La sessione di ProTools non si aprì a causa della rottura dell'hard disk! Dovemmo rifare tutto daccapo! Bellezza del digitale... Nel 1996, avvenne la prima registrazione di musica jazz, su commissione del pianista Glauco Venier. Fu realizzata negli studi di Radio Capodistria, in Slovenia, in analogico, ma missata su DAT. Nel

1998, il primo Mac andò in pensione per lasciare il passo ad un più performante Apple Mac G3. Il ProTools cambiò. La tecnologia avanzava velocissima e con essa il modo di fare musica. Il computer diventa un centro polifunzionale, essenziale per il lavoro di registrazione. Nel 2001 andai a Nashville, al seguito del gruppo rock-blues W.I.N.D. In qualità di produttore e fonico, collaborai alla registrazione nello studio privato di Johnny Neel (ex Allman Brothers / Gov't Mule): usammo un vecchio registratore a bobine 24 piste, poi riversammo tutto su ProTools ed il risultato sonoro fu stratosferico! Caldo e avvolgente, come dev'essere per questo genere! Magia dell'analogico trasferito su supporto digitale! Poi una telefonata, e siamo nel 2003: era Enrico Rava, il quale mi comunicava che, dopo 18 anni, avrebbe registrato di nuovo per ECM e sarebbe venuto a farlo proprio da me. In una mattina grigia e nebbiosa, mentre Rava, Bollani, Petrella, Gatto e Bonaccorso stavano incidendo il primo brano, si spalancò la porta e alle mie spalle apparve Mr. Manfred Eicher in persona. Silenzioso, si sedette ed ascoltò attentamente. Poi salutò i musicisti, fece un giro di perlustrazione nello studio, controllò la posizione dei microfoni e disse "Ok, sounds good!" Eicher mi disse che il missaggio lo avremmo fatto qualche mese più tardi e che in quella occasione avrei dovuto assolutamente dotarmi di un'unità di riverbero Lexicon L480. Si tratta di uno standard per la riverberazione, presente in tutti gli studi professionali. Il dilemma era se passare completamente al digitale, come tanti facevano o rimanere in un ambiente con mixer analogico e sistema di registrazione digitale. Alla fine, la scelta cadde su un mixer poco conosciuto in Italia, ma molto usato negli Stati Uniti: Otari Elite+. Dopo aver ristrutturato la regia per accogliere il nuovo arrivato, con cablaggi nuovissimi, calcoli acustici ed un pizzico di design, missammo il disco di Enrico "Easy Living". Manfred Eicher rimase davvero soddisfatto e mi comunicò che desiderava continuare a lavorare con me. A patto che io acquistassi un riverbero Lexicon L480. Un giro di telefonate ai "pusher" dell'audio professionale, ed ecco un esemplare perfetto fare capolino ad Artesuono. Nel frattempo, l'Apple Mac G3 era stato sostituito da un G4. Il sistema ProTools era stato ulteriormente potenziato. Arriva anche un pianoforte a coda... un gran coda, F278 Fazioli! Festa grande! La notizia fece il giro della Penisola in un batter d'occhio e le chiamate da parte di pianisti furono numerosissime. La collaborazione con la ECM divenne sempre più stretta e la notizia richiamò anche altri artisti ed etichette di fama internazionale. Nel 2006, l'etichetta Artesuono Produzioni sbarcò su iTunes: fu la prima etichetta discografica del Friuli Venezia Giulia a mettere in vendita le proprie produzioni sul portale Apple. Anche il computer Apple G4 lasciò il passo ad un più performante G5 e ad un sistema ProTools HD completo di interfacce analogico-digitali che possono convertire frequenze di campionamento fino a 192 KHz/24 bit. Anno dopo anno, la tecnologia diventa sempre più orientata all'uso del computer e questo dovrà diventare sempre più potente ed affidabile. I sistemi operativi ed i programmi sono diventati stabili e funzionali. Ed eccoci al 2008, l'anno in cui il disco di Norma Winstone "Distances" (Ecm) riceve la Nomination ai 51° Grammy Awards, quale miglior disco di jazz vocale. Registrato e missato a Cavalicco. Da non credere!

Il 2010 segna un ulteriore tuffo nella tecnologia: il computer Apple G5 viene sostituito da un potentissimo Apple MacPro 12 Core, con ProTools espanso ad HD3. Nonostante tutti i nostri sforzi votati al raggiungimento della massima qualità del 'suono', le nuove generazioni stanno disimparando ad ascoltare con qualità e non c'è più il culto dell'ascolto, ma solo la fruizione superficiale della musica. Si ascolta in formati compressi come MP3, con l'ausilio di lettori di bassa qualità e con gli altoparlanti minuscoli del computer. Ci stiamo perdendo in un mare di download

per la smania di possedere tutto il possibile nel proprio archivio. Che suoni bene o male, non importa. Basta averlo. Speriamo che il futuro ci porti qualche nuova tecnologia in cui la qualità del suono possa tornare nuovamente protagonista, lasciandosi alle spalle la smania delle iper-compressioni malsuonanti, per ritornare al "sound" dinamico dove il VU meter si muoveva... e faceva muovere!

E, come canta Barry White, "Let the music play!"

