

Il plagio è un concetto affascinante e imprevedibile che fatica a trovare un proprio spazio nella legge, mentre è oggetto di attenta analisi dottrinale e giurisprudenziale. Sovente associato alla contraffazione e inteso come negazione di originalità e creatività, il plagio può essere inquadrato nell'ambito del diritto morale d'autore, quale violazione del diritto di paternità sull'opera dell'ingegno. Il volume analizza il plagio in questa cornice prediligendo una metodologia interdisciplinare, che illustra le molteplici anime del fenomeno nel naturale dialogo tra diritto d'autore e altri saperi, e comparata, grazie al confronto tra il sistema giuridico italiano e quello britannico. L'approccio storico-casistico, nell'esame di alcune selezionate pronunce dal 1891 a oggi, rivela interessanti somiglianze e suggerisce altresì alcune ipotesi di riforma che meriterebbero di essere considerate.

Giulia Dore è assegnista di ricerca presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Trento, dove insegna Diritto d'autore e Arte. Ha conseguito il dottorato di ricerca (*Doctor Europaeus*) in Diritto privato comparato e svolge attività di ricerca in Italia e nel Regno Unito.

G. Dore

Giulia Dore

PLAGIO E DIRITTO D'AUTORE UN'ANALISI COMPARATA E INTERDISCIPLINARE

PLAGIO E DIRITTO D'AUTORE
UN'ANALISI COMPARATA E INTERDISCIPLINARE



In copertina

"Vincent van Gogh, *Still Life of Oranges and Lemons with Blue Gloves*, 1889. Courtesy National Gallery of Art, Washington"



€ 30,00 I.V.A. INCLUSA



Wolters Kluwer

CEDAM

G. DORE, *Plagio e diritto d'autore. Un'analisi comparata e interdisciplinare*

GIULIA DORE

**PLAGIO
E DIRITTO D'AUTORE**
**Un'analisi comparata
e interdisciplinare**



Wolters Kluwer

CEDAM

Copyright 2021 Wolters Kluwer Italia S.r.l.
Via dei Missaglia n. 97, Edificio B3, 20142 Milano

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633. Le riproduzioni diverse da quelle sopra indicate (per uso non personale - cioè, a titolo esemplificativo, commerciale, economico o professionale - e/o oltre il limite del 15%) potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da EDISER Srl, società di servizi dell'Associazione Italiana Editori, attraverso il marchio CLEARedi Centro Licenze e Autorizzazioni Riproduzioni Editoriali. Informazioni: www.clearedi.org

L'elaborazione dei testi, anche se curata con scrupolosa attenzione, non può comportare specifiche responsabilità per eventuali involontari errori o inesattezze.

Stampato da GECA s.r.l.
Via Monferrato, 54 - 20098 San Giuliano Milanese (MI)

Alla mia famiglia

A chi ha fiducia negli altri e nel futuro

INDICE

Introduzione.....	Pag. XI
-------------------	---------

PARTE PRIMA

PREMESSE METODOLOGICHE

CAPITOLO I

UNA LETTURA INTERDISCIPLINARE DEL PLAGIO

1. Origine ed evoluzione del plagio letterario	3
1.1. Allegoria del plagio e altre metafore usurpative	6
2. L'attuale veste giuridica del plagio.....	12
2.1. La questione definitoria	15
2.2. Plagio o contraffazione?	17
2.3. Paternità dell'opera, diritto d'autore e società.....	20
3. Il plagio nel rapporto tra diritto e altre discipline.....	21
3.1. Diritto e letteratura.....	24
3.2. Diritto e arte	25
3.3. Diritto e norme sociali.....	27
3.4. Diritto e tecnologia.....	29
4. Il ruolo della comparazione giuridica.....	34
4.1. Modelli di civil law e common law a confronto	37

PARTE SECONDA

IL SISTEMA GIURIDICO ITALIANO

CAPITOLO I

CREATIVITÀ E PLAGIO NEL DIRITTO D'AUTORE

1. La tutela delle opere dell'ingegno nel diritto d'autore	43
--	----

1.1. Prospettive di riforma.....	48
2. La dicotomia idea-espressione.....	50
3. I requisiti di creatività, originalità e novità.....	52
3.2. Creatività e categorie di opera.....	57
3.3. Lo standard di originalità europeo.....	59
3.4. La giurisprudenza comunitaria in tema di originalità.....	61

CAPITOLO II

DIRITTO D'AUTORE E PLAGIO

1. Origine ed evoluzione del diritto d'autore.....	67
1.1. La natura del diritto d'autore.....	71
2. I diritti morali nella cornice sovranazionale.....	73
2.1. I diritti morali nel panorama europeo.....	76
3. I diritti morali d'autore in Italia.....	81
3.1. Il diritto di paternità.....	85
4. I diritti patrimoniali d'autore.....	86
4.1. Eccezioni all'esclusiva.....	89
5. I diritti connessi di artisti interpreti ed esecutori.....	92
6. Violazione dei diritti e strumenti di tutela.....	95

CAPITOLO III

IL PLAGIO NELLA GIURISPRUDENZA

1. Giudizi sul plagio letterario dal 1891.....	99
1.2. Principi di diritto e di etica.....	102
1.2. Criteri di valutazione.....	104
2. L'incursione dei saperi non giuridici.....	107
2.1. Il ruolo del perito nel processo decisionale.....	109
3. Plagio di opere letterarie: alcuni casi significativi.....	113
4. Plagio di opere musicali: motivetti e interferenze culturali.....	120
5. Plagio di opere artistiche.....	127
5.1. Gondole, personaggi di fantasia e masse cromatiche.....	132
6. Il plagio in fotografia.....	135
7. Plagio di opere cinematografiche e radiotelesive.....	139
7.1. Refrain, format e mascotte.....	142

PARTE TERZA

IL SISTEMA GIURIDICO BRITANNICO

CAPITOLO I

IL PLAGIO NEL REGNO UNITO

1. Brevi digressioni sulla storia del <i>copyright</i> britannico	149
2. La tutela delle opere dell'ingegno nel Regno Unito	151
3. La dicotomia idea-espressione	153
4. Standard di originalità	156
4.1. Il carattere originale declinato nelle varie opere	160
5. Diritti di esclusiva patrimoniali e usi consentiti	163
6. Diritti morali	166
6.1. Il diritto di paternità: <i>right of attribution</i>	169
7. Violazione dei diritti e strumenti di tutela	171
8. La giurisprudenza sul plagio	176
9. Oltre il diritto d'autore	192
CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE	197
BIBLIOGRAFIA	207

INTRODUZIONE

Il plagio. Un vocabolo apparentemente semplice ma denso di significati. Un concetto ammalante e camaleontico che stenta a trovare un suo spazio nel diritto positivo, ma è attentamente osservato da dottrina e giurisprudenza.

Nella prospettiva del diritto d'autore, l'opera dell'ingegno è tutelata in quanto "creativa". Il fenomeno plagiario rappresenta, per molti versi, la negazione della creatività e dell'originalità che – al pari del plagio – pur non essendo definite dalla legge, sono presenti nelle molteplici elaborazioni interpretative. La sua poliedricità, dispiegata nelle diverse categorie di opera dell'ingegno, si rispecchia nell'ecclettico approccio di dottrina e giurisprudenza, chiamate a colmare le lacune della legge sul diritto d'autore.

L'assenza di chiare definizioni di "plagio", "creatività" e "originalità" assume un duplice rilievo. Da un lato, essa può contrastare il principio di chiarezza e certezza che la legge generalmente persegue; dall'altro lato, può garantire maggiore flessibilità all'interprete e consentire un'elaborazione più equilibrata di tali concetti.

Ancor prima che trovasse una sua dimensione giuridica, il plagio letterario è stato, sin dalle origini, tollerato oppure represso, ma mai ignorato. Il diritto d'autore riflette da sempre sulla distinzione tra imitazione e copia, tra lecita ispirazione e riproduzione non autorizzata, tra omaggio e usurpazione della paternità di un'opera.

Il carattere ambiguo e versatile del plagio ostacola una chiara definizione giuridica del fenomeno plagiario, che spesso è confuso con la contraffazione. Eppure, l'incertezza rispetto alla reprimibilità del fenomeno in termini rigorosamente giuridici comporta anche l'esitazione ad applicare al plagio le norme che disciplinano e puniscono la contraffazione.

Una possibilità è rappresentare il fenomeno come violazione del diritto morale di paternità dell'autore. In tale categoria si

può ricondurre qualsiasi atto che violi tale diritto, riconosciuto a livello declamatorio nella normativa internazionale e, pur con le dovute distinzioni e specificità, articolato nel dettaglio delle norme sul diritto d'autore in molti sistemi giuridici. Pertanto, è possibile qualificare come "plagio" l'atto di far passare il lavoro altrui come proprio, non limitandolo all'omessa attribuzione di paternità, ma estendendolo a varie ipotesi di sua erronea o inesatta indicazione.

L'intervento programmatico del legislatore, che si limiti ad allargare le maglie della contraffazione, appare una forzatura, pur essendo un chiaro indicatore della volontà di riconoscere al plagio una dimensione giuridica propria. Nonostante il silenzio prolungato del legislatore, il plagio è del resto ancora oggetto di giudizio in tribunale. Ciò amplifica le incertezze legate alla sua puntuale regolamentazione, ma evidenzia, in prospettiva, anche le opportunità di una rilettura critica del fenomeno, soprattutto in chiave interdisciplinare.

Il plagio è influenzato dalle incessanti trasformazioni sociali e tecnologiche che caratterizzano il diritto d'autore contemporaneo e sfidano le sue regole convenzionali, specialmente nella sua interpretazione giurisprudenziale. Le difficoltà di individuare e sanzionare le condotte plagiarie crescono di pari passo con l'evoluzione della tecnica e delle arti, considerata l'estensione della tutela a sempre più nuove e complesse opere dell'ingegno.

La tecnologia è infatti idonea a potenziare la produzione di opere e parimenti di garantirne una protezione rigorosa. Essa può agevolare la violazione del diritto di paternità, come nel caso di pratiche digitali in cui manchi una corretta citazione delle fonti, ma spesso è anche lo strumento scelto per impedire o sanzionare l'inosservanza della norma. In ogni caso, essa offre nuovi spunti per una riflessione sul futuro del plagio in una società sempre più litigiosa.

Al tempo stesso e al pari della tecnologia, l'intervento di altri saperi non giuridici è essenziale nell'interpretazione del plagio. La riluttanza del diritto a fornire una definizione normativa univoca avvalorata e conferma l'esigenza di un'interpretazione flessibile che guardi oltre il diritto e assicuri il suo costante dialogo con altre discipline – *in primis* quelle legate alla categoria o tipologia di opera dell'ingegno in cui il plagio si esprime.

La letteratura, che per prima ha conosciuto ed elaborato il concetto di plagio, rappresenta uno strumento interpretativo di prim'ordine. Lo stesso può dirsi per l'arte in senso più ampio,

le cui teorie estetiche, accolte da dottrina e giurisprudenza, rivoluzionano di continuo l'assetto legale tradizionale.

Il presente lavoro si propone di ricostruire la storia recente del plagio letterario e di delineare la dimensione giuridica e sociale del fenomeno. Attraverso una rilettura critica degli studi specialistici sull'argomento, lo scritto intende vagliare alcune ipotesi di riforma *de iure condendo*, con una attenzione particolare per l'interdisciplinarietà e gli arresti giurisprudenziali più significativi.

Questo libro rappresenta il punto di arrivo di una ricerca decennale, iniziata da studente e maturata negli anni del dottorato. L'opera rielabora la tesi "Plagiarism as an axiom of legal similarity, a critical and interdisciplinary study of the Italian author's right and the UK copyright systems on the moral right of attribution" (2015). La peculiarità delle pagine che seguono, rispetto a precedenti studi sul plagio, risiede in particolare nell'enfasi data all'analisi della giurisprudenza in chiave interdisciplinare e comparata, che appare la più indicata a spiegare le varie anime del plagio.

L'opera si sofferma sull'analisi di due sistemi giuridici, Italia e Regno Unito, appartenenti rispettivamente alla tradizione di *civil law* e di *common law*. Il diritto morale di paternità rappresenta un ideale oggetto di comparazione, che mostra i tratti comuni e le differenze tra i due sistemi giuridici, ma anche altrettante somiglianze. Parte della ricerca si è svolta in Italia e parte nel Regno Unito, durante i prolungati soggiorni di ricerca presso le università di Bournemouth, Cambridge ed Edimburgo, e negli anni di lavoro come *research assistant* presso le università di Stirling e Glasgow.

La trattazione si articola in tre parti e cinque capitoli.

La prima parte è metodologica e si compone di un unico capitolo, nel quale si delineano le origini e l'evoluzione del plagio, nella sua dimensione letteraria e giuridica, e si introduce il metodo interdisciplinare che caratterizza l'intera trattazione. In particolare, prima di considerare l'esatta dimensione giuridica della paternità dell'opera, si è voluto delineare una cornice metodologica che contemplasse i fattori non strettamente legali che hanno influenzato la regolamentazione del plagio a livello legislativo e giudiziale.

La prima parte dell'opera è altresì dedicata all'analisi storica dei concetti di "autorialità" e "paternità", consentendo di apprezzare la loro natura letteraria e giuridica. In queste pagine

emerge che, dall'antichità all'epoca contemporanea, il canone imitativo, il ruolo dell'autore e la paternità dell'opera, abbiano sensibilmente influenzato il significato giuridico del plagio.

La seconda parte, dedicata al sistema giuridico italiano, si compone di tre capitoli.

Il primo, che si concentra sul rapporto tra creatività e plagio nel diritto d'autore, esplora la dicotomia idea-espressione e i principi applicabili agli standard di creatività e originalità, inclusa la sua declinazione nel contesto comunitario.

Il secondo capitolo guarda alla legge positiva e si sofferma sui presupposti della tutela autoriale – in mancanza dei quali l'accusa di plagio è priva di fondamento – e sulle specificità dei diritti morali d'autore, per poi spiegare quali siano gli strumenti e i rimedi esperibili contro la violazione del diritto di paternità.

Il terzo capitolo della seconda parte, dedicato alla ricostruzione dei percorsi giurisprudenziali in tema di plagio, propone la lettura interdisciplinare di una selezione di pronunce dal 1891 a oggi, valorizza il contributo e l'influenza dei saperi extragiuridici e riflette sul ruolo spesso decisivo del perito nelle cause sul diritto d'autore. La vera artefice della giuridicizzazione del plagio, in questi centotrent'anni di storia, è la giurisprudenza, ed è attraverso la lettura critica e interdisciplinare delle sue pronunce che si possono intuire le dinamiche extragiuridiche, artistiche, etiche e tecnologiche, che animano la fenomenologia del plagio.

Il capitolo in questione rappresenta il cuore dello scritto e prende in considerazione l'analisi di alcuni tra i casi più noti o significativi relativi a varie categoria d'opera, ciascuna con le sue specificità e contraddizioni.

Si dimostrano, anche attraverso la pratica, i vantaggi di un'analisi interdisciplinare del plagio. Lo studio dei contributi giurisprudenziali si sofferma anche sul ruolo degli esperti che partecipano alle decisioni giudiziarie. Lo scopo di tale analisi è dimostrare in che misura il fenomeno plagiario sia influenzato da istanze diverse dal diritto formale, che il giurista senza una formazione interdisciplinare rischia di ignorare.

Le decisioni delle corti, che riflettono le trasformazioni culturali e artistiche, sociali e tecnologiche, mostrano chiaramente che l'imitazione servile o la riproduzione parassitaria non sono quasi mai desiderabili, benché ciò non implichi che esse siano puntualmente e severamente sanzionate. Il delicato ruolo di bilanciamento della magistratura appare dunque cruciale, per di-

scernere i casi in cui è opportuno dibattere del plagio nelle aule di tribunale, e quelli in cui esso dovrebbe essere lasciato al giudizio di arte, letteratura, scienza e altri saperi non giuridici.

La terza e ultima parte è composta da un unico capitolo che osserva fenomeno in chiave comparata ed è dedicata al plagio nel sistema giuridico britannico.

Premessa una breve digressione sulla storia del *copyright*, si ripete lo schema seguito per l'analisi del sistema italiano, osservando in particolare l'applicazione della dicotomia idea-espressione e gli standard di originalità, e la più limitata, ma pur sempre attuabile, tutela dei diritti morali nel Regno Unito. Anche in questo capitolo, particolare attenzione è dedicata all'analisi della giurisprudenza, che rivela i più interessanti aspetti della comparazione tra i due sistemi.

In maniera simile a quanto accade nel sistema giuridico italiano, nel diritto d'autore britannico i giuristi hanno mostrato storicamente un certo interesse per il fenomeno. La legge ha analogamente ommesso una definizione statutaria di "plagio" e ha lasciato ai giudici il pesante fardello di giudicare pratiche di omessa o inesatta attribuzione di paternità, pur con mezzi ed esiti diversi.

Una lettura critica delle pronunce che hanno interessato il plagio, apertamente o velatamente, mostra come i due principali sistemi coinvolti nel confronto presentino approcci simili, soprattutto in termini di interpretazioni giudiziarie e peritali, nonostante le differenze strutturali che li caratterizzano. Nello specifico, il confronto tra i due sistemi consente di rafforzare l'argomentazione per cui il plagio può, a determinate condizioni, essere interpretato come violazione del diritto morale di paternità.

Pur in presenza di alcune peculiarità di rilievo, in particolare in termini di durata ed estensione dei diritti morali, il *copyright* britannico riconosce espressamente tali diritti. Inoltre, sebbene vi sia sovente una compresenza della dimensione patrimoniale e morale nei casi di violazione che raggiungono la fase di giudizio, nei limiti in cui il diritto patrimoniale sussiste – quindi l'opera è originale, appartiene a determinate categorie di opera intellettuale e non è in pubblico dominio – non è escluso che il diritto morale di paternità possa ricevere autonoma tutela. Ciò suggerisce una possibile, seppur limitata, convergenza che può aiutare l'interprete a studiare il plagio con un approccio ponderato e forse più lungimirante, che tenga conto delle peculiarità che emergono in altri sistemi giuridici.

Semmai il modesto scopo di questa trattazione può dirsi in qualche modo raggiunto, restano intatte le ambiguità di un concetto inafferrabile. Come tutto ciò che trascende le rigide formalizzazioni e classificazioni, il plagio avrà ancora molte cose da raccontare, gli studiosi e i periti suggestive interpretazioni da enunciare, le corti astruse questioni da dipanare, e i lettori nuove pagine da sfogliare.

PARTE PRIMA
PREMESSE METODOLOGICHE

CAPITOLO I

UNA LETTURA INTERDISCIPLINARE DEL PLAGIO

SOMMARIO: 1. Origini ed evoluzione del plagio letterario. – 1.1. *Allegoria del plagio e altre metafore usurpative*. – 2. L'attuale veste giuridica del plagio. – 2.1. *La questione definitoria*. – 2.2. *Plagio o contraffazione?* – 2.3. *Paternità dell'opera, diritto d'autore e società*. – 3. Il plagio nel rapporto tra diritto e altre discipline. – 3.1. *Diritto e letteratura*. – 3.2. *Diritto e arte*. – 3.3. *Diritto e norme sociali*. – 3.4. – *Diritto e tecnologia*. – 4. Il ruolo della comparazione giuridica. – 4.1. *Modelli di civil law e common law a confronto*.

1. Origine ed evoluzione del plagio letterario

*Indice non opus est nostris nec iudice libris, stat contra dicitque tibi tua pagina
«Fur es».*¹

La storia del plagio letterario è la storia della creatività, la storia dell'uomo che nel creare osserva, compara e copia. In tale accezione, il plagio è sempre esistito, talvolta accolto come pratica imitatoria legittima, talaltra censurato come ignobile forma di sottrazione.

In origine, il termine *plagium*² ha un preciso significato giuridico e indica l'illecito esercizio della potestà dominicale

¹ M.V. MARTIALIS, *Epigrammata*, trad. M. SCANDOLA, *Marziale. Epigrammi*, Milano, 1996, I, Ep. 1.53, 182: «[I] miei libri non hanno bisogno né di un testimone né di un giudice, contro di te sta la tua pagina che grida: “Sei un ladro”».

² Dal lat. tardo, giur., *plagium*, der. gr. πλάγιον «sotterfugio», neutro sostantivato di πλάγιος «obliquo». *Vocabolario Treccani online*, s.v. *plagio*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/plagio/>>.

su servi altrui o sugli uomini liberi. Nel diritto romano, il *crimen plagii* è disciplinato e punito dalla *Lex Flavia de plagiaribus*³, che punisce chi si impossessa dello schiavo altrui o riduce in schiavitù l'uomo libero⁴.

I glossatori del *Corpus iuris civilis* presentano tale figura delittuosa con le seguenti parole:

Supra de plagio: id est homicidium quod parentibus et liberis infertur. Nunc de omni plagio, id est plaga vel dolore quod parentibus dominis a quolibet infertur, tractat. Et dicitur plagium quasi plaga: quia magna plaga domino vel patri infligitur perdetenti filium vel servum: vel etiam ipsi libero homini exportato vel dic secundum B. dicitur a plaga maris: ubi quis servos vel liberos homines furtim subreptos vendidit piratis et barbaris⁵.

La coniazione del termine plagio nel senso di “furto letterario”, invece, si attribuisce tradizionalmente al poeta latino Marziale del I secolo d.C. I riferimenti al “furto” poetico nel Libro I dell’*Epigrammata* di Marziale sono numerosi (1.29, 1.38, 1.52, 1.53, 1.72)⁶. Nel suo più noto Ep. 1.52, “plagiario” è non più solo chi ruba o compravende l'uomo libero, lo schiavo altrui o l'affrancato, bensì anche chi sopprime il nome del vero autore, sostituendolo con il proprio:

Commendo tibi, Quintiane, nostros – | nostros dicere si tamen libellos | possum, quos recitat tuus poeta –: | si de servitio gravi queruntur, | adsertor venias satisque praestes, | et, cum se dominum vocabit ille, | dicas esse meos manuque missos. | Hoc si terque quaterque clamitaris, | impones plagiario pudorem⁷.

Eppure, imitazione e prestito hanno caratterizzato da sem-

³ Dig. 48.15 (*Digestum Novum*, Lugduni, 1560, coll. 1371-1373) e Cod. 9.20 (*Codicis Iustiniani ex repetita praelectione libri novem priores*, Lugduni, 1560, coll. 1783-1787). Di origine incerta, presumibilmente redatta tra il III e il II secolo a.C., la legge è citata in CICERO M.T., *Orationes*, Parisiis, 1539, 291.

⁴ Tali fattispecie sono illustrate nel *casus* «Si liberum» in Dig. 48.15.1 (*Digestum Novum*, cit., coll. 1371-1373).

⁵ Glo. «Ad legem Fabiam» a Cod. 9.20 (*Codicis Iustiniani ex repetita praelectione libri novem priores*, cit., col. 1783).

⁶ M.V. MARTIALIS, *Epigrammata*, cit., 139, 170, 180 ss. Cfr. P. ANDERSON, *Martial 1.29: Appearance and Authorship*, *Rh. Mus. Für Phil.* 149 (2006): 119.

⁷ M.V. MARTIALIS, *Epigrammata*, cit., 180.

pre la creazione e la produzione di conoscenza. Sin dall'età classica, le pratiche imitative hanno stimolato un processo creativo spesso cumulativo e collaborativo⁸.

L'uso allegorico del termine, dopo Marziale, prosegue spoticamente. I giuristi, come del resto i letterati latini dell'età antica, definiscono con il termine derivato *plagiarius*⁹ ovvero *plagiator*¹⁰ colui che si impossessa, trattiene o commercia un uomo libero o uno schiavo altrui, usurpando così la potestà dominicale¹¹.

In epoca medievale, viene valorizzata maggiormente l'origine greca del lemma. Nelle sue *Etymologiae*, Isidoro da Siviglia riporta alla voce *plagiator*: «ἀπὸ τοῦ πλαγίου, id est oblico, quod non certa via grassatur sed pelliciendo dolis»¹². Ciò sembra evidenziare il carattere ambiguo e ingannevole della condotta, ma conferma la duplice accezione del termine "plagio".

In età moderna, prevale il significato originario, ma negli ambienti letterari la duplicità del termine si accentua e l'accezione metaforica coniata da Marziale si impone anche nel linguaggio comune¹³. La voce del vocabolario latino rinascimentale redatto da Calepino testimonia questa evoluzione:

Dictus Plagiarius, quod qui criminis huius convicti essent, Lege Flavia plagis damnarentur. Lex ipsa, Plagiaria: crimen, Plagium vocatur. Martia lib. I. Imponens plagiario pudorem. Plagiarium vocat furem librorum suorum¹⁴.

Il significato originario del termine rivive, in età contempo-

⁸ G. NORCIO (ed.), *Valerio Marziale. Epigrammi*, Torino, 2004, 35, che ricorda come lo stesso Marziale si sia ampiamente ispirato alle composizioni della *Anthologia Palatina*.

⁹ *Thesaurus linguae Latinae*, X, 1, s.v. *plagiarius*, col. 2302; *plagiator*, coll. 2302-2303; *plagium*, coll. 2303-2304; *plagius*, col. 2304.

¹⁰ TERTULLIANUS, *Adversus Marcionem*, trad. E. EVANS, *Tertullian. Adversus Marcionem*, Oxford, 1972, I, 23.

¹¹ Così riassunto in R. LAMBERTINI, *Plagium*, Milano, 1980, 63. Cfr. O. CUNEO, *Sequestro di persona, riduzione in schiavitù e traffico di esseri umani*, Milano, 2018, 15, cui si rimanda per una trattazione approfondita del tema.

¹² ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, W.M. LINDSAY (ed.), Oxford, 1911, L. X, 220.

¹³ Si veda, in particolare, POMPONIIUS LAETUS, *De Romanorum legibus, Libellus, Item Francisci Philelphi Annotatio legum*, Venetiis, ca. 1533, 2v-3r.

¹⁴ AMBROSIIUS CALEPINUS, *Plagiarius*, in *Dictionarium*, Venetiis, 1559, s.v. *plagiarius*, 638.

reana, nella lingua dei giuristi. Il codice penale italiano del 1930 sanziona la riduzione o il mantenimento in schiavitù o servitù (art. 600), mentre sino al 1981 qualifica come “plagio” la fattispecie criminosa di chi «sottopone una persona al proprio potere, in modo da ridurla in totale stato di soggezione» (art. 603).

La successiva dichiarazione di illegittimità costituzionale del reato di plagio “psicologico”¹⁵ e la mancanza di un impiego esplicito della parola nella legge autoriale, non hanno tuttavia impedito di adoperare il termine – nella sua duplice accezione – nel linguaggio comune e, limitatamente al plagio letterario, nel linguaggio giuridico.

1.1. Allegoria del plagio e altre metafore usurpative

La piena comprensione del fenomeno plagiario, nella sua veste attuale, presuppone uno studio attento dell’evoluzione storica del plagio¹⁶, attento a valorizzare il ruolo dei canoni di imitazione e di originalità. Riconoscere l’imitazione come una caratteristica intrinseca della creazione è difatti un passaggio essenziale per comprendere la natura dell’originalità e, di contro, spiegare il plagio.

Prima di Marziale, altri pensatori dell’età antica hanno riflettuto sulla pratica di far propri i versi altrui – più spesso nel senso figurato di *furtum*, *latrocinium* o *piraterium*¹⁷ – e più ampiamente sul tema dell’originalità¹⁸.

Il tema, insieme a quello dell’imitazione, è presente già nel-

¹⁵ Il reato di plagio è dichiarato costituzionalmente illegittimo dalla Corte costituzionale con sentenza del 9 aprile 1981 n. 96, in *Giur. Cost.*, 1981, I, 806, acclamata «l’impossibilità di attribuire un contenuto oggettivo, coerente e razionale e pertanto l’assoluta arbitrarietà della sua concreta applicazione».

¹⁶ Di particolare pregio per valore interdisciplinare e storico è D. GIURIATI, *Il plagio. Furti letterari artistici musicali*, Milano, 1903. Cfr. Z.O. ALGARDI, *Il plagio letterario e il carattere creativo dell’opera*, Milano, 1966; ID., *La tutela dell’opera dell’ingegno e il plagio*, Padova, 1978; A. LINDEY, *Plagiarism and Originality*, New York, 1952; R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, trad. M. CURTONI e M. PAROLINI, Roma, 2007.

¹⁷ G. WISSOWA et al., *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart-München, 1893–ss., s.v. *furtum*, 6,1:1645; s.v. *latrocinium*, 7,2:1017; s.v. *piraterium*, 10,1: 2192.

¹⁸ È impreciso sostenere che Marziale sia stato l’unico pensatore antico a ragionare sul fenomeno. Sul punto, E. STEPLINGER, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Leipzig, 1912. *Contra*, J. MIRA SEO, *Plagiarism and Poetic Identity in Martial*, *Am. J. Philol* 4, 130 (2009): 567.

le riflessioni aristoteliche sul fare artistico e letterario e nella distinzione platonica fra arte imitativa “positiva” e “negativa”¹⁹. Per Aristotele l’imitazione è una caratteristica umana naturale ed è fonte di piacere²⁰: tutte le arti, come la poesia o la commedia, sono imitazioni, ciascuna in modo diverso²¹.

Nella commedia attica del V secolo a.C.²², i commediografi si accusano reciprocamente di riprendere i versi altrui. Si ricorda, tra tante, l’invettiva di Aristofane contro Eupoli, in difesa di un teatro che offra al pubblico idee nuove, originali²³. L’imitazione è una regola universale della vita e dell’arte²⁴. Nella Roma del I secolo d.C.²⁵, Seneca nega categoricamente che la ripresa di temi già trattati da altri, e quindi di proprietà comune, possa costituire un furto, purché sia fatta con abilità e giudizio:

Nec illis manus inicit tamquam alienis; sunt enim publica. [Iurisconsulti negant quicquam publicum usucapi]²⁶.

¹⁹ Più controversa è l’esegesi della μίμησις platonica, intesa come imitazione, ma anche rappresentazione o riproduzione. Cfr. E. CASSIRER, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen, Vorträge der Bibliothek Warburg 2* (1922-23): 1-27; E. BELFIORE, *A Theory of Imitation in Plato’s Republic, T.A.Ph.A.* 114 (1984):121.

Sulla concezione del sapere e sul comunismo della conoscenza in Platone, si veda M.C. PIEVATOLO, *La comunicazione del sapere. La questione del diritto d’autore*, in *Boll. telemat. filos. polit.*, 2007-2008, <<http://btfp.sp.unipi.it/dida/fpa/index.xhtml#Platone>>; ID., “Le cose degli amici sono comuni”: conoscenza, politica e proprietà intellettuale, in *Boll. telemat. filos. polit.*, 2005, <<http://btfp.sp.unipi.it/chiaral/m/amici.html>>

²⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, trad. D. LANZA, Milano, 1987, 22 ss. Cfr. P. SIMPSON, *Aristotle on Poetry and Imitation, Hermes* 3, 116 (1988): 279.

²¹ Cfr. ISOCRATES, *Panegyricus*, IV, trad. G. NORLIN, Cambridge, 1980, Vol. I, 115, § 7-10, secondo cui non vi è un modo univoco per esprimere le idee: ciò che conta è come si elaborano.

²² Così M. SONNINO, *L’accusa di plagio nella commedia attica antica*, in R. GIGLIUCCI *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Milano, 1998, 19-51.

²³ ARISTOFANE, *Gli Acaresni, le Nuvole, Le vespe, Gli uccelli*, trad. G. PADUANO, Milano, 1982, rr. 545-548.

²⁴ Cfr. QUINTILIANUS, *Institutionum Oratoriarum libri duodecim*, Lugduni Batavorum et Roterodami, 1665, X, cap. 2; LONGINUS, LONGINUS, *On the Sublime*, trad. H.L. HAVELL, con introduzione di A. LANG, London-New York, 1890, XIII; MACROBIUS, *Saturnalia*, R.A. KASTER (ed.), Cambridge, 2011, VI, I.

²⁵ Sul punto, si veda S. MCGILL, *Plagiarism in Latin literature*, New York, 2012.

²⁶ L. ANNAEUS SENECA, *Ad Lucilium Epistularum Moralium Libri XX*, Lipsiae, 1842, 358.

Sussiste, al tempo stesso, un atteggiamento di prudenza nel far passare l'opera altrui come propria²⁷. Nel *De Architectura*, per esempio, Vitruvio racconta della sollecitudine con cui Aristofane da Bisanzio condanna la mancanza di originalità individuale nelle composizioni poetiche di molti autori, colpevoli di aver passivamente ripreso i versi di altri poeti:

[Aristophanes] docuit unum ex his eum esse poetam, ceteros aliena recitavisse, oportere autem iudicantes non furta sed scripta probare. Admirante populo et rege dubitante, fretus memoria e certis armariis infinita volumina eduxit et ea cum recitatis conferendo coegit ipsos furatos de se confiteri. Itaque rex iussit cum his agi furti condemnatosque cum ignominia dimisit, Aristophanen vero amplissimis muneribus ornavit et supra bybliothecam constituit²⁸.

Tra la fine dell'età antica e i primi secoli del Medioevo si sviluppa un diverso giudizio sulla copia, complice una prolifica attività di riscrittura ed esegesi dei testi sacri ad opera di eruditi, le cui glosse contengono preziose indicazioni sulla teoria medievale in merito ai concetti di "auctoritas" e "paternità"²⁹. Nelle copiose trascrizioni dei monaci, si badi, non vi è l'esigenza di salvaguardare la paternità individuale dell'opera³⁰, né di impedirne l'usurpazione³¹, bensì di diffondere il sapere ereditato³².

Quando il Medioevo volge al termine, grazie all'evoluzione delle pratiche di scrittura e alla disponibilità di strumenti di diffusione delle opere, il copista diventa più attento e scrupoloso³³.

²⁷ Cfr. Q. HORATIUS FLACCUS, *Epistola ad Pisones, De Arte Poetica*, trad. N. CONTINI, Milano, 1869.

²⁸ M. VITRUVIO POLLIONE, *Architettura*, VII, pref. 7, trad. S. FERRI, Milano, 2002, 354.

²⁹ A.J. MINNIS, *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London, 1984.

³⁰ Sull'argomento, si veda M. MEZGHANI-MANAL, *Source, façon et contrefaçon au Moyen Age*, Actes du colloque de Tours 2001, *Le plagiat littéraire, Littérature et Nation* 27 (2002): 49-70; P. KUNSTMANN, *Œcuménisme médiéval et auctoritates: art et liberté de la copie*, in C. VANDENDORPE (ed.), *Le plagiat*, Ottawa, 1992, 140-141.

³¹ A. LINDEY, *Plagiarism and Originality*, cit., 67-68.

³² G. CONSTABLE, *Forgery and Plagiarism in the Middle Ages*, *ADipl.* 29 (1983): 4, 27 ss., 38 ss.

³³ D. HOBBS, *Authorship and publicity before print. Jean Gerson and the transformation of Late Medieval learning*, Philadelphia, 2009, 7-8.

Le interpolazioni, le allusioni e i prestiti dalle opere altrui contribuiscono a definire un nuovo tipo di autorialità e originalità, che caratterizza anche la letteratura moderna.

L'imitazione si conferma un prezioso strumento di apprendimento e contribuisce alla conoscenza dei temi classici. Si recupera il paradigma che chiunque può utilizzare qualsiasi idea, a condizione che lo faccia con giudizio, ammettendo quindi la collazione di materiale preesistente, e con ciò crei qualcosa di nuovo³⁴. Viene invece tendenzialmente deprecata la copia servile:

È il Poeta uno imitator sì fatto [che] tessendolo diversamente il faceva di commune proprio, e di vecchio, nuovo³⁵.

Intorno al Cinquecento, gli *hommes de lettres* tollerano e giustificano anche la copia pedissequa di opere altrui. La riscoperta dei classici si accompagna a un esercizio di riscrittura dei testi, espressione di una cultura in cui l'imitazione è ancora il principale modello e strumento di apprendimento³⁶. La copia, che di fatto diventa equivalente dell'imitazione, è spesso realizzata per finalità pratiche che rendono la citazione della fonte quasi superflua e il copista, legato intimamente al testo, diventa lui stesso autore³⁷.

L'imitazione, considerata un fondamentale elemento di creazione, viene consolidata dal prestito giudizioso di opere o materiali altrui³⁸. Appare comunque opportuno selezionare e imitare giudiziosamente, evitando di copiare parola per parola

³⁴ B. DANIELLO, *La Poetica di Bernardino Daniello Lucchese*, Libro II, Vinegia, 1536, 74-75. Cfr. I. PONTANUS, *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadii, 1594, 33, che critica la copia letterale come schiavitù dell'imitazione.

³⁵ L'accurata selezione del materiale è un aspetto critico. Così T. TASSO, *Discorsi del signor Torquato Tasso. Dell'Arte Poetica*, Venetia, 1587, 66.

³⁶ La natura euristica dei repertori umanistici favorisce la riscrittura. Cfr. A. PETRUCCI, *Le biblioteche antiche*, in *Letteratura italiana, Vol. II, Produzione e consumo*, Torino, 1983, 528, il quale precisa che l'umanista legge per scrivere, legge scrivendo e scrive leggendo.

³⁷ Sul punto, in particolare, H. MAUREL-INDART, *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, Paris, 2007, 2-16; L. CANFORA, *Il copista come autore*, Palermo, 2002; S.A. KAMATH, G. VIERECK, *Authorship and first-person allegory in Late medieval France and England*, Woodbridge, 2012, 5-10.

³⁸ Così anche L. COX, *The Art or craft of Rhetoryke*, London, 1524; T. WILSON, *The arte of rhetorique*, London, 1553.

il lavoro degli altri e tenendo sempre a mente il fine ultimo di promozione della conoscenza³⁹.

Eppure, vi è anche chi si dimostra maggiormente sensibile alla tutela della paternità dell'opera e distingue drasticamente l'imitazione dalla copia⁴⁰. Mario Equicola, per esempio, accoglie favorevolmente l'imitazione a patto che non si riduca a un *furto de lettere*:

Io existimo in nissuno esser cosi fredo et congelato il core, che essendo in manifesto furto de lettere accolto, non se li diffunda il sangue: et dimostre per la faccie: potendo esser con ragione dinanzi al tribunale dele muse citato et constretto ad restituzione: como usurpatore de le altrui fatiche: et quasi spogliatore de corpi sepulti⁴¹.

Nell'Inghilterra, tra il XVI e il XVIII secolo, si attinge ampiamente alle opere dei classici⁴², e di conseguenza le accuse di *robbery* si moltiplicano:

Next o'er his books his eyes began to roll, In pleasing memory of all he stole; How here he sipp'd, how there he plunder'd snug, And suck'd all o'er like an industrious bug⁴³.

L'usurpazione della paternità dell'opera è spesso associata alla favola di Esopo del corvo che strappa le piume dalle ali degli altri uccelli, anche nella sua pittoresca declinazione di "*horrific larceny*" che nuoce alla proprietà altrui⁴⁴.

Complici anche le teorie romantiche sull'autorialità indivi-

³⁹ R. ASCHAM, *The Scholemaster*, London, 1570, 264-269.

⁴⁰ L. CASTELVETRO, *Poetica*, Vienna d'Austria, 1570, 76 ss., 120-121, che mette in guardia da «rubatori [...] degni d'ogni grave punitione». Cfr. F. PATRITIO, *Della Retorica*, Venetia, 1562; e, alcuni decenni più tardi, D. BARTOLI, *Dell'huomo di lettere difeso et emendato, Parti due*, Roma, 1645, 132 ss.

⁴¹ M. EQUICOLA, *Libro de natura de amore*, Vinegia, 1525, 1r; Cfr. G. LOMBARDI, *Traduzione, imitazione, plagio*, in R. GIGLIUCCI (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma, 1998, 103.

⁴² Sono noti i copiosi prestiti di trama e personaggi da Plutarco (*Antony and Cleopatra*), Boccaccio (*All's Well That Ends Well*), Chaucer (*Troilus and Cressida*), e altri. Cfr. A. LINDEY, *Plagiarism and Originality*, cit., 73-75, 86-97, che ricorda come audaci plagiaristi anche Dickens e Wilde.

⁴³ A. POPE, *Dunciad*, in G. GILFILLAN (ed.), *The Poetical Works of Alexander Pope*, II, Edinburgh 1856, I, 127-130.

⁴⁴ Si veda F.G. LEE, *Memorials of the late Rev. T. S. Hawker*, London, 1876, 23, che descrive Milton come «double-dyed thief of other men's brains».

duale⁴⁵, gli autori sentono il bisogno di giustificarsi e protegger-si dall'ingiusta accusa di appropriarsi di opere altrui, e alcuni lo fanno con particolare determinazione:

It came from mine own heart, so to my head, And thence into my fingers trickled; Then to my pen, from whence immediately On paper I did dribble it daintily. Manner and matter, too, was all mine own, Nor was it unto any mortal known Till I had done it; nor did any then By books, by wits, by tongues, or hand, or pen, Add five words to it, or write half a line Thereof: the whole, and every whit is mine⁴⁶.

Altri ammettono il prestito e considerano le accuse di *piracy* ridicole e irrilevanti⁴⁷. Orgogliosi di aver abilmente saputo usare, con impegno e giudizio⁴⁸, l'arguzia e le parole altrui, per forgiare come un gioiello la buona poesia⁴⁹, affermano di creare opere nuove e originali⁵⁰.

Nell'Italia del tempo, gli autori continuano a ispirarsi ai canoni classici e la critica letteraria discute spesso delle pratiche imitative. L'ispirazione ai modelli della classicità comunque mantiene una propria autonomia e originalità⁵¹. Le idee non sono considerate appartenenti a nessuno, almeno fintanto che non diventino qualcosa di nuovo e originale, grazie all'imitazione, al giudizio e alla sapiente composizione⁵².

Tali principi di originalità e imitazione sono forti e presenti

⁴⁵ Cfr. N. GROOM, *Unoriginal genius: plagiarism and the construction of 'Romantic' authorship*, in L. BENTLY, J. DAVIS, J.C. GINSBURG (edd.), *Copyright and Piracy. An Interdisciplinary Critique*, New York, 2010, 288.

⁴⁶ Così J. BUNYAN, *The Holy War*, London-Aylesbury, 1907.

⁴⁷ In tal senso, S. JOHNSON, *Lives of the English Poets: Prior, Congreve, Blackmore, Pope*, London, 1891, 786-790.

⁴⁸ S.T. COLERIDGE, *Biographia Literaria*, London, 1817, 11, che parla di "prestito giudizioso", da non condannare o fraintendere.

⁴⁹ J. DREYEN, *An evening's love, or, The mock-astrologer*, in W. SCOTT (ed.), *The Works of John Dryden*, III, London, 1808, 229-231.

⁵⁰ P.B. SHELLEY, *Letters To Leigh Hunt* (1819), in R.H. SHEPHERD (ed.), *The prose works of Percy Bysshe Shelley from the original editions*, London, 1888, I, 381 ss.

⁵¹ Cfr. E. FLORI, *Il teatro di Ugo Foscolo*, Biella, 1907, 89; G. MARCHESE, *La poesia del Foscolo: Sonetti, Odi, Sepolcri, Brani delle grazie*, Palermo, 1990, 43; D. CAIAZZO, *Ugo Foscolo*, Vol. 1, Roma, 1950, 163.

⁵² A. MANZONI, *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, 1820, in *Opere Varie*, Milano, 1845, 425. Cfr. ID., *Dell'Invenzione. Dialogo*, in ID., *Opere Varie*, Milano, 1881, 387.

anche nei secoli a seguire; le regole della letteratura consentono il prestito giudizioso delle opere altrui, a condizione che ciò non si traduca in appropriazione del merito o paternità altrui. Il problema è distinguere quando i frequenti parallelismi e le somiglianze sono un riferimento deliberato⁵³, una reminiscenza o coincidenza, oppure una deliberata appropriazione⁵⁴.

Per tutto il '900, il tema dell'originalità mantiene la sua enfasi, ma si critica più apertamente l'interpretazione, rigida e quasi ossessiva⁵⁵, di creatività prodigiosa. Si discute inoltre di come i cambiamenti sociali e tecnologici influenzino la nozione di "creazione intellettuale"⁵⁶, presagendo la preoccupazione odierna che il dato prenda il sopravvento sull'opera⁵⁷.

In tempi più recenti, si assiste a un ulteriore rinvigorismento di questa concezione di "originalità" che, influenzato dalla robusta deriva esclusiva dei diritti d'autore e pur legato alla dimensione sociale ed etica di creazione dell'opera, influenza le norme che fondano e regolano il diritto morale di paternità.

2. L'attuale veste giuridica del plagio

Da "forma estrema del riuso" secondo l'arte classica⁵⁸, ad "appropriazione sfacciata" nella demistificazione dell'arte con-

⁵³ A.C. BRADLEY, *Commentary on Tennyson's "In Memoriam"*, New York, 1907, 70, 73-74.

⁵⁴ Esplicite accuse di plagio sono rivolte, tra i tanti, a Shaw – che nega di essere un plagiatore e anticipa: «what the world calls originality is only an unaccustomed method of tickling» (G.B. SHAW, *Three Plays for Puritans*, Chicago-New York, 1900, xxxvi). Sulle accuse a Pirandello, si veda M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Milano, 1998, 41; R. DEAZLEY, *What's New About the Statute of Anne? or Six observations in search of an act*, in L. BENTLY, U. SUTHERSANEN, P. TORREMANS (edd.), *Global Copyright: Three Hundred Years since the Statute of Anne, from 1710 to Cyberspace*, Cheltenham, 2010, 26.

⁵⁵ Sul punto, è interessante la discussione tra Woolf e Bennet. Cfr. V. WOOLF, *Mr Bennet and Mrs Brown*, London, 1923, 3-10; A. BENNET, *The author*, London-New York, 2005, 191-194.

⁵⁶ W.D. EVERMAN, *Who Says This?: The Authority of the Author, the Discourse, and the Reader*, Carbondale, 1998, 119. Cfr. M. FOUCAULT, *The order of things: Archeology of the human sciences*, London, 2001, 360.

⁵⁷ Cfr. I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi* (1967), in Id., *Una pietra sopra*, Torino, 1980, 15.

⁵⁸ Cfr. R. GIGLIUCCI, *Introduzione*, in Id. (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*. Roma, 1998, 9-11, che prefigura come l'arte del plagiatore consista innanzitutto nell'operare una buona scelta.

temporanea, il plagio letterario è un fenomeno storicamente noto. Si è visto che mondo antico, medievale e moderno non lo disdegnano a priori, spesso a condizione che la riproduzione o l'imitazione siano a loro volta strumenti dell'arte e l'artista adoperi il suo ingegno⁵⁹. L'età contemporanea conferma e amplifica la portata di tale canone, accentuando altresì le sue innate contraddizioni.

Nell'ambito del diritto d'autore, la cognizione letteraria del plagio, inteso come sottrazione o prestito dell'opera altrui, risale ai tempi antichi, mentre la sua percezione giuridica attuale è frutto di una riflessione ben più recente. Il diritto moderno riconosce il plagio letterario nel momento in cui sorge l'esigenza di proibire la contraffazione, ossia l'abusiva utilizzazione dell'opera che viola, in primo luogo, il diritto patrimoniale dello stampatore o dell'editore.

Nella legge, e ciò accomuna più sistemi giuridici, manca un riferimento diretto al plagio letterario e un'esplicita sanzione della sola usurpazione di paternità slegata rispetto alla violazione dei diritti patrimoniali d'autore⁶⁰. Eppure, ciò non impedisce a dottrina e giurisprudenza di colmare tale lacuna offrendo molteplici e spesso contrastanti interpretazioni.

In Italia, su influenza della tradizione francese, il plagio fu in principio considerato sempre strettamente connesso alla contraffazione⁶¹, di cui è considerato un'aggravante in ragione dell'usurpazione della paternità dell'opera contraffatta; parallelamente, si ritagliò un ampio spazio per le ipotesi di non punibilità

⁵⁹ Sino a qualificarlo «intollerabile male letterario da evitare e perseguire penalmente». F. ROSCALLA, *Storie di plagi e di plagiari*, in F. ROSCALLA (ed.), *L'autore e l'opera. Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*. Atti del Convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005), Pisa, 2006, 69-70.

⁶⁰ Nel panorama europeo, è singolare, per esempio, la scelta del legislatore polacco di prevedere una precisa responsabilità penale di chi usurpi la paternità o induca in confusione sulla paternità di un'opera o performance altrui: «Whoever usurps the authorship or misleads others as to the authorship of a whole or a part of another person's work or another person's artistic performance shall be liable to a fine, restriction of liberty or imprisonment for up to 3 years». Act of 4 February 1994 on *Copyright and Related Rights* (Consolidated text inc. Journal of Laws of the Rep. Poland of 2018), art. 115 comma 1.

⁶¹ E. ROSMINI, *Legislazione e giurisprudenza sui diritti di autore*. Milano, 1890; ID., *Diritti di autore sulle opere dell'ingegno di scienze, lettere e delle arti*, Milano, 1896.

di un comportamento che piuttosto rappresentasse una forma d'imitazione a sua volta creativa⁶².

Solo quando la dimensione personale del diritto d'autore si afferma e si distingue manifestamente rispetto a quella economica, la violazione del diritto morale di paternità assume una propria individualità, ancorché non esplicitata con il termine "plagio"⁶³. La centralità della riproduzione è ricorrente⁶⁴, sebbene si possano prevedere ipotesi in cui si violi unicamente il diritto morale e altre in cui siano al contempo violate la dimensione morale e patrimoniale del diritto d'autore⁶⁵.