## C'era una volta il DJ

Sono nato nel '62 e ho vissuto tutta la storia dell'evoluzione dei supporti musicali e delle tecnologie legate alla musica: dalla cassetta al vinile, prima ancora lo stereo 8, poi il cd e l'mp3. Il passaggio più traumatico è stato certamente quello dal cd all'mp3 e alla tecnologia che viaggia sul web. La differenza sostanziale, rispetto al cd, è che con l'mp3 ci siamo trovati, per la prima volta, di fronte ad un 'supporto' immateriale, venendo meno una delle caratteristiche fondamentali che ha sempre accompagnato il consumo della musica, l'oggetto feticcio ed iconografico. L'abbiamo perso per sempre perché, ormai, la musica si identifica con un file salvato sul computer, senza un corpo fisico che, in qualche modo, la 'contenga'. Non più un oggetto, con la sua forma, la sua consistenza, il suo odore, come capitava per certi vinili stampati in un certo modo. Con l'affermazione delle nuove tecnologie è cambiato anche il modo di fruire della musica. In questo senso, credo che l'ipod sia il primo responsabile. L'idea di poter concentrare in un solo piccolo apparecchio tutto il nostro immaginario musicale e, soprattutto, l'idea di poterlo vivere in solitudine, in maniera individualistica, senza condivisione, ha cambiato il mondo della musica. Siamo diventati tutti un po' dj di noi stessi. Prima si ascoltava la musica in compagnia, si andava a comprare l'ultimo disco del nostro artista preferito insieme agli amici e poi si passava il tempo ad ascoltarlo con l'impianto stereo. Oggi, l'impianto hi-fi non lo usa più nessuno. Al contrario, ci si accontenta di ascoltare gli mp3 in condizioni acustiche disastrose, con impianti di basso livello, dalle casse del nostro pc fino all'ascolto in cuffia, forse quello più incoraggiato dall'industria (vedi iPod, appunto). Isolamento, assenza di condivisione, scardinando le radici dell'evento musicale. Questa mie considerazioni valgono più in generale, visto che, in qualità di dj, posso considerarmi ancora fortunato: nelle discoteche continua ad esistere il concetto di socialità e condivisione. E non solo. Chi svolge la mia professione possiede ancora un ampio margine di scelta sulla musica. Siamo ancora noi a sceglierla per gli altri, a renderla fruibile attraverso la nostra esperienza, la nostra cultura, il nostro gusto. Devo però ammettere che la nostra figura professionale sta comunque subendo delle trasformazioni e la tecnologia è diventata, in questo senso, minacciosa. Fino a qualche anno fa, la tecnologia, gli strumenti necessari al dj per svolgere il proprio lavoro avevano un costo alto ed era necessaria anche una certa manualità. Ora, invece, con software e devices poco costosi, chiunque può fare il dj. Tutto ciò crea un scenario completamente diverso nel mondo della musica riprodotta e mina il concetto stesso di dj, una volta considerato un cerimoniere dotato di una certa cultura musicale e di straordinaria manualità. Stesso discorso vale per la produzione musicale. La realizzazione di un album prevedeva il coinvolgimento di una filiera molto complessa, la quale richiedeva diverse figure professionali. Oggi, tutto il processo di produzione può avvenire tranquillamente in una stanzetta. È sufficiente un computer e poco altro e ciò che viene prodotto, l'opera, può anche avere un impatto sul mercato: una piccola produzione o una grande produzione hanno le stesse chance, perché veicolate dal web e non dalle sovrastrutture della produzione e del marketing. Dove andremo a finire? I catastrofisti dicono che la musica diventerà presto completamente gratuita, perderà la sua dignità, la sua essenza, il suo significato profondo. Io penso, invece, che la musica, in quanto nostra compagna ancestrale, necessaria all'uomo per vivere, produrrà gli anticorpi per difendersi da questa prospettiva. Sono molto fiducioso perché guardo alla mia esperienza ed alla mia passione, la quale, nonostante gli anni, è rimasta la stessa. Continuo ad usare il vinile e la manualità, nonostante tutto. Sarà una forma di difesa, un atto di resistenza, un vezzo. Ma io sono contento così e fino a quando potrò continuare a far ballare, far divertire e far fluire la musica attraverso i suoi canali, come in una piccola radio, continuerò a non subire la tecnologia, ma a considerarla un'opportunità, uno strumento in più, senza concederle la possibilità di cambiare completamente il mio lavoro.

Claudio Coccoluto  
dj producer

## Il racconto di una vita

Paolo Fresu

Jazzista di fama internazionale, compositore, trombettista e flicornista italiano

## Radici Jazz

**Scegliere l'immagine giusta o la propria grafica significa realizzare un valido progetto musicale, dotato di buon gusto. Ciò necessita un iter rigoroso e specifico: se è vero che il cd, oggi, è solo il contenitore della musica, è altrettanto vero che deve identificarsi nel progetto e comunicare, dapprima al potenziale acquirente e, successivamente, all'ascoltatore.**

Conservo ancora un ricordo preciso del primo disco di musica jazz che acquistai. Era la fine degli anni '70 ed il vinile in questione era quello del gruppo 'pianoless' di Gerry Mulligan, con Chet Baker. La copertina era bianca e ritraeva una bella ragazza con dei grandi stivali colorati. Purtroppo, non posseggo più quel disco. Devo averlo prestato a qualche amico che non me l'ha più restituito. Oltre allo straordinario sound di quella formazione, mi è rimasta impressa proprio la copertina. Quell'album ha cambiato la mia vita. Erano gli anni in cui scoprivo il jazz quale musica folle e rivoluzionaria. Proveniva dalla Banda e dai complessi di musica leggera e questi suoni nuovi e creativi provocarono in me uno sconvolgimento tale che tutto ciò che ruotava intorno alla mia vita di allora risultò amplificato da questa nuova scoperta. Il disco della bella ragazza con gli stivali strani non era solo il primo di jazz che ascoltai, ma, in assoluto, il primo che comprai. I profumi dell'impianto hi-fi nuovo di zecca e del vinile appena tolto dalla custodia erano intensi come la nuova musica che andavo a scoprire. Ma più di tutto era intenso il piacere della vista. L'ascolto attento della musica trovava nella fotografia di quella misteriosa ragazza e nei suoi colori una sintonia perfetta, in grado di provocare in me uno tsunami che non conoscevo e che mi avrebbe travolto, senza mai abbandonarmi, per molti anni. Avendo allora poche possibilità economiche, acquistavo i dischi per corrispondenza dalla Nannucci di Bologna. Non vedevo l'ora di ricevere i pacchi contenenti i dischi che ampliavano lentamente la mia collezione. Prima di ascoltarli, li osservavo con avidità e carpivo tutte le informazioni racchiuse nel retrocopertina. Sognavo di cogliere, attraverso l'estetica, la profondità misteriosa degli artisti e della loro musica. Mio fratello amava l'arte contemporanea e dipingeva per diletto. Quando, a Berchidda, registrammo in casa di un amico la cassetta PARAPONZI, insieme ai '3 Roberti' (Billy Sechi, Cipelli e Bonati), gli chiesi di disegnare a mano venti piccole copertine artigianali. Per fortuna, ne posseggo ancora una! Era il lontano 1982. Da allora, l'attenzione per la parte grafica delle mie produzioni discografiche è cresciuta di pari passo con l'amore per l'arte ed in particolare per la contemporaneità dei linguaggi. Non dimentico la copertina del disco STREAMS del gruppo di Tiziana Ghiglioni, con Luca Flores e Maurizio Caldura. Era disegnata dal produttore della Splasc(h) Record Peppo Spagnoli ed una serie di linee colorate verticali, tracciate con un pastello, si stagliavano su un fondo nero. Era il 1983: non solo sognavo di registrare un disco per quell'etichetta (cosa che sarebbe avvenuta subito dopo, con OSTINATO, insieme al Quintetto Italiano), ma sognavo anche una copertina come quella! In INNER VOICES del 1986, il titolo dell'album è scritto a mano dal grande Emilio Tadini, mentre in BALLADS, del 1992, appare in copertina un'opera dell'amico pittore Salvatore Ravo. È grazie a questo lavoro che, in seguito, si svilupperà tutto il mio personale rapporto con l'arte contemporanea, lo stesso che, subito dopo, coinvolgerà anche le attività del Festival Time in Jazz di Berchidda. Del 1988 è invece QUARTO: su un altro dipinto di Peppo Spagnoli appare il pensiero grafico pulito e razionale dell'amico fumettista Igort (al secolo Igor Tuveri di Cagliari), mentre il titolo ENSALADA MISTICA del 1994 è ancora suggerito da Salvatore Ravo, in bilico tra cultura partenopea e madrileña. Nel 1991, mio fratello Antonello disegnò la copertina di OSSI DI SEPPIA. Era rosso sangue e lui scrisse a mano il titolo dell'album. Nel retro, alcuni versi di Montale, tratti dall'omo-