Se lo si considera una forma di contraffazione aggravata dall'atto usurpativo di paternità, l'elemento soggettivo del dolo non è pressoché contemplato⁶⁶. Si riconosce invece la distinzione tra "forma esterna" e "contenuto" dell'opera: solo la prima è proteggibile in quanto idonea a differenziare l'opera creativa, dunque la sola a essere indicativa di plagio⁶⁷.

La varietà di forme che il plagio può assumere e le modalità con cui si realizza contribuiscono a complicare il quadro d'insieme. Le forme del plagio, infatti, sono molteplici e altrettanto varie sono le modalità con cui il plagiario agisce: l'opera originale può essere riprodotta interamente o parzialmente⁶⁸; può essere modificata, rielaborata o trasformata abusivamente⁶⁹. In tutte queste ipotesi, si ha propriamente plagio se manca la corretta attribuzione di paternità dell'opera originale. Esso, inoltre, può

⁶² G. CARMIGNANI, *Elementi di diritto criminale*. Napoli, 1850.

⁶³ La legge italiana, l. 22 aprile 1941, n. 633, *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio* (l.d.a.), contempla l'ipotesi di usurpazione della paternità dell'autore all'art. 171, comma 3, che la qualifica come aggravante del reato di contraffazione. Il principio di autonomia che regola la disciplina dei diritti di natura morale consente tuttavia di ravvisare una specifica tutela in caso di violazione del solo diritto morale di paternità, salvo le precisazioni fatte agli artt. 168 e ss.

⁶⁴ Cfr. E. MILLER, J. FEIGENBAUM, *Taking the copy out of copyright*, in *Proceedings of the 1st ACM Workshop on Security and Privacy in Digital Rights Management (DRM)*, Berlin, 2002, 233-244.

⁶⁵ Altrettanto centrale è, come si anticipato nei paragrafi precedenti, il concetto di "originalità".

⁶⁶ *Contra*, storicamente, N. STOLFI, *Il diritto di autore*, Milano, 1932, 722, che lo ritiene presupposto necessario della sua specifica reprimibilità.

⁶⁷ A. SANDULLI, *Plagio letterario e parodia*. Napoli, 1928, 376.

⁶⁸ Qui "riproduzione" è intesa anche in senso figurato.

⁶⁹ Tale è l'ipotesi di abusiva elaborazione, non potendosi applicare il combinato disposto degli artt. 4 e 18 l.d.a.

spingersi fino al pubblico dominio, al patrimonio comune di conoscenze, all'opera inedita.

Appare, infine, evidente la difficoltà di calare nelle varie realtà creative un criterio di valutazione univoco. A seconda del genere di opera, il gradiente di creatività può variare e mostrare maggiore o minore intensità. Di conseguenza, è opportuno per l'interprete, e in particolare per il giudice, tener conto di tali importanti distinzioni.

2.1. *La questione definitoria*

Nel linguaggio comune, sopravvivono le diverse accezioni del termine. Il "plagio" è inteso sia come usurpazione della paternità di un'opera dell'ingegno, sia come delitto contro la personalità individuale. Da una parte, nel senso di riproduzione abusiva dell'opera altrui con usurpazione (o appropriazione) di paternità, come atto di far passare per propria l'opera altrui o senza indicare la fonte, ovvero di copia o imitazione. Dall'altra, nel senso di esercizio di un ascendente intellettuale e morale su un altro soggetto, teso ad annullare la sua personalità e assoggettarlo al proprio volere⁷⁰.

Nel linguaggio giuridico, si ribadisce, sopravvive unicamente la prima accezione. Il plagio letterario, nonostante manchi una definizione del legislatore, è applicato al diritto d'autore. In tale contesto, l'assenza di una definizione legislativa è sintomatica di una generale difficoltà a inquadrarlo giuridicamente, definendo in termini chiari e univoci il fenomeno dell'usurpazione della paternità dell'opera altrui.

Il problema definitorio è sintomo di un più generale intendimento di come il plagio si sottragga a una rigida intelaiatura giuridica. Benché esso non sia esclusivo di una particolare stagione letteraria, omettere le necessarie differenziazioni rischia di riassumerlo in termini pleonastici.

La distinzione tra comportamenti accettabili e intollerabili, peraltro raramente agevole, è direttamente collegata al processo

⁷⁰ *Vocabolario Treccani online*, cit., s.v. *plagiare*. Cfr. *Enciclopedia Europea*, VIII, Milano, 1979, s.v. *plagio e riduzione in schiavitù*, 1017; *Enciclopedia Zanichelli*, Bologna, 1995, s.v. *plagio*, 1406; *Dizionario enciclopedico italiano*, Roma, 1970, s.v. *plagio*, 494-495.

creativo⁷¹. Le dinamiche della creazione spesso implicano il prestito di idee o concetti, anche di opere altrui che così diventano ispiratrici⁷². Ciò suggerisce che la creazione non può essere considerata solo il risultato di sforzi individuali⁷³. Tale presupposto non può essere trascurato nella trattazione e definizione del plagio⁷⁴.

Partendo da tali premesse, non v'è da stupirsi se nell'ambito del diritto d'autore le articolazioni e quindi le descrizioni del plagio, come interpretate da dottrina e giurisprudenza, sono molteplici e in alcuni casi contraddittorie.

Sul fronte dottrinale italiano, per esempio, Algardi ne dà una definizione nei termini di una «simulazione dell'originalità della creazione intellettuale in opera derivata in tutto o in parte dall'opera, o da parte o elementi creativi di opera tutelabile»⁷⁵.

Per lo statunitense Posner, il plagio è invece «una frode intellettuale che consiste in una copia non autorizzata spacciata per originale [e] che induce il pubblico a comportarsi diversamente da come avrebbe fatto se fosse stato a conoscenza della verità»⁷⁶. In tal senso, il plagio, che esige un approccio critico che consideri la variabilità e le trasformazioni dell'ambiente in cui esso prende forma, deve indurre una modificazione del comportamento del pubblico che, anziché acquistare l'opera dell'autore originale, acquista l'opera del plagiario⁷⁷.

Anche ai fini della sua definizione, è importante distinguere gli atti di onesta imitazione di chi emula gli altri per apprendere e favorire la costruzione di nuova conoscenza, da quelli di chi

⁷¹ Sul tema, si veda specialmente C. BOHANNAN, H. HOVENKAMP, *Creation without Restraint. Promoting Liberty and Rivalry in Innovation*, New York, 2012.

⁷² Così, per esempio, N. GROOM, *Unoriginal genius: plagiarism and the construction of 'Romantic' authorship*, in L. BENTLY, J. DAVIS, J.C. GINSBURG (edd.), *Copyright and Piracy*, cit., 271.

⁷³ M. RIMMER, *Wikipedia, collective authorship and the politics of knowledge*, in C. ARUP, W. VAN CAENEGEM (edd.), *Intellectual Property Policy Reform. Fostering Innovation and Development*, Cheltenham, 2009, 172.

⁷⁴ Cfr. I. ALEXANDER, *The genius and the labourer: authorship in eighteenth and nineteenth-century copyright law*, in L. BENTLY, J. DAVIS, J.C. GINSBURG (edd.), *Copyright and Piracy*, cit., 300.

⁷⁵ Z.O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 370.

⁷⁶ R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 107.

⁷⁷ R. A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 107-110.

voglia far passare le creazioni altrui per proprie⁷⁸. Si rimarca, in ogni caso, l'opportunità di trascurare le ipotesi di riproduzione e imitazione di minima entità, da lasciare al giudizio dei letterati, ma non sino al punto da ignorare il plagio parziale, né il plagio camuffato o mascherato.

Nei più recenti arresti della giurisprudenza, non mancano sintomatici momenti di incertezza, laddove si esclude che il plagio debba implicare la riproduzione integrale dell'opera originaria, ma si indugia nuovamente su criptici e non meglio definiti "criteri quantitativi"⁷⁹.

Risalta inoltre la coniazione di nuove espressioni, come il plagio cosiddetto "evolutivo" o "trasformativo"⁸⁰, che tuttavia rischiano di aggiungere ulteriore complessità e confusione. Problematico, se non gestito con la dovuta attenzione, appare infine il correlato riferimento al cosiddetto "scarto semantico", che conferisce all'opera successiva un diverso e proprio significato artistico, e che se rinvenuto esclude l'appropriazione del nucleo individualizzante o creativo dell'opera anteriore e, di conseguenza, il plagio⁸¹.

2.2. Plagio o contraffazione?

La mutevolezza del concetto di "plagio", e la corrispondente problematicità che deriva dall'adottare una definizione univoca di esso, suggerisce di prendere in considerazione anche l'opinione di chi preferisce abbracciare un'immagine del fenomeno come una delle tante manifestazioni dell'appropriazione artistica. In questa prospettiva, attività come copia, imitazione, falso, alterazione, variazione e furto, sono manifestazioni di un'attività

⁷⁸ P. DRAHOS, J. BRAITHWAITE, *Information Feudalism. Who Owns the Knowledge Economy?*, London, 2002.

⁷⁹ Si veda, sul primo fronte, Trib. Milano, 1 dicembre 2015, in *AIDA*, 2016, 1070; sul secondo, Trib. Milano, 10 febbraio 2009, in *Dir. autore*, 2009, 516.

⁸⁰ Più complesso, come si avrà modo di approfondire nelle pagine che seguono. Cfr. Corte Cass., 6 giugno 2018, n. 14635, in *Foro it.*, 2018, I, 3111; Trib. Roma, 11 febbraio 2019, ined.; App. Firenze 11 febbraio 2020, ined.

⁸¹ Tra le pronunce investite da tali questioni, si veda Corte Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340, in *Foro it.*, 2015, I, 2031; Corte Cass., 26 gennaio 2018, n. 2039, in *Foro it.*, 2018, I, 855.

usurpativa che si realizza nei vari ambiti della società e dell'arte in senso lato, e tale è anche il plagio.

Come si è detto, si tratta di fenomeni piuttosto articolati, noti fin dall'epoca più antica e tuttora presenti, che nemmeno i più recenti meccanismi di controllo e sanzionatori sono riusciti a eliminare. Essi possono essere convenzionalmente riassunti nel concetto di "contrafactum", che mantiene una relazione di legittimazione e negazione al tempo stesso rispetto al prodotto originario e deriva dalla propensione comune all'imitazione e all'appropriazione della creazione altrui⁸².

Eppure, non sempre l'adattabilità del giurista alle categorizzazioni e definizioni offerte dai saperi non giuridici resiste alla naturale e irrinunciabile tentazione di elaborare proprie distinzioni⁸³. Assodata la singolare diffidenza del giuridico verso il non giuridico, si comprende più adeguatamente il senso del dibattito intorno alla distinzione tra "plagio" e "contraffazione"; un dibattito che non è confinato alle cattedre di dottrina ma si spinge fino alle aule di giustizia.

Ammesso che abitualmente il plagio sia associato alla contraffazione, prima ancora che all'usurpazione di paternità e quindi violazione del diritto morale dell'autore, appare opportuno riconoscere al concetto di "plagio" una propria autonomia.

Si sottolinea in ogni caso l'opportunità di una differenziazione, stante il diverso rilievo di interessi patrimoniali e morali. Il plagio cosiddetto "semplice", ossia il plagio che non implica la violazione del diritto all'utilizzazione economica dell'opera, colpirebbe preminentemente il merito dell'opera; la contraffazione, al contrario, aggredirebbe direttamente la sfera patrimoniale in quanto abusiva utilizzazione del diritto altrui. In dottrina, vi è chi ha sostenuto l'utilità della distinzione rispetto alla contraffazione giustificandola con il diverso modo di considerare l'opera colpita: "plagio" è appropriarsi di un'opera altrui,

⁸² Così G. PERON, A. ANDREOSE, *Introduzione*, in ID. (edd.), «*Contrafactum*». *Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno interuniversitario (Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004), Padova, 2008, X-XI.

⁸³ Sulle definizioni del diritto, si veda D. QUAGLIONI, *Il diritto e le definizioni*, in F. CORTESI, M. TOMASI, *Le definizioni nel diritto*, Trento, 2016, 13, 19, che parla di una vera e propria «coazione a definire» a cui il giurista è stato sempre e storicamente soggetto. In punto di definizioni legislative, cfr. G. TARELLO, *Il problema delle definizioni legislative*, in *Politica del diritto*, 3, 1975, 345-351.

mentre “contraffazione” è privare l’opera del suo valore economico⁸⁴.

Tuttavia, accertato che anche la contraffazione possa essere “semplice”, quando riproduzione o elaborazione rimangono illecite benché non vi sia usurpazione di paternità, i due fenomeni possono risultare distinti e sostanzialmente privi di alcuna relazione o collegamento. È però innegabile che, al di fuori delle ipotesi definite “semplici”, plagio e contraffazione spesso coesistono, e in tal caso, ogni differenziazione è ambigua.

Si propone, per esempio, la definizione di “contraffazione intellettuale” per indicare il plagio semplice o *tout court* (talvolta descritto come “plagio materiale”), in alternativa alla contraffazione vera e propria. Si distingue altrimenti il caso in cui l’usurpazione è formale (“plagio esplicito”) o in cui vi è la semplice mancata indicazione della paternità altrui senza attribuzione di un’altra fasulla (“plagio implicito”)⁸⁵.

Dottrina e giurisprudenza continuano a manifestare una certa incoerenza e difformità di opinione riguardo all’utilità di dei vari distinguo. Vi sono pronunce giurisprudenziali in cui si è voluto esplicitare il diverso contenuto di plagio e contraffazione, altre che affermano il contrario e altre ancora che non affrontano la questione.

Si potrà avere plagio senza contraffazione e viceversa, e si potrà individuare nel comportamento abusivo un reato o un illecito civile oppure infine un plagio non reprimibile giuridicamente, ma solo socialmente, eticamente o moralmente. Quest’ultimo aspetto, ben articolato e supportato dalla dottrina statunitense⁸⁶, si presta ad essere applicato a qualsiasi ordinamento, incluso quello italiano, e anzi permette di cogliere con precisione la polimorfia del fenomeno⁸⁷.

⁸⁴ In questi esatti termini si esprime Z.O. ALGARDI, *La tutela dell’opera dell’ingegno e il plagio*, cit., 368-370.

⁸⁵ S. MESSINA, *Le plagiat littéraire*. Parigi, 1936, 131-132, che sottolinea come, per esservi “contraffazione” alias “riproduzione reprimibile”, essa debba riferirsi all’opera nella sua originalità organica, così che ne rimangano fuori quelle ipotesi di riproduzione limitata ad elementi marginali.

⁸⁶ Sul punto, R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 17, 37-43, che esclude categoricamente si tratti di un reato o di un illecito civile, pur ammettendo che la sua interpretazione come violazione del diritto di attribuzione sia contemplata in Europa e limitatamente negli Stati Uniti, mentre ritiene possa essere piuttosto affrontato con sanzioni informali.

⁸⁷ Cfr. G. DORE, *Plagio e norme sociali*, in R. CASO (ed.), *Plagio e crea-*

2.3. *Paternità dell'opera, diritto d'autore e società*

Il concetto di “autorialità” (*authorship*), qui inteso nel senso di “paternità della creazione intellettuale”, si evolve unitamente alla nozione di “originalità” dell'opera. È noto che il diritto d'autore protegga esclusivamente le opere dell'ingegno considerate “originali”, ossia quelle che, in linea con la consolidata giurisprudenza europea, derivano dalla creazione intellettuale del suo autore, esprimendone la personalità⁸⁸.

Individualismo e collettività segnano alternativamente la storia dell'originalità. L'opera raramente appare frutto di isolata genialità, ma il più delle volte di uno sforzo collettivo e cumulativo. L'ideale romantico in particolare presenta l'autore quale creatore solitario, ma un'immagine così idealizzata di autorialità è stata a lungo criticata. A tal proposito, vi è chi suggerisce un modello di “paternità pubblica” che valorizzi il ruolo del pubblico nella creazione di prodotti intellettuali⁸⁹.

Il tema dell'autorialità è da sempre oggetto di studio, con risvolti spesso problematici, dipendenti principalmente dall'assunto che, da una parte, l'opera dell'ingegno è spesso frutto di un'attività collaborativa di più autori e, d'altra parte, molte opere sono create grazie all'imitazione, fino all'incorporazione di opere precedenti⁹⁰. Eppure, è con l'invenzione della scrittura e poi della stampa che tali studi si formalizzano e si concentrano sull'attribuzione della “paternità”⁹¹, pur con incerti e controversi arresti.

L'idea di “paternità solitaria ed esclusiva”, con l'immagine dell'autore che muore e rinasce a più riprese, è stata ampiamente criticata come sfortunata e irrealistica⁹². Si contesta, in partico-

tività: un dialogo tra diritto e altri saperi. Quaderni del Dipartimento di Scienze Giuridiche, 98. Trento, 2011, 215, e ampia letteratura ivi citata.

⁸⁸ Da ultimo, CGUE, 11 giugno 2020, *Brompton Bicycle*, causa C-833/18, ECLI:EU:C:2020:461, e precedente giurisprudenza in essa indicata.

⁸⁹ Così L. ZEMER, *The idea of authorship in copyright*, Applied legal philosophy series, Aldershot, 2007, 2-6, 97.

⁹⁰ Si veda, in particolare, H. LOVE, *Attributing authorship: an introduction*, Cambridge, 2010 (2002), 32 ss.

⁹¹ Cfr. M. NEWBURY, *Figuring authorship in antebellum America*, Stanford, 1997.

⁹² Tra i contributi sul tema, si ricorda M. WOODMANSEE, P. JASZI (edd.), *The construction of authorship: textual appropriation in law and literature, Post-contemporary interventions*, Durham, 2006 (1994). Cfr. D. NIMMER, *Copyright in the Dead Sea Scrolls: authorship and originality*, *Hous. L. Rev.* 38

lare, un'affrettata raffigurazione dei discorsi anti-autoriali e si suggerisce una lettura più attenta⁹³.

A essere maggiormente contestata è la rigida concezione di paternità applicata ai testi e alla conoscenza, che non tenga in dovuto conto l'influenza della tecnologia e del ruolo del pubblico⁹⁴, e quindi della "dimensione sociale" del diritto d'autore⁹⁵, oltre che della più generale opportunità di bilanciare efficacemente l'esclusività con interessi più generali⁹⁶.

3. Il plagio nel rapporto tra diritto e altre discipline

La letteratura è il primo naturale terreno in cui è maturato il fenomeno plagiario. L'etica e le norme sociali rappresentano un altro importante esempio di come gli altri saperi possano illuminare la disciplina giuridica del plagio e del diritto d'autore⁹⁷, chiarendo innanzitutto come un approccio eccessivamente punitivo rischi in realtà di frustrare il processo creativo e impedire il progresso delle arti e della conoscenza, che dovrebbe invece ispirare il diritto d'autore⁹⁸. Altrettanto apprezzabili sono le riflessioni sull'impatto della tecnologia⁹⁹.

L'interdisciplinarietà è un potente strumento di analisi¹⁰⁰, soprattutto quando l'oggetto di studio è un fenomeno metagiuri-

(2001): 1; M. WOODMANSEE, *Response to David Nimmer, 'Copyright in the Dead Sea Scrolls: Authorship and Originality'*, *Hous. L. Rev.* 38 (2001): 231.

⁹³ S. BURKE, *The Death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, 1992, 8 ss., 172; S. BURKE (ed.), *Authorship: from Plato to The Postmodern: A Reader*, Edinburgh, 2000 (1995), che rilegge l'opera di Barthes, *The death of the author* (1967), una delle più influenti meditazioni moderne sulla paternità.

⁹⁴ Cfr. A. BENNETT, *The author*, cit.; D.O. DOWLING, *Capital letters: authorship in the antebellum literary market*, Iowa City, 2009.

⁹⁵ S. SCAFIDI, *Intellectual Property and Cultural Products*, *Bost ULR* 81 (2001): 793; ID., *Who owns culture? Appropriation and authenticity in American law*, New Brunswick, 2005.

⁹⁶ L. ZEMER, *The idea of authorship in copyright*, cit., 96-97.

⁹⁷ Si veda S. BURKE, *The ethics of writing: authorship and legacy in Plato and Nietzsche*, Edinburgh, 2010 (2008). Cfr. H.E. MASON (ed.), *Moral dilemmas and moral theory*, New York, 1996.

⁹⁸ S. VAIDHYANATHAN, *Copyrights and copywrongs: the rise of intellectual property and how it threatens creativity*, New York, 2003 (2001), 184 ss.

⁹⁹ Si veda E. HEMMUNGS WIRTEN, *No trespassing: authorship, intellectual property rights, and the boundaries of globalization*, Toronto, 2004, 57 ss.

¹⁰⁰ Sulla distinzione tra interdisciplinarietà, intra-disciplinarietà e meta-disciplinarietà, che qui non si affronta, si rimanda a G. DEL RE, *Rapporto sul pro-*

dico come il plagio, che non può essere compreso adottando un approccio esclusivamente giuridico.

Il termine “interdisciplinare” ha una connotazione ampia¹⁰¹. Esso allude innanzitutto al metodo scientifico che valorizza la complementarità, interazione e integrazione di più saperi al fine di consentire l’analisi di fenomeni che altrimenti sarebbero mal compresi da un approccio isolato, con esiti non necessariamente incontrovertibili. Ci si è chiesti, in particolare, se l’interdisciplinarietà abbia contribuito all’accumulo di conoscenza giuridica, in termini quantitativi e qualitativi¹⁰², vista anche la frammentazione che caratterizza le discipline giuridiche, ciascuna con un proprio linguaggio¹⁰³, propri metodi e modelli¹⁰⁴.

A favore dell’interdisciplinarietà nell’ambito giuridico, si è argomentato che, perché sia efficace, essa presuppone un dialogo maturo tra interpreti¹⁰⁵. La ricerca giuridica interdisciplinare beneficia degli approfondimenti offerti da discipline non legali¹⁰⁶, e non appare minacciata dal metodo interdisciplinare¹⁰⁷, ma il buon esito di tale approccio scientifico di-

blema mente-corpo, in L. CUCCURULLO, E. MARIANI, (edd.), *Contesti e validità del discorso scientifico*, Roma, 2005, 221, 253.

¹⁰¹ *Vocabolario Treccani online*, s.v. *interdisciplinare*, <<http://www.treccani.it/vocabolario/interdisciplinare/>>.

¹⁰² J. MORAN, *Interdisciplinarity*, London-New York, 2010 (2002), 165-180, che mostra prospettive di ricerca.

¹⁰³ E. MERTZ, *Undervaluing Indeterminacy: Legal Translations of Social Science*, *DePaul L. Rev.* 60 (2011): 397. Cfr. D. S. CAUDILL, *Ethnography and the Idealized Accounts of Science in Law*, *San Diego L. Rev.* 39 (2002): 269; H. M. COLLINS, *Researching spoonbending: concepts and practice of participatory fieldwork*, in C. BELL, H. ROBERTS (edd.), *Social Researching: Politics, Problems, Practice*, London, 1984, 54.

¹⁰⁴ G. SAMUEL, *Is legal knowledge cumulative?*, *Leg. S.* 32 (2012): 448 ss., che discute l’influenza del metodo di *law and humanities*.

¹⁰⁵ P.J. STANCEL, *The Legal Academy as Dinner Party: A (Short) Manifesto on The Necessity of Inter-Interdisciplinary Legal Scholarship*, *U. Ill. L. Rev.* 5 (2011): 1577-1581.

¹⁰⁶ Per ulteriori approfondimenti, si veda R. FRODEMAN, J. THOMPSON KLEIN, C. MITCHAM (edd.), *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Oxford, 2012 (2010); W. SCHRAMA, *How to carry out interdisciplinary legal research: Some experiences with an interdisciplinary research method*, *Utrecht L. Rev.* 7 (2011): 147, 151 ss.; B.M.J. VAN KLINK, H.S. TAEKEMA (edd.), *Law and Method. Interdisciplinary Research into Law*, Tübingen, 2011.

¹⁰⁷ È un esempio di tale tendenza il crescente interesse per l’Analisi critica del diritto. Cfr. M.D. DUBBER, *Critical Analysis of Law: Interdisciplinarity, Contextuality, and the Future of Legal Studies*, *C.A.L.* 11 (2014): 1.

pende dalla disponibilità dei dati, soprattutto se empirici, e dalla corretta interpretazione dei rispettivi concetti o teorie¹⁰⁸.

La legge è ampiamente autoreferenziale, e spesso lo spirito di ricerca è sacrificato, con l'importante eccezione del diritto comparato, che facilita l'apprezzamento di più dimensioni e paradigmi¹⁰⁹. Con le dovute cautele¹¹⁰, il metodo interdisciplinare contribuisce pertanto a definire la sua unicità¹¹¹. Questo vale particolarmente per il diritto d'autore, caratterizzato da un approccio di per sé normativo, dinamico e per l'appunto interdisciplinare¹¹², che già indaga una moltitudine di contesti. Esso può quindi accogliere di buon grado, e "con di-

¹⁰⁸ Così D.W. VICK, *Interdisciplinarity and the Discipline of Law*, *J. Law & Soc.* 31 (2004): 163. Cfr. G. PASCUZZI, *Quale formazione per la ricerca interdisciplinare?*, in *BioLaw Journal – Rivista di BioDiritto*, n. 1/2021, 337.

¹⁰⁹ Sull'argomento, si veda, in particolare, R. SACCO, *Comparazione e conoscenza del dato giuridico positivo*, in G. BOGNETTI, R. SACCO, *L'apporto della comparazione alla scienza giuridica*, Milano, 1980, 244-245, che si sofferma sulla capacità della comparazione di evidenziare le contraddizioni insite nel metodo sistematico. Cfr. G. PASCUZZI, *Has comparative law in Italy lost its driving force? = La comparazione giuridica italiana ha esaurito la sua spinta propulsiva?*, Trento Law and Technology Research Papers n. 31, Trento, 2017, 28-29, che spiega come la comparazione sia un processo cognitivo e un metodo di lavoro; ID., *L'insegnamento del diritto comparato nelle università italiane*, Trento Law and Technology Research Papers n. 1, Trento, 2010.

Si veda, inoltre, G. GORLA, *Diritto comparato e straniero*, in *Enc. Giur. Treccani*, XI, 1989; R. SACCO, *Introduzione al diritto comparato*. Sommario delle lezioni di diritto privato comparato tenute nell'Università di Torino nell'anno accademico 1979-1980, Torino, 2002 (1980); ID., *Che cos'è il diritto comparato*, Milano, 1992; C. COSTANTINI, *Nomos e Rappresentazione. Ripensare metodi e funzioni del diritto comparato*, Sesto San Giovanni, 2018; G. SAMUEL, *Interdisciplinarity and the Authority Paradigm: Should Law Be Taken Seriously by Scientists and Social Scientists?*, *JLSy* 36 (2009): 431-459; R. COTTERRELL, *Subverting Orthodoxy, Making Law Central: A View of Sociolegal Studies*, *J.Law & Soc.* 29 (2002): 632.

¹¹⁰ H.M. COLLINS, R. EVANS, *The Third Wave of Science Studies: Studies of Expertise and Experience*, *Soc. Stud. Sci.* 32 (2002): 235.

¹¹¹ Cfr. B.Z. TAMANAHA, *A General Jurisprudence of Law and Society*, Oxford, 2001; M. HEISE, *The Importance of Being Empirical*, *Pepp. L. Rev.* 26 (1999): 807; F.T. ARECCHI, *La complessità nella scienza*, in L. CUCCURULLO, E. MARIANI (edd.), *Contesti e validità del discorso scientifico*, Roma, 2005, 279.

¹¹² Si veda J.P. STANCIL, *The Legal Academy as Dinner Party*, cit., 1580. Cfr. N. PRIAULX, M. WEINEL, *Behavior on a Beer Mat: Law, Interdisciplinarity & Expertise*, *JTLP* 2 (2014): 361.

sciplina”¹¹³, la sfida di costruire un ponte tra il diritto e le altre scienze¹¹⁴.

In tale cornice, non solo il “plagio letterario” si presta a essere meglio compreso, ma consente a sua volta di ragionare più ampiamente sul diritto d’autore¹¹⁵, auspicando un approccio euristico ed equilibrato; una rilettura attenta del plagio letterario è quindi solo l’inizio di un più ampio percorso di ribilanciamento del diritto d’autore¹¹⁶, che sappia tenere in dovuta considerazione il ruolo dei saperi non giuridici.

3.1. Diritto e letteratura

L’interpretazione del plagio richiede un “ponte disciplinare” e la letteratura ne rappresenta il primo ideale arco. Nonostante le differenze sostanziali tra legge e letteratura, il loro mutuo contributo è evidente, tantopiù nel contesto del diritto d’autore e del plagio.

Il metodo di *law and literature* consente di rappresentare il peculiare legame tra diritto e letteratura: ossia come il diritto interpreta le dinamiche letterarie e come queste siano influenzate e plasmate dalla legge¹¹⁷. Ciò è corroborato dall’interesse che gli stu-

¹¹³ Così H. GADLIN, L.M. BENNETT, *Interdisciplinarity Without Borders*, in G. BAMMER (ed.), *Disciplining interdisciplinarity: integration and implementation sciences for researching complex real-world problems*, Acton, 2013, 417.

¹¹⁴ W. SCHRAMA, *How to carry out interdisciplinary legal research*, cit., 161.

¹¹⁵ J. LITMAN, *Digital Copyright*, New York, 2006 (2001), che si interroga sulla presunta fine del diritto d’autore. Cfr. G.S. LUNNEY JR., *The Death of Copyright: Digital Technology, Private Copying, and the DMCA*, *Va. L. Rev.* 87, (2001): 813; D. NIMMER, *The End of Copyright*, *Va. L. Rev.* 48 (1995): 1385.

¹¹⁶ Sul tema del bilanciamento nel diritto d’autore, si veda specialmente C. SGANGA, *Propertizing European Copyright History. Challenges and Opportunities*, Cheltenham, 2020; ID., *EU Copyright Law Between Property and Fundamental Rights: A Proposal to Connect the Dots*, in R. CASO, F. GIOVANELLA (edd.), *Balancing Copyright Law in the Digital Age*, Berlin-Heidelberg, 2015, 1; G. SPEDICATO, *Interesse pubblico e bilanciamento nel diritto d’autore*, Milano, 2013; A. DRASSINOWER, *From distribution to dialogue: remarks on the concept of balance in copyright law*, *J Corporation Law* 34 (2009): 991; GEIGER C., *Constitutionalising intellectual property law. The influence of fundamental rights on intellectual property in the European Union*, *Int Rev Intellectual Prop Competition Law* 37 (2006): 375.

¹¹⁷ Per una visione d’insieme, si rimanda a A. SANSONE, *Diritto e letteratura. Un’introduzione generale*, Milano, 2001, 753 ss.; J.B. BARON, *Law, Literature, and the Problems of Interdisciplinarity*, *Yale L.J.* 108 (1999): 1059. Cfr.

diosi di diritto nutrono per figure, metafore e linguaggi letterari, al fine di spiegare o arricchire la narrazione di questioni legali¹¹⁸.

La natura controversa del plagio e l'esigenza di un approccio euristico al tema confermano come il metodo interdisciplinare sia indispensabile, e non solo per chiarire l'incertezza della sua definizione. La soluzione dei dubbi sottesi al fenomeno plagiario, riferibili per esempio alla natura dell'autorialità e attribuzione, implica il ricorso a strumenti interpretativi che sono tipici della letteratura e che, senza di essa, il diritto rischia di non dipanare.

3.2. *Diritto e arte*

Molte delle considerazioni sul rapporto tra diritto e letteratura valgono anche per il contesto artistico¹¹⁹. Il rapporto tra diritto e arte, infatti, è un perfetto esempio di come la relazione tra le norme giuridiche ed artistiche sia complessa e poco nitida, dentro e fuori le aule di giustizia¹²⁰. La loro complessa intersezione, dove ciascuna prova a difendere con forza la propria autonomia e autoreferenzialità, si esplicita anche nelle dinamiche legate alla digitalizzazione¹²¹ e nell'arte contemporanea¹²².

G. ROSSI (ed.), *Il diritto nella letteratura rinascimentale europea*, Padova, 2004; R. POSNER, *Law and literature*, Cambridge, 2009; C. FARALLI, M.P. MITTICA (edd.), *Diritto e letteratura. Prospettive di ricerca*, Roma, 2010; D.T. GOLDBERG, M. MUSHENO, L.C. BOWER (edd.), *Between law and culture: relocating legal studies*, Minneapolis, 2001; C. COSTANTINI, *Diritto e letteratura*, in *Digesto delle Discipline privatistiche. Sezione civile*, 2012 (aggiornamento), Torino, 344; P. HANAFIN, A. GEAREY, J. BROOKER (edd.), *Law and Literature*, Oxford 2004.

¹¹⁸ I. WARD, *From literature to ethics. The strategies and ambitions of law and literature*, *O.J.L.S.* 3, 14 (1994): 389; Cfr. S. LEVINSON, *Law as Literature*, *Tex. L. Rev.* 60 (1982): 273; P.G. MONATERI, *Diritto e Letteratura. Apocalypse Now tra lo Stato di Eccezione e l'analisi Letteraria*, *Cardozo Electronic Bulletin*, 20 (2014): 1.

¹¹⁹ A. SARAT, *Crossing boundaries: from disciplinary perspectives to an integrated conception of legal scholarship*, in ID. (ed.), *Law in the Liberal Arts*, Ithaca, 2005, 84 ss.

¹²⁰ Cfr. B. BOESCH, M. STERPI (edd.), *The Art collecting legal handbook*, London, 2013; J.B. PROWDA, *Visual Arts and the Law: A Handbook for Professionals*, London, 2013.

¹²¹ S.J. DRUCKER, G. GUMPERT, *Museums without walls: property rights and reproduction in the world of cyberspace*, in S.W. TIEFENBRUN, *Law and the arts*, Contributions in legal studies, no. 87, Westport, 1999, 47-66.

¹²² A. DONATI, *Law and art. Diritto civile e arte contemporanea*, Milano, 2012; G. AJANI, A. DONATI, *I diritti dell'arte contemporanea*, Torino, 2011.

Come nel rapporto tra diritto e letteratura, le dinamiche artistico-legali possono facilmente approdare nel terreno dell'etica¹²³, in cui le norme sociali sulla creatività artistica – dove la regola estetica spesso coincide con l'imitazione e il riuso di opere altrui – si distinguono in maniera spesso considerevole rispetto alle prescrizioni legali. Il ruolo dell'esperto qui assume un rilievo ancora più peculiare e¹²⁴, come nel caso dell'autenticazione che mira ad attribuire una certa opera a un artista, un movimento o un'epoca, articolato¹²⁵.

Senza un'attenta osservazione delle dinamiche artistiche, il giurista rischia di travisare il senso dei concetti che si appresta a regolare. Fenomeni come il plagio, o la copia, operano in maniera autonoma e sono regolati da norme interne alla comunità artistica, che faticano a essere traslate sul piano giuridico¹²⁶. Un approccio intransigente rischia pertanto di causare l'effetto paradossale di incoraggiare la violazione del diritto; come si può riscontrare nelle pronunce giurisprudenziali e nei commenti dottrinali.

La propensione dell'arte a giustificare e proclamare un'errata o falsata attribuzione è riassunta in uno dei classici manifesti dell'appropriazionismo:

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste¹²⁷.

¹²³ Si veda O. BEN-DOR, *Law and Art: Justice, Ethics and Aesthetics*, Abingdon, 2013 (2011); J.H. MERRYMAN, A.E. ELSER, *Law, ethics, and the visual arts*, London-New York, 2002 (1979), 305-382.

¹²⁴ Le varie intersezioni tra arte e diritto sono indagate, tra gli altri, in C. DOUZINAS, L. NEAD, *Law and the Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago, 1999. Cfr. A. YOUNG, *Judging the Image: Art, Value, Law*, London, 2005; C.H. FARLEY, *Imaging the Law*, in A. SARAT, M. ANDERSON, C.O. FRANK (edd.), *Law and the Humanities: An Introduction*, Cambridge, 2010, 292-312.

¹²⁵ R.D. SPENCER, *The expert versus the object: judging fakes and false attributions in the visual arts*, New York, 2004.

¹²⁶ Illuminante in tal senso è il saggio di W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), trad. di E. FILIPPINI, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, 1991 (1966), nel valorizzare l'imitazione e la riproduzione tecnica anche rispetto all'originale.

¹²⁷ COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Poésies II*, Paris, 1870, 6.

Nell'arte, il plagio è considerato una delle molteplici esemplificazioni creative, se non un classico strumento attraverso cui è possibile apprezzare l'arte originale¹²⁸. È evidente come, in tutte le situazioni in cui il plagio è considerato metodo artistico, un intervento rigido e intransigente della legge non sia adeguato. Piuttosto, la combinazione di norme artistiche e sociali o etiche, calate nella specifica comunità di riferimento, appare l'alternativa o l'integrazione ideale.

3.3. *Diritto e norme sociali*

Il riconoscimento giuridico del diritto morale di paternità si associa innanzitutto a una visione tipicamente "sociale" o "etica" dell'autore dell'opera d'ingegno che aspira a essere riconosciuto tale¹²⁹. Ciò è avvalorato anche dal più generale principio che il diritto d'autore debba essere finalizzato anche a migliorare le condizioni sociali degli individui e della collettività, con evidenti connotazioni morali ed etiche:

The goal of the copyright system ultimately is, and should be, about improving the social and educational conditions of individuals and society [thus] with strong moral and ethical undertones¹³⁰.

Gli individui sono incoraggiati a creare grazie all'incentivo di una ricompensa, che può avere una dimensione economica oppure solo morale, vale a dire l'aspettativa che l'opera sia adeguatamente attribuita al suo autore. Condotte contrarie a tale principio, come può essere un'errata attribuzione di paternità, contrastano con le stesse finalità del diritto d'autore, a meno che non siano giustificate su altri piani, estetici oppure sociali.

¹²⁸ Cfr. D. GUY-ERNEST, G. J. WOLMAN, *Mode d'emploi du détournement*, in *Les Lèvres Nues 8* (1956), in KEN KNABB (ed.), *Situationist International Anthology. Revised and Expanded Edition*, 2006, <<http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>>.

¹²⁹ Ai fini dell'opera, le norme sociali si intendono comprensive delle regole etiche o morali. Si veda J.E. PORTER, *Rhetorical ethics and internetworked writing*, Greenwich, 1998, xiv; Cfr. G.C. HAZARD, A. DONDI, *Legal ethics: a comparative study*, Stanford, 2004.

¹³⁰ A. NG, *Copyright law and the progress of science and the useful arts*, Elgar Law, Technology and Society series, Cheltenham, 2011, 20.

La norma sociale o informale può essere invocata per giustificare e scriminare condotte che la legge vorrebbe sanzionare, ma anche nel momento in cui essa è chiamata a sostenere e confermare una regola legale¹³¹, o metterla in evidenza¹³².

Le norme sociali, che nell'ambito del copyright sono state definite come *copynorms*¹³³, consentono peraltro di apprendere e comprendere le regole estetiche, come il canone dell'imitazione che ha largamente dominato il contesto letterario e artistico. Il ricorso a tali norme permette di percepire la dimensione etica del plagio che, oltre a frustare l'aspettativa individuale di paternità intellettuale, incide sull'interesse generale del pubblico a non essere ingannato da attribuzioni errate¹³⁴.

Anche nel contesto delle norme sociali, il plagio letterario è talvolta considerato una forma di furto. Al pari delle criticità legate all'ipotetica configurazione giuridica di "furto", è cruciale capire cosa possa essere "socialmente sottratto". Alcuni hanno suggerito che sia la considerazione che le persone hanno di un autore, ossia la sua reputazione. Altrettanto problematico è capire quale possa essere la finalità di una repressione criminale, se implichi giustizia per il singolo o per la società, e quali possano essere le conseguenze¹³⁵.

Pur consapevoli dell'affinità etimologica con il furto, legata essenzialmente a ragioni storiche e alla *factio* letteraria che sta alla base della sua originaria formulazione, la metafora va confinata al regno della letteratura e privata di un significato criminale, nel senso sia giuridico sia sociale¹³⁶.

¹³¹ A. KEEN, *The cult of the amateur: how blogs, Myspace, YouTube and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values*, London, 2011, 145, che puntualizza: «passing off others' writings as one's own is not only illegal, in most cases, but immoral».

¹³² R. SPINELLO, *Beyond copyright: a moral investigation of intellectual property protection in cyberspace*, in ROBERT J. CAVALIER, *The impact of the internet on our moral lives*, Albany, 2005, 27, secondo cui «moral norms send a much clearer signal that must be heard» (44).

¹³³ P. GREEN, *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observations on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, *Hastings L. J.* 54 (2002): 167, 170.

¹³⁴ J. SNAPPER, *The matter of plagiarism: what, why, and if*, in K.E. HIMMA, H.T. TAVANI (edd.), *The handbook of information and computer ethics*, Hoboken, 2008, 533–534.

¹³⁵ N. BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, New York, 1997, 56-71, 121.

¹³⁶ S.P. GREEN, *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law*, cit., 172.

Eppure, resiste una certa propensione, da parte della collettività, a considerare il plagio come una condotta criminale, incoraggiata dall'immagine romanzata che ne offrono i media, ma anche dalla generale tendenza a rafforzare le prerogative dei titolari dei diritti di esclusiva a scapito degli utenti¹³⁷.

Ciò non implica che le nozioni di "creatività" e "originalità" siano sacrificate, o che qualsiasi comportamento sia ammissibile. La tutela dell'autore deve idealmente essere alla base di un'ideale attribuzione di paternità, che allarghi la sua interpretazione anche alle norme sociali. Queste ultime, infatti, prescrivono comportamenti specifici e determinate sanzioni per la loro violazione: ostracismo, disapprovazione e condanna. Esse però non garantiscono di risolvere il conflitto; il risultato è legato alla loro adeguatezza¹³⁸, e alla volontà dell'individuo di seguire le norme sociali medesime¹³⁹.

3.4. Diritto e tecnologia

Nell'ipotesi in cui le norme sociali non fossero sufficientemente efficaci, si potrebbero considerare altre misure in grado di rispondere alle aspettative degli autori e del pubblico. Una di queste è la tecnologia, che da sempre ha segnato lo sviluppo del diritto d'autore¹⁴⁰. Appare quindi opportuna un'attenta analisi dell'impatto delle rivoluzioni tecnologiche, dalla stampa al post-digitale, sulle dinamiche di attribuzione di paternità intellettuale e più in generale sui diritti morali dell'autore.

Il diritto d'autore contemporaneo dipende in larga misura da presupposti legati al momento storico in cui esso è sorto e volti in principio a regolare la stampa tradizionale. Il diritto d'autore digitale, tuttavia, impone di chiedersi se detti presupposti siano

¹³⁷ P. DECHERNEY, *Hollywood's Copyright Wars. From Edison to the Internet*, New York, 2012.

¹³⁸ R. COOTER, *Normative Failure Theory of Law*, in *Cornell L. Review* 82 (1997): 968, che precisa: «effective sanctions lead to successful social norms, whereas ineffective sanctions cause norms to fail» (969).

¹³⁹ E.A. POSNER, *Law, Economics and Inefficient Norms*, *Pen. L. Review* 144 (1996): 1697, 1701.

¹⁴⁰ Cfr. G. PASCUZZI, R. CASO, *Il diritto d'autore dell'era digitale*, in G. PASCUZZI, *Il diritto dell'era digitale*, Bologna, 2020 (2002), 195-234.

tuttora validi o se necessitino di essere rivisitati, al pari del complesso impianto di norme, legali e sociali ¹⁴¹, che nel tempo si sono sedimentate ¹⁴².

Ci si chiede se la tecnologia abbia cambiato la percezione sociale di ciò che è giusto o sbagliato, e se le norme informali possano predire un determinato comportamento sul piano legale ¹⁴³. Si discute dell'opportunità che l'etica cibernetica possa integrare o addirittura sostituire la legge formale ¹⁴⁴, oppure se una più giusta regolamentazione non debba provenire dalla tecnologia stessa ¹⁴⁵. Nessuna di queste alternative è da sola necessariamente valida, ma più spesso si preferisce la loro bilanciata interazione ¹⁴⁶.

La tecnologia si evolve a ritmo serrato e richiede comprensibilmente una rivalutazione costante delle regole ¹⁴⁷. Si-

¹⁴¹ J.E. PORTER, J.E. PORTER, *Rhetorical ethics and internetworked writing*, cit., 122.

¹⁴² S.W. HALPERN, *Copyright law and the challenge of digital technology*, in L. P. GROSS, J.S. KATZ, J. RUBY (edd.), *Image ethics in the digital age*, Minneapolis, 2003, 143; J. CHOI, M. FREY, *Cine-ethics: ethical dimensions of film theory, practice and spectatorship*, Vol. 29, New York, 2014; A.D. GORDON, J.M. KITTROSS, J.C. MERRILL, W. BABCOCK, M. DORSHER, *Controversies in media ethics*, New York, 2011 (1996).

¹⁴³ Cfr. D.A. SEALE, *Why do we do it if we know it's wrong? A structural model of software piracy*, in A. SALEHNI (ed.), *Ethical issues of information systems*, Hershey, 2002, 120-136; M. DURANTE, *Il futuro del web: etica, diritto, decentramento. Dalla sussidiarietà digitale all'economia dell'informazione in rete*, Torino, 2007; M. WARREN, W. HUTCHINSON, *Cyberspace ethics and information warfare*, in A. SALEHNI (ed.), *Ethical issues of information systems*, Hershey - London, 2002, 154.

¹⁴⁴ Si veda, tra gli altri, N. WIENER, *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, 1948; D. JOHNSON, *Computer Ethics*, Upper Saddle River, 1994; L. LESSIG, *Code: and Other Laws of Cyberspace*, cit.; J.H. MOOR, *What is computer ethics?*, *Metaphilosophy* 16 (1985): 266-275.

¹⁴⁵ L. LESSIG, *The Law of the Horse: What Cyberlaw Might Teach*, in *Harvard Law Review* 113 (1999), 501. Cfr. F.H. EASTERBROOK, *Cyberspace and the Law of the Horse*, *U. Chi. Legal F.* (1996): 207; C. MAIOLI, C. ORTOLANI, *La cyberlaw non è la horse law. L'informatica giuridica nelle Facoltà di Giurisprudenza*, Bologna, 2007.

¹⁴⁶ M. ANDERSON, *Technology: the law of exploitation and transfer*, London, 1996.

¹⁴⁷ Sull'interazione tra tecnologia e società e tra tecnologia e diritto, si veda G. PASCUZZI, *Il diritto dell'era digitale*, cit.; G. PASCUZZI, R. CASO (edd.), *I diritti sulle opere digitali. Copyright statunitense e diritto d'autore italiano*, Padova, 2002, 170; K. BOWREY, *Law and Internet cultures*, Cambridge, 2005, 166.

mili evoluzioni subiscono i comportamenti degli utenti della tecnologia, che se ne servono per usufruire dell'opera ma anche per crearla¹⁴⁸. Rispetto alle norme autoriali, gli strumenti tecnologici operano sempre in maniera duplice. Da una parte, consentono di rafforzare la norma e la protezione dei beni immateriali cui esse si rivolgono; dall'altra, ne agevolano la violazione.

La tecnologia mette in discussione i concetti di "originalità" e di "paternità", che faticano sempre più a rimanere nelle maglie tradizionali del sistema¹⁴⁹. Ne è un esempio importante l'intelligenza artificiale, ma lo sono già le pratiche di *collage* e *remix*, che grazie a strumenti tecnologici sempre più sofisticati, agevolano e incoraggiano il riuso di opere preesistenti¹⁵⁰.

Indubbiamente, le possibilità offerte dal mondo post-digitale¹⁵¹, come la manipolazione senza precedenti dell'opera originaria, sono infinite, come sono illimitate le conseguenze sul piano giuridico e sociale¹⁵². La maggiore flessibilità di utilizzo delle opere dell'ingegno, legata alla standardizzazione del testo, e la possibilità di ottenere infinite copie identiche, la pratica del "copia e incolla", sono tra le prime cause e conseguenze del fenomeno, che però non è da marchiare ineluttabilmente come "scorretto". Si può presumere infatti che le regole siano cambiate ed è certo che i cambiamenti tecnologici

¹⁴⁸ Cfr. V.K. BENESCH, *Romantic cyborgs: authorship and technology in the American Renaissance*, Amherst, 2002, 158.

¹⁴⁹ Si veda R. GORDON, *Dying and creating: a search for meaning*, London, 2000, 129; S. STOKES, *Digital Copyright: Law and Practice*, Oxford-Portland, 2009, 10.

¹⁵⁰ L. LESSIG, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York, 2009. Cfr. W. ONG, *Orality and Literacy*, London, 1982.

¹⁵¹ W.N. NEIL, *Cyberspace Self-Governance: A Skeptical View from Liberal Democratic Theory*, in E. LEDERMAN, R. SHAPIRA (edd.), *Law, Information and Information Technology*, The Hague, 2001, 173.

¹⁵² L'argomento è ampiamente discusso. Si veda, in particolare, U. SIEBER, *The Emergence of Information Law: Objects and Characteristics of a New Legal Area*, in E. LEDERMAN, R. SHAPIRA (edd.), *Law, Information and Information Technology*, The Hague: Kluwer Law International, 2001, 3, 11 ss.; E.M. KATSH, *Law in a Digital World*, New York, 1995, 99; R. CASO, *Digital Rights Management. Il commercio delle informazioni digitali tra contratto e diritto d'autore*, Padova, 2004.

influenzino la norma legale e sociale ¹⁵³, con esiti spesso contrastanti ¹⁵⁴.

La rivoluzione digitale ha rappresentato una svolta importante rispetto al modo in cui oggi si interagisce con l'opera, accrescendo in maniera considerevole le possibilità della sua riproduzione e alterazione ¹⁵⁵. Ciò ha chiaramente un impatto determinante sul plagio e sul concetto di originalità ¹⁵⁶, ma anche sul rapporto tra norme legali e informali ¹⁵⁷.

Le potenzialità del digitale e del post-digitale rappresentano un'opportunità unica per la creazione di prodotti intellettuali ma, secondo una diversa prospettiva, possono indebolirne la diversità espressiva ¹⁵⁸, limitarne la circolazione ¹⁵⁹, o addirittura rappresentare una minaccia per il futuro della creatività:

One can't blame digital technology alone for (the) explosion of plagiarism and illegal downloading. The Web 2.0 culture grew up celebrating file sharing; and now it has provided, on a mass scale, the tools that make cheating and stealing so much easier and so much more tempting. Addictive, almost. After all, as any shoplifter will tell you, it's a lot easier to steal if you don't have to look the shopkeeper in the eye ¹⁶⁰.

¹⁵³ Sul tema, si veda H.L. MACQUEEN, *Appropriate for the Digital Age? Copyright and the Internet:2. Exceptions and Licensing*, in L. EDWARDS, C. WAELDE (edd.), *Law and the Internet*, Oxford and Portland, 2009, 203.

¹⁵⁴ R. SUSSKIND, *Transforming the Law. Essays on Technology, Justice and the Legal Marketplace*, New York, 2000, 88-95, 132-133. Cfr. E.L. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, 1983.

¹⁵⁵ E.M. KATSH, *Law in a Digital World*, cit., 3-6. Cfr. B. VAN SCHEWICK, *Internet architecture and innovation*, Cambridge, 2012 (2010), 26.

¹⁵⁶ P. SAMUELSON, *Digital Media and the Changing Face of Intellectual Property Law*, *RUT Computer & Tech LJ* 16 (1990): 323.

¹⁵⁷ P. TSATSOU, *Internet studies: past, present and future directions*, Farnham, 2014, 153; Z. EFRONI, *Access-right: the future of digital copyright law*, New York, 2011, 360. Cfr. M.F. SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, in P.K. YU (ed.), *Intellectual Property and Information Wealth: Issues and Practices in the Digital Age. Vol. 1: Copyright and Related Rights*, Westport, 2007, 332.

¹⁵⁸ N. NETANEL, *Copyright's paradox*, New York, 2010 (2008), 37-42.

¹⁵⁹ Cfr. I.A. STAMATOUDI, *Copyright enforcement and the Internet*, Vol. 21. Alphen aan den Rijn, 2010.

¹⁶⁰ A. KEEN, *The cult of the amateur*, cit., 144-145. *Contra*, L. LESSIG, *Free culture: «how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity»*, New York, 2004, 143-150.

Tale ambiguità nel rapporto tra tecnologia e creatività apre la strada a strumenti e rimedi di ordine privato, come le misure tecnologiche di protezione ¹⁶¹, o altre forme di regolamentazione mediante “codice” ¹⁶².

La gestione dei diritti digitali (DRM) ¹⁶³ consente uno stretto controllo sul lavoro ed è progettata per regolamentare la fruizione dell’opera, e al tempo stesso limitarne l’accesso ¹⁶⁴. Il suo utilizzo non va escluso a priori, per esempio ai fini di gestire una corretta attribuzione di paternità intellettuale, purché non si limiti a sostituire acriticamente le norme legali o sociali. Quest’ultimo pericolo è legato al rischio di promuovere il cosiddetto fenomeno di *para-copyright*, avente le caratteristiche delle norme autoriali, ma privo di un obiettivo di bilanciamento tra diversi diritti e prerogative ¹⁶⁵.

L’ideale è garantire un attento bilanciamento di tutti i fattori che concorrono alla disciplina del diritto d’autore, vale a dire legge e contratti, norme sociali e tecnologia (o codice) ¹⁶⁶. Ciò vale senz’altro per l’attribuzione della paternità intellettuale ¹⁶⁷. In tale

¹⁶¹ Si veda C.J. MILLARD, *Legal protection of computer programs and data*, London, 1985. Cfr. N. ELKIN-KOREN, *Copyright in Cyberspace: The Rule of Law and the Rule of Code*, in E. LEDERMAN, R. SHAPIRA (edd.), *Information and Information Technology, The Hague: Kluwer Law International*, 2001, 131 ss.; U. SIEBER, *The Emergence of Information Law*, cit., 21.

¹⁶² L. LESSIG, *Code: And Other Laws of Cyberspace, Version 2.0*, New York, 2008 (1999). Cfr. U. PAGALLO, *Teoria giuridica della complessità. Dalla “polis primitiva” di Socrate ai “mondi piccoli” dell’informatica. Un approccio evolutivo*, Torino, 2006, 153.

¹⁶³ R. CASO, *Digital Rights Management. Il commercio delle informazioni digitali tra contratto e diritto d’autore*, cit., 69-72, 75 ss.

¹⁶⁴ T. APLIN, *Factoring the public interest into private enforcement of copyright: the role of TMs and exceptions in the EU*, in M.L. MONTAGNANI, M. BORGHI (edd.), *Proprietà digitale. Diritti d’autore, nuove tecnologie e digital rights management*, Milano, 2006, 166.

¹⁶⁵ Si veda R. CASO, *Il «Signore degli anelli nel cibernazio»: controllo delle informazioni e Digital Rights Management*, in M.L. MONTAGNANI, M. BORGHI (edd.), *Proprietà digitale*, cit., 146 ss.

Cfr. N. ELKIN-KOREN, *Copyright in Cyberspace*, cit., 143. Cfr. J. LITMAN, *The Public Domain, Emory LJ* 39 (1990), 965.

¹⁶⁶ R. CASO, *Il «Signore degli anelli nel cibernazio»*, cit., 110-113.

¹⁶⁷ Cfr. K. LUYCKX, *Scalability issues in authorship attribution*, Brussel, 2010; P. JUOLA, *Authorship attribution*, Hanover, 2008 (2006); S.M. HOCKEY, *Electronic texts in the humanities: principles and practice*, New York, 2014 (2000); S. LARNER, *Forensic authorship analysis and the world wide web*, Basingstoke, 2014.

contesto si inserisce il vivace dibattito sull'opportunità di utilizzare meccanismi automatizzati di individuazione del plagio, come i software antiplagio, inizialmente pensati per l'ambito formativo, ma che oggi trovano una ben più ampia applicazione¹⁶⁸.

Eppure, preoccupa l'effettiva idoneità di tali strumenti ad affrontare e regolare il fenomeno del plagio. In particolare, l'automatismo di tale processo non è esente da fraintendimenti, errori o ambiguità¹⁶⁹. Altra complessa questione è capire se e come gli interpreti, in particolare i giudici, sapranno correttamente valutare i risultati di tale processo¹⁷⁰.

4. Il ruolo della comparazione giuridica

Si è sostenuto che l'approccio interdisciplinare aiuti l'interprete a comprendere e valutare la questione dell'attribuzione di paternità, oltre ad avere una visione a tutto tondo del diritto d'autore. Ebbene, i saperi non giuridici non sono l'unico ambito che merita attenzione. Altrettanto rilevante è il metodo comparato, che entra a pieno titolo nel mondo dell'analisi del diritto¹⁷¹.

Il diritto comparato può essere considerato in sé come metodo interdisciplinare e rappresenta un validissimo strumento di indagine per superare – o quantomeno circoscrivere – le difficoltà interpretative tipiche del diritto d'autore, al contempo valorizzando la dimensione specificatamente giuridica:

Despite the degree of interdisciplinary specialization that the field today sees, intellectual property is fundamentally a creation of the law; therefore, the basic building blocks of the law can shed important light on what intellectual property can, should, and was perhaps meant to be¹⁷².

¹⁶⁸ J.V. PAVLIK, *Media in the digital age*, New York, 2008, 210.

¹⁶⁹ B. MURRAY, *Technological tools to detect dishonesty*, *APA Monitor* 33, 2 (2002): 22.

¹⁷⁰ Cfr. C. GEYH, *What's Law Got to Do With It?: What Judges Do, Why They Do It, and What's at Stake*, Palo Alto, 2011, 126-137.

¹⁷¹ Tra i più recenti contributi sul tema, si veda G. RESTA, A. SOMMA, V. ZENO-ZENCOVICH, *Comparare. Una riflessione tra le discipline*, Milano, 2020; G. FRANKENBERG, *Comparative Law as Critique*, Cheltenham, 2019, 40; M. SIEMS, *Comparative Law*, Oxford, 2018; J. HUSA, *New Introduction to Comparative Law*, Oxford-Portland, 2015.

¹⁷² S. BALGANESH (ed.), *Intellectual property and the common law*, Cambridge, 2015, 12.

I benefici di un metodo interdisciplinare e comparato sono molteplici. L'interdisciplinarità consente di apprezzare pienamente la dimensione extra-giuridica dei fenomeni osservati e aiuta al tempo stesso il comparatista a superare le insidie della ricerca comparata senza rinunciare alla centralità e autorità del diritto¹⁷³.

“Comparare” significa confrontare i fenomeni ed è una componente fondamentale del pensiero¹⁷⁴. L'attività comparativa permette di stimare, misurare ed esaminare istituti propri di sistemi giuridici differenti, al fine di individuare somiglianze e dissomiglianze. Tale attività ha importanti implicazioni pratiche e, nel diritto d'autore in particolare, ha contribuito a fornire una migliore comprensione del sistema, sullo sfondo della sua dimensione internazionale¹⁷⁵.

L'importanza della comparazione, come metodo e come scienza¹⁷⁶, è largamente riconosciuta. Considerata una disciplina giuridica fondamentale¹⁷⁷, alterna fasi di gloria ad altre meno entusiaste¹⁷⁸. Il Manifesto di Trento del 1988, che ha promosso

¹⁷³ S. ROY, *Privileging (Some Forms of) Interdisciplinarity and Interpretation: Methods in Comparative Law*, *Int'l J Const. L.* 12 (2014): 786. Cfr. R. BERCEA, *How to Use Philosophy When Being a (Comparative) Lawyer*, in *Procedia Soc. Behav. Sci.* 71 (2013): 160, che richiedono una certa prudenza nell'uso del metodo interdisciplinare; M. VAN HOECKE, *Epistemology and Methodology of Comparative Law*, Oxford-Portland, 2004; D. NELKEN (ed.), *Comparing Legal Cultures.*, Aldershot, 2007.

¹⁷⁴ G. PASCUZZI, *Has comparative law in Italy lost its driving force?*, cit., 29 ss.; ID., *La creatività del giurista. Tecniche e strategie dell'innovazione giuridica*, Bologna, 2013 (2018); A. SOMMA, *Imparare dalla storia: riflessioni sul metodo del diritto comparato e sul ruolo dei suoi cultori*, in *Riv. it. sc. giur.*, 2019, 129.

¹⁷⁵ Cfr. G. DUTFIELD, U. SUTHERSANEN (edd.), *Global Intellectual Property Law*, Cheltenham, 2008 (2005).

¹⁷⁶ A. SOMMA, *Comparare è giudicare*, in G. RESTA, A. SOMMA, V. ZENOVICH (edd.), *Comparare. Una riflessione tra le discipline*, cit., 241, 244.

¹⁷⁷ Cfr. P. GILLES, *Aspetti metodologici e teorici dell'armonizzazione del diritto processuale*, trad. A. VERZI, in *Annali del Seminario giuridico dell'Università di Catania*, VII (2005-2006), Facoltà di Giurisprudenza, Milano, 2007, 453, 459-450, 469. Cfr. R. DAVID, *De l'importance d'études comparatives relatives a la procedure*, in *Estudios juridicos en memoria de Eduardo J. Couture*, Montevideo, 1957, 929 ss.

¹⁷⁸ R. SALELLES, *Conception et objet de la science du droit comparé*, *Congrès international de droit comparé*, 1900, in *Bulletin de la Société de législation comparée*, Paris, 1900, 383; B. FAUVARQUE-COSSON, *Deux siècles d'évolution du droit comparé*, *Rev. int. dr. comp.* 63 (2011): 527.

le famose cinque tesi sul diritto comparato poi diffuse a livello internazionale¹⁷⁹, rappresenta senz'altro uno dei periodi fortunati. Così si legge nella prima delle cinque Tesi:

La comparazione giuridica, intesa come scienza, mira in modo necessario alla migliore conoscenza di dati giuridici. Compiti ulteriori – ad esempio la promozione del modello legale o interpretativo migliore – meritano la più grande considerazione, ma rappresentano un fine solo eventuale della ricerca comparatistica.¹⁸⁰

Il diritto comparato ha una tradizione lunga¹⁸¹. Non manca tuttavia approcci più recenti e innovativi che ne propongono di limitare le criticità metodologiche¹⁸², come in particolare il rischio di venerare una particolare tradizione giuridica¹⁸³, o una specifica area del sapere¹⁸⁴.

Più critico, M.M. SIEMS, *The End of Comparative Law*, *JCL* 2 (2007): 133.

¹⁷⁹ E. GRANDE, *Development of comparative law in Italy*, in M. REIMANN; R. ZIMMER (edd.), *The Oxford Handbook of Comparative Law*, Oxford, 2008, 88, 107 ss., che approfondisce il tema dello sviluppo del diritto comparato come disciplina giuridica, con particolare riferimento ai contributi italiani.

¹⁸⁰ Le tesi di Trento sono consultabili all'URL: <https://it.wikipedia.org/wiki/Tesi_di_Trento>.

¹⁸¹ Tra le fonti classiche, si veda R. DAVID, *Traité élémentaire de droit civil comparé: Introduction à l'étude des droits étrangers et à la méthode comparative*, Paris, 1950; ID., *Les grands systèmes de droit contemporains: (droit comparé)*, Paris, 1964; A. GAMBARO, R. SACCO, *Sistemi giuridici comparati*, Torino, 2009 (1996); R. SACCO, *Introduzione al diritto comparato*, Torino, 2002 (1980); A. STROWEL, *Droit d'auteur et copyright. Divergences et convergences. Etude de droit comparé*, Bruxelles- Paris, 1993; E. LAMBERT, *La fonction du droit comparé*, Paris, 1903; T. ASCARELLI, *La funzione del diritto comparato e il nostro sistema di diritto privato* (1949), in ID., *Studi di diritto comparato e in tema di interpretazione*, Milano, 1952, 41.

¹⁸² S. GEOFFREY, *An Introduction to Comparative Law Theory and Method*, *European Academy of Legal Theory*, Oxford, 2014; P.G. MONATERI (ed.), *Methods of comparative law, Research handbooks in comparative law series*, Cheltenham, 2014 (2012); M.M. SIEMS, *Comparative law.*, Cambridge, 2014; M. BUSSANI, U. MATTEI, *The Cambridge Companion to Comparative Law*, Cambridge, 2012.

¹⁸³ P. GILLES, *Aspetti metodologici e teorici dell'armonizzazione del diritto processuale*, cit., 471-472.

¹⁸⁴ M. VAN HOECKE (ed.), *Methodologies of legal research: what kind of method for what kind of discipline*, Vol. 9, Oxford, 2013 (2011); M. ADAMS, D. HEIRBAUT, M. VAN HOECKE (edd.), *The method and culture of comparative law: essays in honour of Mark Van Hoecke*, Oxford, 2014. Cfr. G. PASCUZZI, *Conoscere comparando: tra tassonomie ed errori cognitivi*, in *Diritto pubblico com-*

Premessi tali rischi, il metodo interdisciplinare e comparato resta lo strumento più idoneo per affrontare lo studio del plagio letterario e più in generale del diritto d'autore¹⁸⁵, entrambi rappresentati in maniera diversa e talvolta contrastante nei vari ordinamenti, ma con importanti punti di contatto, influenze e 'contaminazioni'¹⁸⁶, che regalano all'interprete una prospettiva utile e preziosa.

4.1. Modelli di civil law e common law a confronto

Il plagio letterario può assumere diverse e molteplici forme – e significati – a seconda del campo creativo, del sapere o del sistema giuridico in cui si dispiega.

I sistemi di *civil law* e di *common law* interpretano tradizionalmente il plagio e più in generale i diritti morali d'autore in maniera sensibilmente diversa¹⁸⁷.

I primi, per esempio l'Italia, tutelano i diritti morali in modo assoluto e ne riconoscono tendenzialmente la perpetuità, l'intransmissibilità e l'irrinunciabilità. In tale fortunato contesto, il diritto di paternità è pienamente tutelato, indipendentemente dai diritti patrimoniali o economici. I secondi, tradizionalmente carat-

parato ed europeo, IV 2017, 1179; U. LOEWENHEIM, *Copyright in civil law and common law countries: a narrowing gap*, in *AIDA*, 1994, 161.

¹⁸⁵ Il contributo del diritto comparato al diritto d'autore merita di essere valorizzato. Oltre ai classici della letteratura sul tema – uno per tutti S. STRÖMHOLM, *Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave*, I-II, Stockholm, 1967 – tra gli studi più recenti, si segnala L. MOSCATI, *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Milano, 2020; I. CALBOLI, *A Call for Strengthening the Role of Comparative Legal Analysis in the United States*, *St John's L Rev* 90 (2016): 609; DERCLAYE E., *Software Copyright Law: Can Europe Learn from American Case Law?*, *European Intellectual Property Review* 22 (2010): 56; G. D'AGOSTINO, *Healing Fair Dealing? A Comparative Copyright Analysis of Canada's Fair Dealing to U.K. Fair Dealing and U.S. Fair Use*, *McGill L. J.* 53 (2008): 309; J.C. GINSBURG, *The Concept of Authorship in Comparative Copyright Law*, *DePaul L. Rev.* 52 (2003): 1063.

¹⁸⁶ Cfr. P.G. MONATERI, *The Weak Law. Contaminations and Legal Cultures*, in *Rechtsgeschichte*, vol. 8, 2006, 39; F. TAP, *L'apport du droit comparé à la scientificité du discours constitutionnaliste*, *RIDC* 1 (2018): 9.

¹⁸⁷ Cfr. U. MATTEI, *Il modello di common law*. Con la collaborazione di E. ARIANO, in A. PROCIDA MIRABELLI DI LAURO, (ed.) *Sistemi giuridici comparati*, II, Torino, 2014 (1996). Cfr. J.H. LANGBEIN, R. LETTOW LERNER, B.P. SMITH (edd.), *History of the common law: the development of Anglo-American legal institutions*, Austin, 2009.

terizzati da approccio prevalentemente economico al *copyright*, tutelano i diritti morali in maniera blanda, come nel caso del Regno Unito, o fortemente limitata, come nel caso degli Stati Uniti; in entrambi i casi, il diritto di paternità è circoscritto a determinate opere e condizioni, e la sua tutela è subalterna a quella patrimoniale¹⁸⁸.

Eppure, in ciascuno di questi esempi, la legge non menziona il termine “plagio”, ma lo riconosce – attraverso il filtro di dottrina e giurisprudenza – nella violazione del diritto d’autore consistente nell’abusiva riproduzione dell’opera dell’ingegno. Allo stesso modo, in ciascuno di tali esempi il plagio va considerato come una figura camaleontica che trascende la legge ed è legata alle specificità di più discipline. Il comune denominatore è quindi rappresentato dal rilievo, pur in maniera differenziata, del diritto morale di paternità nei sistemi giuridici esemplificati.

Le distanze tra le due tradizioni si riducono in presenza di un’attenta analisi delle modalità con cui si invoca la tutela rimediale. Da una parte, l’apparente estraniamento della tradizione di *civil law* alla dimensione economica dell’attribuzione di paternità è contraddetto dal fatto che chi agisce in giudizio per plagio invoca rimedi di natura morale e al contempo pecuniaria. Dall’altra, nei sistemi di *common law*, che peraltro offrono ulteriori rimedi all’usurpazione di paternità – si pensi al *tort* di *passing-off* – non è aprioristicamente escluso che l’autore possa invocare rimedi a tutela della sola dimensione morale.

Al di là delle dimostrazioni appena proposte, è ragionevole concludere che l’occhio comparativo è in grado di percepire la comune cognizione del plagio letterario e degli standard di originalità, pur con le loro molteplici ambiguità, in tutte e due le tradizioni giuridiche.

In modi diversi, ma complementari, sistemi di *civil law* e di *common law* tendono ad avvicinarsi. Ciò non dimostra necessariamente che vi sia convergenza. Emerge piuttosto che, nonostante le ovvie e intrinseche differenze¹⁸⁹, i rispettivi approcci

¹⁸⁸ Accomunate originariamente dalla preoccupazione di proteggere gli interessi patrimoniali degli editori, prima per privilegio e poi per statuto, le due tradizioni giuridiche hanno seguito percorsi separati.

Cfr. M. ROSE, *The Statute of Anne and author’s rights: Pope v Curl (1741)*, in L. BENTLY, U. SUTHERSANEN, P. TORREMANS (edd.), *Global Copyright*, cit., 70.

¹⁸⁹ Si veda, infine, M. ROSE, *Authors and Owners. The Invention of Co-*

alla paternità intellettuale, al plagio letterario e all'originalità, non sono così lontani. Ciò è ancora più valido se si leggono con attenzione le pronunce della giurisprudenza sul tema, come si avrà modo di approfondire nei prossimi capitoli.

pyright, Boston, 1993; U. Izzo, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, 2010. Cfr. R.C. BIRD, S.C. JAIN, *The Global Challenge of Intellectual Property Rights*, Cheltenham, 2009.

PARTE SECONDA
IL SISTEMA GIURIDICO ITALIANO

CAPITOLO I

CREATIVITÀ E PLAGIO NEL DIRITTO D'AUTORE

SOMMARIO: 1. La tutela delle opere dell'ingegno nel diritto d'autore. – 1.1. *Prospettive di riforma*. – 2. La dicotomia idea-espressione. – 3. I requisiti di creatività, originalità e novità. – 3.1. *Natura e "quantum" di creatività*. – 3.2. *Creatività e categorie di opera*. – 3.3. *Lo standard di originalità europeo*. – 3.4. *La giurisprudenza comunitaria in tema di originalità*.

1. La tutela delle opere dell'ingegno nel diritto d'autore

In letteratura sono state proposte molteplici definizioni di "plagio", ma è evidente come una definizione univoca non renda merito alle sue molteplici forme e sfaccettature. È però indubitabile che, nella veste giuridica attuale, esso non equivalga a un "furto", data l'assenza degli elementi costitutivi del reato. Altrettanto chiaro è che il plagio non sia equiparabile a una contraffazione *sic et simpliciter* che riassume la pluralità di condotte che violano i soli diritti d'autore di natura patrimoniale. Piuttosto, il plagio *tout court* rappresenta la violazione del diritto morale dell'autore e la negazione del principio di originalità.

Amesso che nelle sue fitte trame si possa scorgere una definizione di compromesso – nei termini di violazione del diritto di paternità dell'autore sull'opera dell'ingegno creativa – il plagio resta un fenomeno in ogni caso complesso e mutevole. Eppure, ciò non impedisce al giurista di assegnargli una specifica collocazione nelle maglie del sistema.

Come prevedibile, la legge n. 633 del 1941 sul diritto d'autore (l.d.a.)¹, che unitamente agli articoli 2575-2583 del codice

¹ La normativa va completata con il Regolamento per l'esecuzione della

civile (c.c.)² disciplina la tutela delle opere dell'ingegno, non dà una definizione di "plagio". Nondimeno, all'art. 171 comma 3 l.d.a., la legge d'autore indica espressamente il concetto di "usurpazione della paternità dell'opera", intesa come violazione del diritto morale di rivendicare la paternità dell'opera ai sensi dell'art. 20 l.d.a., quale aggravante del reato di contraffazione.

L'impianto teorico della legge d'autore italiana manifesta un palese interesse verso la tutela di profili di natura extrapatrimoniale, ma non manca di valorizzare anche la dimensione patrimoniale. Ciò rappresenta infatti una soluzione di compromesso tra le due principali teorie che valorizzano rispettivamente una concezione di diritto di autore quale estrinsecazione di diritti della personalità oppure espressione di un diritto di natura reale³.

La normativa autoriale tutela una pluralità di posizioni giuridiche riconducibili *in primis* all'autore di un'opera dell'ingegno. Tali prerogative si articolano in diritti economici o di natura patrimoniale, diritti morali o di natura non patrimoniale, e diritti di natura economica e accessoria, questi ultimi noti anche come "diritti connessi".

Mentre i diritti morali sono tendenzialmente perpetui, imprescrittibili e non trasferibili né rinunciabili, i diritti di natura patrimoniale hanno una durata limitata (non oltre 70 anni dalla morte dell'autore) e possono essere oggetto di trasferimento o cessione, nel rispetto delle modalità e dei limiti previsti dalla legge⁴.

Prima di procedere alla disamina della normativa vigente,

legge 22 aprile 1941, n. 633, approvato con R.D. 18 maggio 1942, n. 1369, entrato in vigore il 18 dicembre 1942.

² Codice civile italiano, Libro V, Titolo IX.

³ La dottrina italiana ha abbracciato entrambe le visioni. Tra i sostenitori della prima, T. TULLIO, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, Milano, 1960. La seconda fu invece accolta, tra gli altri, da G. OPPO, *Creazione ed esclusiva nel diritto industriale*, in *R. dir. comm.*, 1964, I, 187; cfr., per una visione d'insieme, P. SPADA, "Creazione ed esclusiva", trent'anni dopo, in *Riv. dir. civ.*, 1997, I, 215. Sul punto, anche V.M. DE SANCTIS, *Sulla natura giuridica del diritto d'autore*, in *Dir. autore*, 1961, 223 ss.; Id., *I soggetti del diritto d'autore*, Milano, 2005, 199 ss.

⁴ Tra le limitazioni si ricordano: il principio di indipendenza dei diritti esclusivi di utilizzazione economica, secondo cui tali diritti sono fra loro indipendenti e l'esercizio di uno di essi non esclude l'esercizio esclusivo di ciascuno degli altri, sia rispetto all'opera nel suo insieme sia in ciascuna delle sue parti (art. 19 l.d.a.); la regola che impone che gli atti di trasmissione siano provati per iscritto (art. 110 l.d.a.).

appare utile ripercorrere le principali tappe che hanno portato all'attuale legge d'autore.

Nell'Italia preunitaria, si tentò in modo frammentato e circoscritto, a causa della pluralità di discipline negli Stati in cui l'Italia era divisa⁵, di riconoscere diritti di esclusiva autoriale.

La legge cisalpina 19 fiorile anno IX repubblicano (7 ottobre 1801), ad esempio, riconosceva all'autore, fino alla sua morte e ai suoi eredi per un massimo di dieci anni successivi, i diritti di vendita o cessione delle opere di sua creazione. In essa, le produzioni dell'ingegno erano definite come «la più preziosa e la più sacra delle proprietà», benché limitata alla sola dimensione patrimoniale⁶. Tale concetto di proprietà fu altresì espresso nel Codice civile sardo (o albertino) del 1837 che all'art. 440 disponeva che le produzioni dell'ingegno umano fossero di proprietà dei loro autori⁷.

Successivamente, la Convenzione austro-sarda del 22 maggio 1840, prima normativa organica in tema di diritti d'autore, estese a trent'anni la durata dei diritti riconosciuti agli eredi e, all'art. 7, introdusse il concetto di “contraffazione”, descrivendola come «l'azione per cui si riproduce con mezzi meccanici un'opera, in tutto o in parte, senza il consenso dell'autore o dei suoi aventi causa»⁸.

⁵ Una puntuale analisi della normativa italiana preunitaria si ritrova, in ordine cronologico, in E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto di autore e del diritto di editore*, Torino, 1927, 13 ss.; N. STOLFI, *Il diritto d'autore*, cit., 90 ss.; T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, Milano, 1956, 683 ss.; Z.O. ALGARDI, *Il plagio letterario e il carattere creativo dell'opera*, cit., 223 ss.; Id., *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 20 ss.; P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, 1974, 1 ss.; G. ATENOLFI, *Appunti di storia dell'evoluzione del diritto d'autore*, in *Dir. Aut.*, 1979, 186; L.C. UBERTAZZI, voce *Diritto d'autore*, in *Dig. Comm.*, vol. IV, Torino, 1989, 366.

⁶ L. 19 fiorile anno IX repubblicano (7 ottobre 1801), *Diritto esclusivo di vendita delle opere di Autori, Compositori, Pittori e Disegnatori nella Repubblica Cisalpina*.

⁷ Codice civile di Sua Maestà il Re di Sardegna, promulgato da Carlo Alberto con regio decreto 20 giugno 1837 n. 177 ed entrato in vigore il 1° gennaio 1838. A esso seguì lo Statuto albertino, emanato il 4 marzo 1848 e successivamente divenuto la Carta fondamentale dell'Italia unita, a seguito della proclamazione del Regno d'Italia il 17 marzo 1861. Entrambi gli atti normativi segnano l'evoluzione del diritto d'autore sabauda iniziato con le regie patenti di Carlo Felice del 28 febbraio 1826 n. 1899. Cfr. L.C. UBERTAZZI, *Alle origini piemontesi del diritto italiano d'autore*, in *AIDA*, 1992, 301, 311 ss.

⁸ Convenzione austro-sarda 22 maggio 1840 a favore della proprietà e

La prima normativa d'autore dell'Italia unita⁹, l. 25 giugno 1865 n. 2337, identificò con maggiore precisione l'atto della creazione intellettuale quale fatto costitutivo dei diritti sull'opera dell'ingegno¹⁰. Il successivo T.U. 19 settembre 1882 n. 1012 condizionò la tutela della facoltà esclusiva degli autori di pubblicare, riprodurre e spacciare l'opera, al rispetto di determinate formalità, in assenza delle quali l'opera cadeva in pubblico dominio¹¹.

Il R.d.l. 7 novembre 1925 n. 195, intervenuto dopo la ratifica della Convenzione di Berna¹², oltre a cancellare l'efficacia costitutiva delle formalità, riconobbe espressamente l'esistenza di un diritto distinto e ulteriore rispetto a quello patrimoniale (di durata cinquantennale *post mortem auctoris*): il diritto morale di autore¹³, e, all'articolo 61 comma 2, introdusse la nozione di "usurpazione di paternità", quale circostanza aggravante del reato di contraffazione¹⁴.

contro la contraffazione delle opere scientifiche, letterarie e artistiche. Alla convenzione, conclusa tra l'imperatore d'Austria e il re di Sardegna, aderirono gli stati del Regno di Sardegna, Toscana, Lombardo-Veneto, Ducato di Modena, di Lucca e di Parma, e lo Stato Pontificio.

⁹ M.I. PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Roma, 2013, 10, che nota come, anche prima dell'unificazione, «i veri protagonisti della lotta per il diritto d'autore [fossero] in primo luogo gli editori».

¹⁰ L. 25 giugno 1865 n. 2337, sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno.

¹¹ R.d. 19 settembre 1882 n. 1012. Testo unico delle leggi 25 giugno 1865, n. 2337, 10 agosto 1875, n. 2652 e 18 maggio 1882, n. 756.

¹² Convenzione di Berna 9 settembre 1886, per la protezione delle opere letterarie e artistiche. Completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914 e riveduta a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971.

¹³ L'art. 14 così disponeva: «l'autore ha il diritto di pubblicare l'opera con il suo nome o anonima, o con uno pseudonimo. In questi due ultimi casi ha anche un diritto di rivelarsi quando gli piaccia, e di far riconoscere in giudizio la sua qualità di autore contro chiunque se la attribuisca. Nonostante qualunque patto in contrario, gli aventi causa dell'autore che si sia rivelato dovranno, nelle edizioni, rappresentazioni, esecuzioni o in qualsivoglia altra forma di manifestazione o annuncio al pubblico indicare il nome dell'autore». L'imprescrittibilità di tale diritto era chiarita nell'articolo 16, che recitava: «indipendentemente dai diritti patrimoniali riconosciuti dagli articoli precedenti. l'autore ha, in ogni tempo, azione per impedire che la paternità della sua opera sia disconosciuta [...]».

¹⁴ R.d.l. 7 novembre 1925 n. 1950, disposizioni sul diritto di autore, convertito nella l. 18 marzo 1926, n. 562.

L'aver riassunto, pur per brevi cenni, la storia della legislazione autoriale in Italia consente ora di concentrare l'attenzione sulla disciplina vigente e, in particolare, sui presupposti che la legge richiede per tutelare le opere dell'ingegno.

Il campo di applicazione della legge d'autore attuale è piuttosto ampio. L'articolo 1 l.d.a., che riprende la formulazione dell'art. 2575 c.c., precisa l'oggetto di tutela autoriale: sono protette le opere dell'ingegno di carattere creativo qualsiasi sia la loro forma espressiva¹⁵. L'articolo 2 l.d.a. elenca alcune tipologie di opere dell'ingegno appartenenti a specifiche categorie, ma tale elenco non è esaustivo né tassativo, dunque è ulteriormente ampliabile¹⁶.

Da quanto si evince, unitamente alla forma espressiva, la creatività, ossia il carattere creativo dell'opera dell'ingegno, rappresenta, pur con qualche eccezione¹⁷, l'essenziale criterio attributivo della tutela e il suo presupposto. Eppure, al pari del plagio, nella legge non si rinviene una sua definizione, la quale è rimessa alla discrezionalità dell'interprete.

L'assenza di una definizione assume un duplice rilievo. Da una parte, tale lacuna implica una maggiore difficoltà nell'individuare con esattezza i presupposti di tutela. Dall'altra, consente una più ampia cognizione del processo creativo che dà vita all'opera considerando i mutamenti culturali, sociali, economici e tecnologici¹⁸. L'avvicinarsi di nuove tecnologie, soprattutto

¹⁵ Ai sensi dell'articolo 1 l.d.a., «sono protette [...] le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma espressiva. [Uguualmente,] sono protetti i programmi per elaboratore come opere letterarie [...], nonché le banche dati che per la scelta o la disposizione del materiale costituiscono una creazione intellettuale dell'autore».

¹⁶ La dottrina è pressoché unanime in tal senso, con rare eccezioni, ad esempio M. FABIANI, *Il diritto d'autore*, in *Trattato di diritto privato diretto da P. Rescigno*, XVIII, Torino, 1983, 130-132.

¹⁷ Si segnala, ad esempio, la necessità di una specifica fissazione su una traccia, scritta o di altro tipo, per le opere di coreografia e pantomima (art. 2 n. 3 l.d.a.), e la necessaria compresenza di carattere creativo e valore artistico nelle opere del disegno industriale (art. 2 n.10 l.d.a.).

¹⁸ Sul futuro del diritto d'autore nella sfida delle nuove tecnologie, in particolare, non mancano contributi. Si veda, fra i più recenti, M. CAPPARELLI, *Intelligenza Artificiale e nuove sfide del diritto d'autore*, in *Giur. it.*, 2019, fasc. 7, 1740-1743; S. CIANFARANI, *Il diritto d'autore: le nuove frontiere sul "web"*, in *Riv. dir. arti e spett.*, 2019, 23; A. MUSSO, *L'impatto dell'ambiente*

se non espressamente contemplate dalla legge, suggerisce infatti un costante riesame del requisito di creatività¹⁹, dove l'evoluzione del processo creativo segue quella del concetto di autore²⁰.

1.1. Prospettive di riforma

La legge d'autore attuale ha visto il susseguirsi di numerosi interventi integrativi e modificativi della legge che tuttavia non sono mai confluiti in un unico testo di riforma della materia, che accoglie con coerenza e sistematicità nuove istanze culturali, socioeconomiche e tecnologiche.

A ottant'anni dalla sua promulgazione²¹, la legge 633/1941 resta sostanzialmente immutata e inadeguata, seppur indubbiamente segnata dalle profonde modifiche subite nel corso degli anni, spesso dovute al necessario adeguamento della disciplina ai dettami internazionali e comunitari. Eppure, essa non si può considerare radicalmente rinnovata rispetto alla sua prima formulazione.

Di questi interventi, alcuni hanno inciso, seppur indirettamente, sulla disciplina del diritto morale di autore.

digitale su modelli e categorie dei diritti d'autore o connessi (Relazione al Convegno "L'influenza del web nelle categorie giuridiche"), Bologna, 15 dicembre 2017; in *Riv. trim. dir. proc. civ.*, 2018, fasc. 2, 471-508; F. TOZZI, *Web, diritto di autore e "corpus digitalis"*, in *Dir. autore*, 2014, fasc. 3, 382-385; G. SPEDICATO, *Alcune riflessioni sui rapporti tra diritto (d'autore) e tecnologia (di protezione) a margine dell'articolo di Cory Doctorow*, in *Cyberspazio e diritto*, 2012, 29.

¹⁹ Sul punto si segnala, tra gli altri, M. FABIANI, *Creatività e diritto d'autore* (Relazione alle Giornate di Studio della Proprietà Intellettuale promosse dalla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Perugia, Montone (PG), 14-16 maggio 1998), in *Dir. autore*, 1998, 600.

²⁰ In tema di creatività delle opere create dall'intelligenza artificiale, per esempio, si sono espressi G. SPEDICATO, *Creatività artificiale, mercato e proprietà intellettuale*, in *Riv. dir. ind.*, 2019, 4-5, 1, 253-307; M. ANTIKAINEN, *Copyright Protection and AI-Generated Works-A Fight We Have Already Lost?*, in *AIDA*, 2018, 1, 243-267; S. GUIZZARDI, *La protezione d'autore dell'opera dell'ingegno creata dall'Intelligenza Artificiale*, in *AIDA*, 2018, 1, 42-68; S. LAVAGNINI, *Intelligenza artificiale e proprietà intellettuale: proteggibilità delle opere e titolarità dei diritti*, in *Dir. autore*, 2018, 3, 360-375.

²¹ Cfr. M.I. PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia*, cit., 159-160, che evidenzia come la legge del 1941 sia stata semplicemente adeguata al mutato assetto istituzionale, senza che vi fosse alcuna intenzione di attuare una vera riforma organica della materia.

In particolare, il D.P.R. 8 gennaio 1979, n. 19 ha permesso di includere espressamente fra le opere dell'ingegno le fotografie che abbiano una "natura creativa" (le fotografie cosiddette "semplici" e non creative ricevono invece una tutela limitata mediante diritti connessi).

Il d.lgs. 29 dicembre 1992, n. 518 e il d.lgs. 15 marzo 1996, in attuazione della direttiva 91/250/CEE, hanno introdotto e progressivamente perfezionato la tutela dei programmi per elaboratore, equiparati alle opere dell'ingegno letterarie.

Il d.lgs. 9 maggio 1999, n. 169, in attuazione della direttiva 96/9/CE, ha aggiunto alle categorie di opere protette anche le banche dati, purché creative.

Il d.lgs. 9 aprile 2003, n. 68 ha dato attuazione alla direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione (*Infosoc*), evitando anch'essa di armonizzare e quindi di consentire un ravvicinamento delle legislazioni degli Stati membri in materia di diritti morali.

Con il d.l. 22 marzo 2004, n. 72 (convertito in l. 21 maggio 2004, n. 128), la l. 25 giugno 2005, n. 109 e il d.lgs. 16 marzo 2006, n. 140, in attuazione della direttiva 2004/48/CE, il legislatore ha promosso una politica di controllo e repressione degli abusi a danno dei titolari dei diritti di autore, consolidando l'inibizione della diffusione abusiva, la contraffazione e la pirateria.

Si attende ora la trasposizione nazionale della direttiva europea 2019/790 sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale (DSM), che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE e introduce importanti novità, in particolare in tema di eccezioni e limitazioni²².

La nuova direttiva, si precisa, conferma per il momento l'intenzione di non realizzare alcuna armonizzazione dei diritti morali che possa anche incidere sulla disciplina del plagio²³. Eppure, se è essenziale chiarire quali siano i confini entro cui collo-

²² Lo schema di decreto legislativo recante attuazione della direttiva (UE) 2019/790 è al vaglio del Parlamento.

²³ Direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio del 17 aprile 2019 sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE, OJ L 130, 17.5.2019, 92–125. L'unico timido accenno ai diritti non patrimoniali è fatto al considerando 23, con riferimento all'applicazione di eccezioni e limitazioni al diritto d'autore, laddove si spiega che «gli Stati membri dovrebbero ad esempio man-

care l'opera dell'ingegno tutelabile, sembrerebbe altrettanto cruciale individuare con la maggiore precisione possibile i casi in cui un prodotto dell'ingegno si possa ritenere contraffatto e/o plagiato.

Più volte è stata ribadita la difficoltà di definire con esattezza il fenomeno plagiario. Un puntuale intervento di riforma della legge d'autore rappresenta tuttavia un atto doveroso, che potrebbe mitigare le incertezze e le ambiguità che hanno caratterizzato la legge 633/1941 sin dalla sua enunciazione, e che altrimenti rischiano di perdurare in futuro.

2. La dicotomia idea-espressione

A ben vedere, l'assenza di definizioni puntuali di concetti che dovrebbero definire l'ambito della tutela autoriale non impedisce di suggerirne significato e portata.

Ciò avviene per la creatività e l'originalità, ma anche per un altro altrettanto importante principio, ossia la dicotomia "idea-espressione". Si tratta di un concetto che ha una rilevanza fondamentale nel contesto della tutela autoriale, ma che sembra aver ricevuto minor attenzione da parte dell'interprete. Esso è infatti ricavabile da una lettura attenta dello stesso art. 1 l.d.a., che presuppone la necessaria espressione o figura esteriore (forma o modo di espressione) dell'opera tutelata e rappresenta la prima manifestazione della dicotomia: l'idea non è di per sé protetta, ma lo è solo la sua espressione o manifestazione esterna²⁴.

Ai fini del riconoscimento dell'opera dell'ingegno, dunque, il legislatore richiede che essa sia "creativa" indipendentemente dal suo modo o forma di espressione. Una puntualizzazione che consente di ravvisare un preciso requisito di protezione, ulteriore ma connesso al carattere creativo, ossia la necessaria "esteriorizzazione". Tale principio è in linea di massima incontestabile, e di esso è stata fatta copiosa applicazione²⁵, per quanto non man-

tenere la facoltà di disporre che l'utilizzo di opere o altri materiali rispetti i diritti morali degli autori e degli artisti (interpreti o esecutori)».

²⁴ Tale principio è attentamente illustrato da R. FRANCESCHELLI, *Le idee come oggetto di rapporti giuridici*, in *Riv. dir. ind.*, 1961, I, 28 ss., ma discusso anche, tra gli altri, da A. GIANNINI, *La protezione delle così dette idee elaborate*, in *Dir. aut.*, 1959, 317.

²⁵ Sul punto, con riferimento all'opera pubblicitaria, si veda M. FABIANI, *Idea pubblicitaria e requisiti di protezione dell'opera dell'ingegno e dei pro-*

chino ipotesi (cosiddetti “casi limite” del diritto di autore) in cui la tutela dell'idea è ammessa se dotata di individualità rappresentativa e riconoscibilità, potendosi solo a tali condizioni distinguere la personalità dell'autore in un dato contesto sociale²⁶.

Il principio secondo cui solo l'espressione dell'idea, ma non l'idea stessa, riceve protezione autoriale offre, peraltro, un primo fondamento per esaminare la “fisionomia” di plagio. Il concetto di idea è tuttavia articolato e per molti versi ambiguo. Nel senso più ampio del termine, l'idea può essere frutto dell'immaginazione oppure essere un elemento di dominio pubblico²⁷.

Si è spesso ravvisata una concettuale, per quanto a volte labile, distinzione tra una servile ripresa dell'espressione dell'idea altrui e una genuina ripresa dell'idea, non di per sé protetta²⁸. Tale distinzione, tuttavia, è per molti versi ambigua e senz'altro influenza la concettualizzazione del plagio, per esempio ammettendolo tendenzialmente solo in quanto copia estesa e pedissequa di un'opera altrui²⁹. Il confine tra le due situazioni risulta talvolta labile e difficilmente circoscritto e si rischia di screditare pratiche intellettuali e artistiche che hanno nella ripresa dell'opera (nella sua espressione) altrui la loro ragione d'essere; questo è il caso, per esempio, delle opere dell'arte cosiddetta “appropriativa”.

Al tempo stesso, il rafforzamento della dicotomia idea-espressione nella cornice autoriale consente di contenere la portata espansiva del plagio limitandola ai soli casi in cui sia violato

getti di ingegneria, in *Dir. autore*, 1983, 204; M. RAFFI, *La tutela giuridica dell'idea pubblicitaria*, in *Studi urbinati di scienze giuridiche, politiche ed economiche*, 2005, 575.

²⁶ Si veda A. CIAURI, *Un caso limite del diritto d'autore: sulla tutelabilità giuridica dell'idea* (nota a Pret. Roma, 1 aprile 1993), in *Nuovo dir.*, 1993, 508.

²⁷ Cfr. L.C. UBERTAZZI (ed.), *Commentario breve al diritto della concorrenza (antitrust, concorrenza sleale, pubblicità, marchi, brevetti, diritto d'autore)*, Padova, 2012, 1326; M. BERTANI, *Diritto d'autore e personaggi di fantasia* (nota a Trib. Milano, 27 maggio 2002), in *AIDA*, 2003, 919; M. AMAR, *Dei diritti degli autori di opere dell'ingegno*, Torino, 1874, 22; N. STOLFI, *Il diritto di autore*, cit., 188; M. ARE, *L'oggetto del diritto d'autore*, cit., 74; P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., 43; T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., 706.

²⁸ Cfr. V.M. DE SANCTIS, *I soggetti del diritto d'autore*, Milano, 2005, 125-126.

²⁹ Ciò non ha tuttavia impedito storicamente di distinguere il cosiddetto plagio esplicito da quello più tecnicamente implicito, come prefigurato nei primi anni Trenta da S. MESSINA, *Le plagiat littéraire*, Paris, 1936, 131-132.

il diritto di paternità rispetto all'opera creativa, quale espressione della personalità del suo autore³⁰, e non alla semplice idea.

3. I requisiti di creatività, originalità e novità

La legge autoriale italiana indica come presupposto di tutela il "carattere creativo dell'opera", ma non manca di menzionare anche il termine "originale".

L'uso indifferenziato delle due espressioni non è immediato, soprattutto laddove si desidera valorizzare l'attitudine dell'originalità di attestare la natura originaria dell'opera, così distinta per esempio dall'opera elaborata, oppure si preferisca evidenziare l'idoneità della creatività a condizionare la tutela autoriale e delimitarne lo spettro di protezione.

La Convenzione di Berna non definisce né menziona il concetto di "creatività". Essa semplicemente prescrive, all'articolo 1, la protezione dei diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche, e all'articolo 2, sezione 1, specifica che qualsiasi produzione di natura letteraria, scientifica e artistica goda della protezione del diritto d'autore, indipendentemente dalla sua specifica espressione e fissazione.

Nel solo articolo 2, sezione 5, compare un riferimento alle «creazioni intellettuali» per specificare che «la scelta o la disposizione della materia [nelle] raccolte di opere letterarie o artistiche come le enciclopedie e le antologie [conferiscono a queste il] carattere di creazioni intellettuali [che le rende] protette come tali, senza pregiudizio del diritto d'autore su ciascuna delle opere che fanno parte delle raccolte stesse»³¹.

Il medesimo articolo 2 descrive un elenco di esempi, che è

³⁰ La teorizzazione della natura personale del diritto d'autore è innanzitutto ricondotta a Kant e Fichte. Sul punto, si veda M.C. PIEVATOLO, *Il dibattito illuministico sul diritto d'autore in Germania*, Diritto d'autore e comunicazione del sapere, 2007-2008, <<https://btfp.sp.unipi.it/dida/fpa/index.xhtml>>, che rimanda ai due principali testi dei filosofi tedeschi: I. KANT, *L'illegittimità della ristampa dei libri*, in *Sette scritti politici liberi*, trad. (*Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, 1785) M.C. PIEVATOLO, Firenze, 2011, 69 ss.; J.G. FICHTE, *Prova dell'illegittimità della ristampa dei libri. Un ragionamento e una parabola*, trad. (*Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, 1793) M.C. PIEVATOLO, in *Bollettino telematico di filosofia politica*, 2012, <<https://commentbfp.sp.unipi.it/fichte/>>.

³¹ *Convenzione di Berna*, cit., art. 2.

però da considerarsi solo rappresentativo e quindi non esaustivo. La Convenzione, del resto, stabilisce solo standard minimi di protezione e i Paesi partecipanti possono concedere una tutela più ampia; viene tuttavia menzionato più volte il termine originale (es., agli articoli 2 sezione 3, 8 e 11) intendendolo più precisamente come “originario” e quindi distinto rispetto al carattere derivato tipico di traduzioni, adattamenti e altre alterazioni o elaborazioni di opere esistenti.

Nel linguaggio quotidiano, i due concetti di “creatività” e “originalità” appaiono sensibilmente accomunati. Il carattere “creativo” [*der. di creare*] allude alla capacità di creare l'opera con l'intelletto, mentre il carattere “originale” [*dal lat. tardo originalis, der. di origo-ginis «origine»*] rimanda alla provenienza dell'opera dal suo autore. In entrambi i casi emerge una tipica qualità dell'opera, dotata di carattere proprio, la cui forma è data dallo sforzo e dalla capacità intellettuale del suo autore³².

Una lettura associata dei concetti di “creatività” e “originalità” appare inoltre giustificata dalla giurisprudenza comunitaria³³. L'interpretazione della Corte di Giustizia dell'Unione Europea (CGUE) difatti avvalta, in assenza di qualsiasi espressa definizione nella normativa UE, un'interpretazione dei termini sulla base del loro senso abituale nel linguaggio corrente, pur tenendo conto del contesto e degli scopi perseguiti dalla normativa stessa³⁴.