nima raccolta, parlavano di suoni e musica, con le bellissime quartine di Caffè a Rapallo. Trasferitomi in Francia alla metà degli anni '90, mi resi conto dell'attenzione che i produttori discografici locali dedicavano alla grafica delle copertine. Fino ad allora, quelli della Splasc(h) venivano prodotti in casa, e riuscivano spesso ad ottenere risultati interessanti e creativi. Mi convincevo però, sempre più, che l'aspetto grafico rendeva il disco non solo creativo, ma anche personale. Il produttore (ed anche buon fotografo) Jean-Jacques Pussiau poneva grande attenzione alle linee grafiche dei cd. Italian Planar Dimension In Neo-Plasticist Touch è il titolo dell'opera di Bernard Amiard scelta per la copertina del fortunato disco di Aldo Romano RITUAL. Le foto divennero oggetto di un vero e proprio studio. Tutto ciò avveniva dal mitico Mephisto, in una nota via parigina. Indossando un cappotto blu, suonavo la tromba avvolto dal fumo della sigaretta di Jean-Jacques per rendere il tutto più metropolitano. Il disco si intitolava NIGHT ON THE CITY, ma si deve sapere che io non ho mai fumato una sigaretta in vita mia! Arrivò poi la serie di cd per la BMG francese. In copertina c'era la mia faccia declinata in più colori e con più tonalità. Questa è stata per anni la nuova linea grafica francese, decisa dall'allora produttore Daniel Baumgarten. Curata e raffinata, è servita a veicolare al meglio la mia immagine, come una qualsiasi star della musica internazionale. Anche quello era un passo da compiere. Quando abbiamo iniziato a registrare i cd dal vivo, in occasione del Festival Time in Jazz, abbiamo ancora una volta utilizzato i lavori creativi dei nostri artisti: quelli della spagnola Pilar Cossio Gomez, i fili ed i telai di Maria Lai, le carte screziate del visionario Danilo Sini, il quale, dei diversi cd, ha curato anche la parte grafica. Dedico tuttora molta attenzione all'immagine dei miei progetti discografici. Trovo che questa rappresenti al meglio il nostro lavoro e costituisca la proiezione del nostro pensiero e della nostra intelligenza. Se non posso essere io a scegliere l'immagine, desidero perlomeno ricevere, prima di andare definitivamente in stampa, tutti i materiali del booklet, affinché possa valutarne la qualità grafica e passare al vaglio tutti i testi che, spesso, amo scrivere personalmente. Scegliere l'immagine giusta o la propria grafica significa realizzare un valido progetto musicale, dotato di buon gusto. Ciò necessita un iter rigoroso e specifico: se è vero che il cd, oggi, è solo il contenitore della musica, è altrettanto vero che deve identificarsi nel progetto e comunicare, dapprima al potenziale acquirente e, successivamente, all'ascoltatore. È come l'abito che indossiamo: la scelta non è mai casuale, ma indica chi siamo intimamente e descrive il nostro gusto estetico. Non è un caso se, dopo trent'anni, io continui a seguire con attenzione, ed attraverso i sogni di allora, i percorsi mediatici e creativi della mia musica. Del resto, il jazz è arte immaginaria ed immaginifica. Ciò che rappresentiamo con le note è ciò che desideriamo narrare con i mezzi di cui disponiamo: il 'sound', la storia ed il messaggio si esprimono attraverso la grafica e l'immagine di ciò che oggi molti chiamano biacamente 'prodotto', ma che, di fatto, aspira a diventare un'opera d'arte. Se andate a riguardarvi le copertine di Mati Klarwein, prodotte per alcuni album di Miles Davis e, successivamente, di Jon Hassell, penso che mi darette ragione!