La legge italiana menziona, infine, anche il carattere “nuovo” dell'opera, ma lo riferisce alla sua posteriorità rispetto ad un'opera preesistente, com'è il caso delle nuove edizioni o nuove utilizzazioni di altre opere o comunque per denotare la natura di opera pubblicata e non inedita³⁵, con la conseguente e tendenziale esclusione che la “novità”, quantomeno in termini asso-

³² Cfr. *Vocabolario Treccani online*, s.v. *creatività*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/creativita>>;

³³ Per tali ragioni e ai fini di questo scritto, essi saranno talvolta considerati sinonimi.

³⁴ Cfr. CGUE, 29 luglio 2019, *Spiegel Online*, C-516/17, ECLI:EU:C:2019:625, para 65, che richiama CGUE, 3 settembre 2014, *Deckmyn*, C-201/13, EU:C:2014:2132 e precedente giurisprudenza in essa citata.

³⁵ Si veda, in particolare e in questo ordine, l'art. 10 comma 3 l.d.a. che disciplina i termini di un nuovo utilizzo dell'opera realizzata da più co-autori; l'art. 117 l.d.a. che limita il potere di autorizzare nuove edizioni, traduzioni o altre elaborazioni dell'opera dopo la morte del suo autore; e l'art. 52 n. 4 l.d.a. relativo alla radiodiffusione delle opere teatrali o assimilate, secondo cui «non

luti, equivalga a “creatività” o “originalità”. La “novità” sembra avere una denotazione più qualificante, benché non si possa escludere, a livello sia giurisprudenziale sia dottrinale, un uso promiscuo e più approssimativo di tutti e tre i termini.

Ai sensi degli articoli 1 e 6 l.d.a., dunque, “creatività” e “originalità” alludono entrambi alla condizione imprescindibile che l’opera sia “creativa” per essere tutelata, ove tale creazione costituisce titolo originario di acquisto del diritto di autore. Nessun’altra formalità, quali deposito o registrazione, è richiesta ai fini sostanziali, ma può solo avere rilevanza sotto il profilo probatorio³⁶.

Analogamente, l’articolo 2575 c.c. prevede che la legge sul diritto d’autore tuteli «ogni opera intellettuale creativa in campo scientifico, letterario, musicale, figurativo, architettonico, teatrale e cinematografico, in qualunque forma o espressione», mentre l’articolo 2576 c.c. conferma la definizione di creazione dell’opera quale espressione peculiare dell’opera intellettuale e titolo giuridico originario dei diritti d’autore.

3.1. Natura e “quantum” di creatività

Nonostante il tentativo di illustrare i concetti di “creatività” e “originalità”, dottrina e giurisprudenza ne offrono un’interpretazione tutt’altro che univoca³⁷. In dottrina, si distingue l’opinione di chi ritiene che la creatività richiesta dalla legge sia “semplice”, riconducendola alla possibilità di scegliere tra più variabili³⁸ e chi, invece, sostiene che sia “qualificata” – in grado, cioè di riflettere la personalità dell’autore³⁹. Essa è, come si

è considerata nuova l’opera teatrale rappresentata pubblicamente in tre diversi teatri, o altro luogo pubblico».

³⁶ Il principio è apparentemente semplice, ma si presta a essere diversamente inteso, soprattutto, come si illustrerà nei prossimi capitoli, nella prassi giurisprudenziale.

³⁷ Cfr. L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, cit., 1330; Z.O. ALGARDI, *Considerazioni sul plagio dell’opera scientifica*, in *Dir. autore*, 1972, 455, 460 ss.; M. FABIANI, voce *Diritto di autore*, in *Enc. giur. Treccani*, Roma, IV, 10.

³⁸ In tal senso, si veda P. SPADA, *Banche di dati e diritto d’autore (il ‘genere’ del diritto d’autore sulle banche di dati)*, in *AIDA*, 1997, 10. Cfr. L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, cit., 1330-1331.

³⁹ Così N. STOLFI, *Il diritto d’autore*, cit., 518; V.M. DE SANCTIS, *Il carattere creativo delle opere dell’ingegno*, Milano, 1971, 38; P. CRUGNOLA, *Il requisito della creatività in materia di fotografia*, in *Dir. autore*, 1994, 3, 53.

è anticipato, ancor più controversa se considerata unitamente al concetto di “novità”, frutto in particolare dell’interpretazione dottrinale e giurisprudenziale, che la qualifica in senso oggettivo oppure soggettivo⁴⁰.

Si è osservato come l’idea di “originalità”, accanto a quella di “genialità”, si affermi pienamente solo a partire dal XVIII secolo e travolga il mito dell’imitazione creativa che fino ad allora era rimasto incontestato. Nasce, in questo modo, l’esigenza di individuare un legame solido e definitivo tra autore e opera, che costituirà il primo basilare tassello per la costruzione della moderna dottrina del diritto morale di paternità e del plagio.

Altrettanto critica è l’interpretazione di dottrina e giurisprudenza della necessaria forma espressiva dell’opera, che è correttamente intesa come un’ulteriore e necessaria caratteristica dell’opera dell’ingegno tutelata⁴¹. A tal proposito, il dibattito si articola essenzialmente intorno al significato da attribuire alla forma, al fine di determinare – con ovvie difficoltà – se sia la sola “forma esterna”, quale sembianza propriamente espositiva dell’opera, oppure la “forma interna”, indicante la sua struttura (o da altri altresì intesa come il contenuto dell’opera), ad essere rilevante ai fini della tutela⁴².

Se, come si è anticipato, il plagio rappresenta il versante op-

⁴⁰ In dottrina, si segnalano le posizioni di chi ritiene debba essere riscontrata novità oggettiva (tra gli altri, T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., 705; M. ARE, *L’oggetto del diritto d’autore*, cit., 53; P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell’ingegno*, cit.; M. FABIANI, *Diritto d’Autore*, in *Enc. Giur.*, IV, Roma, 1988, para 2; M. AMAR, *Dei diritti degli autori di opere dell’ingegno*, cit., 13) e di chi invece la intenda in senso soggettivo (così G. OPPO, *Creazione ed esclusiva nel diritto industriale*, cit., 187; V.M. DE SANCTIS, *Il carattere creativo delle opere dell’ingegno*, cit.; M. AMMENDOLA, *Diritto d’autore: diritto materiale*, in *Dig. Comm.*, IV, Torino, 1989, 372; Z.O. ALGARDI, *La tutela dell’opera dell’ingegno e il plagio*, cit., 145), ritenendo applicabile la sola creatività.

⁴¹ In tal senso, V.M. DE SANCTIS, *Il carattere creativo delle opere dell’ingegno*, cit., 146; P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell’ingegno*, cit., 130; M. AMMENDOLA, *Diritto d’autore: diritto materiale*, cit., 375.

⁴² P. AUTERI, *Diritto di autore*, in P. AUTERI et al. (edd.), *Diritto industriale. Proprietà intellettuale e concorrenza*, Torino, 2016, 56.

5, 577; Z.O. ALGARDI, *La tutela dell’opera dell’ingegno e il plagio*, cit., 103 ss.; E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto di autore e del contratto di edizione*, cit., 627 ss.; N. STOLFI, *Il diritto d’autore*, cit., I, 188, T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., 669; M. ARE, *L’oggetto del diritto d’autore*, cit., 139; L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, cit., 1328-1329.

posto della creatività, ovvero la negazione dell'originalità, è evidente che tali questioni interpretative si riflettono anche su di esso, dove a essere controverso è in particolare il "quantum", ovvero il livello di creatività richiesto per ritenere l'opera tutelata e distinta da un'altra⁴³.

Ammesso che la fonte dell'originalità sia rappresentata dall'autore e che l'opera sia originale in quanto costituisce la creazione personale dell'ingegno individuale, il plagio implica, secondo una diversa prospettiva, il fallimento del mito autoriale. Esso rappresenta il risultato di un'imitazione portata ad estreme conseguenze⁴⁴.

Nonostante l'apparente chiarezza di tale premessa, è corretto osservare che il parametro dell'originalità non abbia un carattere assoluto ma, come è stato evidenziato, «quanto più la creatività dell'opera è elevata, tanto più intimo è il legame con l'autore»⁴⁵.

Come si è esaminato in precedenza, il requisito della "creatività" compare nell'ordinamento italiano solo con la legge 633/1941, mentre manca nelle precedenti leggi del 1865 e del 1925. Dai lavori preparatori della legge, sembrerebbe evincersi il timore che il requisito dovesse essere inteso nei termini di "originalità assoluta"⁴⁶. Per scongiurare tale evenienza, dottrina e giurisprudenza maggioritarie hanno precisato che tale requisito vada inteso nel senso di una creatività modesta o minima, e non di alto grado⁴⁷.

L'opera deve pertanto essere dotata di un "carattere distintivo", ossia di individualità rappresentativa che in una certa mi-

⁴³ Si veda, fra gli altri, M. FABIANI, *Sul "minimum" di creatività richiesto per la protezione di testi commentati* (nota a Cass., 2 dicembre 1993, n. 11953), in *Dir. autore*, 1994, 599.

⁴⁴ Sul punto, si veda in particolare M. RANDALL, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit and Power*, Toronto, 2001, 47-51, 52.

⁴⁵ Ciò appare ancora più evidente se si paragona il legame tra autore e opera dell'ingegno e il legame tra inventore ed invenzione. Nel primo caso, l'opera dell'ingegno sembra rappresentare una più intensa manifestazione della personalità dell'autore e quindi del suo ingegno creativo, sino a immaginare uno strettissimo legame tra autore e opera che rende quest'ultima meno autonoma rispetto al brevetto. Così Z.O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 32.

⁴⁶ Z.O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 101.

⁴⁷ Così, *ex multis*, M. ARE, *L'oggetto del diritto d'autore*, cit., 336 ss.; Z.O. ALGARDI, *Il plagio letterario e il carattere creativo dell'opera*, cit., 361 ss.; M. FABIANI, *Sul "minimum" di creatività richiesto per la protezione di testi commentati*, cit.

sura la renda unica e capace di distinguersi da altre opere⁴⁸. La creatività non va, invece, interpretata unicamente come espressione di pura fantasia creatrice, ma potrà altresì manifestarsi in una creativa e originale organizzazione o composizione di elementi già noti. Ciò che rileva è che l'esito di tali operazioni sia frutto di lavoro personale e quindi creativo.

3.2. *Creatività e categorie di opera*

La questione assume ulteriore complessità se si esamina il carattere creativo delle singole categorie d'opera dell'ingegno.

In linea di principio, il diritto d'autore non differenzia e non discrimina in base alla categoria cui l'opera appartiene. Ogni opera è protetta in quanto creativa, indipendentemente dalla forma o dal modo in cui essa si esprime. Eppure, nella realtà dei fatti è ravvisabile un diverso approccio, tanto in dottrina quanto in giurisprudenza⁴⁹.

Nell'ambito delle opere letterarie, predomina l'attenzione per il "cuore", ossia l'elemento caratterizzante dell'opera, la sua parte sostanziale o comunque più importante, benché si ammetta la difficoltà di discernerla rispetto alle restanti parti o elementi dell'opera. Il requisito della creatività sembra peraltro variare anche a seconda dello specifico genere di opera letteraria⁵⁰.

Nel campo della musica, anche in ragione della sua peculiare natura che spesso combina componente musicale e testo letterario, l'indagine sulla creatività dell'opera si è più diffusamente articolata⁵¹.

⁴⁸ Sul punto, si veda V.M. DE SANCTIS, *I soggetti del diritto d'autore*, cit., 18 ss.

⁴⁹ Per una trattazione più specifica, si rimanda ai singoli capitoli di questo volume dedicati alle diverse macrocategorie di opera dell'ingegno.

⁵⁰ Nell'ambito delle opere giornalistiche, ad esempio, si nega tutela all'attività meramente acquisitiva di notizie, mentre si riconosce il carattere creativo dei singoli contributi e dell'attività di organizzazione degli stessi. Cfr. E. SANTORO, *Attività giornalistica e creatività: dati e spunti preliminari*, in *Dir. radiodiff. telecom.*, 1973, 473.

Un ambito ancora più complesso è rappresentato dalle edizioni critiche. Si veda, per esempio, M. BASILE, *Le edizioni critiche e scientifiche*, in *AIDA*, 1998, 14.

⁵¹ Cfr. P. SPADA, *Variazioni sul tema del plagio musicale*, in *Riv. dir. civ.*,

Nel contesto delle opere teatrali, si individua l'originalità nell'organizzazione o interpretazione del soggetto e quindi nella sua rappresentazione esterna⁵², ma sempre nell'ottica di doverlo accertare rispetto agli elementi costitutivi dell'opera stessa e mai rispetto alla semplice idea o spunto ispiratore, che può essere comune a molte altre opere.

Con particolare riferimento alle opere dell'arte figurativa e ai disegni e opere dell'architettura, l'accertamento del carattere creativo conduce spesso a esiti incerti⁵³. Ancora più complesso è il giudizio sulle opere del disegno industriale, che per essere tutelate devono essere creative e dotate di valore artistico⁵⁴.

Nello specifico delle opere fotografiche, inoltre, si sottolinea l'essenzialità di riconoscere nella fotografia l'impronta personale del suo autore, che può riflettersi anche nella particolare scelta del soggetto da rappresentare o dal modo in cui esso viene propriamente fissato⁵⁵, ma si ammette la difficoltà di accertare il requisito creativo, data la natura altamente tecnica dell'attività fotografica e la facilità di utilizzo della strumentazione⁵⁶.

2003, II, 1. Ulteriori particolarità sono poi riservate al giudizio di creatività delle variazioni musicali e edizioni critiche. Cfr. O. FITTIPALDI, *Edizioni critiche di opere musicali e creatività nella disciplina del diritto d'autore* (commento a Cass., 17 gennaio 2001, n. 559), in *Corriere giuridico*, 2001, 640.

⁵² Una per tutte, Trib. Roma 25 giugno 1973, in *Giur. merito*, 1975, II, 128.

⁵³ Cfr. C. RIDOLFI, *Creatività e plagio nelle opere d'arte figurativa*, in *Dir. autore*, 1996, 111.

⁵⁴ Per un recente e approfondito contributo sul tema, si veda B. PASA (ed.), *Design e innovazione digitale. Dialogo interdisciplinare per un ripensamento delle tutele / Design and digital innovation. An interdisciplinary dialogue for reshaping legal protections*, Napoli, 2021. Cfr. DERCLAYE E. (ed.): *The Copyright/Design Interface – Past, Present and Future*, Cambridge, 2018.

⁵⁵ Si veda, fra gli altri, P. CRUGNOLA, *Il requisito della creatività in materia di fotografia*, in *Dir. autore*, 1994, 353; G. BONELLI, *Diritto d'autore, creatività e opere fotografiche*, in *Dir. ind.*, 2005, 240.

⁵⁶ R. CASO, G. DORE, *Opere di disegno industriale tra creatività, neutralità e valore artistico: esercizi (e acrobazie) sulla quadratura del cerchio*, in B. PASA (ed.), *Design e innovazione digitale. Dialogo interdisciplinare per un ripensamento delle tutele / Design and digital innovation. An interdisciplinary dialogue for reshaping legal protections*, Napoli, 2021, 293-322.

Del tema di sono occupati, *ex multis*, P. FABBIO, *Contro una tutela 'facile' del design. Considerazioni a margine di una recente pronuncia della Cassazione tedesca (Bundesgerichtshof, sent. 13 novembre 2013 - "Geburtstagszug") e brevi note sul diritto italiano vigente*, in *Riv. dir. ind.*, 2015, I, 45; P. SPADA, P. AUTERI, G. GHIDINI, *Industrial design e opere d'arte applicate all'industria (dialogo tra Paolo Auteri e Paolo Spada commentato da Gustavo Ghidini)*, in *Riv. Dir. civ.*, 2002, II, 272; L. CHIMIENTI, *Opere del disegno industriale e*

Nelle opere cinematografiche e audiovisive⁵⁷, rilevare la creatività appare complicato dalla loro complessità, spesso richiedono un'analisi trasversale, per esempio in caso di adattamento cinematografico di un romanzo oppure di opere destinate alla pubblicità. Altrettanto critica appare la tutela del loro cosiddetto "format", in tendenziale contrasto con il principio che esclude la protezione autoriale dell'idea⁵⁸.

L'esame di creatività si applica anche a tipologie di opera che forse più di altre subiscono l'influenza dell'evoluzione tecnologica, quali le banche di dati, che peraltro se non originali possono godere di una diversa protezione *sui generis*, e i programmi informatici.

In entrambi i casi, sia lo standard di "creatività" sia la dicotomia "idea-espressione" appaiono messi maggiormente alla prova. Il primo sembra di per sé raggiunto con il riconoscimento di un minimo contributo personale o autonomo rispetto alla scelta o disposizione di materiali o elementi che potrebbero non essere protetti. Il secondo riduce sensibilmente il divario tra idea non proteggibile e la sua espressione tutelata, al punto da rendere più difficoltoso distinguerle.

3.3. *Lo standard di originalità europeo*

La pluralità di opinioni, spesso divergenti, su come vada inteso il carattere originale o creativo dell'opera sono in parte mitigate dalla Corte di Giustizia che, mediante i suoi interventi interpretativi, vorrebbe assicurare una coerente applicazione del diritto europeo.

diritto d'autore, in *Dir. autore*, 1997, 462; G. GHIDINI, *Profili evolutivi del diritto industriale*, Milano, 2001, 103.

⁵⁷ Per un'analisi storica della tutela dell'opera cinematografica, si rimanda a P. GRECO, *La struttura delle opere cinematografiche nel sistema dei diritti d'autore*, in *Studi in onore di Messineo per il suo XXXV anno di insegnamento*, Milano, 1958, II, 193. La natura dell'opera cinematografica è discussa anche da T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., 780 ss.; M. MONTANARI, G. RICCIOTTI, *La disciplina giuridica della cinematografia*, Firenze, 1953, 7 ss.

⁵⁸ Si rimanda alla copiosa letteratura sul punto, tra cui V.M. DE SANCTIS, *I soggetti del diritto d'autore*, cit., 146 ss.; M. BERTANI, *Tutela dei format dei programmi televisivi*, in *AIDA*, 1997, 696; S. LONGHINI, *Diritto d'autore e format televisivi: prospettive e attualità*, *Dir. autore* 1998, 426; M. MORELLI, *Un programma in cerca di autore*, in *Dir. autore*, 1999, 29.

Vero è che la determinazione e il contenuto del requisito di “originalità” sono rimessi alla discrezionalità degli Stati membri, ma le sentenze interpretative della Corte hanno lo scopo di chiarire il significato e la portata dei principi di diritto d’autore europeo ai giudici nazionali di rinvio, incidendo indirettamente sui rispettivi standard di “originalità” nazionali.

Diventa quindi essenziale guardare al significato e all’operatività del requisito di originalità nel quadro giuridico dell’UE.

In termini generali, fatta eccezione per le fotografie (*ex art. 6 Dir. 2006/116/CE*)⁵⁹, banche di dati (*ex art. 3.1 Dir. 96/9/CE*)⁶⁰ e programmi per elaboratore (*ex art. 1.3 Dir. 2009/24/CE*)⁶¹, che godono di protezione a condizione che rappresentino la «creazione intellettuale propria dell’autore», con l’ulteriore specificazione che tale definizione riflette la «personalità [dell’autore e] nessun altro criterio, come il merito o scopo preso in considerazione» (*ex art. 6 Dir. 2006/116/CE*), la legislazione dell’UE non fornisce una definizione generale e univoca di “originalità” o “creatività”.

È invece l’interpretazione della Corte di Giustizia a chiarire quale sia la soglia di originalità applicabile ai sensi del diritto dell’UE a qualsiasi opera dell’ingegno. Tale è lo standard della “creazione intellettuale dell’autore”, prima espressamente circoscritto alle sole fotografie, database e software, che delimita la tutela alle creazioni intellettuali la cui forma espressiva sia in grado di manifestare la sua personalità dell’autore⁶².

⁵⁹ Direttiva 2006/116/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio, del 12 dicembre 2006, concernente la durata di protezione del diritto d’autore e di alcuni diritti connessi, OJ L 372, 27.12.2006, 12–18.

⁶⁰ Direttiva 96/9/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, dell’11 marzo 1996, relativa alla tutela giuridica delle banche di dati, OJ L 77, 27.3.1996, 20–28. I consideranda 15 e 16 definiscono gli unici criteri applicabili per valutare l’originalità di una banca dati, da limitare «alla scelta o la disposizione del contenuto della banca di dati [...] senza alcuna valutazione della qualità o del valore estetico della banca di dati».

⁶¹ Direttiva 2009/24/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 23 aprile 2009, relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore, OJ L 111, 5.5.2009, 16–22.

⁶² Si veda, in particolare, K. BOWREY, *On Clarifying the Role of Originality and Fair Use in Nineteenth Century UK Jurisprudence. Appreciating ‘the humble grey which emerges as the result of long controversy’* in C.W. NG, L. BENTLY, G. D’AGOSTINO (edd.), *The Common Law of Intellectual Property. Essays in Honour of Professor David Vaver*, 2010, 45; T. DREIER, G. KARNELL, *Originality of the Copyrighted Work: A European Perspective*, J. Copyright

Tuttavia, tale formula non è esente da critiche. Ci si chiede, in particolare, se intendere l'originalità nei termini di uno sforzo intellettuale creativo resti un concetto ambiguo e instabile, il cui significato vari in base alla sua concreta applicazione nazionale, compromettendo così l'effettiva armonizzazione nell'UE. Di conseguenza, è essenziale esaminare nel dettaglio le pronunce dei giudici di Lussemburgo negli ultimi dodici anni, a partire dall'intervento più attuale.

3.4. *La giurisprudenza comunitaria in tema di originalità*

A oggi, il più recente intervento della Corte di Giustizia è rappresentato dal caso *Brompton* (causa C-833/18), che ha chiarito come il diritto d'autore protegga anche la forma di un prodotto, per quanto al tempo stesso volta a ottenere un preciso risultato tecnico, ma solo a condizione che essa sia "originale"⁶³.

L'originalità deriva dalla natura dell'opera come creazione intellettuale dell'autore, in cui la sua personalità si riflette ed è espressione delle sue scelte creative. La protezione autoriale andrebbe invece esclusa qualora la forma fosse dettata unicamente dalla funzione tecnica, che non consentirebbe alcun margine alla libertà creativa e rischierebbe di invalidare la dicotomia idea-espressione, a causa della limitazione di espressione dell'idea in tale ambito.

Nell'affermare tale principio, la Corte richiama e conferma i suoi precedenti arresti, in ordine decrescente, *Cofemel*, *Football Dataco*, *Levola*, *SAS Institute*, *BSA*, e *Infopaq*.

In *Cofemel* (C-683/17), i giudici di Lussemburgo avevano già declamato che l'unico requisito imposto dal diritto d'autore europeo è rappresentato dall'originalità dell'opera e ciò si applicherebbe anche al design industriale, al pari di qualsiasi altra

Soc'y U.S.A. 39 (1991-1992): 289; E. ROSATI, *Originality in EU Copyright. Full Harmonization through Case Law*, Cheltenham, 2013, 97 ss.; J. PILA, *The subject matter of intellectual property*, Oxford, 2017, 147, che insiste sul fatto che, per il diritto dell'Unione, non sia sufficiente che l'opera abbia una forma espressiva, ma che questa debba essere anche originale nel senso delineato dalla Corte di Giustizia; T. MARGONI, *The harmonisation of EU copyright law: The originality standard*, in M. PERRY (ed.) *Global Governance of Intellectual Property in the 21st Century*, Berlin, 2016, 85.

Più di recente, cfr. E. ROSATI (ed.), *The Routledge Handbook of EU Copyright Law*, Abingdon, 2021.

⁶³ CGUE, 11 giugno 2020, *Brompton Bicycle*, cit.

opera dell'ingegno e indipendentemente dalla loro applicazione industriale. Non sarebbero, come chiarisce la Corte, invece rilevanti ulteriori requisiti, come il valore estetico, ai fini di riconoscere la tutela autoriale, che altrimenti contrasterebbero con il principio di neutralità che ispira tanto il diritto comunitario quanto quello nazionale, quantomeno a livello teorico⁶⁴.

Sia in *Brompton* sia in *Cofemel*, la Corte ha ribadito come sia altrettanto importante qualificare con sufficiente precisione l'opera dell'ingegno quale oggetto di tutela. Sul punto, la Corte di giustizia si era inizialmente espressa nella causa *Levola Hengelo* (C-310/17), stabilendo che il gusto del cibo (nel caso specifico, formaggio) non possa essere considerato come opera protetta dal diritto d'autore europeo⁶⁵.

La Corte si è soffermata in particolare sul concetto di “opera” – che si manifesta e si esprime in maniera sufficientemente precisa e obiettiva – e ha colto l'occasione per chiarire che essa rappresenta una nozione autonoma di diritto dell'Unione Europea e che per questo deve essere interpretata in maniera uniforme negli Stati membri⁶⁶.

Sempre in tema di originalità e presupposti di tutela ai sensi del diritto d'autore europeo, la Corte di Giustizia si era in precedenza pronunciata nella causa *Funke* (C-469/17).

Il caso, incentrato sul principio di bilanciamento tra la libertà di informazione, libertà di stampa ed esclusività dei diritti d'autore, ha affrontato incidentalmente anche il profilo della tutela autoriale dei rapporti sullo stato militare⁶⁷. Essi, ricorda la Corte, potranno essere protetti non in ragione di un presunto sforzo o abilità intellettuale, ma solo se rappresentanti la creazione intellettuale dell'autore, in cui si riflette la sua personalità, ed espressi nelle scelte libere e creative da egli compiute nel re-

⁶⁴ Le implicazioni delle pronunce *Brompton* e *Cofemel*, anche rispetto alla legittimità e coerenza dell'elemento del valore artistico delle opere di disegno industriale ex art. 2 n. 10 l.d.a. nell'ordinamento italiano, sono discusse in R. CASO, G. DORE, *Opere di disegno industriale tra creatività, neutralità e valore artistico: esercizi (e acrobazie) sulla quadratura del cerchio*, cit., 293 ss. Cfr. D. INGUANEZ, *A Refined Approach to Originality in EU Copyright Law in Light of the ECJ's Recent Copyright/Design Cumulation Case Law*, IIC 51 (2020): 797, <<https://doi.org/10.1007/s40319-020-00962-7>>.

⁶⁵ CGUE, 13 novembre 2018, *Levola Hengelo*, causa C-310/17, ECLI:EU:C:2018:899.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ CGUE, 29 luglio 2019, *Funke*, causa C-469/17, ECLI:EU:C:2019:623.

digere detti rapporti. È però compito delle corti nazionale verificare in concreto tali condizioni di tutela⁶⁸.

Qualche anno prima, i giudici di Lussemburgo avevano affrontato lo standard di originalità rispetto all'opera parodistica nel caso *Deckmyn* (C-201/13)⁶⁹.

In difetto di una definizione precisa di "parodia" ai sensi del diritto d'autore europeo, i giudici hanno suggerito l'opportunità di interpretarla, secondo il linguaggio quotidiano, nei termini di un' idoneità a evocare l'opera preesistente ma distinta e costituire un'espressione di umorismo o scherno, senza dover necessariamente avere un proprio carattere originale.

Il presupposto di "originalità", e quindi il concetto di "libertà creativa", è stato ulteriormente declinato nel caso *Painer* (C-145/10), in cui si è chiarito che le fotografie realistiche, come nel caso di un ritratto fotografico, sono protette dal diritto d'autore sempre e solo a condizione che siano originali⁷⁰. La creatività, in tal caso, si potrebbe esprimere, per esempio, nella scelta peculiare del soggetto o nel particolare uso della luce, che deve essere pur sempre libera e creativa, riflettendo così la personalità del fotografo⁷¹.

Il medesimo principio di originalità era stato in precedenza discusso nelle cause riunite della *Football Association Premier League* e *Karen Murphy* (C-403/08 e C-429/08), in cui la Corte di Giustizia ha negato la tutela autoriale delle partite sportive, non essendo "originali" nel senso di costituire «la creazione intellettuale del suo autore»⁷².

Secondo la Corte, le partite di calcio come qualsiasi evento sportivo, in quanto vincolato da precise regole del gioco, non lascerebbero spazio alla libertà creativa ai fini del diritto d'autore europeo. Nella fattispecie, l'elemento di libertà creativa va inteso quale assenza di vincoli da norme che possano impedirne la qualificazione come opera d'autore originale. Ciò non può tuttavia impedire agli Stati membri di concedere protezione a livello

⁶⁸ Cfr. CGUE, 2 maggio 2012, *SAS Institute*, causa C-406/10, ECLI:EU:C:2012:259.

⁶⁹ CGUE, 3 settembre 2014, *Deckmyn*, causa C-201/13, cit.

⁷⁰ CGUE, 1 dicembre 2011, *Painer*, causa C-145/10, ECLI:EU:C:2011:798.

⁷¹ Spetta al tribunale nazionale valutare se la fotografia, caso per caso, presenti tale originalità e abbia quindi diritto alla tutela del diritto d'autore.

⁷² CGUE, 4 ottobre 2011, *Football Association Premier League* e *Karen Murphy*, cause riunite C-403/08 e C-429/08, ECLI:EU:C:2011:631.

nazionale anche agli eventi sportivi, qualora in essi si ravvisino delle opere creative e quindi meritevoli di tutela.

La Corte di Giustizia, già in *Bezpečnostní softwarová* (C-393/09), aveva chiarito che il diritto d'autore sussiste in qualsiasi opera che sia originale, inclusa l'interfaccia utente⁷³. La peculiarità dell'interfaccia consiste esattamente nella possibilità che essa offre all'utente di interagire con programmi per elaboratore. Pur rappresentando un elemento funzionale del software, essa non è tutelata in quanto tale, ma si presta ad essere eventualmente protetta dal diritto d'autore se risulta essere la creazione intellettuale del suo autore.

La precisa valutazione dell'originalità è in ogni caso rimessa al giudice nazionale che dovrà valutare la specifica disposizione o configurazione delle sue componenti. Tuttavia, osserva la Corte, quando prevalgono il tecnicismo e la funzionalità dei componenti, l'idea e la sua espressione rischiano di confondersi tra loro, e ciò deve essere evitato. In questi casi, la creatività dell'autore appare fortemente limitata dalle circostanze tecniche e ciò impedirebbe un risultato originale in termini di creazione intellettuale.

Tutte le decisioni della Corte sinora considerate richiamano puntualmente la prima pronuncia in cui i giudici europei hanno proposto un comune standard di originalità europeo. Tale decisione è *Infopaq International* (C-5/08)⁷⁴.

In essa, i giudici europei, hanno suggerito che il diritto d'autore si applica in relazione a tutte le opere "originali", ossia quelle che sono risultato della creazione intellettuale dell'autore.

Valorizzando il contenuto di alcune disposizioni delle Direttive 2006/116/CE, 96/9/CE e 2009/24/CE, e invocando il principio di armonizzazione, la Corte ha esteso il livello di originalità di cui godono i programmi per computer, le banche dati e le fotografie a qualsiasi opera che sia "originale" nel senso che costituisce la creazione intellettuale del suo autore.

In aggiunta, la Corte ha sottolineato come a essere protetta sia l'intera opera oppure le sue parti purché esse stesse "originali" – ossia espressione della creazione intellettuale dell'autore

⁷³ CGUE, 22 dicembre 2010, *Bezpečnostní softwarová* (BSA), causa C-393/09, ECLI:EU:C:2010:816.

⁷⁴ CGUE, 16 luglio 2009, *Infopaq International*, causa C-5/08, ECLI:EU:C:2009:465.

dell'opera – condividendo così l'originalità dell'intera opera. Nello specifico degli articoli di giornale, la loro originalità andrebbe intesa nella scelta, sequenza e combinazione delle parole con cui l'autore esprime la sua creatività ottenendo un risultato che è di per sé una creazione intellettuale.

Tuttavia, si rimette alla discrezione dei tribunali nazionali accertare se, nell'eventualità di una riproduzione di un estratto dell'opera originale, tale estratto si riferisca a un elemento o una parte dell'opera che esprime la creazione intellettuale dell'autore e pertanto rientri nell'esclusiva del suo autore.

CAPITOLO II

DIRITTO D'AUTORE E PLAGIO

SOMMARIO: 1. Origine ed evoluzione del diritto d'autore. – 1.1. *Natura del diritto d'autore*. – 2. I diritti morali nella cornice sovranazionale. – 2.1. *I diritti morali nel panorama europeo*. – 3. I diritti morali d'autore in Italia. – 3.1. *Il diritto di paternità*. – 4. I diritti patrimoniali d'autore. – 4.1. *Eccezioni all'esclusiva*. – 5. I diritti connessi di artisti interpreti ed esecutori. – 6. Violazione dei diritti e strumenti di tutela.

1. Origine ed evoluzione del diritto d'autore

È noto che il diritto d'autore, nella sua concezione odierna, sia sorto solo nel XVIII secolo, in corrispondenza del puntuale riconoscimento legislativo di un "diritto di esclusiva" sull'opera dell'ingegno¹. Tuttavia, è altrettanto nota l'ipotesi che il diritto romano, per quanto estraneo alla nozione moderna di diritto d'autore², possa aver posto le basi per lo sviluppo di alcuni specifici aspetti di tutela³.

Sul punto, la letteratura è tuttavia divisa⁴. Da una parte, si

¹ Per un approfondimento sulle origini del diritto d'autore in Italia, si veda in particolare L. MOSCATI, *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, cit.; ID., *Tra «copyright» e «droit d'auteur». Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa*, Napoli, 2012; ID., *Napoleone e la proprietà intellettuale*, in *Riv. dir. civ.*, 2006, 52, 179; M. BORGHI, *La manifattura del pensiero. Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, Milano, 2003; U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, cit.

² Così, *ex multis*, J.A. CROOK, *Law and life of Rome*, Ithaca, 1967, 207 ss.; H. WOLFF, *Roman Law: An Historical Introduction*, Oklahoma, 1951, 58.

³ R. VER STEEG, *The Roman Law Roots of Copyright*, *Md. L. Rev.* 59 (2000): 522, 524, 530 ss. Cfr. B. NICHOLAS, *An Introduction to Roman Law*, Oxford, 1962, 98-99.

⁴ Il concetto di "res incorporales" sarebbe per alcuni significativo in tal

nega in toto l'esistenza del diritto d'autore nell'esperienza romana. Dall'altra, si riscontra già nel diritto romano una sua embrionale dimensione personale oppure economica, quest'ultima decisamente minoritaria⁵.

Non si può dunque escludere che il pensiero giuridico romano abbia conosciuto una configurazione di tutela autoriale, pur diversa dalla concezione moderna. Ciò è ben illustrato dal romanista Vittorio Scialoja che, aderendo alla ricostruzione di Jhering, insisteva sul riconoscimento del diritto morale quale "diritto primordiale dell'autore":

On dit souvent que le droit romain ne reconnaissait pas le droit d'auteur. C'est exact. Au point de vue économique, le droit romain ignorait le droit connu sous le nom de Copyright. Mais il reconnaissait parfaitement le droit moral⁶.

La vera rivoluzione, in termini di concettualizzazione del diritto d'autore, si ha con l'invenzione della stampa a caratteri mobili, che apre la strada al sistema dei privilegi librari che garantiscono allo stampatore un monopolio, dapprima sulla macchina per la stampa e in seguito sui prodotti librari. Il primo privilegio di cui si ha notizia fu concesso nel 1469 al tipografo tedesco Johann von Speier per stampare in esclusiva la *Naturalis historia* sul territorio della Repubblica di Venezia⁷.

I privilegi esclusivi di stampa, dapprima concessi ai soli stampatori, coinvolsero solo in un secondo momento gli autori,

senso. Si veda in particolare G. PUGLIESE, *Dalle «res incorporales» del diritto romano ai beni immateriali di alcuni sistemi giuridici moderni*, in *Riv. dir. e proc. civile*, 1982, 1137 ss. Cfr. J.A.C. THOMAS, *Textbook of Roman Law*, Amsterdam, 1976, 125; B. NICHOLAS, *An Introduction to Roman Law*, cit., 98. Di diverso avviso, G. ASTUTI, voce *Cosa*, in *Enc. dir.*, XI, 6; U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica: il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori*, Torino, 2009, 108.

⁵ Sul punto, si rimanda a U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica*, cit., 98 ss., che riassume le diverse posizioni sul tema.

⁶ V. SCIALOJA, *Discours d'adieu*, in *Actes de la conférence réunie a Rome du 7 mai au 2 juin 1928*, Berne, 1929, 315.

⁷ Si veda U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, cit., 13; M. BORGHI, *La manifattura del pensiero*, cit., 239 ss.; G. MANDICH, *Le Privative industriali veneziane*, in *Riv. Dir. Comm.* 1936, 511; ID., *Primi riconoscimenti veneziani di un diritto di privativa agli inventori*, in *Riv. dir. ind.*, 1958, I, 101; H. SCHIPPEL, *La storia delle privative industriali nella Venezia del '400*. Quaderni del Centro di Studi Veneziani, 28, Venezia, 1989, 11 ss.; C. CASTELLANI, *I privilegi di stampa e la proprietà letteraria in Venezia*, Venezia, 1888.

come dimostrano le “suppliche di privilegio” che esplicitano il timore dell'autore che le sue fatiche fossero da altri appropriate «plagiandone lo strumento principe, il libro»⁸:

E dubitando che [da] qualche emulo non mi venga usurpato – come ementito nome imitando il detto mio primo libro – l'honore che da esso mi può venire, ricorro confidentemente sotto la protezione della Serenità Vostra, humilmente supplica si degni provveder all'indennità mia proibendo sotto quelle pene che alla Serenità Vostra paeranno⁹.

Successivamente, altre autorità sovrane in Europa seguirono l'esempio veneziano concedendo il diritto esclusivo di stampa agli stampatori, via via organizzati in forma corporativa, precludendo così alla più compiuta formulazione del “diritto di esclusiva” quale diritto di proprietà intellettuale¹⁰. Tale inquadramento giuridico, che configura il diritto di esclusiva come frutto di un esplicito riconoscimento legislativo o espressione di un diritto naturale¹¹, mostra tuttavia alcune criticità, in particolare rispetto alla sua supposta natura proprietaria¹².

⁸ S. MINUZZI (ed.), *L'invenzione dell'autore. Privilegi di stampa nella Venezia del Rinascimento*, Venezia, 2016, 73, che evidenzia come «la stampa diede un impulso nuovo anche all'affermazione dell'autore (9).

⁹ G. BARISON, 15 ottobre 1605, Asv. Senato Terra, Deliberazioni, f. 176. Citato in S. MINUZZI (ed.), *L'invenzione dell'autore*, cit., 75.

¹⁰ R. CASO, *Postfazione* a U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, cit., 249.

¹¹ R. VER STEEG, *The Roman Law Roots of Copyright*, cit., 526-527. Cfr. H.B. ABRAMS, *The Historic Foundation of American Copyright Law: Exploding the Myth of Common Law Copyright*, *Wayne L. Rev.* 29 (1983): 1119; W.S. HOLDSWORTH, *Press Control and Copyright in the 16th and 17th Centuries*, *Yale L.J.* 29 (1920): 841, 845; L.J. LACEY, *Of Bread and Roses and Copyrights*, *Duke L.J.* (1989): 1532, 1539-1541.

¹² Sul punto, si veda L. PFISTER, *La propriété littéraire est-elle une propriété - Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIXe siècle*, *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis* 72 (2004): 103; T. DREIER, *How much 'Property' is there in intellectual property? The German civil law perspective*, in H. HOWE J. GRIFFITHS (edd.) *Concepts of property in intellectual property law*, Cambridge, 2013, 94.

Critico fu già M. AMAR, *Dei diritti degli autori di opere dell'ingegno*, cit., 11 ss. Particolare eco ebbe altresì il pensiero di Alessandro Manzoni sul punto (cfr. *Lettera di Alessandro Manzoni al signor Professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria, riveduta e corretta dall'autore*, Milano, 1862), come efficacemente descritto in L. OGGIONI, *Tre uomini, tre processi*, in *Dir. Autore*, 1962, 40, ma soprattutto in L. MOSCATI,

La storia del diritto d'autore inizia pertanto formalmente solo nel XVIII secolo con lo *Statute of Anne* del 1710¹³, considerata la prima legge moderna sul *copyright* ed emanata per ovviare alle ricorrenti violazioni del diritto di copia:

For preventing [the practices of] printing, reprinting, and publishing, or causing to be printed, reprinted, and published, books and other writings, without the consent of the authors or proprietors of such books and writings, to their very great detriment, and too often to the ruin of them and their families, [and] for the encouragement of learned men to compose and write useful books¹⁴.

In tale contesto, il diritto d'autore nasce come “diritto di esclusiva limitato”, sia sul piano temporale che sotto il profilo della sua ampiezza¹⁵. Lo stesso carattere circoscritto è condiviso dalle leggi successive che proseguono lo sviluppo moderno del *copyright* e del *droit d'auteur*¹⁶. Tra esse si ricordano la clausola costituzionale statunitense¹⁷ e il *Copyright Act* del 1790¹⁸; le leggi rivoluzionarie francesi del 1791 e 1793¹⁹; la

Alessandro Manzoni «avvocato». *La causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Bologna, 2017.

¹³ J. FEATHER, *The Book Trade in Politics: The Making of the Copyright Act of 1710*, *Publishing History* 8 (1980): 19.

¹⁴ *An Act for the Encouragement of Learning*, 1710, 8 Anne, c.19, <<http://www.copyrighthistory.com/anne.html>>.

¹⁵ R. CASO, *Postfazione* a U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, cit., 254 ss., che ricorda come tali leggi riconoscano prerogative limitate, tra cui il diritto di stampare e pubblicare, di mettere in commercio e di rappresentare l'opera.

¹⁶ U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, cit., 145, che richiama *Donaldson v. Beckett*, 17 *Cobbett's Parl. Hist.* 953 (H.L. 1774). Cfr. D. SAGOT-DUVAUROUX, *La propriété intellectuelle, c'est le vol! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle*, *L'Économie politique* 22 (2004): 34.

¹⁷ U.S. Constitution, art. I, § 8, cl. 8, in cui il potere accordato al Congresso di legiferare in materia di *copyright* mira a promuovere il progresso della conoscenza e delle arti, mediante il riconoscimento, per un periodo limitato, di un diritto esclusivo degli autori sulle proprie opere e invenzioni. Cfr. D. OLIVIERI, *The (Constitutional) Convention on IP: A New Reading*, *UCLA L. Rev.* 57 (2009): 421.

¹⁸ U.S. Copyright Act of 1790.

¹⁹ *Loi des 13-19 janvier 1791*, specifica per l'opera drammaturgica; e *Loi des 19-24 juillet 1793*, di portata più generale, <https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/fr/copyright/120/wipo_pub_120_1818_11.pdf>. Cfr. J.C. GINSBURG, *A tale of two copyrights: literary property in revolutionary France and America*, *Tulane Law Review* 64 (1990): 991.

legge dell'Italia preunitaria del 1801²⁰ e il Codice albertino del 1837²¹.

1.1. *La natura del diritto d'autore*

Abbiamo accennato alle due teorie che danno un primo inquadramento al diritto d'autore nella tradizione: esse sono la teoria monista e la teoria dualista²². Secondo la prima, originariamente affermata in Germania grazie al contributo teorico di Otto von Gierke²³, il diritto d'autore è unico e al più include distinte facoltà, di carattere morale ed economico²⁴. Secondo l'approccio dualista, inizialmente proposto da Josef Kohler²⁵, che prende piede in particolar modo in Francia e in Italia, il diritto d'autore si articola in due distinti diritti: uno morale e uno patrimoniale²⁶.

Il contrasto tra tali teorie non è in realtà assoluto: esse comprendono al loro interno varie sfumature che consentono di limare le differenze tra i due approcci dogmatici e mostrano un'evidente intersezione. Nella teoria monista, ciò si esemplifica nell'incerto inquadramento del diritto d'autore quale diritto della personalità

²⁰ Legge 19 fiorile anno IX repubblicano (7 ottobre 1801).

²¹ Regio decreto 20 giugno 1837 n. 177.

²² Cfr. P. GRECO, *Saggio sulle concezioni del diritto d'autore (monismo e dualismo)*, in *Riv. dir. civ.* 1964, I, 539, 583; L. DI FRANCO, *Proprietà letteraria ed artistica*, Milano, 1933, 47.

²³ O. VON GIERKE, *Deutsches Privatrecht*, Leipzig, 1895-1917, I, *Allgemeiner Teil und Personenrecht*, 748 ss.

²⁴ Il pensiero di Von Gierke rappresenta una pietra miliare nell'elaborazione della teoria sui diritti della personalità, evidentemente di ispirazione Kantiana, tra i quali egli include espressamente il diritto d'autore. Cfr. H.P. GÖTTING, C. SCHERTZ, W. SEITZ, *Handbuch Persönlichkeitsrecht*, München, 2019 (2008), §2, 32 ss.; G. RESTA, *Autonomia privata e diritti della personalità*, Napoli, 2005, 96 ss.

²⁵ J. KOHLER, *Das Autorrecht, eine zivilistische Abhandlung*, Jena, 1880. Si veda, dello stesso autore, Id., *Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz: Eine juristisch-ästhetische Studie*, Mannheim, 1892; Id., *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, Stuttgart, 1907.

²⁶ Kohler, convinto sostenitore del metodo comparatista e interdisciplinare, fu il primo a concepire la teoria dei diritti per i beni immateriali (*Immaterialgüterrechte*), radicata nel diritto naturale di autori, inventori e produttori, distinguendo tra diritti personali e diritti sui beni immateriali. Cfr. B. DÖLMEYER, *Das Urheberrecht ist ein Weltrecht: Rechtsvergleichung und Immaterialgüterrecht bei Josef Johler*, in E. WADLE (ed.), *Historische Studien zum Urheberrecht in Europa*, Berlin, 1993, X, 139.

o quale diritto personale-patrimoniale; rispetto alla teoria dualista, è nota invece l'incertezza di qualificare il diritto d'autore in termini di diritto di proprietà²⁷, di monopolio o di lavoro²⁸.

La tradizionale ripartizione tra teoria monista e dualista non ha peraltro un rilievo puramente teorico, ma porta a puntuali ripercussioni pratiche.

Originariamente, l'identificazione dei diritti d'autore con i diritti patrimoniali di utilizzazione delle opere dell'ingegno limitò l'estensione della tutela al loro sfruttamento commerciale. Solo in seguito, grazie al riconoscimento formale di un rapporto qualificato tra autore e opera²⁹, nella Francia di fine Ottocento si posero le basi per una tutela non patrimoniale del patrimonio immateriale dell'autore³⁰, che avrebbe condotto alla formulazione dei diritti morali di "paternità" e di "integrità"³¹.

Si abbozzarono, quale precisa estrinsecazione della primigenia teoria dualista, i concetti di "diritto morale" (*droit moral*) e "diritto patrimoniale" (*droit pecuniarie*), in cui il primo esprimeva la facoltà riconosciuta all'autore di vietare la pubblicazione dell'opera senza il suo consenso o usando un nome diverso, e di inibire qualsiasi riproduzione che gli arrecasse pregiudizio³².

²⁷ In Italia, si veda L.C. UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi*, Milano, 2000, 11, 20. Cfr. G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela. Regole proprietarie e soluzioni convenzionali*, Torino, 2017, 134 ss.

²⁸ Su quest'ultimo profilo e oltre il diritto d'autore, in Italia si veda G. OPPO, *Creazione ed esclusiva nel diritto industriale*, cit., 190. Cfr. E. SANTORO, *Note introduttive sul fondamento costituzionale della protezione del diritto di autore*, in *Dir. autore*, 1975, 307.

²⁹ Tra i primi a rimarcare la dimensione naturale del diritto morale, A. MORILLOT, *De la protection accordée aux oeuvres d'art, aux photographies, aux dessins et modèle industriels et aux brevets d'inventions dans l'empire d'Allemagne*, Paris, 1878, 95 ss.

³⁰ E. ADENEY, *The moral rights of authors and performers*, New York, 2006, 165 ss., che evidenzia il ruolo proattivo della giurisprudenza francese rispetto all'ampia enucleazione dei diritti morali, intesi come principi di diritto ancor prima che disposizioni di legge anche nel Codice della proprietà intellettuale del 1957 (Loi 57-298 du mars 1957, J.O. 2723, 1957), che così li codifica.

³¹ Si veda U. IZZO, *Alle radici della diversità tra copyright e diritto d'autore*, in G. PASCUZZI e R. CASO (edd.), *I diritti sulle opere digitali*, cit., 124-126, che riprende le posizioni della dottrina francese. Cfr. J.M. PARDESSUS, *Cours de droit commercial*, Bruxelles, 1836; C.A. RENUARD, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, Paris, 1839.

³² U. IZZO, *Alle radici della diversità tra copyright e diritto d'autore*, cit., 128.

Tuttavia, era ancora lontana una precisa concettualizzazione del diritto morale d'autore, più tardi elaborato su influenza della dottrina tedesca, in particolare fichtiana, che avrebbe esaltato il concetto di "personalità" e di "originalità individuale"³³.

Erede di tali riflessioni, l'attuale denominazione di diritto morale d'autore comprende al suo interno tutti quei particolari interessi riconosciuti all'autore che sono volti a tutelarne essenzialmente la "personalità"³⁴. In questo senso, il diritto morale appare l'espressione di un legame inscindibile tra autore e opera.

2. I diritti morali nella cornice sovranazionale

Verso la fine del XIX secolo, l'esigenza di una puntuale regolamentazione internazionale, sollecitata dalle pressioni delle associazioni di categoria, è accentuata dalle difficoltà connesse alla frammentarietà dei contesti normativi nazionali e dalla divergenza di soluzioni rimediali.

La prima normativa internazionale che assicura una sistematica protezione al diritto morale d'autore è la Convenzione di Berna del 1886. In particolare, la revisione di Roma del 1928 pone le basi per il riconoscimento anche formale dei diritti morali, già riconosciuti, in particolare nel vecchio continente, a livello giurisprudenziale e dottrinale³⁵.

Tra le ragioni promotrici di un'esplicita protezione dei diritti morali, vi è il timore che gli interessi morali degli autori siano sacrificati dalla tutela spiccatamente patrimoniale, a maggior vantaggio degli editori, e che le nuove tecnologie possano priva-

³³ Per un'analisi attenta della questione, si veda M. C. PIEVATOLO, *Il mercante e il califfo: politiche della proprietà intellettuale*, in *Società italiana di filosofia politica*, 2006, <<http://eprints.rclis.org/9861/>>. Cfr. J.G. FICHTE, *Prova dell'illegittimità della ristampa dei libri*, cit.

³⁴ Sull'esistenza di un preciso diritto alla tutela di interessi morali oltre che materiali dell'autore derivanti dalla creazione di opere dell'ingegno, riconosciuto anche dall'articolo 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani del 1948, si veda specialmente M. BORGHI, *Rewarding Creativity: In Law, Economics, and Literature*, *Ancilla Iuris* (2006): 54.

³⁵ Si veda E. ADENEY, *The moral rights of authors and performers*, cit., 97, che ricorda come in Francia è la giurisprudenza a elaborare i principi basilari di diritto morale d'autore, mentre in Germania è la dottrina ad offrire un sistematico impulso alla loro fissazione. Cfr. L. MOSCATI, *I diritti morali e la Conferenza di Roma del 1928 per la revisione della Convenzione di Berna*, in *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, 2015, 465.

re gli autori del controllo sulle proprie opere³⁶. Tali preoccupazioni, vivamente esternate dai paesi di *civil law*, maggiori sostenitori della causa morale, venivano al contrario sminuite dai paesi di *common law*.

A seguito di difficili ed estenuanti negoziazioni³⁷, prevarrà la volontà di affermare e proteggere l'immortale grandiosità dell'arte, come proclamato dal delegato tedesco Osterrieth:

Et nous tous qui travaillons à la révision de la Convention de Berne inspirons nous de l'idée qu'en faisant des lois et des traités en matière de droit d'auteur. Nous ne travaillons pas seulement pour la personne des auteurs qui viennent et qui disparaissent, mais surtout pour l'œuvre qui reste: nous travaillons pour la grandeur de la littérature et de l'art qui sont immortels³⁸!

L'articolo 6-bis della Convenzione di Berna, nella sua formulazione attuale, rappresenta quindi il punto di svolta dell'articolato percorso verso il riconoscimento internazionale del diritto morale d'autore. In esso si fa netta distinzione tra i diritti patrimoniali e quelli di natura personale, includendo espressamente due prerogative morali dell'autore: il diritto di paternità e il diritto di integrità.

Nel suddetto articolo non si fa invece riferimento ad altri diritti morali, fra cui il diritto d'inedito e prima pubblicazione o il diritto di ritiro dell'opera dal commercio, poiché la regolamentazione delle legislazioni nazionali rispetto a tali diritti era ancora più frammentata³⁹.

Il diritto di rivendicare la paternità dell'opera appare quindi sin dall'inizio la vera essenza dell'art. 6-bis Conv., strenuamente difeso dalla rappresentanza italiana:

La première faculté, celle de revendiquer la paternité de l'œuvre, est bien la faculté primaire et élémentaire qui surgit néces-

³⁶ E. ADENEY, *The moral rights of authors and performers*, cit., 106-107.

³⁷ M.T. SUNDARA RAJAN, *Moral Rights: Principles, Practice and New Technology*, Oxford, 2011, 12.

³⁸ Union Internationale pour la Protection des Oeuvres Littéraires et Artistiques, *Actes de la conférence réunie à Berlin du 14 octobre au 14 novembre 1908* ('Berlin Actes'), Berlin, 1910, 172.

³⁹ Sul diritto di prima pubblicazione, oltre che sul diritto morale in generale, si veda S. STRÖMHOLM, *Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave*, cit., 86.

sairement et exclusivement du fait et acte, intime et personnel, de la création de l'œuvre. De cette faculté descendent d'autres facultés secondaires et dérivées⁴⁰.

Negli anni successivi alla Convenzione di Berna, il diritto di rivendicare la paternità dell'opera gode, grazie a successive convenzioni⁴¹ e dichiarazioni internazionali⁴², di un ribadito ed esplicito riconoscimento internazionale, e in alcuni contesti supplisce alla mancanza di un'apposita legislazione nazionale.

In armonia con la vocazione descrittiva e non prescrittiva del diritto internazionale, non si ha intenzione di promuovere un sistema rigido di norme e di sanzioni che ciascun paese aderente alla Convenzione dovrà osservare. Il dettaglio della norma è lasciato alla discrezione del legislatore, e ciò evidentemente determina una marcata frammentarietà a livello di legislazione nazionale.

Se non si incontrano quindi particolari resistenze nell'individuare una comune definizione e un contenuto uniforme del diritto di paternità e integrità dell'opera, maggiori difficoltà si hanno rispetto al concreto esercizio di tali diritti e alla loro durata.

⁴⁰ *Union Internationale pour la Protection des Oeuvres Littéraires et Artistiques, Actes de la Conférence réunie à Rome du 7 mai - 2 juin 1928 ('Rome Actes'), Mémoire de la Délégation italienne, relatif à la protection du droit personnel (moral) de l'auteur*, 177.

⁴¹ La Conferenza di Washington del 1946 così riformula, all'art. 11, la nozione di diritto morale: «the author of any copyrighted work [...] retains the right to claim the paternity of the work [...] unless he has consented or consents [...] to dispose of or waive this right in accordance with the provisions of the law of the State where the contract is made». *Inter-American Convention on the rights of the author in literary, scientific and artistic works*, Washington, 22 June 1946.

⁴² La Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo del 1948, all'articolo 27, dopo aver proclamato il diritto di ogni individuo a «prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, a godere delle arti e a partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici», al comma 2 precisa che «ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore». *Universal Declaration of Human Rights*, 10 December 1948, G.A. res. 217A (III), U.N. Doc A/810 at 71 (1948). Il Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali del 1966, all'art. 15 comma 1, lett. c) riconosce il diritto di ciascun individuo «a godere della tutela degli interessi morali e materiali scaturenti da qualunque produzione scientifica, letteraria o artistica di cui egli sia l'autore». *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*, 16 December 1966, G.A. res. 2200A (XXI), A/6316 (1966).

Esclusa la loro perpetuità, si preferisce rimandare, con una formula generale di richiamo, alle legislazioni nazionali di ciascun paese firmatario, anche per evitare di disciplinare la delicata questione del regime sanzionatorio da applicare⁴³.

2.1. I diritti morali nel panorama europeo

La frammentazione e la discrezionalità della disciplina a livello internazionale si riflettono sul contesto europeo⁴⁴, dove i diritti morali non sono tuttora armonizzati⁴⁵.

La diversità di approcci normativi nei vari Stati membri dipende evidentemente dalla natura territoriale del diritto d'autore, ma è altresì legata alla coesistenza di tradizioni giuridiche di *civil law* e di *common law* e, al loro interno, alla coesistenza di differenti dottrine e teorie giustificatrici⁴⁶. Eppure, posto che gli stessi diritti morali hanno conseguenze economiche, la frammentarietà e la mancanza di standardizzazione delle norme nazionali determina una distorsione sul corretto funzionamento del mercato interno, che sarebbe ingenuo ignorare dal momento

⁴³ E. ADENEY, *The moral rights of authors and performers*, cit., 125.

⁴⁴ Sulla storia dei diritti morali in Europa, si legga in particolare L. MOSCATI, *Creatività e diritti morali nella tutela delle opere dell'ingegno*, in I. PIRO (ed.), *Scritti per Alessandro Corbino*, V, Tricase, 2016, 207. Cfr. L.C. UBERTAZZI, *La disciplina UE dei diritti morali d'autore*, in *AIDA*, 2016, 349.

⁴⁵ Si veda M. VAN EECHOUDE (ed.), *Harmonising European Copyright Law. The Challenges of Better Lawmaking*, Alphen aan den Rijn, 2009, 68; C. DOUTRELEPONT, *Le droit moral de l'auteur et le droit communautaire*, Bruylant, 1997, 27, 207 ss.

L'esigenza di armonizzazione è tuttavia sentita anche a livello internazionale, e.g., da M.T. SUNDARA RAJAN, *Moral Rights: Principles, Practice and New Technology*, cit., che ritiene imperativo un nuovo approccio ai diritti morali, al pari dei diritti economici, anche e soprattutto in considerazione delle attuali sfide tecnologiche e digitali.

⁴⁶ Sul tema, si veda inoltre J. PILA, *Intellectual Property as a Case Study in Europeanization: Methodological Themes and Context* in A. OHLY, J. PILA (edd.), *The Europeanization of Intellectual Property Law: Towards a European Legal Methodology*, Oxford, 2013, 3, 23; P.B. HUGENHOLTZ, *Is Harmonization a Good Thing? The Case of the Copyright Acquis*, in A. OHLY, J. PILA (edd.), *The Europeanization of Intellectual Property Law: Towards a European Legal Methodology*, Oxford, 2013, 58, 64; M. VAN EECHOUDE, P.B. HUGENHOLTZ, S. VAN GOMPEL, L. GUIBAULT, N. HELBERGER (edd.), *Harmonizing European Copyright Law. The Challenges of Better Lawmaking*, Alphen aan den Rijn, 2009, che non esclude a priori la possibilità di armonizzare i diritti morali (27).

che indubbiamente incide sull'utilizzazione delle opere dell'ingegno⁴⁷.

A contrastare l'esigenza di raggiungere tale armonizzazione, non solo resta difficile conciliare le diverse istanze teoriche alla base delle due principali tradizioni giuridiche di *civil e common law*⁴⁸, ma è complesso individuare una linea interpretativa univoca o quantomeno coerente anche all'interno di ogni giurisdizione nazionale⁴⁹.

Una delle prerogative del diritto europeo è l'armonizzazione, ovvero il ravvicinamento delle leggi nazionali sul diritto d'autore, che garantisca il consolidamento del mercato comune. Questo è avvenuto sugli aspetti di natura puramente economica del diritto d'autore, sin dalla direttiva 91/250/CEE sulla tutela dei programmi per elaboratore; ma non si è per il momento ritenuto necessario intervenire sui diritti morali.

Nello specifico, né la direttiva 93/98/EEC, sulla durata di protezione dei diritti d'autore, né la direttiva 2001/29/CE (*Infosoc*) o la direttiva 2004/48/CE, né infine la più recente direttiva (UE) 2019/790, hanno inteso armonizzare i diritti morali d'autore⁵⁰. La posizione del legislatore appare oltretutto cristallina nel considerando 19 della direttiva *Infosoc*: «detti diritti morali non rientrano pertanto nel campo di applicazione della presente direttiva»⁵¹.

Solo la direttiva 2001/84/CE sull'armonizzazione del diritto di seguito (*droit de suite*)⁵² può essere considerato un timido

⁴⁷ Ciò appare tantopiù avvalorato se si teme che, in mancanza di un'adeguata tutela – anche morale – la creatività degli autori risulti disincentivata. Così L. MOSCATI, *Sfide tecnologiche e diritto d'autore tra riferimenti storici e direttive europee*, in *Riv. it. scienze giuridiche*, 2017, 465.

Cfr. I. SIRVINSKAITE, *Toward Copyright "Europeanification": European Union Moral Rights*, *J. Int'l Media & Ent.* 3 (2010): 263, che rimarca come l'assenza di standardizzazione, in violazione del principio di discriminazione ex art. 3 trattato CE, impedisca di fatto il futuro dell'armonizzazione.

⁴⁸ Pur nel rispetto delle condizioni fissate dall'art. 67 TFUE, e dunque «nel rispetto dei diritti fondamentali nonché dei diversi ordinamenti giuridici e delle diverse tradizioni giuridiche degli Stati membri».

⁴⁹ H. HANSMANN, M. SANTILLI, *Authors' and Artists' Moral Rights: A Comparative Legal and Economic Analysis*, *JLS* 26 (1997): 95.

⁵⁰ Tutte le direttive menzionate lasciano agli Stati membri ampi margini di discrezionalità.

⁵¹ Ritenendo sufficienti le disposizioni della convenzione di Berna, del trattato WIPO sul diritto d'autore e del trattato WIPO sulle interpretazioni, le esecuzioni e i fonogrammi.

⁵² Direttiva 2001/84/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 27

primo passo verso la possibile armonizzazione dei diritti morali⁵³. Tale direttiva, che ha portato tutti Stati membri a riconoscere il diritto dell'autore di un'opera d'arte a percepire una percentuale del profitto derivante dalle ulteriori vendite dell'originale, è stata e tuttora è ampiamente discussa⁵⁴.

Eppure, non sono mancate le occasioni in cui i diritti morali sono stati astrattamente contemplati dall'azione armonizzatrice. Si pensi al *White Paper* del 1985 sul completamento del mercato interno⁵⁵, al *Green Paper* del 1988 sulle sfide tecnologiche del diritto d'autore⁵⁶, al follow-up del 1991⁵⁷, al *White Paper* del 1993 in merito alle sfide del XXI secolo⁵⁸, al *Green Paper* del 1995 su diritto d'autore e società dell'informazione⁵⁹, al follow-up del 1996⁶⁰.

Tali occasioni sono sempre sinora sfumate senza che il legi-

settembre 2001, relativa al diritto dell'autore di un'opera d'arte sulle successive vendite dell'originale, OJ L 272, 13.10.2001, 32-36.

⁵³ La sua connessione con il diritto morale è spiegata dal fatto che la disciplina miri a tutelare il valore dell'opera in quanto legato alla reputazione dell'artista. Cfr. P. VALENTIN, *Droit de suite*, *EIPR* 28 (2006): 268 ss.; G. GIBBONS, *Droit de suite: Praise for Irish Minimalism?*, *EIPR* 29 (2007): 163 ss.

⁵⁴ Si veda, in particolare, C. BARBATI, *Il droit de suite come strumento di politica culturale*, in *AEDON*, 2006, 3, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2006/3/barbati.htm#5>>, che evidenzia l'inidoneità della normativa europea in sé a tutelare il processo creativo e ritiene imprescindibile darne un'attuazione nazionale che meglio contestualizzi le sue finalità. Cfr. S. ERCOLANI, *L'armonizzazione del droit de suite sulle opere d'arte originali*, in *Dir. autore*, 2002, 7; G. MAGRI, *Alcune riflessioni su diritto di seguito e mercato unico dell'arte contemporanea*, in *AEDON*, 2015, 2, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2015/2/magri.htm>>; S. STABILE, E. DEL SASSO, *Il "diritto di seguito" nel mercato primario dell'arte contemporanea*, in *Dir. ind.*, 2012, 6, 507; J. COLLINS, *Droit de suite: An Artistic Stroke of Genius? A Critical Exploration of the European Directive and its Resultant Effects*, *EIPR* 34 (2012): 305 ss.

⁵⁵ Commission of the European Communities, *Completing the Internal Market: White Paper from the Commission to the European Council*, COM (85) 310, 28-29 June 1985.

⁵⁶ EC Commission, *Green Paper on Copyright and the Challenge of Technology*, COM (88) 172 final, 7 June 1988.

⁵⁷ EC Commission, *Working programme of the Commission in the field of copyright and neighbouring rights. Follow-up to the Green Paper*, COM (90) 584, 17 January 1991.

⁵⁸ EC Commission, *White Paper on Growth, Competitiveness, Employment: the Challenges and Ways forward into 21st Century*, COM (93) 700, 5 December 1993.

⁵⁹ EC Commission, *Green Paper on Copyright and Related Rights in the Information Society*, COM (95) 382, 27 July 1995.

⁶⁰ EC Commission, *Follow-Up to the Green Paper on Copyright and Related Rights in the Information Society*, COM (96) 586, 21 November 1996.

slatore europeo abbia mai colto l'esigenza o l'opportunità di intervenire, determinando uno stato di inerzia che Moscati definisce «il fantasma dei diritti morali»⁶¹.

La Commissione europea, del resto, riconosce che nel tradizionale contesto analogico vi siano disparità di trattamento negli Stati membri riguardo ai diritti morali, ma al contempo anticipa il rischio di una loro esasperazione nel mondo digitale:

In the digital environment new forms of communication provide further possibilities to extract and combine information as well as integrate existing texts, sounds and graphics from various sources, or to modify them by means of digital imaging or colour manipulation. Functions such as linking and framing are very often relevant to the right of paternity and right of integrity of those authors whose works are being integrated into and then used in a different context from the original one. A divergent approach to these functions by the Member States under the national rules on moral rights protection may theoretically harm the proper functioning of the Internal Market where content is passing through networks and exploited across borders⁶².

Tuttavia, gli studi sinora promossi concordano nell'escludere che ciò possa causare un impatto negativo sul buon funzionamento del mercato interno, ritenendo sufficiente a questo scopo la normativa internazionale⁶³.

A livello giurisprudenziale, la Corte di Giustizia, la cui interpretazione mira al consolidamento delle legislazioni nazionali, per quanto non si sia mai espressa in merito alla tutela dei di-

⁶¹ L. MOSCATI, *Sfide tecnologiche e diritto d'autore tra riferimenti storici e direttive europee*, cit., 460.

⁶² EC Commission, *Commission staff working paper on the review of the EC legal framework in the field of copyright and related rights*, SEC (2004) 995, 19 July 2004, 15, che tuttavia ritenne non necessario al tempo armonizzare lo standard di originalità rispetto a qualsiasi opera dell'ingegno (13).

⁶³ A sostegno di ciò si cita A. STROWEL, M. SALOKANNEL, E. DERCLAYE, *Moral Rights in the Context of the Exploitation of Works through Digital Technology*, Study for the European Commission, DG Internal Market, Study contract n. ETD/99/B5-3000/E/28, 2000, 225. Le medesime conclusioni sono raggiunte in S. REYNOLDS (ed.), *Review of the EU copyright framework: the implementation, application and effects of the "InfoSoc" Directive (2001/29/EC) and of its related instruments: European implementation assessment*, in EPRS Study requested by JURI, October 2015, che conferma come non vi siano sufficienti indizi dell'urgenza di provvedere all'armonizzazione dei diritti morali.

ritti morali, ha mostrato indirettamente una certa sensibilità per il tema⁶⁴. Il primo pensiero va al caso *Deckym* (C-201/13) che, per quanto non menzioni espressamente i diritti morali, a questi presumibilmente allude quando constata che le modifiche apportate all'opera possano avere l'effetto di associare alla stessa un messaggio discriminatorio⁶⁵:

Date tali circostanze, i titolari di diritti previsti agli articoli 2 e 3 della direttiva 2001/29, quali Vandersteen e a., hanno, in linea di principio, un legittimo interesse a che l'opera protetta non sia associata ad un siffatto messaggio⁶⁶.

Non si può escludere che la Commissione ritorni sui suoi passi e concepisca nel prossimo futuro una qualche forma di armonizzazione, che avrebbe peraltro un rilievo pratico non indifferente⁶⁷, soprattutto in considerazione delle imminenti sfide post-digitali⁶⁸.

Il caso dei programmi per elaboratore è in tal senso esemplare. Lo sviluppatore di un software, protetto come opera letteraria a tutti gli effetti in ciascuno dei paesi membri, non gode però della medesima tutela morale. Classico è l'esempio del Re-

⁶⁴ CGUE, 29 luglio 2019, *Funke*, causa C-469/17, para 60, che allude «all'interesse dell'autore a potersi opporre all'uso della sua opera, garantendo al contempo a tale autore il diritto di veder menzionato, in linea di principio, il suo nome»; CGUE, dicembre 2011, *Painer*, C-145/10, cit., para 215, che chiarisce come l'art. 5, n. 3, lett. d), della direttiva 2001/29/CE presupponga che la citazione indichi il nome dell'autore di un'opera fotografica, nella misura in cui ciò non risulti impossibile.

⁶⁵ In tal senso, CGUE, 3 settembre 2014, *Deckmyn*, causa C-201/13, Conclusioni dell'A.G. P.C. Villalón, 22 maggio 2014, ECLI:EU:C:2014:458, para 28: «la Corte non viene interrogata in merito alla portata della nozione di "diritti morali" [...] In questi termini, la decisione se sussista o meno una violazione dei diritti morali è interamente rimessa al giudice nazionale».

⁶⁶ CGUE, 3 settembre 2014, causa C-201/13, *Deckmyn*, cit., para 31.

⁶⁷ C. DOUTRELEPONT, *Le droit moral de l'auteur et le droit communautaire*, cit., 76-77.

⁶⁸ Il problema, già evidenziato nei primi anni duemila, in particolare da C. WAELDE, *Moral Rights and the Internet: Squaring the Circle*, *IPQ* 3 (2002): 265, che considera proprio la difficoltà di gestire gli utilizzi transfrontalieri delle opere e le implicazioni morali dell'indubbia maggior facilità di modificare e adattare le opere, appare ora ancor più attuale nel contesto del *machine-learning*: M. MIERNICKI, I. NG (HUANG YING), *Artificial intelligence and moral rights*, *AI & Society: Knowledge, Culture & Communication* 36 (2021): 319.

gno Unito che ha escluso l'applicazione dei diritti morali ai *computer-generated works*⁶⁹, contrariamente all'Italia che non prevede alcuna limitazione in tal senso.

3. I diritti morali d'autore in Italia

Nel sistema italiano, il diritto morale trova esplicito riferimento negli artt. 2577 e 2582 c.c., artt. 20-24 l.d.a., nonché artt. 142 e 143 l.d.a., e si dispiega nel "diritto di paternità", nel "diritto di integrità", e nella facoltà di ritirare l'opera dal commercio. Ad essi, con l'eccezione del diritto al ritiro, è riconosciuto il carattere di perpetuità, inalienabilità, irrinunciabilità, e imprescrittibilità (art. 22 l.d.a.)⁷⁰.

Pur non essendovi nella Costituzione alcun riferimento esplicito al diritto d'autore né nello specifico ai diritti morali d'autore, è comunque possibile rintracciarne un fondamento costituzionale⁷¹. Si pensi, innanzitutto, agli artt. 2, 4, 9, 21 e 33 Cost., la cui lettura attenta consente di rinvenire una solida base costituzionale per il diritto morale. Oppure agli artt. 9, 21, 33 e 42, in riferimento alla legittimità delle norme sulle eccezioni e limitazioni al diritto d'autore⁷². Si discute, inoltre, se il diritto morale, oltre a tutelare gli interessi personali e individuali dell'autore, possa altresì tutelare l'interesse 'pubblico', in particolare a non essere tratto in inganno da informazioni errate sulla paternità di un'opera⁷³.

⁶⁹ Cfr. *infra*, parte terza, cap. I.

⁷⁰ Per una visione d'insieme, si veda anche G. MAZZIOTTI, *Moral rights in Italy: 'ieri, oggi e domani' - A Fabrizio Leonelli, in memoriam*, *JIPLP* 14 (2019): 285.

⁷¹ Si veda, in particolare, Corte Cost., 17 aprile 1968 n. 25, in *Dir. autore* 1968, 143; Corte Cost., 15 aprile 1970, n. 58, in *Dir. autore* 1970, 216; Corte Cost., 19 aprile 1972, n. 65, in *Foro it.*, 1972, I, 1151; Corte Cost., 9 luglio 1970, n. 122, in *Dir. autore*, 1970, 292; Corte Cost., 27 marzo 1975, n. 82, in *Dir. autore*, 1976, 42; Corte Cost., 25 marzo 1976, n. 60, in *Dir. autore*, 1976, 131; Corte Cost., 22 luglio 1976, n. 188, in *Dir. autore*, 1977, 177).

Cfr. C. CHIOLA, *La riproduzione a stampa del pensiero altrui*, in *Giur. Cost.*, 4, 1976, 575.

⁷² L.C. UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi*, cit., 10 ss.; L.C. UBERTAZZI, M. AMMENDOLA, *Il diritto d'autore*, Torino, 1993, 11-12.

⁷³ In senso affermativo, si esprimono M. FABIANI, *Note in tema di diritto d'autore, interesse sociale e tutela della personalità*, in *Dir. autore*, 1975, 163; L. DI FRANCO, *La socializzazione del diritto di autore nella nuova legge italia-*

Tale elemento, soprattutto nel confronto con il sistema britannico, potrebbe essere declinato in termini più ampi per suggerire come un'accurata e corretta attribuzione della paternità nelle opere intellettuali soddisfi l'interesse generale del pubblico a ricevere informazioni veritiere⁷⁴.

Nel sistema italiano il diritto morale di paternità, del quale il plagio costituisce l'antagonista, assume un rilievo centrale nell'impianto dei diritti morali. Per ovvie ragioni, a esso è dedicato un autonomo spazio nella trattazione, ma è opportuno delineare, quantomeno nei loro tratti essenziali, anche gli altri diritti morali che trovano puntuale regolamentazione nella legge autoriale.

Ulteriori facoltà riconosciute all'autore a tutela della sua sfera personale sono il diritto di inedito, il diritto all'integrità dell'opera, il diritto di ritirare l'opera dal commercio (cosiddetto "diritto di pentimento").

Il diritto di inedito consiste nella facoltà dell'autore di scegliere se e quando pubblicare la propria opera, e si esaurisce dopo la prima pubblicazione.

Il diritto morale di integrità consiste nella facoltà dell'autore di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o modifica della propria opera che possa arrecare pregiudizio al suo onore o reputazione, inclusa ogni forma di utilizzazione che danneggi la considerazione che il pubblico ha dell'autore. Esso va distinto dal diritto esclusivo di apportare modifiche all'opera, che può essere liberamente trasferito al pari di ogni altro diritto patrimoniale di utilizzazione dell'opera, col solo limite del consenso dell'autore alle variazioni da apportare.

na, in *Riv. dir. comm.* 1943, II, 166; M. BERTANI, *Arbitrabilità delle controversie sui diritti d'autore*, in *AIDA* 2006, 15, 23 ss.; P. AUTERI, *Diritto di autore*, cit., 572.

Critici e più orientati a riconoscere la tutela del marchio e della concorrenza sleale, A. COGO, *I contratti di diritto d'autore nell'era digitale*, Torino, 2011, 157 ss.; M. BERTANI, *Diritto d'autore europeo*, Torino, 2011, 269 ss.; Id., *Impresa culturale e diritti esclusivi*, Milano, 2000, 172 ss., che tuttavia ammette la configurazione del diritto morale quale interesse "culturale". Cfr. L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, cit., 1436, 1437.

⁷⁴ Sulle complesse relazioni tra gli interessi individuali privati e l'interesse pubblico generale, si veda M. BORGHI, *Il diritto d'autore tra regime proprietario e "interesse pubblico"*, in M.L. MONTAGNANI, M. BORGHI (edd.), *Proprietà digitale. Diritti d'autore, nuove tecnologie e digital rights management*, Milano, 2006, 1, che evidenzia la vaghezza del concetto di "interesse pubblico" nel diritto d'autore. Cfr. J.C. GINSBURG, *How Copyright Got a Bad Name For Itself*, *Colum. VLA J.L. & Arts* 26 (2002): 61.

L'accezione di "integrità" che emerge è quella considerata dall'articolo 20 l.d.a. Essa consiste nella facoltà dell'autore di opporsi a qualunque intervento di modifica o deformazione che comprometta il suo personalissimo interesse, ovvero che ne pregiudichi l'onore e la reputazione, fino a concedere all'autore anche la possibilità di non consentire la distruzione dell'opera da parte di chi ne sia divenuto proprietario materiale⁷⁵.

Vi sono in ogni caso situazioni in cui non è possibile opporsi alle modifiche dell'opera, in particolare quando l'autore sia stato informato delle stesse e le abbia accettate (art. 22 comma 2 l.d.a.). Un'altra importante eccezione al principio generale di reazione alle modifiche apportate all'opera si trova nel campo delle opere architettoniche, ai sensi dell'art. 20 co. 2 l.d.a., nei casi in cui tali variazioni siano necessarie durante la fase di realizzazione dell'opera, a prescindere dall'opinione personale dell'autore-ideatore, purché tali modifiche abbiano un carattere oggettivo e non rappresentino il volere soggettivo del proprietario o dell'esecutore dell'opera.

L'esistenza di un pregiudizio, effettivo o anche solo potenziale, a danno dell'onore o della reputazione dell'autore, costituisce requisito imprescindibile per poter riconoscerne la tutela. Non è detto che esso derivi da modifiche in senso peggiorativo, ben potendo dipendere anche da interventi migliorativi dell'opera ma che nella personale visione dell'autore siano fonte di danno.

È opportuno aggiungere che, secondo l'interpretazione comune, tanto il concetto di "onore" quanto quello di "reputazione" rispondono alla medesima esigenza di proteggere l'integrità del pensiero dell'autore come persona, prima ancora che come artista che ha generato l'opera per la quale esige tutela⁷⁶.

Infine, merita menzione il diritto al ritiro dell'opera dal commercio. Secondo tale diritto, l'autore ha facoltà di chiedere, ai sensi degli articoli 142 e 143 l.d.a., che l'opera venga ritirata dal commercio in ragione di gravi circostanze riconducibili a ra-

⁷⁵ Tale ultima facoltà, inizialmente negata in quanto contrastante con lo stesso diritto di proprietà, è stata introdotta con il D.P.R. 8 gennaio 1979, n. 19, che recepisce le norme della Convenzione di Berna nel testo aggiornato di Parigi, che l'Italia ratificò nel 1978.

⁷⁶ E. SANTORO, *Onore e reputazione nell'articolo 20 della legge sul diritto d'autore*, in *Dir. radiodiff. telecom.*, 1980, 561.

gioni morali e, per analogia, anche intellettuali, politiche, religiose ed etiche, che compromettano la sua personalità.

Considerata la specificità di tale facoltà e l'opposta esigenza di tutelare un interesse più ampio, ovvero quello della collettività alla fruizione delle opere diffuse in seguito alla loro pubblicazione, l'esercizio di tale diritto comporta il rispetto di precise formalità procedurali e assume una diversa forma a seconda che l'opera sia di un unico autore o di più autori. In quest'ultima ipotesi, infatti, è richiesto il consenso di tutti gli autori nel caso in cui si tratti di un'opera in comunione inscindibile, mentre non è richiesto qualora sia possibile separare il singolo contributo di un'opera collettiva, come per la curatela⁷⁷.

Va aggiunto che i diritti morali d'autore non possono essere oggetto di trasferimento o di rinuncia e l'azione giurisdizionale di tutela può essere esercitata senza incorrere in limiti di prescrizione⁷⁸. Un'ulteriore caratteristica che li contraddistingue è l'autonomia di cui godono nei confronti delle altre categorie di diritti, ovvero quelli aventi natura patrimoniale. Ciò comporta, in concreto, che la cessione del diritto di utilizzazione a favore dell'editore o di altro cessionario non includa la cessione del diritto di attribuirsi la paternità dell'opera né quello di apportare alla stessa, senza il consenso dell'autore, modifiche o deformazioni tali da snaturarla⁷⁹.

Eppure, benché distinti e autonomi, i diritti morali sono spesso collegati e coordinati, specialmente in caso di violazione. Si pensi, per esempio, alla circostanza in cui la paternità di un'opera inedita sia da altri appropriata o che siano apportate modifiche che danneggino l'onore e la reputazione del suo autore.

Infine, pur essendo noto il loro carattere inalienabile, i diritti

⁷⁷ È fatto in ogni caso salvo l'obbligo di indennizzo a favore del soggetto cui siano stati licenziati i diritti d'autore sull'opera.

⁷⁸ Per un approfondimento sul tema dell'indisponibilità, imprescrittibilità e non trasferibilità del diritto morale d'autore, si rimanda A. PIETROLUCCI, *Sul concetto di indisponibilità del diritto morale*, in *Dir. Autore e Nuove Tecnologie*, 2005, 2, 145. Cfr. L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, cit., 1440-1441, che illustra le diverse posizioni della dottrina sull'argomento, tra cui T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., 755 ss.; P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., II, 105; Z.O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 35.

⁷⁹ R. CASO, *Lineamenti normativi del copyright statunitense e del diritto d'autore italiano*, in R. CASO, G. PASCUZZI (edd.), *I diritti sulle opere digitali*, cit., 165, 189.

morali di autore, ad eccezione del diritto di pentimento, possono essere esercitati dai congiunti dell'autore defunto, in virtù di un loro autonomo diritto a proteggere la memoria dell'autore.

Ciò può far sorgere dei dubbi sulla sostenibilità di un sistema che tuteli soggetti diversi dall'autore che è il solo ad avere un rapporto personalissimo con l'opera, ma al contempo si può giustificare riconoscendo l'idoneità dei diritti morali di apportare un beneficio diffuso alla comunità, ossia consentire l'identificazione dell'autore e dell'opera e, di conseguenza, una migliore informazione⁸⁰.

3.1. Il diritto di paternità

Il diritto di paternità, che al pari del diritto d'autore in genere sorge nel momento in cui l'opera è creata, implica la precisa ed esatta identificazione dell'autore⁸¹.

Nell'ordinamento italiano, tale diritto non conosce alcuna limitazione, a differenza di altri diritti morali rispetto ai quali la legge offre temperamenti o parziali deroghe. Ciò tutela un duplice interesse: quello personale dell'autore a essere riconosciuto creatore dell'opera⁸², e quello del pubblico che l'opera sia correttamente attribuita al suo autore.

In esso, la dottrina fa comunemente confluire una serie di prerogative riconosciute all'autore, quali le facoltà di "identificazione", di "rivelazione" e di "rivendicazione". L'identificazione consiste nel diritto di utilizzare il proprio nome oppure uno pseudonimo, o persino rimanere anonimi. In questi due ultimi casi, l'autore mantiene la facoltà di rivelarsi anche successivamente alla pubblicazione dell'opera⁸³.

⁸⁰ *Ivi*, 193.

⁸¹ Per una panoramica di dettaglio sul diritto di paternità, si veda L.C. UBERTAZZI, *La disciplina UE/CUB [Convenzione di Unione di Berna] del diritto di paternità dell'opera dell'ingegno*, in *Europa e diritto privato*, 2016, 4, 955, che illustra tale prerogativa in una precisa prospettiva sovranazionale.

⁸² Sul dibattito dottrinale relativo alla tutela del diritto di paternità di opere non creative, si rimanda a L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, cit., 1438-1439.

⁸³ Cfr. C. DI BENEDETTO, *Il diritto morale di paternità dell'opera* (nota a Cass., 5 luglio 2019 n. 18220), in *AIDA*, 2019, 503; ID., *Diritto morale d'autore ed omessa menzione del nome* (nota a Trib. Milano, 31 ottobre 2018), in *AIDA*, 2019, 673; F. VIGNOLA, *In tema di paternità delle opere dell'ingegno*, in

L'autore ha sempre il diritto di rivendicare la sua paternità qualora la stessa sia stata da altri appropriata ovvero usurpata. Tale accezione di rivendicazione non comprenderebbe, invece, il diritto di contestare la propria paternità rispetto ad opere false esibite come autentiche⁸⁴. Nell'esercizio di tale diritto⁸⁵, l'autore può altresì richiedere che il suo nome sia indicato negli esemplari dell'opera o comunque tutte le volte che essa sia utilizzata, ossia riprodotta, distribuita o comunque comunicata al pubblico⁸⁶.

4. I diritti patrimoniali d'autore

I diritti economici di sfruttamento includono la facoltà esclusiva dell'autore di pubblicare la propria opera – sia essa originale o derivata – e trarne benefici economici in qualsiasi forma o modalità, nei limiti consentiti dalla legge⁸⁷.

Il principio di autonomia si applica anche ai diritti patrimoniali, che sono tra loro indipendenti, sicché l'esercizio di uno di essi non esclude l'esercizio esclusivo di ciascuno degli altri diritti (art. 19 l.d.a.). Ciò non toglie che possano essere esercitati congiuntamente e riguardare l'opera nella sua interezza oppure parti della stessa.

AIDA, 2012, 641; G. SANSEVERINO, *In tema di diritto di paternità dell'opera*, in *AIDA*, 2011, 727.

⁸⁴ Sul punto, si veda C. GALLI, *Paternità e "non paternità" delle opere dell'arte figurativa tra diritti morali e interessi patrimoniali*, in *Dir. autore*, 2008, 1, 56, che definisce questa esatta circostanza in termini di «diritto di non paternità». Cfr. L.C. UBERTAZZI, *Falsi d'autore e proprietà intellettuale*, in *Riv. dir. arti e spettacolo*, 2018, 161, 164 ss.

⁸⁵ Si ricorda che tale diritto può essere legittimamente esercitato da altri soggetti, anche a salvaguardia dei propri interessi patrimoniali. Così C. GALLI, *Paternità e "non paternità" delle opere dell'arte figurativa tra diritti morali e interessi patrimoniali*, cit.

⁸⁶ Parte della dottrina, tra cui M. BERTANI, *Diritto d'autore europeo*, cit., 262, ritiene che il diritto a disconoscere la paternità che sia falsamente attribuita non sia da ricondurre all'art. 20 l.d.a., ma piuttosto al diritto al nome (art. 10 c.c.). *Contra*, T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., 752.

⁸⁷ Art. 2577 comma 1, c.c.; Art. 12 l.d.a.

Sulla natura dell'art. 12, si veda L.C. UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi*, cit., 288; D. SARTI, *Diritti esclusivi e circolazione dei beni*, Milano, 1996, 216; V.M. DE SANCTIS, *La protezione delle opere dell'ingegno. Vol. 1: Le opere figurative, le opere audiovisive e le opere utilitarie*, Milano, 2004 (1999), 73 ss.; P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., II, 179 ss.

Al contrario dei diritti morali, che sono irrinunciabili, indisponibili e perpetui, i diritti patrimoniali sono rinunciabili, possono essere acquistati, alienati o trasmessi in ogni modo e forma consentiti dalla legge⁸⁸, e hanno una durata temporale limitata, ossia per tutta la vita dell'autore e sino a settant'anni dopo la sua morte (art. 25 l.d.a.)⁸⁹.

I diritti patrimoniali dell'autore comprendono i diritti di: pubblicazione; riproduzione; trascrizione; esecuzione, rappresentazione o recitazione in pubblico; comunicazione al pubblico; distribuzione; traduzione; elaborazione e/o modifica; noleggio e prestito; di seguito.

Il diritto di pubblicazione di un autore consiste nella facoltà esclusiva di rendere la sua opera pubblica, esercitando così la prima forma di utilizzazione (art. 12 l.d.a.).

Il diritto di riproduzione, di massima ampiezza e pervasività, consente la moltiplicazione in copie, in qualsiasi forma – diretta o indiretta, temporanea o permanente, integrale o parziale – e secondo qualunque modalità, procedimento o strumento di riproduzione (art. 13 l.d.a.)⁹⁰.

Il diritto di trascrizione consiste nella facoltà di riportare in forma scritta, o comunque riprodotta, opere espresse in forma orale, già protette in quanto tali (art. 14 l.d.a.).

Il diritto di esecuzione, rappresentazione o recitazione in pubblico riassume la facoltà esclusiva di eseguire pubblicamente, rappresentare, recitare o comunque presentare al pubblico, in qualsiasi forma, l'opera orale, musicale, drammatica, cinematografica o comunque oggetto di pubblico spettacolo (art. 15 l.d.a.).

Il diritto di comunicazione al pubblico consente di diffondere l'opera, mediante qualsiasi mezzo di diffusione a distanza⁹¹,

⁸⁸ Art. 2581 comma 1, c.c.; Art. 107 l.d.a.

⁸⁹ Termine che, prima della l. 6 febbraio 1996, n. 52, era di cinquant'anni. Gli artt. 26 e ss. l.d.a. precisano le modalità di conteggio.

⁹⁰ L'art. 13 l.d.a. elenca a titolo meramente esemplificativo: la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia.

⁹¹ Sono mezzi di diffusione a distanza, per esempio, il telegrafo, il telefono, la radio, la televisione e altri mezzi analoghi; è altresì considerata "comunicazione al pubblico" quella codificata mediante specifiche condizioni di accesso. L'art. 16-bis l.d.a. specifica le modalità di comunicazione al pubblico via satellite e la ritrasmissione via cavo.

e metterla a disposizione del pubblico, permettendone quindi l'accesso in maniera autonoma e individuale, *on demand* (art. 16 l.d.a.).

Il diritto di distribuzione consiste nella facoltà esclusiva di mettere l'opera e i suoi esemplari in commercio, in circolazione o comunque a disposizione del pubblico, con qualsivoglia mezzo o titolo (art. 17 l.d.a.)⁹². Esso è soggetto a esaurimento⁹³, pur alle condizioni e nei limiti imposti dalla legge⁹⁴.

Il diritto di traduzione consiste nella facoltà esclusiva di tradurre l'opera in altra lingua o dialetto. Il diritto di elaborazione, ampio e pervasivo similmente al diritto di riproduzione, include tutte le varie e possibili forme di modificazione, elaborazione e trasformazione dell'opera (art. 18 l.d.a.).

Il diritto di noleggio implica la facoltà esclusiva di cedere in uso l'opera⁹⁵, i suoi esemplari o i suoi supporti, per un periodo di tempo limitato e a fronte di un beneficio economico, diretto o indiretto; beneficio che l'autore conserva anche nell'ipotesi di successiva cessione del diritto (art. 18-bis l.d.a.)⁹⁶. L'autore, anche nel caso di cessione del diritto a un produttore di fonogrammi o di opere cinematografiche o audiovisive, ha il diritto a un'equa remunerazione per il noleggio da questi concluso con terzi.

Il diritto di prestito ha anch'esso per oggetto la cessione in uso temporaneo di opera, esemplari o supporti, ma è riservato a istituzioni aperte al pubblico o a soggetti terzi autorizzati dal ti-

⁹² Tale definizione comprenda il diritto di introdurre copie realizzate extra UE nel territorio degli Stati membri.

⁹³ A differenza di altri diritti patrimoniali, come il diritto di comunicazione al pubblico, noleggio e prestito, che la legge espressamente definisce non soggetti a esaurimento (cfr., rispettivamente, art. 16 comma 2, l.d.a., e 18-bis comma 4, l.d.a.).

⁹⁴ In particolare, come dettagliatamente indicato ai commi 2 ss. dell'art. 17 l.d.a., per potersi esaurire sul territorio UE, la prima vendita o trasferimento deve essere fatta o autorizzata dal titolare del diritto; l'esaurimento non si applica alla messa a disposizione del pubblico *on-demand*; né si applica in caso di omaggio di esemplari dell'opera, a fini promozionali, di insegnamento o ricerca scientifica.

⁹⁵ Ad esclusione, per espressa previsione normativa (art. 18-bis comma 5, l.d.a.), di progetti o disegni di edifici e ad opere di arte applicata. Ciò vale sia per il noleggio che per il prestito.

⁹⁶ Il comma 5 prevede che all'autore spetti un'equa remunerazione a fronte del noleggio concesso a terzi dal produttore di fonogrammi o di opere cinematografiche o audiovisive o sequenze di immagini in movimento.

tolare dei diritti, e per finalità diverse dall'ottenimento di un beneficio economico.

Infine, il diritto di seguito consiste nella facoltà esclusiva dell'autore, di un'opera d'arte o di un manoscritto⁹⁷, di percepire un compenso rispetto al prezzo di ciascuna vendita (artt. 145 ss. l.d.a.)⁹⁸ successiva alla prima cessione delle opere effettuata dall'autore, realizzata con l'intervento di soggetti o operatori professionisti nel campo dell'arte⁹⁹.

Per ciò che più riguarda gli scopi di questo scritto, la peculiarità del diritto di seguito¹⁰⁰, cui sono dedicati più articoli della legge che danno atto della sua complessità e tecnicità¹⁰¹, è principalmente rappresentata dalla sua singolare assonanza con il diritto morale d'autore: il diritto, benché abbia una durata limitata al pari degli altri diritti patrimoniali (art. 148 l.d.a.), non può essere alienato né l'autore può in alcun modo rinunciarvi (art. 147 l.d.a.).

4.1. Eccezioni all'esclusiva

Secondo un'impostazione tradizionale, la natura esclusiva del diritto d'autore determina, da parte dell'autore o comunque del titolare dei diritti economici di sfruttamento, la facoltà assoluta di esercitare le prerogative economiche relative all'utilizzazione dell'opera. Da ciò consegue che chiunque desideri utilizzare l'opera dell'ingegno protetta dovrà ottenere l'autorizzazione dal titolare del diritto, salvo possa applicarsi una delle eccezioni al diritto d'autore previste dalla legge, di carattere eccezionale e da interpretarsi in senso restrittivo¹⁰².

⁹⁷ Norma che esemplifica cosa si intenda per "opera dell'arte": quadri, *collages*, dipinti, disegni, incisioni, stampe, litografie, sculture, arazzi, ceramiche, opere in vetro e fotografie, e chiarisce che il manoscritto debba essere una creazione eseguita dall'autore o suoi esemplari quali opere d'arte.

⁹⁸ La legge fissa una soglia minima di prezzo della vendita, al di sotto della quale il diritto non si applica, e fissa le regole di determinazione del compenso.

⁹⁹ La norma prevede deroghe, esplicitate nell'art. 144 comma 3, l.d.a.

¹⁰⁰ Il diritto è applicabile alle opere anonime e pseudonime. Cfr. Art. 155 l.d.a.

¹⁰¹ La regolamentazione di tale diritto, presente nella normativa autoriale italiana ancora prima dell'introduzione della direttiva 2001/84/CE, ma sino ad allora rimasto sostanzialmente disapplicato, è affidata agli artt. 144-155 l.d.a.

¹⁰² Ciò in applicazione del *three-step test* di matrice internazionale, che ammette la limitazione del diritto d'autore solo in casi speciali espressamente

Secondo un diverso approccio, che valorizza maggiormente i diritti dell'utilizzatore dell'opera, l'eccezione rappresenterebbe la norma, mentre l'obbligatorietà del consenso del titolare sarebbe l'eccezione¹⁰³. Si ritiene che tale interpretazione, avvalorata dall'espressione «utilizzazioni libere» a indicare il regime di eccezioni e limitazioni al diritto d'autore, consenta di bilanciare in maniera più efficace gli interessi, individuali e collettivi, che tipicamente caratterizzano il diritto d'autore.

A prescindere dalle specificità delle due diverse prospettive, è evidente come i diritti d'autore patrimoniali, nello specifico il diritto di riproduzione e diritto di comunicazione al pubblico, subiscano delle limitazioni che i diritti morali d'autore non hanno, in particolare nel contesto italiano, restando tendenzialmente illimitati.

Le limitazioni che caratterizzano i diritti d'autore economici sono giustificate dalla preminenza di un interesse generale, che si potrebbe definire "sociale", rispetto alle prerogative autoriali individuali. Esse trovano un'articolata, per quanto frammentaria, collocazione anche a livello comunitario, prima negli artt. 6 e 9 Direttiva 96/9/CE, dell'art. 5 Direttiva 2001/29/CE, degli artt. 4 e 5 2009/24/CE, e più recentemente anche negli artt. 3 ss. e art. 25 Direttiva (UE) 790/2019¹⁰⁴.

L'apparato di eccezioni e limitazioni all'interno dell'UE,

previsti dalla legge, a condizione che non contrasti con lo sfruttamento normale dell'opera e non arrechi pregiudizio ingiustificato agli interessi legittimi dei titolari del diritto d'autore. Cfr. *Convenzione di Berna*, cit., art. 9 comma 2; Trattato OMPI sul diritto d'autore (WCT), concluso a Ginevra il 20 dicembre 1996, art. 10; Trattato OMPI sulle interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi. (WPPT), concluso a Ginevra il 20 dicembre 1996, art. 16; Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPs), adottato a Marrakech 15 aprile 1994, 1869 U.N.T.S. 299, 33 I.L.M. 1197 (1994), art. 13.

¹⁰³ Cfr. M.S. SPOLIDORO, *Le eccezioni e le limitazioni*, in *AIDA*, 2007, 179; P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., II, 164 ss.; O. BUCCI, *Interesse pubblico e diritto d'autore. I principi della Costituzione e le nuove tecniche di comunicazione sociale nell'evoluzione del diritto d'autore*; Padova, 1976, 65-68; M. RICOLFI, *Internet e le utilizzazioni libere*, in *AIDA* 1996, 115; N. ABRIANI, *Le utilizzazioni libere nella società dell'informazione: considerazioni generali*, 2002, 98; L.C. UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi*, cit., 108.

¹⁰⁴ La norma di cui all'art. 25 Dir. 790/2019 disciplina la relazione della nuova Direttiva con le eccezioni e limitazioni previste dalle direttive 96/9/CE e 2001/29/CE, consentendo agli Stati membri di adottare o mantenere in vigore disposizioni più ampie, purché compatibili con le eccezioni e limitazioni di cui alle precedenti direttive.

nel rispetto degli obblighi internazionali¹⁰⁵, risponde in particolare all'esigenza di garantire il cosiddetto «giusto equilibrio» tra molteplici diritti e interessi, di autori, altri titolari e utenti, che superi il disarmonico assetto di deroghe nazionali al principio di esclusività¹⁰⁶.