Estratto da 'Radici jazz: c'è sempre una prima volta' di Paolo Fresu, "Siena Jazz Eye" Mazzotta/Italia, 2008

Cristiano Barbarossa  
Autore e regista del film-documentario "A Slum Symphony - Allegro Crescendo",  
premiato al Roma Fiction Fest 2010

## Il riscatto attraverso la musica

**Il documentario racconta le storie "esemplari" di alcuni ragazzini dei barrios (il corrispettivo delle favelas) venezuelani, i quali, grazie alla musica sinfonica, hanno potuto intraprendere strade diverse rispetto a quelle offerte dal crimine e dalla droga nei loro quartieri.**

La volontà di realizzare il film documentario "A Slum Symphony - Allegro Crescendo", incentrato sulla vita di alcuni ragazzi che partecipano al progetto sociale venezuelano di riscatto delle classi più povere attraverso lo studio della musica classica, è nata durante la realizzazione di un servizio proposto a Piero Angela, all'inizio del 2004, per Superquark. L'idea era quella di raccontare le storie "esemplari" di alcuni ragazzini dei barrios (il corrispettivo delle favelas) venezuelani, i quali, grazie alla musica sinfonica, avevano potuto intraprendere strade diverse rispetto a quelle offerte dal crimine e dalla droga nei loro quartieri. Girando in modo "tradizionale", con una troupe composta da un fonico e da un operatore dotato di una vistosa telecamera Beta, ho subito notato alcuni fattori non del tutto secondari: pur avendo ricevuto la massima collaborazione dalle famiglie dei ragazzi e dal Sistema di Orchestre Infantili del Venezuela, la nostra presenza in un ambiente rischioso come quello dei barrios di Caracas risultava decisamente "ingombrante". La troupe assunta sul posto, poi, mi aveva espressamente chiesto di non entrare nei barrios, ritenuti troppo rischiosi, sia per la telecamera, sia, soprattutto, per la loro incolumità. Ho quindi optato per una "telecamerina" digitale, meno vistosa, la quale, alla fine, ha avuto un'ottima resa. Del resto, il tabù delle "telecamerine" era già stato ampiamente scardinato al cinema da film come "Festen", ed io stesso le avevo utilizzate nella realizzazione di un documentario prodotto per Raitre, effettuato quasi tutto di nascosto, sulle condizioni di lavoro nelle piantagioni di banane in Guatemala. Durante le riprese effettuate in Venezuela per Superquark, è maturata quindi l'idea che il progetto sociale, al quale partecipano più di 300.000 ragazzi, residenti in tutto il Paese, si prestasse ad un racconto più ampio rispetto ai dieci minuti di un servizio. Sicuramente, per la sua realizzazione, avrei dovuto muovermi in un altro modo. Si poneva, in modo evidente, il problema della visibilità (io stesso sono alto quasi 1.90 e peso circa 100 kg) all'interno dei barrios, nelle riprese effettuate insieme a dei ragazzini (cercando anche di essere "all'altezza" del loro punto di vista). Un altro problema di "volume" era rappresentato dalle cassette, le quali, con il Beta (SP o Digital, è indifferente), occupano molto spazio. Ancora, esisteva anche un problema di tipo etico: desideravo realizzare un percorso di alcuni anni su alcuni dei protagonisti provenienti da questi quartieri, finalizzato a raccontare la loro crescita attraverso la musica, e non ritenevo giusto che anche un fonico ed un operatore corressero dei rischi per un periodo così prolungato. Più volte, durante le riprese, Lorenzo Torraca, il co-produttore del film, mi ha proposto dei "rinforzi". Ho realizzato documentari rischiosi in Colombia ed Iraq, con dei compagni di lavoro bravissimi e molto motivati, ma per un massimo di due mesi. Un lasso di tempo di cinque anni, con periodici ritorni nei luoghi dove vivono i protagonisti, richiedeva di ridurre al minimo i rischi, evitando di estenderli alla troupe. Mi sono trovato in mezzo a sparatorie, e disporre di una telecamera meno vistosa (e molto luminosa, come lo sono molte "digitaline") si è rivelato di grande aiuto. Oltre alle

batterie, praticamente "eterne". Sono anni, ormai, che tra i filmmaker queste telecamere più maneggevoli di quelle "tradizionali" (ma pur sempre con delle buone performance in ordine alla qualità delle immagini e, se supportate da buoni microfoni, anche in merito all'audio) si sono affermate come ottima alternativa. Nel nostro caso, poi, si sono rilevate davvero indispensabili. Una riflessione iniziale sulle tecnologie a disposizione, e sui risultati che esse possono offrire in un documentario di taglio profondamente sociale, si è rivelata, quindi, imprescindibile. Date le condizioni ambientali nelle quali avremmo vissuto a lungo, proprio per poterle descrivere al meglio, abbiamo scelto con attenzione i mezzi tecnici i quali, inevitabilmente, determinano il linguaggio espressivo. Più difficile, almeno nel mio caso, imporre i propri mezzi di produzione all'ambiente circostante. Le limitazioni determinate dalla realtà raccontata definiscono lo stile, atteso che non ci si trova su un set cinematografico, con degli attori ed un ciak. Spesso, è da qui che si trae linfa vitale, oltre al fatto che una presenza più discreta si dimostra idonea per un racconto più intimo da parte dei ragazzi. L'esperienza del servizio per Superquark, caratterizzato da ottimi ascolti, ha convinto Lorenzo e me a proseguire con l'idea del documentario, tenendo presenti i correttivi tecnici accennati. Ma anche altri accorgimenti si rendevano necessari. Il materiale girato in cinque anni, tutto in Spagnolo, tra l'altro, non è facile da gestire. Abbiamo così optato per una sorta di modalità a "specchio": tutto il materiale archiviato in sala di montaggio è stato compresso in bassa qualità in un hard disk collegato al mio portatile. Ciò mi ha permesso, anche durante le trasferte, di ordinare i contenuti e le interviste. Nonostante la poca pratica nei sistemi di montaggio, ho potuto realizzare una prima stesura dei tagli delle interviste in Spagnolo (lingua che conosco bene, sin da bambino). Spedivo poi via mail i tagli in sala di montaggio, dove questi venivano riaggiustati in alta qualità. Abbiamo così evitato di "impazzire" su una lingua diversa dall'Italiano, per di più parlato in modo molto stretto. Il lavoro veniva ulteriormente raffinato in sede di montaggio. Nella modalità utilizzata, esiste, infatti, il rischio di un eccessivo accentramento sul regista - autore, caratteristica mai del tutto "salutare". Un percorso simile è stato utilizzato per la composizione della colonna sonora. Osservando il documentario "Capturing the Friedmans - Una storia americana", ero rimasto colpito proprio dalla colonna sonora, composta da Andrea Morricone. Per puro caso, pochi giorni dopo aver visto quel film, un'amica comune me lo ha presentato. Di lì a poco, ne è nata una collaborazione per la realizzazione della musica originale di "A Slum Symphony - Allegro Crescendo". Andrea vive a Los Angeles e torna solo saltuariamente in Italia. Da questo punto di vista, gli "spazi virtuali" offerti dalla rete sono stati molto utili. Mentre procedevamo con il montaggio, aprivo dei link video per Andrea. Sulla base di quanto lui vedeva on-line, componeva le musiche. Di comune accordo, di ogni brano musicale metteva a disposizione, in un hard disk on-line, le tracce dei singoli strumenti. Potevo così utilizzare anche solo il