La direttiva *Infosoc*, in particolare, mira ad armonizzare tali eccezioni e assicurare il corretto funzionamento del mercato interno¹⁰⁷, ma crea di fatto un rigido, e per lo più facoltativo, sistema di deroghe¹⁰⁸. La direttiva *DSM* spera di colmare le lacune delle direttive precedenti, dovute anche alla prevalente natura facoltativa delle eccezioni e alla conseguente frammentarietà a livello di attuazione nazionale, con l'ulteriore obiettivo di adeguare alcune deroghe all'ambiente digitale e agli scambi transfrontalieri¹⁰⁹, ma con esiti tuttora incerti¹¹⁰.

Il legislatore italiano ha attuato solo alcune eccezioni di cui alla lista esaustiva dell'art. 5 direttiva 2001/29/CE, mentre non ha ancora trasposto la direttiva (UE) 790/2019¹¹¹.

Nella sua attuale formulazione, la legge italiana dedica espressamente alle eccezioni e limitazioni gli artt. 65 a 71-decies l.d.a., benché si ritrovino nel corpo della legge d'autore altre disposizioni di deroga¹¹². Esse spaziano dalla libera riproduzione o comunicazione al pubblico di articoli di attualità di carattere economico, politico o religioso (art. 65 l.d.a.), o di discorsi di interesse pubblico (art. 66 l.d.a.); alla riproduzione o comunicazione al pubblico di opere o brani di opere che possono essere riprodotti a fini di pubblica sicurezza, nelle procedure parlamen-

¹⁰⁵ Ciò ai sensi del Cons. 44 Dir. 2001/29/CE, che riprende puntualmente il principio del *three step test*.

¹⁰⁶ Cfr. Cons. 6 Dir. 790/2019 e Cons. 31 2001/29/CE.

¹⁰⁷ Cfr. Cons. 31 Dir. 2001/29/CE.

¹⁰⁸ La direttiva *Infosoc*, si ricorda, prevede come obbligatoria la sola riproduzione temporanea. Cfr. Art. 5 para 1 Dir. 2001/29/CE.

¹⁰⁹ Cons. 3 e 5 Dir. (UE) 790/2019.

¹¹⁰ Per aggiornamenti sullo stato di attuazione nazionale della Direttiva, si rimanda a COMMUNIA, *DSM Directive Implementation Portal*: <https://www.notion.so/communia/DSM-Directive-Implementation-Portal-97518afab71247cfa27f0ddee770673> (ultimo accesso: 14 ottobre 2021).

¹¹¹ L'iter di trasposizione in Italia è consultabile alla pagina Communia dedicata: <https://www.notion.so/Italy-ef314e69e7ef42d1893efe5ef0ee39f8> (ultimo accesso: 14 ottobre 2021).

¹¹² Tra le quali si segnalano in particolare l'art. 15 commi 2 e 3, l.d.a.; l'art. 97 l.d.a.; l'art. 102-ter l.d.a.

tari, giudiziarie o amministrative (art. 67 l.d.a.); alla riproduzione di singole opere o brani di opere per uso personale dei lettori (art. 68 l.d.a.); agli atti di riproduzione temporanea (art. 68-bis l.d.a.); al prestito pubblico (art. 69 l.d.a.); all'utilizzo di opere orfane da parte di istituzioni accessibili al pubblico (art. 69-bis l.d.a.); alla riproduzione privata ad uso personale (art. 71-sexies l.d.a.); al riassunto, citazione o riproduzione parziale per scopi di critica, discussione e insegnamento (art. 70 l.d.a.); all'esecuzione di opere musicali da parte di bande musicali e fanfare dei corpi armati dello Stato (art. 71 l.d.a.); alla riproduzione e comunicazione al pubblico per persone con disabilità (art. 71-bis l.d.a.); alla comunicazione o messa a disposizione di opere destinata a singoli individui, a scopo di ricerca o di attività privata di studio, su terminali di istituzioni culturali (art. 71-ter l.d.a.); alla riproduzione di emissioni radiotelevisive in ospedali, istituti di prevenzione e pena (art. 71-quater l.d.a.).

Gran parte di queste eccezioni, che si applicano unicamente ai diritti patrimoniali, prevedono come condizione per la loro applicazione l'indicazione della fonte, e – nei casi dov'è possibile – del nome dell'autore (artt. 65, 66, 67, 70 l.d.a.)¹¹³. Tale condizione rappresenta un indubbio *trait d'union* tra la dimensione patrimoniale, in cui le eccezioni si stagliano, e la dimensione morale che, pur sullo sfondo, illumina l'intero reticolo autoriale. Tale considerazione si applica, di riflesso, anche nel contesto comunitario e supporta il convincimento che l'armonizzazione del diritto morale a livello europeo sia più che opportuna¹¹⁴.

5. I diritti connessi di artisti interpreti ed esecutori

L'esclusiva autoriale si estende alle facoltà di utilizzazione che la legge classifica come “diritti connessi”. Sono tali i diritti che sono per l'appunto collegati o vicini (in inglese, *neighbouring rights* o *related rights*) al diritto d'autore (artt. 72-102 l.d.a.).

I titolari di diritti connessi sono soggetti la cui attività crea-

¹¹³ L'argomento era già affrontato, *ex multis*, da P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., II, 165.

¹¹⁴ Art. 6 para 2, lett. a e art. 9 para 1 lett. b Dir. 96/9/CE; Art. 5 para 3 lett. a Dir. 2001/29/CE; Art. 5 co. 1 lett. b; Art. 8 co. 1 lett. a. Dir. (UE) 790/2019.

tiva, intellettuale o industriale è legata all'utilizzazione dell'opera dell'ingegno. Sono tali i diritti dei produttori di fonogrammi (artt. 72-78-bis l.d.a.); dei produttori di opere cinematografiche, audiovisive o con sequenze di immagini in movimento (art. 78-ter l.d.a.); di opere audiovisive sportive (art. 78-quater l.d.a.); delle emittenti radiofoniche e televisive (art. 79 l.d.a.); degli artisti interpreti ed esecutori (artt. 80 - 85-bis l.d.a.).

Sono altresì connessi i diritti su opere pubblicate o comunicate al pubblico per la prima volta dopo l'estinzione dei diritti patrimoniali d'autore (art. 85-ter l.d.a.); su edizioni critiche e scientifiche di opere di pubblico dominio (artt. 85-quater e 85-quinquies l.d.a.); su bozzetti di scene teatrali (art. 86 l.d.a.); su fotografie (artt. 87-92 l.d.a.); su corrispondenza epistolare e ritratto (artt. 93 - 98 l.d.a.); su progetti di lavori dell'ingegneria (art. 99 l.d.a.); su titoli dell'opera e rubriche (art. 100 l.d.a.); su informazioni e notizie (art. 101 l.d.a.); sull'aspetto esterno dell'opera (art. 102 l.d.a.). A tali diritti si affianca, ricevendo una tutela *sui generis*, il diritto del costituente delle banche dati (art. 102-bis l.d.a.). Si aggiunge, infine, il diritto connesso riconosciuto a editori e agenzie di stampa sui contenuti da essi pubblicati, introdotto dalla direttiva UE 790/2019¹¹⁵.

La durata dei diritti connessi è inferiore rispetto allo standard temporale dei diritti patrimoniali *tout court* e varia a seconda dello specifico oggetto del diritto, ma mediamente si esaurisce dopo il cinquantesimo anno *post mortem auctoris*.

Tali diritti hanno natura prevalentemente economica e a essi si applica il regime delle eccezioni e limitazioni alle condizioni previste dalla legge¹¹⁶. Tuttavia, agli artisti, interpreti o esecutori sono altresì riconosciuti alcuni diritti personali.¹¹⁷

La legge definisce come “artisti interpreti” e “artisti esecu-

¹¹⁵ Art. 15 Dir. 790/2019, rubricato “Protezione delle pubblicazioni di carattere giornalistico in caso di utilizzo online”.

¹¹⁶ Sull'origine e fondamento di tali diritti, si veda P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., II, 413; G. SENA, *Opere dell'ingegno*, in *Digesto comm.*, Torino, 1994, X, 356, 363.

¹¹⁷ Per approfondimenti sulle specificità della tutela, si rinvia a E. DE ROSSI, *Diritto dell'artista interprete e dell'artista esecutore*, in *Riv. dir. comm.*, 2004, II, 921; V.M. DE SANCTIS, *I soggetti del diritto d'autore*, cit., 179 ss. Cfr., più diffusamente, M. FABIANI, *Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori*, Milano, 2004; G. PADELLARO, *I diritti degli autori, degli editori, degli esecutori e degli interpreti. Raccolta sistematica della legislazione vigente, annotata con la più recente giurisprudenza*, Milano, 1969.

tori” una prima categoria di soggetti: attori, cantanti, musicisti, ballerini e altri soggetti che rappresentino, cantino, recitino, declamino o eseguano in qualunque modo l’opera dell’ingegno (art. 80 l.d.a.)¹¹⁸. La medesima denominazione si estende inoltre a chi sostenga nell’opera una parte di apprezzabile importanza, ad esempio al direttore d’orchestra e del coro, o al complesso orchestrale o corale che esegua un’opera di valore artistico che non sia mero accompagnamento (art. 82 l.d.a.).

Le prerogative personali riguardano, in particolare, il diritto di opporsi alla comunicazione al pubblico delle opere o alla riproduzione della loro recitazione, rappresentazione o esecuzione, che possano arrecare pregiudizio al loro onore o alla loro reputazione (art. 81 l.d.a.)¹¹⁹. Tale diritto richiama il contenuto dell’art. 20 comma 1 l.d.a., che tutela il diritto morale dell’autore e che si ritiene possa essere applicato analogicamente agli artisti interpreti ed esecutori¹²⁰.

Agli artisti interpreti o esecutori, che abbiano un ruolo di prima parte nell’opera, è inoltre riconosciuto il diritto all’indicazione del loro nome nella comunicazione al pubblico della loro recitazione, esecuzione o rappresentazione, nonché alla stabile apposizione del loro nome sui supporti di fissazione, come fonogrammi, videogrammi o pellicole cinematografiche (art. 83 l.d.a.). Tale norma tutela uno specifico diritto dell’artista interprete o esecutore sulla propria interpretazione o esecuzione¹²¹, che lo legittima a opporsi a un’errata attribuzione.

¹¹⁸ Gli artisti interpreti sono coloro che interpretano opere teatrali e cinematografiche; gli artisti esecutori, invece, coloro che eseguono le opere musicali. Cfr. V. DE SANCTIS, voce *Artisti esecutori*, in *Enc. dir.*, III, Milano, 1959, 176.

¹¹⁹ In giurisprudenza, si richiama App. Milano, 3 giugno 2003, in *AIDA*, 2004, 980; Trib. Milano, 18 luglio 1994, in *AIDA*, 1994, 606.

¹²⁰ Sul punto, in particolare P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell’ingegno*, cit., II, 401.

L’applicazione analogica delle difese e sanzioni previste a tutela dei diritti dell’autore non è tuttavia scontata e vi è in dottrina chi propone l’applicazione delle norme a tutela dei diritti della personalità. G. ASSUMMA, *L’art. 81 della legge sul diritto d’autore e la tutela morale degli attori e degli artisti interpreti ed esecutori*, in *Dir. autore*, 1987, 93; Id., *La protezione giuridica dell’artista interprete o esecutore*, in *Dir. autore*, 1993, 190. Cfr. F. LEONINI, *I segni distintivi degli artisti, interpreti ed esecutori*, in *AIDA*, 1993, 97, 110-114.

¹²¹ Tra le poche pronunce sul tema, si segnala Corte Cass., 29 luglio 2021, n. 21831, in *Ced. Cass. civ.*, rv. 661927-03; Trib. Milano, 20 marzo

6. Violazione dei diritti e strumenti di tutela

Se si concede che il plagio rappresenti innanzitutto una violazione del diritto morale di paternità, è immediato chiedersi quali siano gli strumenti di tutela e i rimedi che la legge offre per fronteggiare il fenomeno plagiario.

Sebbene le nozioni di plagio e contraffazione siano differenziate, esse non sono tuttavia interamente slegate. Il plagio è originariamente concepito come strettamente correlato alla violazione di un diritto di esclusiva patrimoniale, e la contraffazione è spesso associata all'usurpazione della paternità dell'opera. Tale correlazione si riflette nelle articolazioni della tutela rimediabile.

La Convenzione di Berna prevede che ciascun Paese stabilisca quali siano i mezzi più idonei a garantire tale tutela e, quindi, decidere se sia più opportuna una tutela civilistica, penalistica o nessuna di esse. Gli Stati che hanno ratificato la Convenzione dispongono di uno specifico apparato rimediabile, che in Italia si realizza in ambito sia civile che penale.

La peculiarità che caratterizza il plagio, la stessa che lo distingue dalla contraffazione, va sommata alla chiara specificità della materia del diritto d'autore sotto il profilo processuale. Qui l'interferenza fra diritto della proprietà intellettuale e diritto della concorrenza è evidente; per esempio, in caso di vendita e diffusione di un'opera che sia stata riconosciuta «aperto plagio» di un'altra¹²², ma le controversie in materia di plagio si risolvono in buona parte nell'ambito strettamente autoriale. Per quanto concerne la tipologia di azioni civili esperibili, tra quelle di cognizione, l'azione di accertamento rappresenta lo strumento attraverso cui accertare la titolarità della paternità intellettuale dell'opera, mentre l'azione di condanna mira propriamente a sanzionare la violazione del diritto morale¹²³.

2014, in *AIDA*, 2015, 51; App. Milano, 25 novembre 1994, in *AIDA*, 1995, 601.

¹²² Sul punto, si veda M. SCUFFI, *Le interferenze tra i diritti di proprietà intellettuale e la disciplina antitrust: problematiche processuali e sostanziali*, in *Concorrenza e mercato*, 2005-2006, 485.

¹²³ M. SCUFFI, *Diritto processuale della proprietà industriale e intellettuale*, Milano, 2009, 219-224, che discute se vi siano gli estremi per ammettere una tutela propriamente costitutiva nei confronti dell'usurpatore al fine di ottenere il mutamento della titolarità dell'opera, mentre esclude che l'azione possa essere proposta se l'opera assunta come plagiaria non sia ancora venuta ad esistere.

Sul fronte civilistico, la legge italiana riconosce all'autore, o a chi ne possa legittimamente esercitare il diritto dopo la sua morte, una tutela di tipo cognitivo, esecutivo e cautelare¹²⁴.

La legge 633/1941 dedica il capo III alle difese e sanzioni giudiziarie, ammettendo che le norme relative alla tutela dei diritti patrimoniali d'autore (artt. 156 ss. l.d.a.) siano, qualora la natura del diritto stesso lo consenta¹²⁵, applicabili ai diritti morali d'autore (art. 168 l.d.a.), salvo specifiche disposizioni rivolte a questi ultimi¹²⁶.

L'articolo 156 l.d.a., che apre la sezione dedicata alle difese di natura civilistica, prevede la possibilità di agire contro la violazione, già avvenuta o del cui accadimento si nutre ragionevole timore, chiedendone al giudice l'accertamento.

Alla violazione del diritto morale di paternità può conseguire la duplice sanzione della rimozione o distruzione e, cumulativamente, del risarcimento del danno. A norma dell'art. 161 l.d.a., è possibile chiedere al giudice la descrizione, l'accertamento, la perizia o il sequestro di ciò che costituisce la violazione del diritto. Al tempo stesso, il soggetto legittimato ad agire può chiedere che lo stato di fatto venga rimosso o distrutto (art. 158 l.d.a.), nonché il risarcimento (patrimoniale e non) del danno (art. 159 l.d.a.).

Tuttavia, per quanto concerne specificatamente il diritto di paternità, il legislatore dispone che si debba procedere alla rimozione o alla distruzione solo nel caso in cui non sia altrimenti possibile la riparazione della violazione, da conseguirsi aggiungendo o modificando le indicazioni concernenti la paternità dell'opera (art. 169 l.d.a.)¹²⁷, ben potendo perseguire tale scopo an-

¹²⁴ Alle norme previste dalla legge 633/1941 si aggiungono le norme del codice di procedura civile, alle quali l'art. 156 comma 3 rinvia espressamente.

¹²⁵ Ai sensi dell'art. 168 l.d.a., le norme applicabili ai diritti patrimoniali si estendono ai giudizi relativi all'esercizio del diritto morale, salve espresse eccezioni.

¹²⁶ Mentre sull'inibitoria e sul risarcimento del danno non sembrano esservi incompatibilità, né sui rimedi di cui agli artt. 162, 163, 165, 166 l.d.a., la dottrina appare divisa rispetto all'applicabilità degli artt. 159 e 161 l.d.a. Cfr. T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., 862; Z.O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 314 ss.; P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., II, 370.

¹²⁷ In virtù di tale norma, è ammessa la sanzione della rimozione e della distruzione solo qualora non sia possibile porre rimedio alla violazione attra-

che attraverso appositi strumenti pubblicitari¹²⁸. Infine, il soggetto danneggiato può, in via sussidiaria rispetto all'azione di risarcimento del danno, scegliere l'azione di indebito arricchimento.

L'azione volta a rivendicare la paternità dell'opera è esercitabile nei confronti di chiunque si affermi autore di un'opera altrui, ai sensi degli articoli 156 e ss., 168 e ss. l.d.a., e consente di richiedere l'inibizione del comportamento plagiatario, il sequestro ovvero la distruzione dell'opera plagiaria.

Il pregiudizio arrecato al diritto morale d'autore va inserito fra le voci di danno risarcibile, ammesso che ricorrano tutti i requisiti previsti dall'art. 2059 c.c. e confermati dall'art. 158 l.d.a. Nella determinazione del danno si può valutare il calo delle vendite delle opere plagiate, nel confronto con i dati sulla vendita dell'opera plagiaria, e il giusto prezzo che sarebbe stato pattuito in libera contrattazione¹²⁹.

Sul fronte dell'azione penale, l'art. 171 l.d.a. apre la sezione seconda del capo terzo, per l'appunto dedicata alle sanzioni¹³⁰. È bene precisare sin d'ora che le norme di cui agli articoli 171 e ss. si applicano in ipotesi di violazioni del diritto morale che siano al tempo stesso accompagnate da violazioni di diritti patrimoniali d'autore; pertanto, l'usurpazione della paternità dell'opera consistente nel plagio di cui al comma 2 dell'art. 171 l.d.a. non trova un'autonoma collocazione all'interno dello schema penale di seguito enucleato¹³¹. Al contrario, il plagio costituisce un elemento aggravante rispetto al reato di contraffazione e assume rilievo penale solo qualora si estrinsechi nella figura di "plagio-contraffazione".

A questo preciso proposito, vi è chi ha suggerito che l'usurpazione della paternità sia una fattispecie autonoma di rea-

verso opportune aggiunte o soppressioni delle indicazioni di paternità sull'opera, ovvero attraverso altri mezzi di pubblicità.

¹²⁸ Il giudice, sia d'ufficio che su istanza di parte, potrà disporre, quale sanzione accessoria, la pubblicazione della sentenza che accerta la violazione, a spese del soccombente.

¹²⁹ Ciò è confermato dalla stessa giurisprudenza, ad es. Trib. Milano 20 giugno 1988, in *Dir. inform.* 1988, 878.

¹³⁰ Cfr. L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, cit., 1631 ss., che esplora anche la questione di legittimità costituzionale sollevata rispetto all'art. 171 l.d.a.

¹³¹ Cfr. M. FABIANI, *Il diritto d'autore*, cit., 172; V. MAIELLO, *Interpretazioni discrezionali nell'applicazione della L. n. 633/1941*, in *Riv. dir. proc. pen.*, 1985, 876. Cfr. Corte Cass Penale, 5 ottobre 1983, in *C. pen.*, 1984, 2505.

to¹³², al fine di contemplare anche quelle forme di violazione che colpiscono esclusivamente i diritti morali d'autore. Tale possibilità, tuttavia, rischia di promuovere un'eccessiva interferenza della norma penale. La previsione della punibilità del fatto compiuto in violazione dei soli diritti morali potrebbe, ipoteticamente, dare protezione a situazioni che altrimenti rimarrebbero escluse dalla sfera giuridica, ma rischia al contempo di causare ben più gravosi abusi.

¹³² *Contra*, in particolare, P. SIRACUSANO, voce *Dir. Autore*, in *Digesto pen.*, 2010, 10, confortato da una limitata giurisprudenza di merito, che ha ritenuto di poter qualificare l'usurpazione della paternità come fattispecie autonoma di reato.

CAPITOLO III

IL PLAGIO NELLA GIURISPRUDENZA

SOMMARIO: 1. Giudizi sul plagio letterario dal 1891. – 1.1. *Principi di diritto e di etica.* – 1.2. *Criteri di valutazione.* – 2. L'incursione dei saperi non giuridici. – 2.1. *Il ruolo del perito nel processo decisionale.* – 3. Plagio di opere letterarie: alcuni casi significativi. – 4. Plagio di opere musicali tra motivetti e interferenze culturali. – 5. Plagio di opere artistiche. – 5.1. *Gondole, personaggi di fantasia e masse cromatiche.* – 6. Il plagio in fotografia. – 7. Plagio di opere cinematografiche e radiotelevisive. – 7.1. *Refrain, format e mascotte.*

1. Giudizi sul plagio letterario dal 1891

Il fenomeno plagiario è sempre stato pluridirezionale. Nonostante i profusi sforzi della dottrina per offrire adeguate interpretazioni e criteri di valutazione, la giurisprudenza è stata ed è tuttora contrastante ¹.

L'incertezza terminologica, che da sempre caratterizza il plagio ed emerge sin dalle prime riflessioni dottrinali e giurisprudenziali ², impone di chiedersi se il termine possa avere uno spazio autonomo nel linguaggio giuridico, ben distinto dalla contraffazione che invece ha un'espressa collocazione nella legge.

A fine Ottocento, il giurista francese Renouard, ampiamente citato dalla giurisprudenza italiana del tempo, distingueva il plagio, inteso come «usurpazione che ha il carattere di menzogna e

¹ Si veda Z.O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 378-383, che evidenzia come in tal senso la dottrina e la giurisprudenza si siano sempre vicendevolmente influenzate.

² Cfr. E. PIOLA CASELLI, *Del diritto di autore secondo la legge italiana comparata con le leggi straniere*, Napoli, 1907, 522, che conferma come il termine “plagio”, benché mai espressamente menzionato dalla legge, fosse ampiamente utilizzato nella letteratura e nell'arte per indicare quella particolare attività di falsa presentazione al pubblico dell'opera altrui come propria.

che offende la morale», dall'imitazione servile, ovvero «la mancanza di originalità che offende soltanto il buon gusto», e dalla contraffazione, quest'ultima caratterizzata dal «torto pecuniario, [ergo] dal pregiudizio alla fortuna materiale e al risultato commerciale del libro»³.

Una delle prime pronunce giurisprudenziali nell'Italia preunitaria in cui è possibile rintracciare espressa menzione del fenomeno usurpativo, anche se definito “contraffazione”⁴, è datata 1856, la cui massima così si articola:

La proprietà letteraria è stabilita in favore del lavoro intellettuale; chi fonda l'opera propria interamente sui concetti e pensieri altrui, sebbene aggiunga una materiale fatica, usurpa il diritto dell'autore e dei suoi aventi causa⁵.

La conferma che l'atto usurpativo consista in una vera e propria appropriazione dell'opera altrui, a dispetto delle modifiche o varianti aggiunte, si ritrova in una sentenza della Corte d'appello di Milano del 1891, che afferma come chi si appropria dell'opera altrui violi il diritto di autore, quantunque ne faccia riduzioni, aggiunte e varianti, quando attraverso le modificazioni continui a primeggiare il pensiero dell'opera originale, della cui assenza il nuovo lavoro è un riflesso⁶.

La precedono pronunce simili che attestano come l'usurpazione della paternità dell'opera fosse inizialmente descritta unicamente in termini di “contraffazione”⁷.

Occorrerà attendere il 1892 per rinvenire la parola “plagio” nella sua autonoma configurazione, nel testo di una sentenza della Corte d'appello di Napoli⁸. Nel caso specifico, tuttavia, la Corte esclude sia plagio che contraffazione, evincendo che la trasformazione di un'opera straniera, ridotta per le scene nazionali e per di più in dialetto, rientrasse piuttosto nella “rappresentazione abusiva”.

³ A.C. RENOARD, *Traité des droits d'auteurs*, cit., 1839.

⁴ Cfr. Legge 28 febbraio 1826 e Cod. civ. 1837, art. 440.

⁵ [Trib.] Torino, 28 ottobre 1856, in *Giur. Stati Sardi* 1856, 878.

⁶ App. Milano, 16 giugno 1891, in *Foro it.* 1892, II, 41.

⁷ Si ricordano, in particolare, Cass. Firenze, 20 dicembre 1861, in *Giur. Regno* 1862, 781; Cass. Torino, 23 ottobre 1880, in *Mon. trib. Mil.*, 1881, 92; Cass. Napoli, 24 maggio 1889, in *Dir. e giur.* 1889.

⁸ App. Napoli, 16 agosto 1892, in *Mon. trib. Mil.*, 1893, 17.

Indipendentemente dalle specificità dell'epoca storica in cui tali sentenze sono state pronunciate, un'attenta lettura della giurisprudenza che si è occupata del plagio sin dall'800, con l'opportuna contestualizzazione storica, consente di fare alcune considerazioni generali⁹.

In primo luogo, si conferma che la giurisprudenza italiana è stata sempre ambigua rispetto alla definizione di "plagio". Ora come allora, alcune sentenze lo hanno identificato in maniera indipendente e distinta dalla contraffazione e dalla semplice imitazione, altre lo hanno considerato sempre contiguo alla contraffazione o un tutt'uno con la stessa¹⁰.

Le corti hanno inoltre ritenuto di dover distinguere il plagio "illecito" rispetto ad altre tipologie di appropriazione¹¹, ma anche a condotte giuridicamente irrilevanti, per quanto definite an-

⁹ Sul piano metodologico, si è data priorità alle pronunce dove il plagio è presentato in termini di violazione del diritto morale di paternità, con un'attenzione particolare per i profili maggiormente controversi, e a quelle che meglio si prestano al confronto con i più circoscritti casi britannici.

¹⁰ Limitatamente all'ultimo grado di giudizio e a partire dai primi anni del '900, si veda in particolare Cass. Roma, 30 luglio 1921, in *Mon. trib.*, 1922, 143; Cass. Regno, 9 aprile 1930, in *Giust. Pen.*, 1930, II, 854; Cass. Regno, 29 luglio 1932, in *Mon. trib.*, 1933, 45; Cass. Regno 30 giugno 1934, in *Giur. it.*, 1935, 98; Cass. Regno, 5 aprile 1935, in *Giust. Pen.*, 1935, 839; Cass. Regno 27 gennaio 1941, in *Dir. autore*, 1941, 27; Corte Cass., 18 giugno 1942, in *Riv. pen.*, 1943, 31; Corte Cass., 1 febbraio 1962, n. 190; in *Foro it.*, 1962, I, 1127; Corte Cass., 11 maggio 1977, n. 1808, in *Giust. Civ.*, 1977, I, 1352; Corte Cass., 9 marzo 1979, n. 1472, in *Dir. autore*, 1980, 425; Corte Cass., 13 febbraio 1987, n. 1558, in *Foro it.*, 1987, I, 2154; Corte Cass., 10 maggio 1993, n. 5346, in *Dir. autore*, 1994, 70; Corte Cass., 10 marzo 1994, n. 2345, in *Dir. autore*, 1995, 153; Corte Cass., 23 novembre 2005, n. 24594, in *Dir. autore*, 2006, 213; Corte Cass., 27 ottobre 2005, n. 20925, *Foro it.*, 2006, I, 2080; Corte Cass., 28 novembre 2011, n. 25173, in *Foro it.*, 2012, I, 74; Corte Cass., 15 giugno 2012, n. 9854, in *Ced Cass. civ.*, rv. 623206-01 (m); Corte Cass., 19 ottobre 2012, n. 18037, in *Danno e resp.*, 2013, 732; Corte Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340, in *Foro it.*, 2015, I, 2031; Corte Cass., 28 ottobre 2015, n. 22010, in *Annali it. dir. autore*, 2016, 736; Corte Cass., 8 settembre 2015, n. 17795, in *Dir. ind.*, 2016, 33; Corte Cass., 11 gennaio 2017, n. 503, in *Foro it.*, 2017, I, 530; Corte Cass., 26 gennaio 2018, n. 2039, in *Foro it.*, 2018, I, 855; Corte Cass., 6 giugno 2018, n. 14635, in *Dir. autore*, 2018, 180; Corte Cass., 30 aprile 2020, n. 8433, *Ced Cass. civ.*, rv. 637724-01 (m); Corte Cass., 29 maggio 2020, n. 10300; *Ced Cass. civ.*, rv. 657713-01 (m); Corte Cass., 25 gennaio 2021, n. 1469; Corte Cass., 19 febbraio 2021, n. 4488 e 4489; Corte Cass., 18 giugno 2021, n. 17565.

¹¹ Si veda, per esempio, App. Roma, 10 agosto 1926, in *Foro it.* 1926, I, 1181, che distingue il plagio dall'appropriazione di opera altrui.

ch'esse "plagiare" nel linguaggio comune¹². In tale ultimo senso, il plagio può anche apparire come una pratica negativa a sé stante e con riflessi etici o morali, ancor prima che giuridici, rispetto ai quali le corti sono per certi versi altrettanto sensibili.

1.2. Principi di diritto e di etica

La dottrina ha nel tempo offerto diverse interpretazioni sui requisiti che il plagio reprimibile dovrebbe possedere, offrendo alla giurisprudenza la base teorica per l'adozione di principi di diritto da applicare nei giudizi sul plagio.

Per un verso, si è ritenuto che l'accertamento della condotta plagiaria implicasse sempre il riscontro dell'*animus nocendi* di chi plagia, ossia la consapevolezza di ingannare copiando l'opera altrui e mascherare la riproduzione ricorrendo ad artifici; di un preciso fine economico; e di un'entità quantitativamente considerevole della riproduzione.

Tali criteri si sono dimostrati tuttavia difficilmente applicabili. Il requisito della fraudolenza appare inappropriato in quanto l'attività plagiaria potrebbe senz'altro manifestarsi in assenza di dolo; il requisito della patrimonialità non vale a spiegare tutte quelle situazioni in cui non vi sia una finalità speculativa; e il riferimento al "quantitativo" della parte riprodotta implica un'autonomia quasi eccessiva¹³.

Per altro verso, valorizzando la teoria che distingue fra contenuto e sostanza dell'opera, il giudizio sul plagio si dovrebbe concentrare sulla forma esterna, quale prodotto di una creazione organica e originale, la sola a poter essere protetta e dunque passibile di plagio, e non del suo contenuto intrinseco¹⁴. Persino tale impostazione si dimostra però presto inadatta, vista la difficolt-

¹² Trib. Milano, 30 giugno 1897, cit; Trib. Torino, 17 giugno 1914, in *Mon. trib. Mil.*, 1915, 113.

¹³ Cfr. E. PIOLA CASELLI, *Del diritto di autore secondo la legge italiana comparata con le leggi straniere*, cit., 533 ss.

¹⁴ Si veda tra le pronunce del secondo Novecento, Pret. Roma, 25 febbraio 1969, in *Rass. dir. cinem.*, 1969, 163; Trib. Napoli, 15 marzo 1972, in *Dir. autore*, 1972, 455; App. Roma, 19 gennaio 1976, in *Foro pad.*, 1976, I, 24. *Contra* Trib. Milano, 11 giugno 1957, in *Foro pad.*, 1957, I, 859; App. Roma, 8 giugno 1959, in *Rass. dir. cinem.* 1960, 61, in cui si sosteneva che l'esame delle opere dovesse coinvolgere anche il contenuto delle stesse, a margine di una sintesi complessiva delle vicende in sé narrate.

tà concreta di individuare la linea di demarcazione tra forma interna ed esterna.

Si afferma, da ultimo, la teoria della “identità di rappresentazione”, la quale ravvisa nel carattere rappresentativo l’elemento distintivo dell’opera dell’ingegno e che, in sede di accertamento dell’illecita riproduzione in un’opera altrui, ritiene indispensabile accertarlo affinché possa essere accordata tutela¹⁵.

Secondo tale concezione, è proprio il riscontro di identità rappresentativa tra le opere in esame che consente di accertare l’usurpazione della paternità, in ragione dell’evidente appropriazione degli elementi caratterizzanti l’opera nel suo complesso e nella sua intima essenza¹⁶. Pertanto, il plagio non sussisterebbe laddove non vi fosse identità di rappresentazione, a proposito dello svolgimento dei fatti, pregio della creazione, contenuto ideologico o sentimentale, originalità di forma e di espressione e, infine, caratterizzazione dei personaggi. Viceversa, vi sarebbe plagio reprimibile quando si possa riscontrare nelle due opere un’identità di rappresentazione tale da far ritenere che si tratti, in sostanza, di un’unica rappresentazione.

Quest’ultima impostazione è stata più volte ripresa, precisata e rimaneggiata, in particolare quando il concetto dell’identità di rappresentazione è stato più esplicitamente applicato al cosiddetto “nucleo individualizzante” o “creativo” dell’opera, quale elemento caratterizzante l’individualità rappresentativa dell’opera plagiata e che se trasposto nell’opera plagiaria ne segnala la violazione.

Nei giudizi sul plagio, rivestono un ruolo altrettanto importante, seppur indirettamente, i principi di formulazione etica o informale che suggeriscono come l’usurpazione di paternità non si limiti ad arrecare pregiudizio all’autore, ma si rifletta implicitamente sulla pubblica fede¹⁷.

Sempre nel silenzio della legge, la giurisprudenza non nega

¹⁵ Così già Pret. Roma, 30 giugno 1961, in *Rass. dir. cinem.* 1961, 131; e, successivamente, Trib. Napoli 28 novembre 1986, cit.

¹⁶ Cfr. Trib. Milano, 5 giugno 1975, in *Mon. Trib.*, 1976, 202, che evidenzia come nel confronto complessivo delle opere occorra appurare la coincidenza degli elementi che costituiscono la «forma individuale di rappresentazione».

¹⁷ In altre parole, si riconosce alla collettività uno specifico e meritevole interesse al non essere tratta in inganno, indipendentemente dall’esistenza di un pregiudizio di natura patrimoniale. Sul punto, si veda anche R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 25 ss., secondo cui l’offesa causata dal plagio si estende alla società intera.

che vi siano ipotesi in cui il plagio sia nei fatti irrimediabile. Sarebbe tuttavia inesatto concludere che la giurisprudenza ne abbia sancito a priori la liceità¹⁸. Piuttosto, va considerata l'esistenza di una categoria intermedia, una sorta di "zona grigia", che accoglie le circostanze di incerta disciplina.

Ammettendo l'esistenza di tale zona grigia, tipica di molti istituti giuridici nel campo del diritto d'autore, appare ancor più difficile individuare un chiaro criterio che sia in grado di discernere – anche solo con ragionevole probabilità – le ipotesi rimediabili da quelle perdonabili, giuridicamente o socialmente.

In essa si possono ricondurre quelle riproduzioni o imitazioni parziali di minima importanza, difficili da determinare e che comportano un danno o pregiudizio pressoché trascurabile, che Piola Caselli chiama «minimi plagi» o *larcins imperceptibles*, comparandoli «al sugger dell'ape dai fiori, in contrapposto all'immagine, applicata ai contraffattori, della formica che porta via tutto il chicco dal grano»¹⁹.

In generale, l'esistenza di tali casi evidenzia l'inefficacia di un approccio eccessivamente rigoroso verso questioni che potrebbero trovare migliore approfondimento nei rispettivi ambiti dell'arte, della scienza e della cultura in genere.

La volontà di colpire una pratica possibilmente lesiva della sfera personale dell'autore, infatti, rischia di essere abusiva qualora si rivolga indiscriminatamente a qualsiasi ipotesi di imitazione ovvero di riproduzione che non configuri un pregiudizio effettivo al diritto di paternità dell'autore.

1.2. Criteri di valutazione

Non resta che approfondire l'aspetto più pragmatico dell'attività giurisprudenziale svolta dal magistrato che si occupi di un

¹⁸ Tra le prime pronunce in tal senso, si ricorda Cass. Roma, 17 settembre 1898, in *Foro it.*, II, 17; App. Milano 23 dicembre 1899, in *Mon. trib. Mil.*, 1900, 259; Cass. Palermo, 9 gennaio 1902, in *Circ. giur.*, 1902, 177.

Buna parte della dottrina del tempo ha esplicitamente sostenuto tale orientamento, tra cui M. ZAMBELLINI, *Il plagio in relazione alle leggi sui diritti d'autore*, in *Dir. autore*, 1896, 67; e, più estesamente, D. GIURIATI, *Il plagio. Furti letterari artistici musicali*, cit.

¹⁹ E. PIOLA CASELLI, *Del diritto di autore secondo la legge italiana comparata con le leggi straniere*, cit., 529, 532.

presunto caso di plagio, individuando i criteri di valutazione che permettono di determinare se il plagio sussista o no. Tale attività si compone di più fasi.

In primo luogo, dovrà essere accertata l'idoneità dell'opera che si asserisce plagiata a ricevere la protezione del diritto d'autore. In tal senso, è imprescindibile verificare che l'opera sia effettivamente originale e creativa²⁰. Tanto più è evidente l'originalità di un'opera creativa, tanto più rigorosi dovrebbero essere i criteri utilizzati dal giudice per individuare il plagio²¹.

L'autonomia creativa dell'opera appare quindi determinante²²; a dover essere creativa, si ricorda, è la forma espressiva o di rappresentazione. L'esame analitico dell'opera include la valutazione delle soluzioni espressive del suo autore, ovvero l'organizzazione e la scelta degli elementi che la compongono. Come ampiamente discusso e come rimarcato in più occasioni dalla stessa giurisprudenza di legittimità, il diritto d'autore non tutela il contenuto dell'opera, bensì la forma espressiva, l'organizzazione del lavoro, la distribuzione e la coordinazione espositiva degli argomenti²³.

Una volta accertata l'idoneità dell'opera a ricevere tutela autoriale, l'esame si sposterà sulla considerazione dei fatti di causa e delle circostanze allegate. Il giudice dovrà decidere sulla sussistenza dell'identità rappresentativa delle opere mediante un attento confronto delle medesime attraverso una valutazione complessiva, al fine di verificare se si possa ragionevolmente concludere che l'una sia il risultato di un'attività usurpativa²⁴.

²⁰ La giurisprudenza, nell'elencare i requisiti di tutela, si è espressa anche a favore del carattere della novità dell'opera. Cfr., *ex multis*, Corte Cass., 23 novembre 2005, n. 24594, in *Dir. Autore*, 2006, 213; Trib. Roma, 1 marzo 1991, cit.; Corte Cass., 27 novembre 1958, n. 3791, in *Rass. dir. cinem.*, 1959, 66. *Contra*, tra le tante, Trib. Milano, 19 novembre 1964, in *Mon. Trib.*, 1965, 1024, che ha espressamente esteso la tutela all'opera non nuova purché originale nella forma.

²¹ Cfr. Trib. Milano, 13 aprile 1971, in *Mon. trib.*, 1971, 776.

²² Pret. Pesaro, 4 novembre 1993, cit. Nel caso specifico, il plagio non è stato ritenuto sussistente in quanto gli oggetti esposti avevano una loro autonomia e lo sforzo creativo era tale da differenziarli da quelli rappresentati nel menabò.

²³ Così, per esempio, Corte Cass., 27 ottobre 1977, n. 4625, in *Giust. civ.*, 1978, I, 500. Cfr. Pret. Roma 1 febbraio 1960, cit.; Pret. Roma, 3 marzo 1956, cit.

²⁴ Non sarebbe illecita, per esempio, l'utilizzazione dei versi di un'altra composizione che sia priva di compiutezza espressiva che susciti nell'ascolta-

Nello specifico, il giudice valuterà, in maniera possibilmente equilibrata, tutti gli elementi di similitudine o diversità. Una sostanziale diversità, tra le opere, a livello di sequenzialità degli eventi, svolgimento temporale dei fatti narrati, caratterizzazione psicologica dei personaggi o, nel caso dell'opera cinematografica, scelta delle inquadrature²⁵, sarà tendenzialmente indicativa di una condotta lecita; lo stesso vale per la mera riproduzione di motivi ispiratori. Al contrario, un pedissequo ricalco e una continua citazione saranno maggiormente indicativi di plagio.

La valutazione del giudice, tanto nell'accertare la natura creativa dell'opera che si assume plagiata, quanto nel confronto delle opere e dei loro specifici elementi compositivi, dovrà in ogni caso essere sorretta da congrua motivazione ed essere esente da vizi logici o giuridici²⁶.

L'identità di rappresentazione dovrà scaturire pertanto da una valutazione complessiva delle opere esaminate e non dalla semplice comunanza di particolari elementi²⁷. Lo scrutinio del giudice dovrà quindi estendersi alla struttura complessiva e per certi versi alla finalità dell'opera.

Il riscontro di determinate similitudini nelle modalità realizzative dei motivi, degli intrecci narrativi e delle forme esterne di rappresentazione²⁸ sarà in ogni caso solo indicativo. Malgrado la ricorrenza di riferimenti e citazioni, la diversità di struttura e finalità dell'opera porterebbe infatti a escludere il plagio, non ritenendo il riscontro dell'identità di una o più idee in sé abusivo²⁹. È intuibile quindi che gli elementi appartenenti

tore sentimenti ed emozioni. Così, per esempio, Trib. Bologna, 9 maggio 1997, in *AIDA*, 1997, 931.

²⁵ Cfr., in particolare, Trib. Torino, 24 aprile 2008, in *Foro it.*, 2009: I, 1285; Trib. Bari, 12 settembre 2000, in *Corti Bari, Lecce e Potenza*, 2001, I, 58.

²⁶ Si pensi a Corte Cass., 25 gennaio 1968, in *Rass. Dir. Cinema* 1968, 111; Corte Cass., 24 gennaio 1941, in *Dir. autore*, 1941, 53.

²⁷ Così già Trib. Milano, 4 luglio 1958, in *Foro it.*, 1959, II, 218.

²⁸ Il plagio è escluso quando le due opere abbiano in comune solo lo spunto o il motivo ispiratore. In tal senso, *ex multis*, Trib. Roma, 7 gennaio 1994, in *Foro it.*, 1994, I, 2541; Trib. Roma, 20 luglio 1989, in *Dir. autore*, 1992, 282; Pret. Roma, 22 agosto 1985, cit., Trib. Milano 29 gennaio 1996, in *AIDA*, 1997, 695.

²⁹ Cfr. Trib. Bologna, 9 febbraio 2006, cit.; Trib. Milano, 2 aprile 2003, cit.

al comune linguaggio possano essere liberamente e lecitamente utilizzati³⁰. Così i metodi³¹, i fatti e le circostanze della vita³².

In altre parole, ciò che l'opera plagiaria deve aver carpito è la "parte saliente" dell'opera originale³³, ovvero il nucleo creativo individualizzante³⁴. In aggiunta a ciò, il giudice appurerà se nell'opera sospettata siano state apportate variazioni finalizzate a mascherare o camuffare la reale identità dell'opera originaria. Il plagio cosiddetto "camuffato" o "mascherato" si caratterizza, infatti, per la coesistenza della riproduzione con varianti non idonee a rendere l'opera autonoma e diversa³⁵.

2. L'incursione dei saperi non giuridici

Fintantoché il plagio interesserà le aree più disparate del sapere, il giudice dovrà valutarlo oculatamente, servendosi degli strumenti che il suo ruolo richiede. Qualora questi ultimi non siano sufficienti a comprendere in maniera completa ed esaustiva il caso di volta in volta analizzato, diverrà irrinunciabile l'intervento dei *periti in arte* e, di conseguenza, emergerà la necessità di introdurre nel processo pareri e valutazioni che esulano dalla classificazione giuridica, senza che ciò implichi necessariamente il superamento dei limiti posti dal diritto.

Il dialogo tra dottrina e giurisprudenza cui si alludeva in

³⁰ In ambito poetico, per esempio, il verso "è già domani" non può che essere un'espressione comune e priva di autonoma compiutezza perché possa essere di per sé tutelata. App. Milano, 18 ottobre 1974, in *Giur. it.*, 1975, I, 477.

³¹ È stato escluso il plagio nella riproduzione non imitativa di disegni che illustrino il metodo d'indagine di un test psicologico. Corte Cass., 1 febbraio 1962, n. 190, in *Foro it.*, 1962, I, 1127.

³² Non sarebbe ravvisabile plagio nell'opera cinematografica che utilizzi fatti e circostanze tratti dalla vita e resi di dominio pubblico attraverso la cronaca e l'informazione giornalistica. Pret. Roma 10 febbraio 1960, in *Rass. dir. cinem.* 1960, 37.

³³ Si veda, in particolare, Trib. Roma, 23 maggio 2002, *cit.*, che ritiene di poter identificare tale parte con il titolo e nei versi dell'opera nota, nel caso di specie musicale; essa, se riprodotta in altra opera, anche se musica e ritmo sono diversi, varrebbe a dimostrare il plagio.

³⁴ In tal senso, si ricorda Trib. Milano, 11 giugno 2001, *cit.* Trib. Milano, 21 ottobre 2002, in *Dir. autore*, 2003, 478.

³⁵ Cfr. App. Milano, 1 giugno 2004, *cit.*; Pret. Modena, 29 aprile 1999, in *Dir. inform.*, 1999, 954.

precedenza non può prescindere dalla dovuta considerazione di elementi di cognizione non giuridica, ma piuttosto dovrà calarsi nelle specificità di ciascuna area del sapere in cui si staglia l'opera dell'ingegno.

Da quanto si è constatato finora, l'uomo comune non ha una limpida visione del fenomeno plagiario, né si può dire che l'abbia il giurista, che da sempre mostra evidenti difficoltà a formulare una descrizione chiara e sufficientemente precisa del fenomeno. Per questa ragione, il contributo offerto dai saperi non giuridici appare non solo idoneo, ma indispensabile per colmare le lacune del diritto, senza con ciò prenderne il sopravvento.

La "zona grigia" di cui parla la dottrina e che la giurisprudenza si trova a dover disciplinare nel caso concreto rimanda a una variegata serie di situazioni dove non è sempre facile distinguere il plagio da un punto di vista giuridico. Ebbene, assodata la consistente densità dell'oggetto di analisi e decisione, appare imprescindibile separare le contraffazioni sanzionate dalla legge, le riproduzioni di per sé lecite sia giuridicamente che moralmente e, infine, le riproduzioni lecite sul piano giuridico ma pregiudizievoli per la morale e l'etica. Rispetto a queste ultime, non sembrano esservi particolari difficoltà nell'escludere la loro punibilità qualora emerga un'usurpazione di lievità tale da giustificare il solo intervento della critica letteraria e scientifica.

Date tali premesse, sembrerebbe potersi ammettere che la morale sociale e la critica possano validamente occuparsi del fenomeno, perlomeno se riconducibile a quest'ultima categoria; in tal senso, si riconoscerebbe a esse una capacità di indagine più efficace e sicura rispetto a quella offerta dalla legge e dalla giurisprudenza, considerato il maggior rischio insito nella prova giudiziaria.

Nello specifico, l'etica e la critica, declinate negli specifici ambiti del sapere in cui si erge l'opera dell'ingegno considerata, appaiono più adeguate a riconoscere il plagio letterario. Per di più, la sanzione che si prefigura per il plagiario si pone sul piano morale o sociale e rappresenta una valida alternativa alla pena giuridica, apparentemente più incisiva ma senz'altro maggiormente rischiosa e temibile.

L'opportunità di un dialogo interdisciplinare anche rispetto al contenzioso, rischia di essere fonte di squilibri qualora prendano forma i timori espressi dalla stessa giurisprudenza:

Lasciare alla fantasia ed all'arbitrio del giudice la cura di decidere se una determinata fotografia abbia o non abbia un carat-

tere artistico, non è soltanto fonte di arbitrio, ma è sopra tutto uno snaturamento della funzione giudiziaria del magistrato³⁶.

Ebbene, se a scoraggiare l'abuso dello strumento giudiziario non bastasse la minaccia di battaglie giudiziarie inutili e depauperanti, in quanto contraddistinte dal pericolo di conseguenze nefaste, il rischio di approfittare troppo del soccorso di saperi extra-giuridici è altrettanto tangibile. Come ammonisce Piola Caselli:

[Il compito del diritto non è] porgere il balsamo di vendette giudiziali all'amor proprio offeso di uno scrittore plagiato [altrimenti] i giudizi si convertirebbero in accademie sull'originalità e sul merito dei lavori intellettuali e il magistrato dovrebbe cedere la bilancia della giustizia ai periti di lettere e di arti. [...] Guai se il diritto, cedendo alle istigazioni del genus irritabile dei letterati, scienziati ed artisti, consentisse a muovere le sue armi pesanti, grossolane e, ad un tempo, micidiali (stante i gravi effetti delle condanne civili o penali) per tentare di colpire le parziali imitazioni e le celate copie di inorganici brani o parti delle opere d'ingegno!³⁷

Se, da un lato, si può desumere l'inopportunità di promuovere tribunali di letterati e artisti, dall'altro è indiscutibile riconoscere ruolo ausiliario che questi ultimi svolgono a sostegno dell'attività dei magistrati.

2.1. *Il ruolo del perito nel processo decisionale*

A tal proposito, il giudice potrà essere opportunamente affiancato, nello svolgimento della sua attività di giudizio, dalle competenze e conoscenze specialistiche di consulenti tecnici e periti, ma a condizione che le valutazioni e gli apprezzamenti offerti da tali esperti siano dal giudice medesimo razionalmente ponderati e filtrati con l'applicazione di specifiche regole giuridiche³⁸.

L'esperimento scientifico, musicale o qualsivoglia artistico compiuto dai periti, per quanto raramente realizzato *ex vivo*,

³⁶ Trib. Napoli, 21 maggio 1906, cit.