piano o il violino estrapolati da un brano, in una modalità inizialmente non prevista. Ottimi sono stati i risultati e le suggestioni, sulle quali ci siamo trovati d'accordo. Su una scena, poi, è successo qualcosa di molto particolare: c'è una parte del film in cui Jonathan, uno dei protagonisti che sta svolgendo il servizio militare, ma che continua a studiare violoncello, incontra suo fratello Santiago, il quale sta chiedendo l'elemosina per strada. È una scena molto forte. Jonathan gli offre aiuto, ma Santiago lo rifiuta, quasi per orgoglio, pur non riuscendo a nascondere le lacrime. Andrea aveva composto una musica molto bella, poi utilizzata in un'altra parte del film, ma che non giudicavo adatta alla sequenza. Desideravo qualcosa di più "amniotico" e meno drammatico, proprio per rendere l'idea di stordimento interiore che Jonathan, almeno nella mia perce-

zione, stava vivendo in quel momento di impotenza e tristezza. La sera, durante una videochiamata (tenendo ben presenti le nove ore di fuso orario che ci separavano) gli ho espresso le mie inquietudini rispetto a quella scena. Il mattino dopo, mi è arrivato via mail il brano che lui aveva composto durante il giorno (e la mia notte). Era perfetto! È stato svolto tutto a distanza, on-line, mentre ci trovavamo io sul Mediterraneo e lui sul Pacifico. Solo il mix delle musiche è stato composto insieme, a Roma, oltre ad un paio di riunioni. Abbiamo adottato la stessa modalità di lavoro anche per "interfacciarci" in occasione della versione da 50 minuti richiesta dalla società di distribuzione del film, ubicata in Svizzera. Tale versione è ora in commercio in Giappone ed è stata riversata su DVD. Stiamo parlando di tecnologie oramai all'ordine del giorno, e che non caratterizzano solo il mio film. Il quale, alla vista, è anche piuttosto "tradizionale". Non è un 3D con personaggi in computer grafica! Tutti questi piccoli accorgimenti sono però risultati determinanti per la realizzazione complessiva. In questo momento, proprio mentre scrivo, mi trovo a Caracas. L'altra sera sono stato a cena con Angelica, una delle protagoniste, e la sua famiglia. Lei aveva il suo violino, ripreso nel mio film. Ho iniziato a seguirla quando aveva 10 anni e mi sono sorpreso quando ho realizzato che, ormai, ne ha 18. In questi otto anni, altre innovazioni si sono fatte avanti. Facebook, ad esempio, è uno strumento fantastico per rimanere in continuo contatto con i ragazzi-attori e renderli partecipi di tutte le iniziative relative al documentario nel mondo. Sia il sito [aslumsymphony.com](http://aslumsymphony.com), sia la pagina di FB dedicata al film, nei giorni a ridosso della sua proiezione, sono stati visitati da molti utenti, in alcuni momenti circa due milioni. Tutte persone che hanno seguito il film in prima serata su Raitre. Sono arrivate tantissime mail entusiastiche ed altre tendenti a saperne ancora di più. Tutto sommato, l'unico rammarico, di fronte a tanto successo, è che, a tutti coloro i quali mi chiedono con insistenza dove poter reperire il DVD, devo rispondere che, al momento, esiste solo la versione giapponese. Per quella italiana, Rai Trade, titolare dei diritti, non ha ancora disposto nulla. Funziona, invece, ancora perfettamente il link on demand del documentario creato da Rai.tv. In conclusione, posso affermare che la tecnologia può diventare un mezzo eccellente per trasmettere le nostre idee, i nostri ideali. Basta solo saperla interpretare.