³⁷ E. PIOLA CASELLI, *Del diritto di autore secondo la legge italiana comparata con le leggi straniere*, cit., 542-543.

³⁸ Cfr., tra i pochi approfondimenti specifici del tema, M. VENTURELLO, *Descrizione, accertamento e perizia in materia di diritto d'autore*, in *Dir. ind.*, 2006, 93.

sembrerebbe avere un ruolo di rilievo per comprendere con esattezza le dinamiche creative. L'esecuzione delle musiche, in particolare, se oggetto di esame comparativo potrebbe verosimilmente consentire al giudice di affrontare la questione del plagio con cognizione di causa e di fare le proprie valutazioni con maggiore consapevolezza.

Nel dettaglio degli strumenti giuridici che l'ordinamento prevede a sostegno dell'attività processuale, fra i singoli mezzi di prova la consulenza tecnica costituisce un importante elemento a supporto dell'attività istruttoria e decisoria del giudice, oltre che dell'attività difensiva delle parti coinvolte³⁹.

Sul fronte civilistico, le norme di riferimento sono contenute negli artt. 61 e ss. c.p.c.⁴⁰, artt. 191 e ss. c.p.c. e artt. 13 ss. disp. att., posto che la consulenza tecnica, come ricorda la stessa giurisprudenza, non è sempre necessaria, poiché il giudice può e deve contare in primo luogo su elementi istruttori, presunzioni, cognizioni proprie e, infine, nozioni di comune esperienza⁴¹.

Sul fronte penale, il termine "consulenza tecnica di parte" indica unicamente il mezzo di prova richiesto dalle parti ed è disciplinata dagli articoli 225 ss. c.p.p., mentre lo strumento corrispondente disposto d'ufficio dal giudice è la perizia. Quest'ultima, regolata dagli articoli 220 ss. c.p.p. e 67 ss. disp. att., è utilizzata ogniqualvolta emerge la necessità di valutare il tema di prova ricorrendo a "conoscenze qualificate", ossia caratterizzate da una particolare specializzazione e complessità che il giudice può ma non deve necessariamente avere.

Dalla prospettiva del giudicante, sia la consulenza tecnica che la perizia presuppongono la circostanza che il giudice non sia in grado di comprendere in maniera esauriente e completa i fatti di causa, in quanto non dotato di quel grado di specializzazione o conoscenza tecnica richiesta per determinati ambiti del sapere specialistico⁴².

³⁹ Cfr. C. CONSOLO, voce *Perito e interprete*, in *Enc. Giur. Treccani*, VIII, 1990, 2.

⁴⁰ A norma dell'art. 61 c.p.c., se necessario, il giudice può farsi assistere, per il compimento di singoli atti o per tutto il processo, da uno o più consulenti di particolare competenza tecnica. *Codice di procedura civile*, R.D. 28 ottobre 1940, n. 1443.

⁴¹ Una per tutte, App. Milano, 1 giugno 2004, *cit.*

⁴² Cfr. N. DI MODUGNO, *Francesco Carnelutti, Salvatore Satta e la controversa natura della perizia*, in *Dir. proc. amm.*, 2017, 1801; A. TARUFFO

Di conseguenza, il supporto offerto dal consulente tecnico e dal perito rappresenta un mezzo di particolare valore per l'organo giudiziario, consentendo a quest'ultimo di valutare i fatti e le prove che altrimenti non sarebbe in grado di stimare altrettanto agevolmente.

Per quanto concerne la sua concreta applicabilità nel processo civile, la consulenza tecnica, premessa la facoltà delle parti di sollecitarne la disposizione, è un mezzo di prova che il giudice dispone d'ufficio, scegliendo il consulente in conformità a un apposito registro presente in ogni tribunale⁴³, e provvedendo in seguito alla nomina formale con ordinanza da notificare (art. 191 c.p.c.), che contiene i quesiti che gli verranno sottoposti.

A loro volta, le parti possono chiedere l'assistenza di un consulente tecnico, da nominare entro il termine perentorio disposto dal giudice in occasione dell'ordinanza di cui sopra, al fine di esprimere le proprie osservazioni o compiere istanze da sottoporre al giudice (art. 201 c.p.c.). In alternativa, si limitano a compiere (nel rispetto dei tempi stabiliti dal giudice) le proprie deduzioni e controdeduzioni a margine della relazione compiuta dal perito nominato dal giudice.

È bene ricordare che il giudice, nel rispetto del principio del libero convincimento e libera valutazione della prova, stima indipendentemente i risultati dell'attività di consulenza, poiché egli è pur sempre *peritus peritorum*⁴⁴. Il ruolo di supervisore della vicenda processuale, ma soprattutto di unico organo deputato alla decisione della controversia, gli consente di decidere anche in contrasto con la relazione prodotta dal c.t.u. e quindi dissentire dagli elementi offerti dal consulente a sostegno della perizia, purché giustifichi siffatto scostamento nella motivazione del provvedimento⁴⁵.

(ed.), *La prova nel processo civile*, Trattato di diritto civile e commerciale diretto da A. Cicu et al., Milano, 2012, 1052, che illustra anche le specificità del ruolo di *expert witness* in altri sistemi.

Cfr. V. ANSANELLI, *La consulenza tecnica nel processo civile. Problemi e funzionalità*, Milano, 2011, 283 ss.

⁴³ In virtù della discrezionalità di cui gode il giudice nel disporre tale mezzo di prova, gli è consentito anche nominare il consulente tecnico d'ufficio (c.t.u.) non attingendo necessariamente alla lista contenuta nel registro dappima citato.

⁴⁴ Corte Cass., sez. unite, 14 marzo 2019, n. 7354.

⁴⁵ Cfr. P. FARINA, *Contributo allo studio della specializzazione del giudice. Profili evolutivi, nodi critici e prospettive future*, Torino, 2020, 63, che evidenzia anche l'apparente contraddittorietà del principio; C. GRAZIOSI, *Il giudice*

Nel processo penale, le modalità di nomina del perito e la disciplina che regola la sua attività non presentano grosse differenze rispetto a quanto finora illustrato riguardo al processo civile. Fra le debite distinzioni, il codice di rito prevede espressamente la facoltà per il giudice di nominare esperti di una particolare disciplina che non siano iscritti all'albo peritale. Inoltre, se necessario, in ragione della particolare complessità del caso, è possibile che il giudice disponga la nomina di più periti. La perizia, inoltre, può essere disposta su richiesta di una delle parti o d'ufficio dal giudice, e in ogni caso con ordinanza motivata (art. 224 c.p.p.).

Compite le formalità legate all'incarico peritale, il perito dovrebbe rispondere con immediatezza ai quesiti postigli dal giudice e formulati a seguito di consultazione tra perito, pubblico ministero, difensori delle parti ed eventuali consulenti tecnici di parte. Il codice prevede la formulazione orale del parere peritale e la sua verbalizzazione, ma nella prassi la relazione scritta rappresenta la più ricorrente modalità di elaborazione del parere dell'esperto⁴⁶.

Ebbene, al di là delle formule di rito e nei limiti posti dal legislatore al riguardo, può sorgere il ragionevole dubbio che si possa incorrere in un utilizzo improprio della consulenza tecnica. Di fatto, sovente il giudice ricorre a tale mezzo di prova anche quando lui stesso disponga di un'appropriata competenza in materia oppure, e tale eventualità è ancora più frequente, quando il tema del contendere rientri ragionevolmente nel bagaglio di conoscenze che si presume debba possedere:

In forza del principio del libero convincimento spetta [al giudice], nella veste tradizionale di *iudex peritus peritorum*, la valutazione del risultato peritale, non senza un «evidente stridore» tra questa libertà e quella mancanza di conoscenze tecniche che costituisce lo stesso presupposto di esperibilità della perizia⁴⁷.

davanti alla consulenza come prova scientifica: peritus peritorum o servus peritorum? (nota a Cass., 23 aprile 2004, n. 7773), in *Resp. civ.*, 2005, 316, 322; E. SALOMONE, *Sulla motivazione con riferimento alla consulenza tecnica d'ufficio*, in *Riv. trim. dir. proc. civ.*, 2002, 1017.

⁴⁶ Nel processo civile, al contrario, il codice ammette in via diretta sia il verbale che la relazione scritta, ponendoli così sullo stesso piano (art. 194 c.p.c.).

⁴⁷ M.L. DE NATALE, *Pedagogisti per la giustizia*, Milano, 2004, 159.

Le conseguenze di un abuso di tale strumento si riverberano anche sul piano economico, imponendo costi superflui per le parti e per l'apparato giudiziario medesimo. Ciò si ricollega a un fenomeno, definito dalla dottrina "outsourcing istruttoria"⁴⁸, in cui la consulenza tecnica diventa un espediente per introdurre nel processo degli elementi (informazioni o documenti) per la cui acquisizione la legge richiede diverse e specifiche modalità istruttorie⁴⁹. Questo fenomeno, precisa Cavallone, non è privo di rischi:

[Tale espediente consente l'esame di] luoghi e cose che il giudice non ha mai visto e mai vedrà; raccoglie informazioni da persone che non hanno lo status processuale di testimoni; acquisisce dalle parti e dai terzi documentazione diversa e ulteriore rispetto a quella formalmente prodotta o esibita in giudizio. [...] Dopo di che il giudice rimarrà sì, sulla carta, *peritus peritorum*, ma in concreto potrà accadergli, come è stato già spesso rilevato, di recepire l'elaborato dell'esperto non diversamente da come veniva recepito il responso divino nell'ordalia longobarda in cui Chiovena vedeva l'origine di tutte le nostre sventure⁵⁰.

3. Plagio di opere letterarie: alcuni casi significativi

La letteratura è una componente essenziale e irrinunciabile della nostra vita: essa permea il conoscibile e pervade tutti i saperi. A seconda della modalità con cui si esprime, può assumere le sembianze della poesia o della prosa, ma anche del teatro o del cinema, della musica e potenzialmente di qualsiasi altra forma di manifestazione dell'intelletto.

Si è scelto di attribuirle qui un significato più circoscritto, che si riassume nell'immagine della letteratura intesa come "arte della parola scritta" che si esprime per mezzo di un testo e con finalità estetiche, in quanto tali idonee a essere percepite dai sensi e dall'intelletto.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Così B. CAVALLONE, *Il giudice e la prova nel processo civile*, Padova, 1991.

⁵⁰ B. CAVALLONE, *Forme del procedimento e funzione della prova (ottant'anni dopo Chiovena)*. *La riparazione dell'ingiusta detenzione alla prova dell'equo indennizzo*, in *Riv. dir. proc.*, II, 2006, 417, 424, che allude al noto saggio di G. CHIOVENDA, *L'oralità e la prova*, in *Riv. dir. proc.*, 1924, 5.

In tale ampia categoria di opera, rientrano, a titolo meramente esemplificativo, dizionari e voci enciclopediche⁵¹; antologie, trattati e manuali⁵²; opere di narrativa e scritti di carattere scientifico⁵³; vignette o schemi illustrativi⁵⁴; opere agiografiche⁵⁵; manoscritti inediti⁵⁶.

In termini generali, si è detto che l'accertamento del plagio richieda di individuare l'ambito di applicazione della legge autoriale, allo scopo di valutare se l'opera sia effettivamente protetta⁵⁷. Escluso che l'idea in sé sia oggetto di tutela⁵⁸, a differenza della sua rappresentazione intellettuale, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione⁵⁹, è imprescindibile per l'interprete accertarne innanzitutto il carattere creativo e originale.

Nel campo delle opere letterarie, occorre che gli elementi di cui l'opera si compone scaturiscano dall'intuizione dell'autore, il che esclude che possano semplicemente derivare dalla realtà esterna o dal patrimonio comune⁶⁰ senza ricevere alcuna rielaborazione.

Pertanto, non è indispensabile che il soggetto dell'opera sia assolutamente nuovo, ma può anche essere il risultato di «una riorganizzazione di elementi del patrimonio culturale o una diversa rappresentazione di idee già concepite da altri»⁶¹. Tali ele-

⁵¹ Si veda, per esempio, Trib. Napoli 28 marzo 1927, in *Foro pen. napol.*, 1927: 262, che ravvisa espressamente plagio nella riproduzione di voci o parti del dizionario, mentre la esclude nell'ipotesi di una semplice ristampa. Cfr. Trib. Milano 14 novembre 1968, *cit.*

⁵² Cfr. Cass. Palermo 10 giugno 1902, in *Legge*, 1902, II, 586; App. Milano 15 febbraio 1917, in *Mon. trib. Mil.*, 1917, 490; Trib. Napoli 13 aprile 1964, *cit.*; Trib. Bologna, 9 febbraio 2006, *cit.*

⁵³ Si veda, *ex multis*, Trib. Milano, 10 febbraio 1905, in *Mon. trib. Mil.*, 1905, 537; App. Torino 18 luglio 1930, in *Riv. dir. comm.*, 1931, 93; Corte Cass., 29 luglio 1932, in *Giur. it.*, 1932, 1224; Corte Cass., 9 marzo 1979, n. 1472, in *Dir. autore*, 1980, 425.

⁵⁴ Una per tutte, Corte Cass., 1 febbraio 1962, n. 190, *cit.*

⁵⁵ Corte Cass., 3 agosto 1942, in *Dir. autore*, 1942, 276.

⁵⁶ App. Palermo, 5 ottobre 1912, in *Mon. trib. Mil.*, 1913, 435.

⁵⁷ Così, tra le numerose pronunce in tal senso, Pret. Venezia, 24 aprile 1969, in *Giur. it.*, 1970, II, 146.

⁵⁸ D'altra parte, poiché ciò che conta è il modo di espressione letteraria, «in linea di diritto, l'idea ispiratrice di un romanzo non costituisc(e) in sé un bene tutelabile, tanto più quando si tratta di idee per nulla originali». Trib. Roma, 1 marzo 1991, *cit.*

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. Trib. Milano, 19 novembre 2001, in *AIDA*, 2003, 737.

⁶¹ App. Roma, 19 gennaio 1976, *cit.*

menti, del resto, non si identificano con l'autore in sé, ma rappresentano lo strumento con cui la sua espressione creativa si manifesta.

Rispetto alle opere enciclopediche, per esempio, non sarebbe ritenuta proteggibile la struttura tipografica⁶². Nell'ipotesi di traduzione dell'opera, invece, riconosciuta l'intrinseca fedeltà al testo originario, occorre valutare se siano intervenute varianti tali da dare vita a una nuova opera che sia il risultato di diverse e indipendenti scelte espressive⁶³.

Come si è sottolineato, il giudizio sul plagio non può limitarsi ad accertare l'identità di singole frasi, ma dovrà invece estendersi a una valutazione complessiva della struttura dell'opera⁶⁴. L'aspetto quantitativo, infatti, non è sempre rilevante e, in particolare, laddove la forma espositiva sia vincolata a formule specifiche, l'illiceità della riproduzione appare difficilmente configurabile.

Pertanto, i richiami a un'opera altrui sarebbero solo astrattamente "rivelatori di plagio", rendendo indispensabile una più precisa contestualizzazione rispetto all'opera considerata nella sua globalità⁶⁵. In un romanzo, per esempio, la diversità di tematica o di tessuto narrativo rispetto all'opera altrui, anche se l'idea di fondo alla base del racconto resta la stessa, escluderebbe la lesione del diritto dell'autore⁶⁶.

Per quanto concerne le opere letterarie di carattere scientifico⁶⁷, è emersa la necessità di chiarire il significato di "opera scientifica"⁶⁸, nonché di precisare meglio quello di "forma espressiva" quale "contenuto estetico" proprio delle opere letterarie in genere, comprese quelle giuridiche.

Nel campo delle opere scientifiche, in *Angelelli c. Paravia*

⁶² Così Trib. Milano, 14 novembre 1968, in *Giur. merito*, 1969, I, 8.

⁶³ Cfr. Trib. Roma, 12 agosto 2003, cit.

⁶⁴ Si veda, *ex multis*, Trib. Milano, 2 aprile 2003, cit.

⁶⁵ In tal senso, Corte Cass., 10 marzo 1994, n. 2345, 1995, 153.

⁶⁶ Pret. Roma, 2 aprile 1975, cit., che reputa la storia del giovane ebreo che rinnega l'ideologia fascista differentemente contestualizzata nelle due opere confrontate, ritenendo palesemente dissimili anche le vicende raccontate.

⁶⁷ Per maggiori approfondimenti, si veda H. SIEGWART, *La protezione delle opere scientifiche nel diritto d'autore*, in *Dir. Autore*, 1955, 308.

⁶⁸ Trib. Roma, 11 gennaio 2004, cit., secondo cui «può costituire oggetto del diritto di autore solo se le conoscenze che essa espone possono essere rappresentate diversamente [escludendo così, ad esempio,] le formule matematiche».

(1876) una tavola di ragguaglio sul calcolo aritmetico è stata riconosciuta fuor di dubbio un lavoro intellettuale giacché:

La logica de' numeri sia comune a tutti coloro, che sanno la scienza de' numeri, pure se per fare detti calcoli, e sotto determinati rapporti, vi occorre l'opera intellettuale, il prodotto estrinsecato di questa operazione intellettuale, se ha forma diversa da altre operazioni, è sempre opera d'ingegno, ed appartiene a colui che la produsse⁶⁹.

Se nell'opera scientifica ciò che rileva è 'la qualità del risultato finale', data la speciale connotazione di tali opere, s'impone al giudice di adoperare specifici criteri di valutazione del presunto illecito⁷⁰. In altre parole, benché la citazione del passato sia implicita ed essenziale dal punto di vista metodologico, non sarebbe tuttavia giustificabile una sterile appropriazione e utilizzazione di quel passato, giacché in tal caso verrebbe automaticamente meno il presupposto della protezione legislativa. Per questi motivi, "attingere a piene mani" da un'opera altrui significa non solo venir meno all'obbligo giuridico di menzionare sempre e comunque l'autore, il titolo e la collocazione dell'opera⁷¹, ma violare altresì le norme di condotta sociale, che rappresentano un indiscutibile fonte di regolamentazione nell'universo letterario.

Il fenomeno plagiatario non risparmia l'accademia, e da questa all'aula di tribunale il passo è spesso breve, come nel caso *P.M. c. Grimaldi* (1898), relativo al presunto plagio di un manuale di diritto ecclesiastico, il cui contenuto si adduce essere stato riprodotto in un manuale pubblicato posteriormente⁷².

⁶⁹ App. Ancona 2 dicembre 1876, cit. La problematica questione della perfetta identificazione del soggetto creatore dell'opera verrà riproposta in tempi moderni, e ulteriormente complicata dall'avvento del calcolatore elettronico.

⁷⁰ Trib. Bari, 9 dicembre 2005, cit.

⁷¹ Cfr. Trib. Milano 2 aprile 2003, cit.

Sul punto si veda inoltre Trib. Napoli, 11 ottobre 1974, in *Dir. autore*, 1976, 60; Corte Cass., 7 marzo 1997, n. 2089, in *Foro it.*, 1997, I, 1053; Corte Cass., 1 settembre 1997, n. 8304, in *Dir. autore.*, 1997, 1076.

⁷² Cass. Roma, 17 settembre 1898, cit., che ravvisa «identità nell'ordinamento della materia, nell'intitolazione dei paragrafi, specie la trascrizione di parecchi brani». *Contra*, per esempio, Trib. Milano, 11 giugno 2001, cit., che considera come, ai fini del plagio-contraffazione, non sia sufficiente la semplice trasposizione integrale di intere frasi da un brano all'altro.

Nel caso in questione, il libro ritenuto plagiatario appare un «magro riassunto» dell'altra opera, pur circoscritto alla riproduzione della trama nonché di alcune frasi e proposizioni. Il giudizio si fonda sulla considerazione che, per esserci contraffazione, occorre la «totale e fedele riproduzione nella sostanza e nella forma dell'opera altrui»⁷³.

Le opere giuridiche hanno continuato a essere protagoniste di vicende plagiarie. In *Castellaneta c. Falcone* (2005)⁷⁴, in particolare, l'oggetto di indagine è la pubblicazione di una monografia in tema di diritto internazionale che si asserisce plagio di un precedente scritto della stessa disciplina.

Rispetto alle opere di narrativa, è stato evidenziato come, affinché sussista plagio, non basti appurare la riproduzione di una o più idee sviluppate in un determinato testo, ma occorra individuare una certa corrispondenza di ciò che rende quell'opera originale e unica⁷⁵. Tuttavia, qualora emerga che tali somiglianze abbiano una comune origine nel linguaggio adoperato⁷⁶, nei ricorrenti *topoi* letterari, negli aspetti di vita quotidiana o nelle figure retoriche ampiamente sfruttate in letteratura, oppure replichino nomi di personaggi letterari già noti, l'opera che si assume plagiatata mancherebbe inequivocabilmente di quel *quid* imprescindibile che è dato dall' "originalità rappresentativa".

D'altronde, si sottolinea come «il ricorso all'onomatopea non appare qualificabile come appropriazione della connotazione originale di un'opera altrui [in quanto] normale mezzo di descrizione sintetica dei suoni prodotti dagli eventi esterni»⁷⁷. Il nome di un protagonista di un'opera letteraria, per esempio, andrebbe considerato come un elemento isolato della stessa, ma non di per sé proteggibile e idoneo, se riprodotto, a fondare un'accusa di plagio⁷⁸.

In poesia, invece, si è spesso evidenziato come le espressioni appartenenti al linguaggio in versi di comune utilizzo non as-

⁷³ Cass. Roma, 17 settembre 1898, cit.

⁷⁴ Trib. Bari, 9 dicembre 2005, cit.

⁷⁵ In tal senso si veda Trib. Milano, 11 giugno 2001, cit., che addirittura, parla di perfetta corrispondenza. Cfr. Trib. Bologna, 9 febbraio 2006, cit.

⁷⁶ App. Milano, 18 ottobre 1974, cit., che precisa come «gli elementi del comune linguaggio possono essere liberamente e lecitamente utilizzati».

⁷⁷ Trib. Milano, 11 giugno 2001, cit.

⁷⁸ In tal senso, si veda App. Milano, 12 novembre 1976, in *Giur. dir. ind.*, 1976, 733.

sumono compiutezza tale da essere autonomamente tutelate⁷⁹. Eppure, in *Baratta c. Opera Parrocchiale S. Quintino* (1914), si decide dell'abusiva riduzione in prosa dell'opera poetica *Canzone d'Oltremare*, posta nei termini di una "vera e propria contraffazione" e concretizzata nella «traduzione quasi letterale dei versi della canzone, ossia nella riproduzione integrale della espressione letteraria mutando unicamente l'ordine delle parole⁸⁰.

Riconosciuta l'ampia varietà di generi, nella categoria di opere letterarie vanno ascritti anche i ricettari gastronomici, rispetto ai quali è sempre la creatività della forma espressiva a prevalere sul contenuto delle ricette. L'originalità, in tali casi, riguarda la forma dell'esposizione, mentre è esclusa la novità dell'invenzione culinaria, che non riceve protezione autoriale.

In materia di ricettari gastronomici, *Ghirardini* (1969) rappresenta un importante punto d'arrivo per la giurisprudenza. In esso, si nega la sussistenza del carattere creativo, e dunque si esclude il plagio, di un ricettario che era una semplice raccolta di antiche ricette gastronomiche, ricavate da un vecchio manoscritto anonimo, lo stesso da cui l'assunto plagiato avrebbe attinto.

La riproduzione di ricette culinarie – dove la ricetta è "l'escoogitazione culinaria, suggerita dal gusto e dalla sapienza artigiana, di combinare in certe dosi e con certi accorgimenti gli ingredienti della derrata" – pubblicate in un'altra opera, non giustifica l'accusa di plagio qualora sia caratterizzata da una originale creativa riorganizzazione dei contenuti⁸¹. In questo particolare ambito, tuttavia, l'oggetto della tutela è chiaro:

[Esso] è dato dalla sistemazione letteraria di tutta l'opera, sia delle ricette come delle divagazioni storiche o novellistiche [mentre] il contenuto didattico, cioè i suggerimenti dell'arte cu-

⁷⁹ Detta compiutezza è dunque esclusa nel verso poetico «è già domani». App. Milano, 18 ottobre 1974, cit.

⁸⁰ Cass. Roma, 12 dicembre 1914, in *Foro it.*, 1915, II, 274 che sottolinea: «[l'opera] non era più quale la formò e volle l'autore, ma alterazione e deturpazione, certo non gradita». La Cassazione, rigettando il ricorso, conferma quanto già affermato dai giudici di merito: la poesia dannunziana è oggetto di un'evidente e banale elaborazione illecita, ottenuta senza alcuna spendita di attività intellettuale, ma riprodotta integralmente nei contenuti e "deturpata delle caratteristiche sue ricchezze di forme".

⁸¹ Pret. Venezia, 24 aprile 1969, cit.

linaria, anche se originale ed utile, non riceve protezione come tale dovendo rimanere a disposizione di tutti⁸².

Le opere storiche, più di altre, consentono di esplicitare il principio sotteso alla dicotomia idea-espressione. In esse, la creatività si può esprimere nella ricerca e nella selezione delle fonti, oltre che nella loro sistemazione⁸³, ma anche nella rielaborazione di «soluzioni espressive, organizzazione e scelta degli elementi»⁸⁴. Ragion per cui, il mero richiamo al patrimonio universale di conoscenze, siano esse storiche oppure bibliografiche, escluderebbe la sussistenza del plagio⁸⁵.

Uno degli ultimi arresti della Cassazione sul punto è *Soc. Novecento c. Casa di Goethe* (2011), relativo alla tutela di un libro fotografico sui luoghi visitati da Goethe in Sicilia, che includeva alcuni brani letterari selezionati e che, per la modalità della sua sistemazione, è considerato protetto dal diritto d'autore:

[É] possibile che un'opera riprenda un particolare non significativo, secondario e minore di altra opera per trasformarlo ed inserirlo in un contesto del tutto diverso senza che in tal caso possa ritenersi sussistente alcuna contraffazione proprio perchè la diversità con cui l'idea viene espressa attribuisce la titolarità della creazione ad un diverso soggetto. Nel caso di specie, l'originalità [riguarda il] modo in cui detta idea è stata sviluppata e, cioè, in base ai brani letterari scelti ed alle foto utilizzate ai fini della illustrazione dei luoghi nonchè nella scelta stessa dei luoghi⁸⁶.

Il caso riassume con inattesa lucidità alcuni dei principi giuridici fondamentali che abbiamo visto essere applicati ai casi di plagio e al diritto d'autore in generale. Essi sono il requisito di carattere creativo e compiutezza espressiva; l'importanza dell'esame comparativo e d'insieme delle opere, e soprattutto la non proteggibilità delle idee, che appartengono al patrimonio comune.

La Cassazione, nel caso in esame, oltre a ricordare il prin-

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Così, per esempio, Trib. Milano, 2 aprile 2003, cit.

⁸⁴ Cfr., *ex multis*, Trib. Napoli, 18 dicembre 2007, cit.

⁸⁵ In conseguenza di ciò, non ricevono tutela le note critiche di personalità filosofiche, letterarie e storiche. Trib. Milano, 19 novembre 2001, cit.

⁸⁶ Corte Cass., 28 novembre 2011, n. 25173, in *Foro it.*, 2012, I, 74.

cipio generale per cui è possibile che un'opera si ispiri alla trama o al contenuto di un'altra opera, senza per questo determinare una riproduzione illecita, compie anche un interessante raffronto con l'opera artistica, nella specie pittorica, evidenziando come sia «ben possibile che opere pittoriche ritraggano lo stesso soggetto, ma le diverse modalità con cui questo viene ritratto rendono ciascuna opera frutto della creatività individuale di ciascun artista per cui ognuna è suscettibile di autonoma protezione». Principio che, tuttavia, sarà presto disatteso⁸⁷.

4. Plagio di opere musicali: motivetti e interferenze culturali

Al pari di ogni altra opera dell'ingegno creativo, l'opera musicale è tutelata dal diritto d'autore. All'autore di un'opera musicale si riconosce, peraltro, la capacità unica di rendere udibile la scrittura musicale, come reso in una pregevole sentenza del 1908:

La musica non esiste se non per l'udito [ed è grazie ai] segni convenzionali [che] l'autore ha la possibilità di materializzare le sue concezioni, di rivelare il suo pensiero e comunicarlo agli altri, traducendo in suoni l'idea scritta, rappresentata da segni che costituiscono la scrittura propria del linguaggio musicale⁸⁸.

Tuttavia, data la peculiare natura dell'arte musicale, tradizionalmente caratterizzata da ricorrenti citazioni e ispirazioni⁸⁹, non è detto che l'appropriazione abbia anche una rilevanza giuridica o persino morale.

A tal proposito, per esempio, negli anni Trenta la Corte d'Appello di Milano così specificava:

Il criterio discriminatore tra il lecito e l'illecito giuridico consiste [...] in ciò: che la appropriazione è illecita solo quando il brano copiato o contraffatto abbia tale estensione e importanza da costituire una evidente riproduzione sostanziale e formale di

⁸⁷ Si allude al caso *Vedova* (Corte Cass., 26 gennaio 2018, n. 2039, cit.), in tema di plagio di opere artistiche.

⁸⁸ Cass. Torino 5 dicembre 1908, in *Foro it.*, 1909, I, 603.

⁸⁹ Le fonti di ispirazione, infatti, sono molteplici e ricorrenti, includendo fra queste «i testi notoriamente conosciuti [,] i libretti o anche solo le arie più famose dei melodrammi». App. Milano, 1 giugno 2004, cit.

una rappresentazione intellettuale altrui il cui autore sia sicuramente individuabile⁹⁰.

Difatti, ammesso che fatti, sentimenti, e idee siano “la materia comune dell’arte”, e che dunque chiunque li possa utilizzare, è pratica ricorrente quella con cui gli autori, in maniera più o meno consapevole, utilizzino espressioni o frasi adoperate da altri. Tuttavia, per quanto si possa sostenere la tesi dell’ispirazione o dell’omaggio musicale, in giurisprudenza si ripropone costantemente il principio secondo cui il diritto di autore debba essere rispettato, anche a prescindere dalla notorietà dell’autore; diversamente, i proclamati “atti di delicato omaggio” si sostanzierebbero in “plagi”⁹¹.

Come per le altre tipologie di opera, il giudizio in merito alla ricorrenza o meno del plagio di opere musicali non può prescindere da una preliminare analisi sul carattere necessariamente creativo dell’opera che si intende tutelare⁹².

Precisamente, il giudicante deve dapprima appurare se l’opera considerata possieda i requisiti per beneficiare della protezione richiesta, essenzialmente e in primo luogo rispetto al profilo della compiutezza espressiva, dunque della sua idoneità a rappresentare un contributo creativo autonomo. In mancanza di tale riscontro, ovvero nell’ipotesi in cui ad essere valutato sia unicamente il carattere creativo dell’opera ritenuta plagiaria ma non quello dell’opera plagiata, l’eventuale sentenza che si esprima sul plagio sarà evidentemente invalida⁹³.

Nelle varie pronunce che si sono espresse in termini simili, il concetto di “parte caratterizzante”, comunemente richiamato per avallare la censura di plagio, si dispiega sia in senso quantitativo che qualitativo, al fine di individuare quel nucleo essenziale (e originale) che è alla base della protezione accordata dal diritto d’autore⁹⁴. Pertanto, anche in caso di esiguità della

⁹⁰ App. Milano, 15 aprile 1932, in *Temi lomb.*, 1932, 756.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Nondimeno, nella prassi può accadere che il riscontro del plagio preceda cronologicamente la verifica dell’originalità dell’opera che si assume plagiata, senza che ciò invalidi il procedimento di analisi del consulente tecnico (e del giudice). Si veda, per esempio, Trib. Milano, 4 marzo 1974, *cit*.

⁹³ In questi termini si è espressamente pronunciata la Corte di Cassazione, cassando la sentenza impugnata da Bacalov e rinviandola ad altro giudice per la ridefinizione del merito. Corte Cass., 23 novembre 2005, n. 24594, *cit*.

⁹⁴ Trib. Roma, 23 maggio 2002, *cit*. Cfr. Trib. Milano 28 ottobre 2002, *cit*.

riproduzione in termini quantitativi, la capacità evocativa delle frasi copiate assurgerebbe a criterio qualitativo per l'accertamento dell'illecito.

Al tempo stesso, si afferma diffusamente il principio secondo cui «la melodia è l'elemento (musicale) essenziale, idoneo a configurare l'originalità di una canzone, mentre il ritmo [ossia] la scansione nel tempo della musica [,] non è un elemento di per sé solo individuante il pezzo musicale»⁹⁵.

La centralità dell'elemento melodico si rinnova in svariate pronunce, dove in particolare si ribadisce che:

Il giudizio sul plagio, trattandosi di brani musicali, deve essere condotto con riguardo precipuo alla melodia, [quale] componente del linguaggio musicale che, specie se trattasi di musica leggera, esprime con maggiore immediatezza ed incisività il nucleo creativo del brano e consente di individuarlo e riconoscerlo⁹⁶.

Si sostiene che tale giudizio debba essere condotto in maniera oggettiva, supportato dall'opinione consolidata degli esperti del settore; il giudicante dovrà quindi assumere una prospettiva il più possibile obiettiva anziché quella scaturente da una percezione soggettiva di un imprecisato pubblico, anche se si ammette che la melodia raggiunga un certo standard, e così ripetitività, proprio grazie alla sua assimilazione da parte del pubblico. Si accorda invece al "profano" l'attitudine ad esprimersi più agevolmente in merito alla similitudine del ritmo, il quale appare empaticamente più facile da riconoscere⁹⁷.

D'altra parte, non si può nemmeno affermare che sia la sola melodia a rappresentare l'unico criterio interpretativo e di giudizio per decidere dell'originalità⁹⁸. Non si nega, a tal proposito, che l'elemento ritmico abbia una sua rilevanza, soprattutto nel

⁹⁵ Così anche Trib. Roma, 12 maggio 1993, cit.

⁹⁶ Trib. Milano, 18 dicembre 1997, in *Dir. autore*, 1999, 132.

⁹⁷ Non mancano al riguardo opinioni divergenti, in cui si sostiene l'indoneità dell'utente o ascoltatore medio a manifestare il proprio giudizio in merito all'originalità di un brano e conseguentemente al riconoscimento del plagio. Cfr. Trib. Roma, 12 maggio 1993, cit.

⁹⁸ App. Milano, 24 novembre 1999, cit. Nel caso in questione, il consulente tecnico ha sottolineato come «ogni melodia contiene in sé il germe di una sua armonizzazione e le tendenze armoniche che la assecondano; ma talvolta può avvenire che sia proprio la melodia a condizionare in certo qual modo l'ar-

campo della musica leggera: il tempo che scaturisce dalla successione delle note, infatti, è esso stesso un elemento costitutivo della melodia e, soprattutto, la percezione dell'assonanza ritmica agevola (anche per il "profano") il riconoscimento dell'identità di note.

Oltre a ciò, analogamente a quanto avviene nel campo delle opere letterarie, la ricorrenza pur evidente di assonanze non sempre porta a concludere che fra le opere a confronto vi sia "sostanziale identità"; ciò è vero, in particolare, qualora la corrispondenza di battute musicali sia solo accennata, ossia sia quantitativamente trascurabile, purché sia percepibile una chiara diversità in termini di melodia, armonia e ritmo⁹⁹, oppure unicamente in termini di discordanza melodica e armonica¹⁰⁰, oppure purché la struttura melodica sia in sostanza diversa anche se ritmo e armonia appaiono simili¹⁰¹.

D'altronde, come correttamente riscontrato, «un raffronto di testi musicali, sia al fine del plagio che ai fini del riscontro della originalità, non può essere limitato a due o tre note dei medesimi (anche se questi costituiscono la testa di un tema) per l'inidoneità delle stesse a compiutamente rilevare il significato musicale di una frase o di un periodo, e che quindi occorre riferirsi [almeno] all'intera frase o al periodo compiuto»¹⁰².

Inoltre, non sembra che l'appartenenza di opere musicali a generi o culture diverse possa far concludere per l'insussistenza del plagio. A tal proposito, infatti, si è ribadito come «contatti e interferenze tra diversi ambiti culturali [siano] fatti incontestabili e assolutamente frequenti [rappresentando così un] possibile strumento di rinnovamento, ma anche fonte di abusi, che non vi è motivo di non perseguire»¹⁰³. L'irrelevanza dell'appartenen-

monia, nel senso che si sovrappongono agli accordi di quest'ultima note estranee ad essi, note che pertanto vengono a modificarne la natura».

⁹⁹ In tal senso, si ricorda Trib. Roma, 12 aprile 1986, cit.

¹⁰⁰ In tale prospettiva, è evidente il maggior rilievo dato alla componente melodica e armonica, a scapito del ritmo, nel supportare la tesi dell'originalità dell'opera e dell'insussistenza del plagio.

¹⁰¹ Sul diverso ruolo degli elementi musicali nel giudizio di plagio (e/o contraffazione), si veda, *inter alia*, Trib. Roma, 12 maggio 1993, cit.; Trib. Bologna, 9 maggio 1997, cit.

¹⁰² Trib. Milano, 4 marzo 1974, cit.

¹⁰³ Trib. Milano, 18 dicembre 1997, cit., che ha ritenuto errata l'interpretazione del Pretore di Roma in merito all'originalità del brano di Albano, in considerazione delle somiglianze riscontrate in altri brani ma appartenenti a diverso genere o cultura musicale.

za ad ambiti musicali distinti, si estende a considerare ininfluenza la circostanza che una delle due opere sia una canzone commerciale e l'altra una colonna sonora di film ¹⁰⁴.

La diversità di genere musicale non è sufficiente a negare la sussistenza del plagio, né lo è la totale diversità della musica in sé quando il testo che l'accompagna è identico, stante la tutela della frase musicale quale elemento totalmente autonomo all'interno del brano ¹⁰⁵. Ciò nonostante, non si nega che la provenienza da differenti tradizioni musicali possa contribuire ad individuare una differenza strutturale fra opere appartenenti cronologicamente a fasi musicali fra loro molto distanti, in cui si riflettono le distinte personalità dei rispettivi autori ¹⁰⁶.

Laddove lo schema melodico si riveli essere comune e ricorrente, la sua appropriazione non basta a sostenere un'accusa di plagio, giacché anche l'identità della struttura melodica spesso si risolve in un elemento ordinario, e pertanto privo di protezione. Al contrario, si nega la tutela del diritto d'autore ad opere che, per semplicità della melodia, che appare ricorrente in molte altre opere, non si caratterizzino per specifica e autonoma natura creativa.

In aggiunta a ciò, a sostegno della tesi che nega tutela a brani o parti di essi che si rivelino di uso comune o comunque appartenenti all'universale patrimonio di conoscenze, è pratica ricorrente richiamare opere appartenenti al repertorio musicale, anche di diversa epoca, dimostrando con ciò la tendenziale ricorrenza dei temi o degli elementi di discutibile originalità ¹⁰⁷.

In *Soc. Sony Music Entertainment Italy c. Carrisi* (1997) e *Carrisi c. Jackson* (1999), per esempio, consulenti e periti offrono all'attenzione del giudicante un ampio ventaglio casistico ¹⁰⁸, citando numerosi brani anteriori a *I cigni di Balaka* e *Will you be there*, appartenenti anche a generi musicali ben distinti, che presentano lampanti similitudini e coincidenze ¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Corte Cass., 23 novembre 2005, n. 24594, cit.

¹⁰⁵ Trib. Roma, 23 maggio 2002, cit. Quest'ultimo principio, peraltro, introduce e supporta l'analisi dei casi di plagio trasversale in cui si ravvisa l'appropriazione di un testo poetico altrui nel corpo di un dato brano musicale, come in App. Milano, 1 giugno 2004, cit.

¹⁰⁶ Trib. Roma, 12 aprile 1986, cit.

¹⁰⁷ Così in Trib. Milano, 16 gennaio 2006, cit.

¹⁰⁸ App. Milano, 24 novembre 1999, cit.

¹⁰⁹ Trib. Milano, 18 dicembre 1997, cit. Si ricordi che in prima istanza il

Alle stesse conclusioni si perviene in *Soc. ed. Briciola musicali c. Soc. nuova Fonit Cetra* (1997), in quanto, analizzati e scomposti i brani nelle loro componenti essenziali, i loro schemi armonici appaiono ampiamente «sfruttati in altre composizioni di una certa notorietà»¹¹⁰.

Peraltro, è ben possibile constatare un'assonanza in termini di melodia e armonia senza che con ciò si debba necessariamente concludere per la sussistenza del plagio, evenienza che risulta esclusa, infatti, qualora gli stilemi melodici e armonici appartengano al patrimonio musicale universale. Ciò è senz'altro veritiero nel campo della musica leggera:

L'elemento individuante dell'opera, sia perché assorbe in sé [...] il nucleo creativo, sia perché costituisce il principale dato di individuazione e di riconoscibilità di una canzone, ciò che con immediatezza viene percepito dai normali ascoltatori. [Tuttavia, ciò] non significa che non sia possibile un nuovo apporto creativo che, partendo dalla melodia 'originaria', elabori o integri la composizione con variazioni [a loro volta] tutelabili¹¹¹.

A ben vedere, gli stessi motivi ispiratori possono caratterizzare anche diverse categorie di opera. Nei casi di presunto plagio trasversale, fra opere musicali e letterarie, come in *Rossi c. Fiorello* (2004), la conclusione cui perviene il giudice è che ciò su cui si fonda la poesia che si ritiene plagiata è semplicemente un motivo ispiratore, nel caso specifico il sentimento d'amore, che è assolutamente ricorrente nell'arte poetica¹¹².

La stessa inevitabile ricorrenza, e dunque non tutelabilità, del tema poetico è altresì accertata in *M.P. c. Fornaciari* (2006): la non rilevanza del richiamo nel brano *Blu* al verso «estati dimenticate», di profilo comprensibilmente comune e universale¹¹³, si accompagna e sorregge il giudizio di non sufficiente originalità

Pretore di Roma si era espresso a favore della pretesa di Albano, asserendo che il brano di Jackson avesse effettivamente plagiato *I cigni di Balaka*, senza che venissero presi in considerazione i molteplici aspetti tecnici che verranno invece ampiamente trattati nel seguito della vicenda.

¹¹⁰ Trib. Bologna, 9 maggio 1997, cit.

¹¹¹ Trib. Roma, 12 aprile 1986, cit.

¹¹² A detta della parte attrice, non si tratterebbe di un semplice e generico sentimento amoroso, ma di un motivo unico scaturente dal suo personale «temperamento, carattere ed esperienza». App. Milano, 1 giugno 2004, cit.

¹¹³ Trib. Milano, 16 gennaio 2006, cit.

e creatività della canzone *Era lei*, sicché il tribunale non può che negare il plagio per carenza di tutela legislativa¹¹⁴.

Volendo entrare nel merito specifico della perizia, circostanza che permette al lettore di farsi un'idea di quanto complessa sia l'analisi del fenomeno plagiario in mancanza di una precisa preparazione in materia artistica (in questo caso, musicale), basti accennare come, dal confronto dei due brani, si evince una chiara affinità di ritornelli, ma che da sé non è sufficiente a dimostrare il plagio:

[Tale affinità è] mitigata dalla presenza, nel primo brano, di un antecedente (la reiterazione sincopata della tonica La2) del tutto assente nel secondo brano, che si limita a riproporre (e con ritmica ben diversa, priva delle sincopi che caratterizzano il primo) l'inciso che nel primo è il 'conseguente', ovvero la scaletta della medianta alla sottodominante poi discendente fino alla tonica¹¹⁵.

Del resto, dell'importanza e dell'influenza del substrato culturale non si è mai dubitato, né si è mai negato il ruolo centrale dell'ispirazione nel processo creativo individuale¹¹⁶.

Eppure, quand'anche un'opera fosse palesemente caratterizzata da una precisa ispirazione, l'accertamento della sua originalità melodica confermerebbe la sua tutela rispetto all'abusiva riproduzione in altra opera. Così in *Branduardi c. Soc. Buitoni Perugia* (1993), si accerta che il "colore melodico" della canzone di Branduardi si ritrova invariato nello spot pubblicitario, benché una più approfondita analisi mostri chiare differenze in termini di timbro, armonia e ritmo¹¹⁷.

Similmente, in *Bmg Ricordi c. De Gregori* (2002) è considerato indubbio plagio quello ai danni della canzone *Zingara* di Zanicchi, della quale De Gregori aveva sostanzialmente ripreso i due versi (o righe) che, a giudizio del tribunale, costituivano «la parte saliente e quella per cui è evocata dal pubblico»¹¹⁸. L'esito della controversia, giunta in Cassazione¹¹⁹, viene tutta-

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Trib. Milano, 16 gennaio 2006, cit.

¹¹⁶ In tal senso, basti ricordare App. Milano, 1 giugno 2004, cit.

¹¹⁷ Trib. Roma, 12 maggio 1993, cit.

¹¹⁸ Trib. Roma, 23 maggio 2002, cit. Cfr. Trib. Milano, 28 ottobre 2002, cit.

¹¹⁹ La pronuncia è ampiamente analizzata in G. CASABURI, *La Cassazione*

via rovesciato, quando qualche anno più tardi (2015) la Suprema corte riscontra, in ciò che chiama “l’innesto del frammento”, il cosiddetto ‘scarto semantico’:

[S]econdo le teorie estetiche, il discorso poetico, partendo dal materiale linguistico del discorso comune, compie già rispetto a questo uno scarto semantico e, agli elementi denotativi di quella base di partenza, conferisce connotazioni aggiuntive polisense via via nuove, diverse da testo a testo, sempre riferite a una contestualità determinata. In tal modo la realtà e la società entrano nell’opera d’arte non perché procedano con meccanica immediatezza dai contenuti denotativi di base, bensì in quanto sono mediati dalla struttura polisense delle trasformazioni (connotative) formali, che variano di “arte” in “arte”, a seconda del peculiare sistema segnico di ognuna ¹²⁰.

Il riscontro di tale elemento, quale significato poetico-letterario nuovo e distinto da quello originario caratterizzante la prima opera, dovrebbe contribuire ad arginare la deriva iper-protezionista del diritto d’autore. Conclusione che, tuttavia, non sembra essere scontata, come dimostrano i più recenti arresti della Suprema corte ¹²¹.

5. Plagio di opere artistiche

L’arte è innanzitutto espressione dell’ingegno, ma soprattutto della sensibilità umana. È al tempo stesso un mezzo e un fine. Eppure, nonostante la ricchezza e la varietà di descrizioni, come quella secondo cui «l’opera d’arte è il risultato dell’attività spirituale dell’artista che vuole esprimere una sua visione o una sua interpretazione» ¹²², continua ad essere difficile spiegare con esattezza cosa sia l’opera d’arte.

Per quanto sia difficile e rischioso individuare un concetto tecnico di “opera d’arte” e così isolarne gli elementi caratterizzanti, altrettanto complicato è validarne un’accezione giuridica.

chiude il caso Zingara, tra diritto, estetica marxista e letteratura: plagio e contraffazione, in *Dir. ind.*, 2015, 342; *Id.*, *Novità sul plagio: la soluzione del caso Zingara (tra estetica marxista e un pò di Borges)* (Oss. a Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340), in *Foro it.*, 2015, I, 2036.

¹²⁰ Corte Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340, in *Foro it.*, 2015, I, 2031.

¹²¹ Si allude espressamente a Corte Cass., 26 gennaio 2018, n. 2039, cit.

¹²² S. DELL’ARTE, *Opere fotografiche e plagio trasversale. Tutela cautelare*, in *Dir. autore*, 2007, 269.

Eppure, si tratta di un'operazione imprescindibile, specialmente in caso di controversia.

In particolare, risulta necessario chiarire se il concetto di "arte" abbia un distinto significato se usato in senso tecnico oppure giuridico¹²³. A tal proposito, ritorna straordinariamente attuale una sentenza del Tribunale di Napoli del 1906, che nota:

Le leggi sui diritti di autore nel proteggere le opere di arte non possono prevedere tutte le conquiste che all'uomo è dato di fare nel dominio dell'arte: l'arte è infinita come il suo oggetto¹²⁴.

Altrettanto incisiva è una breve riflessione estrapolata dalla stessa sentenza, in cui si afferma, con estrema semplicità, che ciò che conta è che l'opera sia originale in quanto creazione dell'ingegno che proviene dall'artista ed esprime la sua personalità, non immaginando che qualche decennio più tardi quelle parole avrebbero alimentato lunghi dibattiti e connesse perplessità¹²⁵.

Nel campo delle opere figurative, peraltro, la ricorrenza del plagio esige alcune importanti premesse.

In primis, occorre fare particolare attenzione a quelle ipotesi in cui il confine tra plagio e imitazione è estremamente labile, circostanza in cui vanno assolutamente evitate conclusioni affrettate. In questi casi, infatti, all'interprete è richiesto un'ulteriore cautela e più che mai l'assistenza dei saperi specialistici non giuridici.

In secondo luogo, la varietà con cui si riconosce la tutela giuridica ai frutti di quest'arte, vista la sua crescente espansione ed evoluzione, fa sì che i casi che il giudice può trovarsi a fronteggiare siano virtualmente infiniti: dai bozzetti artistici, purché abbiano «quel tanto bastevole a dare una propria impronta al prodotto dell'intelletto»¹²⁶; ai personaggi di fantasia impersona-

¹²³ La questione assume speciale rilevanza soprattutto se considerata in un ragionamento più ampio e valido per tutte le opere dell'ingegno in generale. Cfr. V. SESSA, *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, in *Foro amm.*, 2000, 2941.