La storia della Fonoteca Trotta

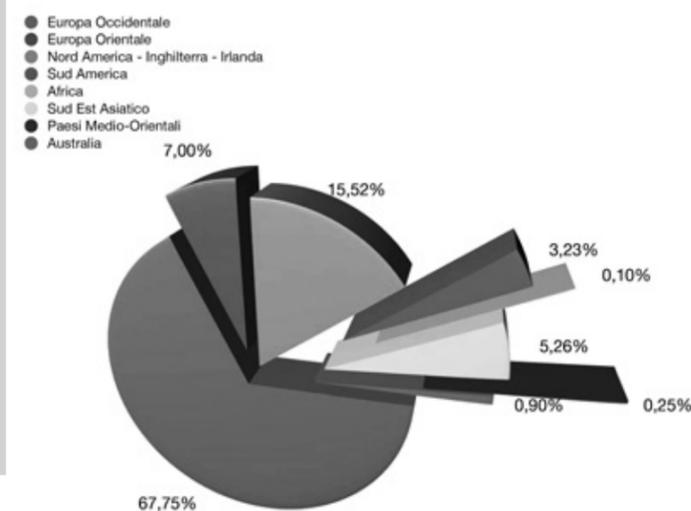
## Un patrimonio immenso

La Fonoteca Regionale "Oreste Trotta" di Perugia è lo strumento operativo attraverso cui la Regione Umbria documenta le attività musicali che si svolgono nel territorio regionale, oltre ad acquisire, conservare e diffondere i materiali sonori su ogni tipo di supporto e la letteratura musicale, secondo quanto previsto dalla legge regionale 6 agosto 2004 n. 17 («Norme in materia di spettacolo»). Per il perseguimento di queste finalità, recita ancora la legge, la "Trotta" interagisce con gli istituti di educazione musicale di ogni ordine e grado, con le università, le istituzioni musicali e gli artisti dell'Umbria. Il suo patrimonio musicale viene incrementato periodicamente dal Servizio "Attività culturali" della Giunta regionale che ne cura direttamente la gestione. Attualmente, consta di circa 32.800 documenti sonori, tra nastri magnetici, CD, LP, DAT e DVD (incrementati del 110% negli ultimi 10 anni) e 15.660 partiture (incrementate, nello stesso periodo, del 32%). Ogni anno, la teca perugina registra in sede circa 3.000 frequenze ed effettua 2.500 prestiti. In modo conforme alle leggi vigenti sul diritto d'autore, vengono concesse in prestito le copie digitalizzate di tutti i documenti sonori posseduti. Al 31 dicembre 2010, il numero degli utenti iscritti era di 3.025 unità, con un aumento, negli ultimi dieci anni, del 271%. La storia della Fonoteca regionale è legata strettamente ai principali protagonisti della musica umbra della seconda metà del secolo scorso. È intitolata non a caso al notaio perugino Oreste Trotta (1915-1974), musicofilo e collezionista di dischi, registrazioni e partiture, la cui raccolta fu acquistata dalla Regione Umbria nel 1977. Negli anni '40, Trotta aveva fondato gli "Amici della Musica di Perugia", assieme ad Alba Buitoni, Aldo Capitini, Francesco Siciliani, Achille Bertini Calosso, Mariano Guardabassi. Il fondo a lui intitolato costituisce la parte più cospicua del patrimonio della fonoteca: un significativo spaccato delle incisioni di musica sinfonica ed operistica effettuate tra gli anni '50 e '70. Fra le partiture, non mancano pezzi pregiati, prime edizioni ed esemplari fuori commercio. Il fondo include anche un notevole quantitativo di registrazioni su nastro magnetico di concerti radiofonici, specie di musica contemporanea, trasmessi tra i primi anni '60 e la metà degli anni '70. Il genere musicale più rappresentato è la musica classica, con circa il 70% dei documenti sonori ed oltre il 90% della musica a stampa. Un'altra direttrice di intervento particolarmente sviluppatasi negli ultimi anni è l'organizzazione di seminari e conferenze multimediali di approfondimento musicale, con particolare riguardo alla produzione contemporanea e del '900, "colta" e "popolare".

fonotecatrotta@tiscali.it;  
www.fonotecatrotta.regioneumbria.eu  
<http://it-it.facebook.com/people/Fonoteca-Trotta/1175214880>

Mauro Pianesi  
Dirigente Servizio Sport e Attività Ricreative Regione Umbria

**Estero / Rapporti con le Società Consorelle SIAE. Le rimesse dall'estero pervenute alla Sezione Musica della SIAE sono ammontate nel 2008 ad 29.801.276,08.**



Francesco Giardinazzo

Docente di Teoria ed Analisi del Testo presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne dell'Università di Bologna. Membro del CDA del Centro di Poesia Contemporanea e del Centro Internazionale della Canzone d'Autore.

## Don Giovanni e l'iPod di Leporello

**LEPORELLO: Madamina, il catalogo è questo/ delle belle che amò il padron mio/ un catalogo egli è che ho fatt'io/ osservate, leggete con me. (Don Giovanni, Atto primo)**

Piccola ouverture su un "non picciol libro"

Nella celebre "aria del catalogo", Leporello, alter ego in chiave minore di Do(n) Giovanni, non snocciola alla furente ed attonita donna Elvira l'elenco degli amori, ma quello delle conquiste del "dissoluto" (e, per ora, impunito). A parte le eventuali vertigini, la lista permette di dedicare qualche riflessione al cambiamento antropologico segnato dal passaggio dal vinile al compact disc, fino alla traccia audio (la "musica liquida"). Innovazioni che significano fruizione della musica in contatto diretto con l'opera d'arte, nell'epoca della sua riproducibilità, non solo tecnica, ma anche "virtuale". L'ascolto virtuale e l'ascolto "virtuoso" possono essere considerati elementi di continuità nell'esperienza del rapporto fra musica e cultura? Il punto è comprendere se il legame fra Don Giovanni e Leporello valga anche per noi, per riprendere la dialettica "servo-padrone" di hegeliana memoria. Siamo dunque gli autori consapevoli della nostra scelta d'ascolto o siamo soltanto coloro che ne tengono la contabilità, per porsi almeno nella scia del modello altrimenti inarrivabile? Il fatto è che la lista è di Leporello e non di Don Giovanni, e non esiste se Leporello non la legge a qualcuno. Punto ulteriore: la (play)list di Leporello contiene le conquiste effettivamente compiute dall'inafferrabile seduttore? No, perché una parte di queste sono inserite solo per il "piacer di porle in lista". Se poi pensiamo di parlare di "alta fedeltà" in questo contesto, il paradosso è ancora più divertente. Nick Hornby knows... Ricorrerò a due condizioni per definire, per quanto sinteticamente, questo problema: il supporto materiale ed il contenuto materiale della lista nel loro rapporto con lo spazio ed il tempo della fruizione musicale. Convenzionalmente definita con il termine "ascolto", la coscienza musicale si articola in una fenomenologia complessa: si potrebbe

distinguere in coscienza soggettiva, oggettiva, sociale, politica, culturale.

**Atto primo. Il supporto materiale della lista: la musica e lo spazio.**

"Zippare" l'immenso: lo spazio d'ascolto fuori di me, la memoria sonora dentro di me (riformulazione kantiana n° 1). Esiste una dimensione utopica (l'ascolto totale e perfetto) che genera una distopia, lo spiazzamento e la non coincidenza dell'uno con l'altro. Si crea un'analogia impropria tra l'iPod ed il cervello, come se entrambi diventassero formidabili contenitori di dati virtuali che possiamo trasformare a nostro piacimento in cose, cioè suoni. Come nel caso di Sant'Agostino, il quale rammenta la poesia che deve recitare, la recita ed infine ne analizza l'esecuzione, il testo-audio sta lì, giace come potenziale e poi, durante la performance, viene eseguito e si svolge nello spazio-tempo. Senza dimenticare che il tempo della poesia, come quello della traccia, permane inalterato, nella misura in cui il "tempo del racconto" non coincide col "tempo del raccontare" (Ricoeur). L'ascolto della musica isola dal suono esterno e costruisce una realtà sonora personale di tipo "virtuale". La creazione di una realtà sonora alternativa permette di elaborare la stessa percezione dell'ambiente in modo diverso (ad esempio, l'effetto "colonna musicale per film", mentre si passeggia per strada). La percezione dello spazio sonoro circostante viene allontanata, non permane neppure come rumore di fondo, o "rumore cosmico". Diventa un brusio non significativo. Primo corollario: l'ascolto quale punto di vista? Il mio punto di vista su Like a Rolling Stone o All Along The Watchtower, come si determina, come cambia, a seconda che io ascolti la versione originale di Dylan o quella degli Stones o di Hendrix? Cambia nel senso che posso anche decidere che la "cover" abbia degli elementi ermeneutici superiori a quelli dell'originale. Per questo motivo, il mio modo di



### NOTA DEGNA DI FEDE

"intendere" (non il semplice ascoltare) il brano cambia decisamente. Nella lista, quindi, non è detto che le gerarchie storiche siano necessariamente vere. Conoscere la storia del brano, la partitura, non significa ascoltarlo, così come non è la stessa cosa suonarlo. Suonare un pezzo è probabilmente il miglior atto ermeneutico nei confronti del brano medesimo, come la famosa storiella di Liszt insegna: richiesto di spiegare il significato di un brano (domanda per se stessa piuttosto bizzarra), Ferencz lo suonò da capo senza aggiungere assolutamente nulla. Del resto, non esito ad ammettere che Hendrix, interpretato da Stevie Ray Vaughan, mi colpisca in modo molto significativo. L'originale non è l'assoluto, e se lo è, lo è per memoria affettiva. La musica vive se viene eseguita ed "interpretata", compatibilmente con la capacità degli interpreti. Secondo corollario: l'elemento spiazzante, più di qualunque altro, è questo oggetto-non oggetto, la traccia mp3, l'effetto del possesso materiale dell'oggetto. Il materialismo di ieri (vinili e cd si possiedono materialmente) cede al virtualismo di oggi (acquisto e possesso virtuale). Il carattere "volatile", la virtualità della merce, metterebbero in crisi anche il marxista più agguerrito. Puoi immagazzinarli in una "memoria esterna", ammassare tante cartelle audio che occupano uno spazio materialmente esiguo e virtualmente esteso. L'oggetto materiale in sé è già

"vintage", così come, credo, la libido da ascolto vinilico (il fruscio della puntina). Fosse oggi, Leporello scriverebbe la sua lista sull'iPad, sintesi tra l'arcaico (la tavoletta di sumera memoria) e l'ultramoderno (il touchscreen virtuale).

**Atto secondo. Il contenuto della lista: lo spazio e la musica.**

La memoria fuori di me, lo spazio d'ascolto dentro di me (riformulazione kantiana n° 2). La playlist è uno spazio sonoro e soggettivo decontestualizzato rispetto allo spazio-tempo ed anche rispetto alla struttura stessa del disco classico. Posso compilare la playlist anche sovvertendo l'indice delle canzoni e dunque anche la struttura logico-narrativa (laddove esista) dell'opera da me rielaborata. La playlist diviene, dunque, atto interpretativo ed anche, tutto sommato, non solo una fenomenologia della ricezione, ma anche dell'ascolto musicale in sé e per sé. Il quale, per questa ragione, risulta sempre empirico. Si riconfigura ad ogni ascolto successivo, adattandosi alle strategie ed alle architetture della playlist. Una vera e propria strategia, articolatissima: drammaturgica, narrativa, sentimentale, storica, estetica, politica, poetica.

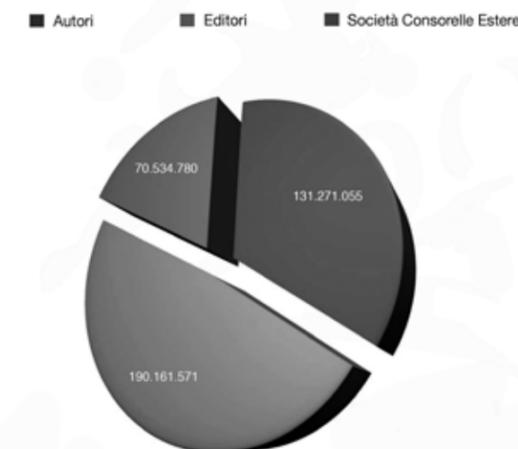
Dopo l'utopia e la distopia, l'atopia. Come Don Giovanni, l'inafferrabile seduttore, anche la musica: lo spazio geografico non conta più. Non solo nei termini della fruizione casuale o voluta della musica (posso ascoltare l'iPod in qualunque contesto), ma anche dal punto di vista della distribuzione della musica (il negozio non serve più, o quasi), oltre che della reperibilità della musica (si trova "in rete", ovunque sia possibile collegarsi per scaricarla). Il vantaggio dell'assenza di attrito nella riproduzione fonomeccanica consente di concentrarsi sul valore puramente estetico dell'esecuzione: l'artwork diventa soundwork. L'effetto è quello di una dimensione sin-estesia: l'elaborazione della funzione cover-flow diventa un vero e proprio spazio "espositivo", a cui si può aggiungere la dimensione sonora, le tracce raccolte sotto la rubrica visiva della "copertina". Si cercano addirittura le immagini delle copertine originali, meglio ancora se conservano l'effetto spiegazzato ed usurato dal tempo. In effetti, anche in questo libro della memoria poco si potrebbe leggere se non trovassimo una via, la playlist stessa, che ci pone nella condizione di fruire dell'esecuzione e dell'ascolto della musica. Conoscere questo tipo di scelte anche fra i musicisti stessi sarebbe di estremo interesse. Il repertorio non potrebbe essere più vario: John Philip Sousa odiava essere registrato (e Thomas Edison lo fece di nascosto durante una parata), mentre

Glenn Gould, al culmine della carriera, ha ritenuto che solo la registrazione in studio gli consentisse di comunicare veramente l'esperienza della musica. Nell'ambito della popular music, la frammentazione è quasi inenarrabile, come si può immaginare.

**E noi?**

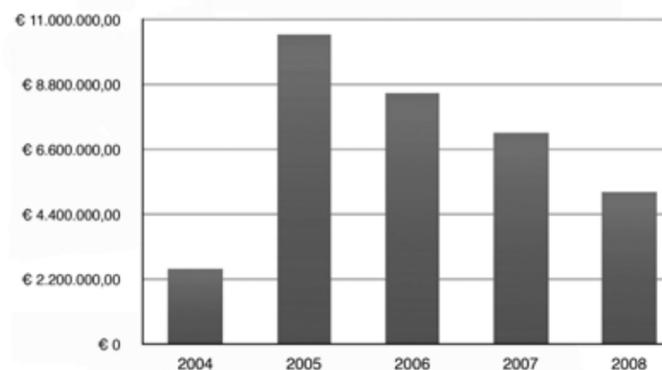
"Garage band" offre già la possibilità di comporre brani musicali senza l'obbligo di recarsi in sala prove o in studio a registrare un "demo". "Speaker" è un programma che permette di diventare un dj senza nemmeno andare in discoteca. Un giorno, potremmo anche elaborarci il concerto "su misura" del nostro musicista preferito, a casa, senza l'angoscia del biglietto o della ressa per entrare, e senza nemmeno chiedergli il permesso. In realtà, questo lo facciamo già, organizzando la playlist secondo il nostro personale gusto e non secondo quello dell'artista. Per dirla meglio: il produttore "c'est moi". La domanda resta intatta, nonostante le suggestioni: la musica "virtuale" può essere valutata quale musica più "libera"? (il canto, secondo Mogol-Battisti, lo è già). C'è la lista e, ammesso manchi qualcosa, cosa manca? Si può realizzare tutto a casa, da soli. A me sembra manchi l'altro con cui condividere l'ascolto, col quale discutere. Manca l'ascolto come fatto ed atto sociale primario. La musica quale co-

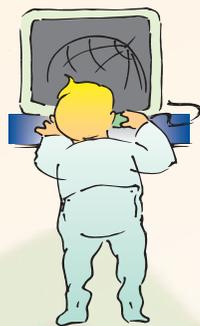
Scomposizione del Reddito Lordo distribuito nel 2008 tra le categorie degli Autori, Editori e Società Consorelle Estere:



stante antropologica fondamentale. Ci troviamo in una condizione sospesa tra il privilegio di accedere all'intero patrimonio disponibile di musiche (in modo legale o meno) e l'impossibilità di avvicinarci al silenzio, la vera esperienza impossibile. Cambiando la qualità del suono, cambia anche quella del silenzio? Nell'azzardo dell'ascolto, Rilke "apre": "Udire ciò che infine ci ascolta" (Schönberg: Moses und Aron?). Amleto "vede" e rilancia: "Il resto è silenzio" (Simon & Garfunkel?). Quanto a Leporello, sappiamo che, sprofondato nell'inferno il padrone, fra il giubilo dei mediocri, il suo proposito è quello di recarsi alla locanda in cerca di un nuovo padrone. La lista non credo l'abbia buttata. Al massimo, avrà cancellato il nome del vecchio conquistatore per scriverci il suo, per buon auspicio, e perché così facciamo noi con i nostri iPod.

Incasti lordi del settore Nuovi Media effettuati nel 2008 per l'utilizzo del repertorio musicale in Internet e tramite telefonia mobile





# SOCIALMENTE



gli eventi di

**SOCIAL NEWS**

Rai  Con il patrocinio  
Segretariato Sociale  
[www.segretariatosociale.rai.it](http://www.segretariatosociale.rai.it)

## @UXILIA EMILIA ROMAGNA

*Con la collaborazione di Istituzione G.F. Minguzzi*

**Tavola rotonda Disabilità a scuola.  
Integrazione e nuove tecnologie**

**29 Aprile 2011 - ore 16.30-19.00**  
**Istituzione G.F. Minguzzi**  
**Via S. Isaia, 90 40123 Bologna**

**Partecipano alla tavola rotonda  
Autorità e esperti locali**

**Massimiliano Fanni Canelles**, *direttore di Socialnews*  
**Silvana Contento**, *Università di Bologna*  
**Maria Rosa Dominici**, *@uxilia- Emilia Romagna*  
**Luca Galimberti**, *Atleta del Comitato italiano paraolimpico*  
**Stefano Martinelli**, *Cooperativa sociale*  
**Cinzia Migani**, *@uxilia- Emilia Romagna*

***Fra il pubblico diverse le presenze di lettori, collaboratori della Rivista Socialnews, fra questi:***

*Luca Casadei, Responsabile redazione Socialnews Emilia-Romagna, tutor del laboratorio di scienze della comunicazione Pubblica e sociale Università di Bologna*

*Gli studenti del laboratorio di Scienze della Comunicazione Pubblica e Sociale – Università degli Studi di Bologna*

*I referenti del Progetto Sayes del Centro di Servizi per il Volontariato di Bologna. I referenti del Progetto scuola del CSV di Modena*

*Anna Del Mugnaio, Istituzione G.F.Minguzzi della Provincia di Bologna*

*Il Direttivo @uxilia Emilia-Romagna, collaboratori redazione Socialnews. Il Comitato direttivo dell'Associazione @uxilia Italia. Referenti del volontariato, associazionismo, cooperazione. Docenti e studenti delle scuole dell'Emilia Romagna*

**Associazione di volontariato @uxilia Emilia Romagna,**  
**Via S.Isaia 90, 40123**  
**presso Istituzione G.F.Minguzzi**