¹²⁴ Trib. Napoli, 21 maggio 1906, in *Filangieri*, 1907, 310.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Trib. Milano, 18 luglio 1925, in *Temi lomb.*, 1925, 609, che spiega come ci si accontenti «della semplice novità della forma, e cioè di un grado relativamente limitato e modesto di creazione», la quale è comunque sufficiente a giustificarne la tutela e dunque la protezione verso il rischio che altri sostituiscono il proprio nome a quello del vero autore.

ti da pupazzi animati¹²⁷ o creati dal tratto del fumettista¹²⁸; alle opere artistiche progettuali incluse nel menabò¹²⁹; ai modelli scultorei¹³⁰; ai ciondoli portafortuna purché «raggiungano (nel loro piccolo) un certo pregio artistico»¹³¹; ai quadri trasversalmente trasposti in libri¹³²; e via dicendo.

Non potendo coprire qui tutte le varie sfaccettature della produzione artistica¹³³, si proverà ad offrire un quadro sintetico ma il più possibile dettagliato delle realtà direttamente coinvolte e dei profili interpretativi più discussi.

Le opere artistiche sono contraddistinte da due aspetti in particolare, “materialità” e “unicità”, che impongono all’interprete una speciale considerazione. In particolare, la necessaria materializzazione rende l’opera un bene meno effimero, mentre la tendenziale unicità la pone su un piano certamente diverso, soprattutto rispetto al profilo della riproduzione, dall’opera letteraria o musicale¹³⁴.

Come ribadito spesso da dottrina e giurisprudenza, e nell’interesse di tutte le parti del processo, l’esame volto ad affermare la sussistenza del plagio dovrebbe essere al tempo stesso analitico e comparativo, avendo cura di considerare le opere non solo sul piano del confronto fra le stesse, ma anche su quello individuale¹³⁵.

È rimessa al giudice di merito l’individuazione dei requisiti di creatività che qualificano e tipizzano l’opera originale e vengono eventualmente riproposti nell’opera plagiaria. Preliminarmente alla comparazione degli elementi che le compongono,

¹²⁷ Ci si riferisce, in particolare, al caso del presunto plagio del pupazzo mascotte *Big Red* nel noto personaggio televisivo *Gabibbo*. La vicenda sarà analizzata nei paragrafi dedicati alle opere radiotelesive.

¹²⁸ In tal senso, Trib. Milano, 21 gennaio 2008, in *Riv. dir. ind.*, 2009, 117.

¹²⁹ Così Pret. Pesaro, 4 novembre 1993, *cit.*

¹³⁰ A tal proposito, merita di essere ricordata Corte Cass., 16 aprile 1943, in *Giur. it.*, 1944, 352.

¹³¹ Trib. Milano, 18 febbraio 1929, in *Riv. dir. comm.*, 1929, 308.

¹³² Così Trib. Milano, 13 novembre 1922, in *Riv. dir. comm.*, 1923, 266.

¹³³ Posta la molteplicità di definizioni e descrizioni, si ricorda che il concetto è qui utilizzato in senso propriamente figurativo.

¹³⁴ Sul punto, si veda M. FABIANI, *Proprietà dell’opera d’arte figurativa e diritti di utilizzazione economica*, in *Dir. autore*, 1983, 41; L. SORDELLI, *L’opera d’arte figurativa nel diritto d’autore*, in *Dir. autore*, 1978, 14.

¹³⁵ Cfr., *ex multis*, M. FABIANI, *Autore (diritto di)*, *Enc. giur. Treccani*, Roma, 1988, I.

suddetti elementi devono essere estrapolati dal loro contesto, al fine di appurare se siano dotati di quel carattere di creatività e originalità che, come sappiamo, rappresenta la condizione basilare della tutela. In ipotesi di plagio parziale¹³⁶, l'esame specifico sulle singole porzioni appare ancora più rilevante. L'esame analitico rappresenta un successivo e solo eventuale strumento di giudizio, in quanto dovrà prevalere una valutazione complessiva.

Detto ciò, il problema è altresì capire se tale esame debba essere condotto da un esperto che abbia un'approfondita conoscenza dell'ambito cui l'opera dell'ingegno appartiene, oppure se davvero basti «una fugace visione d'assieme quale normalmente è consentita all'uomo medio [e] possibile acquirente» ad offrire il criterio interpretativo di riferimento¹³⁷.

In termini generali, vevoli anche per le altre tipologie d'opera, benché il soggetto non si possa considerare “nuovo” è possibile invocare la tutela purché si manifesti in essa l'impronta personale dell'autore, nonché un sufficiente grado di “individualità creativa”¹³⁸.

Per di più, nel caso in cui l'opera figurativa rappresenti un soggetto o tema comune e anche appartenente al dominio pubblico, non è escluso che ad esso sia comunque riconosciuta sufficiente originalità espressiva tale da meritare protezione legislativa¹³⁹. Occorre aver riguardo, infine, alla creatività della forma rappresentativa, ma con la precisazione che quest'ultima non si immedesima col mezzo espressivo, ossia il supporto materiale, giacché questo non è altro che lo strumento con cui l'opera immateriale si manifesta ed è percepita dai sensi.

Si pensi alla scultura, la cui forma esterna, laddove segnali un certo “impegno estetico” per qualità di ispirazione e accuratezza di proporzioni e sappia suscitare emozioni nello spettatore,

¹³⁶ Sul punto, si legga A. MUSSO, *Il plagio-contraffazione parziale e la rielaborazione creativa di singoli brani in altrui opere successive: un approccio giuridico in termini di funzionalità estetica*, in *Revista Lex Mercatoria*, 2015, 57-61.

¹³⁷ Cfr. Trib. Padova, 27 novembre 1963, cit.

¹³⁸ Ciò era già sufficientemente chiaro in App. Brescia, 1 marzo 1939, cit., che premette come l'opera debba possedere almeno «un minimo di novità e originalità», senza quindi che tale requisito debba essere inteso in senso assoluto.

¹³⁹ *Ibidem*.

attesta l'individualità rappresentativa dell'opera e riflette la personalità e la sensibilità del suo autore¹⁴⁰. Altrettanto dicasi per la pittura.

In entrambe le tipologie d'opera, del resto, la riproduzione assume una speciale connotazione poiché si presta anche a descrivere e giustificare esigenze strutturali connesse alla realizzazione dell'opera medesima. Basti considerare che lo stesso risultato espressivo può essere ottenuto attraverso tecniche diverse. Circostanza, quest'ultima, che incentiva l'imitazione e la copia dell'opera altrui, che tuttavia la giurisprudenza più recente sembra sminuire¹⁴¹.

In merito in particolare alle opere raffiguranti immagini sacre, è inevitabile ragionare sulla discutibilità della cosiddetta "intelligenza artistica". Malgrado ciò, c'è in ogni caso spazio per rappresentazioni grafiche che, pur mantenendo le linee essenziali del genere, si presentino al pubblico distintamente originali. Tale giudizio si riscontra nelle immagini di *S. Tarcisio* e *Gesù*, le quali appaiono distinguersi sensibilmente da altri esemplari simili, in quanto «la concretazione pittorica, nel suo assieme, [risulta] completamente diversa»¹⁴².

Eppure, la propensione evocativa ed emotiva dell'opera dell'ingegno non è il solo parametro di valutazione per il riconoscimento della tutela. Al pari delle opere scultoree e pittoriche, per esempio, anche le tavole illustrative di manuali medici costituiscono opera di per sé tutelabile, giacché esse non consistono in una semplice traduzione di quanto spiegato nel testo, bensì in un'opera diversa e originale, risultato di studi e ricerche che non si riscontrerebbero in una mera raccolta materiale¹⁴³.

Nondimeno, è noto che plagio possa manifestarsi anche solo parzialmente, ossia attraverso la riproduzione di una sola parte dell'opera, e ciò vale anche per le opere artistiche. In linea con tale principio, in *Traldi c. Ditta Uniformi fasciste* (1941), la Cassazione esclude la sussistenza del plagio parziale quando

¹⁴⁰ Preziosa è, in tal senso, Trib. Milano, 26 giugno 1963, in *Riv. dir. ind.*, 1963, 213.

¹⁴¹ Si allude specialmente a Corte Cass., 26 gennaio 2018, n. 2039, cit., a proposito della tutela della tecnica pittorica.

¹⁴² App. Brescia, 1 marzo 1939, cit.

¹⁴³ Così già App. Milano, 29 novembre 1905, in *Foro it.*, I, 244.

la porzione riprodotta manchi del requisito creativo che ne giustifica la tutela contro l'usurpazione da altri compiuta:

Non sussiste plagio, allorché venga riprodotto un elemento di un'opera dell'ingegno, il quale non presenti alcun carattere di novità e di originalità, e non esprima, quindi, neppure indirettamente od in forma frammentaria, un'attività creativa dell'autore ¹⁴⁴.

5.1. *Gondole, personaggi di fantasia e masse cromatiche*

Tra le opere d'arte, e dei loro casi di presunto plagio, alcune in particolare trovano ampia trattazione nella giurisprudenza. Tra le prime pronunce figurano in particolare le cromolitografie, aventi forma di vere e proprie opere d'arte, purché in esse risulti «l'estrinsecazione del mondo esterno in modo da essere appresa dai sensi, dei moti del genio che concepisce, del lavoro della mente che elabora un'opera nuova per eccitare il sentimento estetico» ¹⁴⁵.

In un interessante caso dei primi del Novecento, la Corte d'Appello di Milano nega che le cromolitografie della *Ditta May* costituiscano una mera riproduzione, ossia la semplice copia materiale del disegno di un celebre pittore, bensì afferma che la loro realizzazione abbia unicamente tratto ispirazione dalle figure dipinte. Pertanto, si accerta la contraffazione “operata con leggiere e maliziose variazioni di dettaglio” a danno delle cromolitografie (riproducenti quadri artistici) poiché dette creazioni, pur ispirandosi ad altrui opere pittoriche, costituiscono opere dell'ingegno autonomamente tutelate.

Un'ipotesi del tutto peculiare è costituita dalle opere d'arte che presentano un'applicazione industriale. Il contesto in cui nascono, invero, le rende un probabile bersaglio di violazioni di varia natura che, se riferite alla contraffazione o al plagio, implicano un'indagine sull'originalità e creatività delle opere in sé considerate, avulse dal contesto tipicamente industriale o artigianale, soprattutto ai sensi del previgente art. 2 n. 4 l.d.a. ¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Cass. Regno, 27 gennaio 1941, cit.

¹⁴⁵ App. Torino, 31 dicembre 1900, in *Foro it.*, 1901, I, 1294.

¹⁴⁶ A tale scopo, era essenziale che il carattere creativo e originale che le contraddistingue potesse essere scisso dai prodotti cui erano associate.

In *Tagliapietra c. Soc. Componenti Donà* (2000), in cui si discute del plagio delle *Gondole* del mastro vetraio Tagliapietra, il giudice non ha dubbio nel concludere che gli oggetti «si assumono prodotti in contraffazione e con usurpazione del nome», ragion per cui deve essere assicurata la più completa tutela della paternità morale dell'opera¹⁴⁷.

Alle medesime conclusioni si perviene in *Bonami c. Gemma* (1984), in cui si riscontra la sussistenza di «un plagio formale e totale da cui non può [che] discendere, inevitabilmente, la confondibilità dei [...] prodotti». Ravvisata l'originalità (anche) in sede concorrenziale, pur con le dovute distinzioni, il profilo morale del diritto dell'autore a non essere usurpato della paternità dell'opera emerge anche in questo speciale contesto rispetto alla «[riproduzione del] medesimo soggetto decorativo [derivato] direttamente per ricalco¹⁴⁸».

Nel caso in esame, a richiedere un accertamento è in primo luogo l'ipotesi di “concorrenza sleale” e dunque la supposta confusione generata dall'imitazione servile dell'opera. Questo dimostra come due istituti ben distinti, quello della riproduzione con usurpazione di paternità e quello della pratica concorrenziale illecita, siano talvolta direttamente relazionati, per esempio nell'eventualità in cui si tratti di esaminare un modello di utilità (qui consistente in un pannello di feltro raffigurante *Lo Sposalizio della Vergine*, per il quale l'autore aveva chiesto e ottenuto brevetto come “modello di utilità” ma non come “modello ornamentale”).¹⁴⁹

Fra le opere scultoree applicate all'industria, merita senz'altro di essere ricordata la controversa riproduzione di un popolare topo antropomorfo. In *Perego c. Soc. ceramica Casanova* (1963), il tribunale dispone consulenza tecnica per accertare se il Topino della Casanova sia imitazione servile oppure plagio-contraffazione dell'opera della Perego. All'esito dell'esame comparativo delle due sculture, il tribunale ne afferma la sostanziale diversità, ovvero un «abisso incolmabile» che nega ogni pretesa di tutela sia a titolo di plagio che di concorrenza sleale.

Per di più, poiché entrambe le sculture si ispirano palesemente al Mickey Mouse disneyano, si nega a priori la possibilità

¹⁴⁷ Trib. Venezia, 21 aprile 2000, in *Foro it.*, 2001, I, 1404.

¹⁴⁸ Trib. Lecco, 20 aprile 1984, in *Giur. dir. ind.*, 1984, 445.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

di pretendere alcuna esclusività nella caratterizzazione del personaggio in esse rappresentato¹⁵⁰. Del resto, le due sculture, oltre a essere facilmente distinguibili tra loro, rimangono pur sempre delle semplici rappresentazioni antropomorfe in chiave parodistica di un topo. Le ulteriori argomentazioni a favore dell'insussistenza del plagio si sono spinte fino alla dichiarata impossibilità di confusione¹⁵¹.

Nello stesso anno, tuttavia, il Tribunale di Varese si esprime sull'imitazione servile dei pupazzi della Perego (parte intervenuta nel processo) determinando che la sua scultura è opera di per sé esteticamente apprezzabile e dunque tutelabile, mentre i soggetti che la riproducono rappresentano per il tribunale «una riproduzione quasi esatta della forma esterna» di Topo Gigio e, a dispetto di marginali modifiche, danno origine alla sua lampante contraffazione¹⁵². In virtù della notorietà e della diffusa stima del soggetto, si riconosce quindi uno specifico danno morale e artistico dell'autrice.

Tra le pronunce più recenti in tema di plagio artistico, paradigmatico e critico è il caso *Vedova* (2018), in cui la Cassazione conferma la sussistenza del plagio in mancanza di un preciso «scarto semantico»¹⁵³, che sia idoneo a conferire un diverso e proprio significato artistico all'opera successiva. Si conferma il giudizio di merito che ha accertato il plagio, per mano dell'artista Lutti a danno delle opere del defunto Emilio Vedova, ritenendo che il primo abbia di fatto mutuato il nucleo individualizzante o creativo (*rectius* la tecnica) delle sue opere:

Quanto all'opera Oltre la tela, per essere la medesima «quasi del tutto sovrapponibile» al Ciclo '62-BB9, con ampia descrizione delle identità di posizione dei piani, masse cromatiche, proporzioni, aggiungendo che le minime diversità riscontrate, fuor che costituire segno di rielaborazione creativa, appaiono

¹⁵⁰ Trib. Padova, 27 novembre 1963, cit., confermata da App. Venezia, 24 agosto 1966.

¹⁵¹ Eppure, la «presunzione di conoscibilità» è stata spesso scartata dalle necessarie considerazioni di cui tener conto in sede di esame del plagio. Si pensi, ad esempio, all'esplicita negazione della stessa in App. Milano, 24 novembre 1999, cit.

¹⁵² *Contra* Trib. Varese, 2 giugno 1963, in *Riv. dir. ind.*, 1963, II, 214. In essa, si nega la mera derivazione delle opere dall'ancor più noto topo di *Walt Disney*.

¹⁵³ Cfr. Corte Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340.

semplificanti o commerciali (come le minori dimensioni); quanto ai cd. dischi, la tecnica è la medesima, con ripetizione dei moduli stilistici privi di significato artistico diverso¹⁵⁴.

Nel caso di specie, che riprende il principio espresso nel caso musicale *De Gregori* (2015) per negarlo, la Cassazione si mostra forse distratta e finisce per affermare un principio (la protezione della ‘tecnica’ e di ‘stile’) che, nell’analisi diacronica delle pronunce sul plagio sinora discusse, la giurisprudenza ha il più delle volte severamente escluso. Si attende quindi con interesse un prossimo arresto delle Suprema corte che possa far luce sull’ambiguità di tale pronuncia.

6. Il plagio in fotografia

La fotografia è da sempre protagonista della giurisprudenza in materia di diritto d’autore. Dal momento in cui si è affermata la tecnica fotografica, si è posto storicamente il problema se essa dovesse essere considerata una vera e propria arte oppure un’attività di semplice riproduzione meccanica e chimica¹⁵⁵.

Prima la presuntiva assimilazione della fotografia alle opere artistiche¹⁵⁶, e quindi la qualificazione come “autonoma opera dell’ingegno” anziché mera traduzione della stessa, hanno permesso l’affermazione della sua tutela giuridica¹⁵⁷. Anche nella

¹⁵⁴ Corte Cass., 26 gennaio 2018, n. 2039, cit.

¹⁵⁵ Tuttavia, si deve attendere il 1979 perché il legislatore conceda espressa tutela alla fotografia, con l’aggiunta del comma 7 all’art. 2 l.d.a. Cfr. Corte cost., 15 marzo 1972, n. 48, in *Giur. Cost.* 1972, 222.

L’ordinanza all’origine dell’intervento della Consulta è del 1969 (Trib. Milano 11 dicembre 1969, in *Giur. Cost.*, 1970, 1258). Per un approfondimento della stessa, oltre che della pronuncia della Corte costituzionale, si veda M. FABIANI, *Protezione di opera dell’opera di autore italiano pubblicata all’estero*, in *Riv. dir. comm.*, 1972, 67 ss; M. DE DOMINICIS, G.M. RUGGIERO, *La giurisprudenza costituzionale in materia di diritto d’autore*, Napoli, 1997, 16 ss.

¹⁵⁶ Tale assimilazione è accolta con grande soddisfazione dalla dottrina che a lungo aveva caldeggiato il riconoscimento esplicito della fotografia come opera dell’ingegno. Tra i primi a esprimersi in tal senso, L. FERRARA, *Un caso tipico in materia di proprietà fotografica*, in *Filangieri*, 1901, 481; Id., *I diritti di autore in relazione alla fotografia*, in *Giur. it.*, 1901, 825.

¹⁵⁷ Nel caso specifico, «la fotografia [appare] un lavoro di pazienza eseguito con mezzi accessibili a tutti i fotografi». Trib. Napoli, 18 gennaio 1901, in *Filangieri*, 1901, 504.

legge del 1925, si noti, benché mancasse una esplicita menzione o riferimento, si riconosceva tutela alla fotografia avente qualità di opera artistica, così includendola fra le opere dell'ingegno in ragione di una presunzione *juris et de jure*¹⁵⁸.

Tuttavia, i profili controversi, evidenziati sin dalle più antiche pronunce relative alla tutela della fotografia, non sono mai sopiti, specialmente se riferibili al necessario e puntuale accertamento di un gradiente minimo di creatività¹⁵⁹.

Sin da *Lessiak c. Ditta Naya* (1891), la Corte di Cassazione precisa come ogni prodotto della fotografia debba ritenersi opera d'arte, ma spetti al giudice - spesso con il supporto di specifica perizia - valutando le circostanze di fatto e le prove allegate, distinguere le fotografie meritevoli di tutela¹⁶⁰. Si riconosce che il 'disegno fotografico' possa essere «il prodotto del pensiero, dello spirito, del gusto artistico e dell'intelligenza dell'operatore»¹⁶¹, ma è essenziale discernere fra un lavoro artistico vero e proprio e un "mero ritocco di fotografia"¹⁶².

Come osservato anche in *Pandimiglio* (1928), riconoscere alla fotografia un valore artistico, sviluppato grazie alle capacità, inclinazioni e intuizioni dell'artista a senso del bello, gusto ed intelligenza, implica inevitabilmente il rispetto dei diritti nascenti dall'opera, incluso «il diritto [a] che l'opera sia a lui attribuita e che la integrità della medesima sia da tutti rispettata»¹⁶³.

Nel caso di specie, si accerta la riproduzione abusiva di una fotografia ritraente Benito Mussolini a cavallo qualificata dall'usurpazione della paternità dell'opera e accompagnata, al fine di mascherare l'illecito, da minime varianti che tuttavia non danno vita ad un'opera nuova e avente una propria individualità, ma rendono invece l'atto usurpativo volontario e preordinato. Così precisa la Corte:

¹⁵⁸ D.R. PERETTI GRIVA, *L'elemento «opera dell'ingegno» quale presupposto della protezione delle fotografie da parte della legge sul diritto d'autore* (nota a Cass. Regno 27 gennaio 1941), in *Dir. autore*, 1941, 27.

¹⁵⁹ S. DELL'ARTE, *Opere fotografiche e plagio trasversale. Tutela cautelare*, cit, 271.

¹⁶⁰ Trib. Napoli, 21 maggio 1906, cit.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Così come evidenziato già in Cass. Roma, 12 marzo 1891, in *Foro it.*, 1891, II, 198.

¹⁶³ App. Roma 28 maggio 1928, in *Foro it.*, 1928, II, 233.

La tutela giuridica di questo diritto d'ordine personale, che è andato svolgendosi in armonia con l'evolversi della coscienza giuridica e per effetto del più elevato sentimento giuridico moderno[,] è indipenden[te] da ogni rapporto economico ¹⁶⁴.

Pertanto, superate più o meno agevolmente le problematiche relative alla proteggibilità della fotografia, occorre considerare le varianti con cui essa si manifesta, come pure i diversi strumenti con cui si perviene allo stesso risultato di cattura dell'immagine, al fine di avere un'idea delle varie modalità con cui si concretizza il plagio.

Sono riconosciute meritevoli di tutela, ad esempio, una raccolta di fotografie che costituisca un insieme organico frutto dell'attività intellettuale creatrice dell'autore che sceglie, coordina e descrive le fotografie in essa contenute, ma persino il semplice catalogo di un'esposizione di arte moderna se redatto "con cura ed amore":

L'aver raccolto [...] in un album le vedute dei migliori monumenti di una città e delle cose più caratteristiche per interesse storico, letterario, artistico, ecc., [con l'aggiunta di] descrizioni e notizie storico-artistiche [...] rappresenta [...] lo sforzo compiuto dall'intelletto dell'individuo ¹⁶⁵.

Detto ciò, c'è effettiva violazione del diritto d'autore quando emergono numerose e rilevanti somiglianze dal confronto dei due album fotografici ¹⁶⁶. Ad esempio, in *Visentini, Rubinato, Garbisa* (1898), si condanna l'attività impietosa con cui, attraverso «cangiamenti che si ritrovano nelle contraffazioni [...] fatti apposta per coprire il plagio», è copiato il catalogo *Venice Art Company* ¹⁶⁷.

Come si è detto, il riconoscimento formale dello status di opera dell'ingegno alla fotografia è avvenuto in epoca relativamente recente ¹⁶⁸.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Così sin da App. Venezia, 15 dicembre 1897, in *Filangieri*, 1898, 132, in cui la corte giunge a tale conclusione sottolineando che anche per la redazione di un catalogo d'arte «occorre intelligenza e pazienza [sicché] per quanto lo si voglia considerare con criteri ristretti, non può a meno di ritenersi un'opera dell'ingegno».

¹⁶⁶ Trib. Milano, 22 ottobre 1921, in *Riv. dir. comm.*, 1922, 479.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ A lungo, pertanto, le opere fotografiche hanno continuato ad essere

Ricordare tale iter evolutivo consente di comprendere meglio la disciplina attuale, che in Italia contempla una distinta e più attenuata protezione, in base a diritto connesso, delle fotografie “semplici” (o mere fotografie), per le quali non è richiesto carattere creativo come per le “opere fotografiche”, ora tutelate pienamente dal diritto d’autore ai sensi degli artt. 1 ss. l.d.a.

Le fotografie semplici sono descritte come «immagini di persone o di aspetti, elementi o fatti della vita naturale e sociale, ottenute col processo fotografico o con processo analogo, comprese le riproduzioni di opere dell’arte figurativa e i fotogrammi delle pellicole cinematografiche» (art. 87 l.d.a.).

A prescindere dalle specificità della disciplina e vista l’attuale esplicita collocazione in un distinto comma della legge 633/1941, è corretto rimarcare che l’opera fotografica è protetta come qualsiasi altra opera artistica e, pertanto, l’unico criterio di valutazione ammissibile ai sensi della sua tutela è la creatività.

L’opera fotografica, inoltre, si presta bene a spiegare la morfologia e le implicazioni del “plagio trasversale”. Noto anche come “plagio disomogeneo”, esso rappresenta una delle ricorrenti ipotesi di riproduzione usurpativa che interessa più categorie d’opera¹⁶⁹. D’altra parte, oltre che rappresentare un facile strumento di riproduzione non autorizzata, l’opera fotografica può essere a sua volta riprodotta abusivamente da una diversa tipologia di opera quale, a titolo esemplificativo, una cartolina cromo-litografica¹⁷⁰, un’opera pittorica¹⁷¹.

Anche in questo caso, non sono mancate, nella storia della giurisprudenza italiana, opinioni divergenti. In *Bianco Giuseppe* (1930), si ritiene infatti non costituisca violazione del diritto del fotografo la trasposizione fotoceramica della fotografia tutelata, poiché «ciò che si riproduce nella fotoceramica non è evidentemente la fotografia [bensì] unicamente l’immagine della perso-

oggetto di tutela in quanto opere dell’ingegno senza che il legislatore ritenesse di dover espressamente riconoscerle come tali, bensì lasciando che fosse la prassi dottrinale e giurisprudenziale a colmare il vuoto normativo.

¹⁶⁹ Dell’Arte propone come modello esplicativo di questa particolare ipotesi di violazione quello del plagio trasversale tra opere di arte visiva, ma che certamente si applica a tutti gli altri ambiti dell’ingegno. S. DELL’ARTE, *Opere fotografiche e plagio trasversale*, cit., 275 ss.

¹⁷⁰ Così esattamente Trib. Firenze, 12 luglio 1901, in *Filangieri*, 1902, 580. Decisione poi confermata in sede di gravame: App. Firenze, 13 gennaio 1902, in *Filangieri*, 1902, 582.

¹⁷¹ Tale circostanza ricorre, per esempio, in Trib. Milano, 27 dicembre 2006, in *Foro. it.*, 2007, 619.

na, ricavata dalla fotografia». Inoltre, non si esclude che si possa intravedere un margine di protezione nella riproduzione della fotografia attuata con mezzi diversi da quelli tipicamente fotografici quando essa costituisca un'elaborazione diversa, originale e creativa¹⁷².

Il più recente giudizio in *Davoli c. Muscio* (2006) relativo al plagio tra opera pittorica e fotografica, esemplifica perfettamente il concetto di trasversalità del plagio. Ne consegue il principio che sia irrilevante la modalità con cui viene "fissata" l'immagine quando si tratti di una pedissequa riproduzione della stessa dapprima riprodotta in un'opera creativa e originariamente protetta¹⁷³. Nel caso in esame, la condotta del pittore iperrealista si traduce in un preciso ricalco delle opere fotografiche *Nature Morte* di Davoli qualificato da una palese attribuzione di paternità delle fotografie stesse, per di più pubblicate su internet¹⁷⁴.

7. Plagio di opere cinematografiche e radiotelevisive

Se la disciplina sul plagio di opere letterarie, musicali e artistiche appare di per sé articolata e complessa, lo sviluppo di nuove e ulteriori tipologie d'opera non semplifica il compito dell'interprete. In tale ambito, la ricorrenza del plagio "trasversale" è indubbiamente accentuata, ma sono altrettanto ricorrenti i temi comuni e le "ispirazioni" che il diritto d'autore non protegge.

In *Sarita Esquenazi c. Rai TV* (1991), per esempio, la disputa ha origine dalla realizzazione di un film televisivo tratto da un libro¹⁷⁵, in cui si lamenta il plagio nei termini di «appropriazione dell'idea caratterizzante ed animatrice del romanzo». Il giudice, non convinto del suo carattere creativo, nega all'opera tutela autoriale affermando come sia principio condiviso che la "idea-

¹⁷² Pret. Torino, 27 giugno 1930, in *Dir. autore*, 1930, 482.

¹⁷³ Trib. Milano, 27 dicembre 2006, cit., con nota di G. CASABURI, che sottolinea come sarebbe stato più corretto parlare espressamente di "plagio". *Contra*, S. DELL'ARTE, *Opere fotografiche e plagio trasversale*, cit., 275, che invece ritiene si debba più intendere alla stregua di "riproduzione illecita".

¹⁷⁴ Qualche anno più tardi, Trib. Milano, Sezione IP, 24 settembre 2009, in *AIDA*, 2010, 10, conferma l'illiceità della condotta.

¹⁷⁵ Trib. Roma, 1 marzo 1991, cit.

trama” di maniera, che ripercorre “itinerari quasi obbligati e prevedibili” non possa essere protetta¹⁷⁶.

Ancor prima in *Storaci e Mortillaro* (1939), richiesto l’acertamento del plagio di una canzone alpina riprodotta come motivo di *réclame* diffusi per radio, si conclude per l’insussistenza della lesione al diritto morale dell’autore, ammettendo unicamente la percezione di “lontani e confondibili riscontri” tra le opere esaminate, ossia la semplice e lecita ispirazione al brano originale: le due canzoni hanno in comune solo la linea melodica ispiratrice, la quale rimane un elemento di per sé non proteggibile¹⁷⁷.

Alle stesse conclusioni si perviene in *Montanelli c. Arbore e Mattone* (1985). Disposta ed eseguita la consulenza tecnica sul brano *La ballata di Lucia*, si esclude la sussistenza dell’illecito, data la differenza strutturale fra i brani a confronto e la palese non originalità del motivo iniziale, comune se non identico. Come precisato nelle motivazioni della sentenza:

Gli elementi di identità [...] si riducono agli intervalli, [mentre] per il resto, si tratta di due brani del tutto diversi per sostanza musicale, connotazioni formali, assunti e risultati espressivi. [Rispetto ad essi] non può sussistere plagio, quand’anche il loro comune spunto iniziale avesse quelle caratteristiche di originalità che in realtà non possiede»¹⁷⁸.

Nel limbo delle musiche radiodiffuse si collocano anche i dischi pubblicitari allestiti a sfondo musicale. Il giudizio di plagio va anche in questo caso affrontato valutando se nel confronto dei brani si possa riscontrare una materiale riproduzione usurpativa, come tale punita dalla legge, oppure “una spontanea riviviscenza di armonie”. Quest’ultima, peraltro, è ricorrente nella musica, sicché, come è stato poeticamente descritto:

Anche una trascurabile frase musicale percepita può riaffiorare fecondo germoglio di sentimento, nella cui vivente unità ritroviamo parte di noi stessi e il riflesso di un’arte che ci appartiene¹⁷⁹.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Trib. Torino [1939], in *Riv. pen.*, 1939, 217.

¹⁷⁸ Pret. Roma, 22 agosto 1985, cit.

¹⁷⁹ Trib. Torino [1939], cit.

In ambito radiofonico, le pronunce sono tanto sporadiche quanto complesse. La radiodiffusione offre terreno fertile anche per il plagio “evolutivo” o di “secondo grado”¹⁸⁰, sia in ragione della peculiarità del mezzo di comunicazione attraverso il quale l’opera dell’ingegno viene diffusa, sia per la facilità con cui l’opera stessa assume variabili sembianze a seconda della finalità che si voglia perseguire.

Tale fattispecie, che si aggiunge alle altre policrome *species* di “plagio”, integra una forma di appropriazione ancora più complessa che, anziché essere una pedissequa imitazione o riproduzione dell’opera originaria, cela una rielaborazione non autorizzata che viola gli artt. 4 e 18 l.d.a. Si pensi al caso in cui l’accertamento del giudice abbia per oggetto la pretesa trasposizione di un’opera radiofonica in opera grafica.

Il caso *Scarpantibus* (1985) è un ottimo esempio¹⁸¹. In esso si afferma il principio per cui il diritto d’autore protegge non solo l’opera dell’ingegno in sé, ma anche le sue elaborazioni creative, trasformazioni in altra forma artistica, modificazioni e variazioni. Si tratta di facoltà che rimangono nella titolarità dell’autore ed è rispetto a ciò che andrà valutata l’illegittimità dell’appropriazione¹⁸².

Nel caso di specie, ci si chiede se la protezione accordata al personaggio, un curioso uccello vagamente antropomorfo che si udiva schiamazzare, dapprima apparso alla radio e in seguito esteriorizzato graficamente, si estenda alla sua ulteriore e variata diffusione radiofonica, circostanza esclusa in entrambi i gradi di giudizio di merito che decidono per l’infondatezza del plagio¹⁸³.

¹⁸⁰ A. SAVINI, *Plagio dell’opera originaria e confini delle elaborazioni creative*, in *Dir. radiodiff.*, 1986, 104.

¹⁸¹ App. Roma, 25 novembre 1985, cit.

¹⁸² Il primo episodio giurisprudenziale della lunga vicenda intorno a *Scarpantibus* risale al 1973, quando i Laghi rivendicarono la paternità dell’opera in seguito alla presunta appropriazione della stessa nel programma radiofonico.

¹⁸³ Una delle criticità emerse nel giudizio riguarda l’attribuire una natura originaria a un’opera che invece è derivata. Cfr. A. SAVINI, *Plagio dell’opera originaria e confini delle elaborazioni creative*, cit., 113, che osserva come che la tutela del diritto esclusivo di elaborazione non possa determinare una sorta di “ipoteca” sull’opera (115).

7.1. *Refrain, format e mascotte*

L'intreccio di forme espressive “intermedie” introduce ulteriori problematichità, soprattutto rispetto al principio secondo cui il plagio può essere ravvisato laddove dal confronto delle opere emerga la coincidenza degli elementi sostanziali¹⁸⁴.

In *Pietri c. Fonzo* (1932), per esempio, si accerta l'illecita l'inserzione del ritornello, qualificata come “appropriazione permanente del *refrain*” di una canzone in un'operetta, non accompagnata da alcun riferimento alla provenienza dell'opera inserita¹⁸⁵. Ad avviso della Corte, inoltre, l'atto di aver copiato il ritornello attribuendo il merito ad un autore diverso da chi lo creò, già di per sé scorretto, era reso ancor più grave essendo:

Il brano più caratteristico della canzone, la quale aveva incontrato il favore del pubblico, segnatamente in virtù della melodia felicemente trovata del ritornello, suscitante malinconia per la caducità della bellezza e della giovinezza e rimpianto per il tempo passato senza l'amore»¹⁸⁶.

Ugualmente illecita è giudicata, in *EMI Songs c. RCS Libri* (2002), l'utilizzazione di un brano musicale in uno spot pubblicitario, allorché, accertato il primo come originale, il telecomunicato si rivela identico per acustica, ritmo, strumentazione, e specialmente melodia¹⁸⁷. Nello specifico, la “sommiglianza inequivocabile” accertata dalla perizia si esprime «[nell']embrionale andamento melodico[, consistente] in una cellula melodica spezzata [e] articolata», ed è ancor più evidente nell'accostamento dei timbri. A variare, invece, sono unicamente la struttura armonica e la successione della melodia, ma non la direzione né l'andamento¹⁸⁸.

In una ‘zona grigia’ di tutela si collocano, infine, i *format* televisivi, teoricamente tutelabili sia come opera audiovisiva che letteraria a seconda della modalità di fissazione utilizza-

¹⁸⁴ Si veda, tra le varie pronunce in tal senso, Pret. Roma, 7 maggio 1971, in *Temi rom.*, 1971, 614.

¹⁸⁵ App. Milano, 15 aprile 1932, cit.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Trib. Milano, 28 ottobre 2002, cit.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

ta¹⁸⁹, ma nella pratica spesso trascurati nonostante la loro indiscutibile e crescente rilevanza economica.

Concesso lo status di “opera protetta” anche allo schema di trasmissione televisiva, esso deve necessariamente essere creativo e originale nei suoi elementi caratterizzanti, per esempio la natura e lo svolgimento degli eventi¹⁹⁰. Il tema richiama evidentemente l’attenzione sulla tradizionale distinzione tra “forma” e “contenuto” quindi sul principio secondo cui è solo l’espressione creativa dell’idea a ricevere tutela autoriale, non l’idea in sé¹⁹¹. Di conseguenza, si dovrebbe escludere a priori la tutela di soggetti televisivi che si ispirano o ripetono modelli e schemi privi di carattere creativo o “innovativo”¹⁹².

L’analogia o comunanza del tema ispiratore, anche se rielaborato in una forma rappresentativa peculiare, escluderebbe l’appropriazione, rendendo del tutto inutile anche l’esame comparativo delle opere¹⁹³. In *Soc. Morgan c. Soc. Cecchi Gori* (1994), coerentemente, “la spettacolarizzazione televisiva del dolore”, non essendo affatto un tema nuovo né originale, bensì un fenomeno di costume, conduce inevitabilmente al diniego di tutela¹⁹⁴.

In senso contrario, tuttavia, a seguito di un esame comparativo approfondito e supportato da ampia casistica, in *Ed. Antonelliana c. Ed. Il Rostro* (1980), si ritiene che la copia letterale di schemi radiotelevisivi, fino all’esatta riproduzione delle pagine, dimostri l’illegittimità dell’appropriazione in quanto: «la semplice e pedissequa copiatura di schemi [da altro editore] elaborati non comporta nessuna spendita di attività e di denaro (se non relativamente alla copiatura)»¹⁹⁵.

¹⁸⁹ Per ulteriori approfondimenti si veda, inoltre, M. FABIANI, *Lo spettacolo radiofonico e televisivo nella disciplina del diritto d’autore*, in *Riv. dir. ind.*, 1961, 72; P. LAX, *È possibile parlare di soggetto televisivo?*, in *Dir. autore*, 1987, 561.

¹⁹⁰ Sul punto, si veda anche Trib. Roma, 7 gennaio 1994, cit.

¹⁹¹ Cfr. Pret. Roma, 30 giugno 1988, in *Foro it.*, 1989, I, 911; Corte Cass., 16 giugno 2011, n. 13249; *Contra* Corte Cass., 28 ottobre 2015, n. 22010, in *AIDA*, 2016, 736.

¹⁹² Sul punto, più diffusamente, M. BERTANI, *Tutela dei format di programmi televisivi*, cit., 696, 701 ss.

¹⁹³ Trib. Roma, 7 gennaio 1994, cit.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Trib. Torino, 28 gennaio 1980, in *Giur. ann. dir. ind.*, 1980, 1277.

Benché la pronuncia in esame sia da inquadrare più precisamente nel-

In tema di personaggi di fantasia e plagio “evolutivo”, merita infine adeguata menzione il caso *Gabibbo* (2007-2018).

La vicenda, iniziata nel lontano 2002, concerne il presunto plagio della mascotte sportiva statunitense ‘Big Red’ a opera del noto pupazzo televisivo italiano ‘Gabibbo’. Il plagio è inizialmente negato in quanto i due personaggi di fantasia appaiono sufficientemente distinti e, secondo la Corte di Appello di Bologna, il pupazzo Big Red non può in principio elevarsi a opera creativa in quanto troppo simile a molti altri pupazzi noti¹⁹⁶.

La Cassazione nel 2017 ritiene che la sentenza di merito sia adeguatamente motivata per due principali ragioni¹⁹⁷. In primo luogo, la Corte di Appello ha escluso il carattere creativo e quindi la tutela autoriale del pupazzo statunitense – caratterizzato da “linee e soluzioni grafiche semplici e banali” e simile a molti altri pupazzi conosciuti. In secondo luogo, anche ipotizzandone per assurdo la tutela, ha negato che – alla stregua di una impressione d’insieme – si possa configurare plagiato a opera del personaggio italiano, in quanto “sufficientemente differenziato nella forma complessiva del corpo”¹⁹⁸.

La Cassazione si occupa nuovamente del personaggio nel 2018, in seguito a un nuovo ricorso del 2012, in cui invece si lamenta puntualmente la violazione del diritto morale d’autore. La Corte giunge sostanzialmente alla medesime conclusioni circa l’insussistenza di una riproduzione pedissequa (nelle parole della Corte “plagio semplice”)¹⁹⁹, ma – rinviando al giudice di merito per tale accertamento – non esclude che si possa ravvisare un’elaborazione illecita che sfoci nel cosiddetto “plagio evolutivo”:

In tema di diritto d’autore, la fattispecie del plagio di un’opera altrui non è data soltanto dal “plagio semplice o mero plagio” e

l’ambito della concorrenza sleale, risultando la pedissequa riproduzione di schemi siffatti un esempio lampante di “imitazione servile”, l’interpretazione offerta dal giudicante è utile per comprendere la *ratio* della tutela autoriale nelle opere televisive.

¹⁹⁶ Trib. Ravenna, 11 dicembre 2007, con esito confermato da App. Bologna, 13 maggio 2011.

¹⁹⁷ La pronuncia è scrupolosamente analizzata da A. Musso, *Originalità e contraffazione dei personaggi di fantasia tra diritti d’autore, diritti sui segni distintivi e diritti sui disegni o modelli: verso la sempre maggiore accumulazione asistemica fra regimi di proprietà industriale ed intellettuale* (nota a Cass., 11 gennaio 2017, n. 503), in *Riv. dir. ind.*, 2018, II, 101 ss.

¹⁹⁸ Cfr. Corte Cass., 11 gennaio 2017, n. 503, in *Foro it.*, I, 530.

¹⁹⁹ Così Trib. Milano, 10 aprile 2012; App. Milano, 9 gennaio 2014.

dalla “contraffazione” dell’opera tutelata ma anche dal cd. “plagio evolutivo”, che costituisce un’ipotesi più complessa del fenomeno plagiatario in quanto integra una distinzione solo formale delle opere comparate, sicchè la nuova, per quanto non sia pedissequamente imitativa o riproduttiva dell’originaria, per il tratto sostanzialmente rielaborativo dell’intervento eseguito su quest’ultima, si traduce non già in un’opera originale ed individuale, per quanto ispirata da quella preesistente, ma nell’abusiva e non autorizzata rielaborazione di quest’ultima, compiuta in violazione della L. n. 633 del 1941, artt. 4 e 18²⁰⁰.

La posizione della Corte si presta a molte critiche. Da una parte, sembra disconoscere i suoi precedenti arresti sull’argomento²⁰¹. Dall’altra, rischia di appesantire ulteriormente la già malferma architettura su cui poggia il plagio, cristallizzando espressioni che rendono il suo sviluppo più ambiguo e favoriscono pericolose dinamiche di sovra-protezione²⁰².

Non si poteva concludere questa trattazione con un caso più adatto per dimostrare l’ingovernabilità del fenomeno – e per certi versi degli stessi principi generali del diritto d’autore – oltre che rafforzare il convincimento che il metodo casistico e interdisciplinare aiuti il giurista a comprenderlo.

²⁰⁰ Corte Cass., 6 giugno 2018, n. 14635, in *Foro it.*, 2018, I, 3111.

²⁰¹ Corte Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340.

²⁰² Inevitabilmente, rischia di essere travolta dall’onda “sovra-protettiva” anche la giurisprudenza di merito che in anni più recenti si era – pur a fatica – ritagliata uno spazio di flessibilità che avrebbe consentito di legittimare, per esempio, pratiche artistiche al momento non espressamente tutelate, come l’*appropriation art*. Cfr. Trib. Milano, ord. 13 luglio 2011.

PARTE TERZA
IL SISTEMA GIURIDICO BRITANNICO

CAPITOLO I

IL PLAGIO NEL REGNO UNITO

SOMMARIO: 1. Brevi digressioni sulla storia del *copyright* britannico. – 2. La tutela delle opere dell'ingegno nel Regno Unito. – 3. La dicotomia idea-espressione. – 4. Standard di originalità. – 4.1. *Il carattere originale declinato nelle varie opere*. – 5. Diritti di esclusiva patrimoniali e usi consentiti. – 6. Diritti morali. – 6.1 *Il diritto di paternità*. – 7. Violazione dei diritti e strumenti di tutela. – 8. La giurisprudenza sul plagio. – 9. Oltre il diritto d'autore.

1. Brevi digressioni sulla storia del *copyright* britannico

Nel ripercorrere le tappe storiche fondamentali dell'evoluzione del diritto d'autore, si è anticipato come questo, nella sua veste moderna, sia sorto nell'Inghilterra del XVIII secolo con la promulgazione dello *Statute of Anne* nel 1710¹, considerato un avvenimento storico di primaria importanza nello sviluppo del diritto d'autore mondiale². Si è altresì spiegato come il

¹ Prima e indipendentemente dallo *Statute of Anne*, sarebbe esistito un diritto di *common law* dell'autore, di origine naturale e perpetuo, derivante dall'atto di creazione. Ciò fu argomentato in *Pope v. Curl* [1741] 2 Atk 342; *Millar v. Taylor* [1769] EngR 44. Al contrario, *Donaldson v. Becket* [1774] 2 Bro PC 129 ribadì la natura esclusivamente statutaria del diritto d'autore, che fu poi tradotta formalmente nel Copyright Act del 1911.

² La letteratura sull'argomento è vasta. Si veda, in particolare, L. BENTLY; U. SUTHERSANEN; P. TORREMANS (edd.), *Global Copyright*, cit., 11 ss., che ricorda come esso abbia rappresentato un esplicito modello normativo anche a livello internazionale; R. DEAZLEY, *Rethinking Copyright: History, Theory, Language*, Cheltenham, 2006, 13 ss.; L.R. PATTERSON, C. JOYCE, *Copyright in 1791: An Essay Concerning the Founders' View of Copyright Power Granted to Congress in Article I. Section 8, Clause 8 of the U.S. Constitution*, *Emory Law Journal* 52 (2003): 916; I. ALEXANDER, *Copyright Law and the Public Interest in the Nineteenth Century*, Oxford, 2010, 17.

diritto di esclusiva autoriale in origine abbia avuto una natura prevalentemente economica³, e solo in un secondo momento le istanze morali abbiano trovato esplicito riconoscimento⁴.

A ben vedere, lo *Statute of Anne*, nel caratterizzare il diritto d'autore, alludeva nella sua versione preliminare a una «undoubted property» dell'autore sulla sua opera, ma nella versione definitiva dell'atto preferì l'espressione più specifica: «[the] sole right and liberty of printing», che potesse essere violata da chiunque avesse stampato, ristampato o importato l'opera senza autorizzazione alcuna.

Seguirono norme più attente anche all'aspetto non patrimoniale, ma non ancora pronte a riconoscere puntualmente i diritti morali nella loro attuale concezione. Si pensi all'*Engraving Act* del 1735, che proteggeva la reputazione dell'artista, e il *Fine Arts Copyright Act* del 1862, considerato il precursore della legislazione in materia di falsa attribuzione d'autore, una pratica persistente tra gli editori e distinta dalla non attribuzione o attribuzione impropria di paternità.

In seguito agli atti legislativi promulgati dal 1734 al 1888, tutti in materia di copyright⁵, il successivo spartiacque nella legislazione britannica fu il *Copyright Act* del 1911, che intervenne dopo la ratifica nel 1887 della Convenzione di Berna e integrò nella legge le modifiche dovute alla sua revisione del 1908.

³ Per un primo e autorevole riferimento all'evoluzione storica del copyright nel Regno Unito, si veda W.A. COPINGER, *The law of copyright, in works of literature and art: including that of the drama, music, engraving, sculpture, painting, photography and ornamental and useful designs* (1870), con introduzione e note di R. DEAZLEY, Clark, 2012.

⁴ Successivamente, in seno al Gregory Committee, si ribadì come i diritti morali fossero sconosciuti anche al *common law*. Cfr. *Copyright Committee of the Board of Trade, Report of the Copyright Committee* (Chairman, HS Gregory), Cmd 8662, London, 1952.

⁵ The Engraving Copyright Act 1734 (8 Geo 2 c 13); the Engraving Copyright Act 1766 (7 Geo 3 c 38); the Copyright Act 1775 (15 Geo 3 c 53); the Prints Copyright Act 1777 (17 Geo 3 c 57); the Sculpture Copyright Act 1814 (54 Geo 3 c 56); the Dramatic Copyright Act 1833 (3 & 4 Will 4 c 15); the Lectures Copyright Act 1835 (5 & 6 Will 4 c 65); the Prints and Engravings Copyright (Ireland) Act 1836 (6 & 7 Will 4 c 59); the Copyright Act 1836 (6 & 7 Will 4 c 110); the Copyright Act 1842 (5 & 6 Vict c 45); the Colonial Copyright Act 1847 (10 & 11 Vict c 95); the Fine Arts Copyright Act 1862 (25 & 26 Vict c 68); the Copyright (Musical Compositions) Act 1882 (45 & 46 Vict c 40); the Copyright (Musical Compositions) Act 1888 (51 & 52 Vict c 17).

Con esso, si esplicitò inoltre la negazione di un diritto, pur dibattuto⁶, di *common law*:

No person shall be entitled to copyright or any similar right in any literal, dramatic, musical, or artistic work, whether published or unpublished, otherwise than under and in accordance with the provisions of this Act, or of any other statutory enactment for the time being in force, but nothing in this section shall be construed as abrogating any right or jurisdiction to restrain a breach of trust or confidence⁷.

Seguì il Copyright Act del 1956, che adeguò ulteriormente la legge britannica alla normativa internazionale e alle nuove sfide tecnologiche, per esempio ampliando l'oggetto del diritto d'autore a categorie di opere sino ad allora non contemplate⁸.

La legge attualmente in vigore è il *Copyright, Designs and Patents Act* (CDPA) del 1988⁹. Da allora, vi sono stati cambiamenti culturali, sociali e tecnologici, a cui il legislatore ha cercato di tenere il passo intervenendo con emendamenti o riforme più o meno dettagliate. Tra le maggiori modifiche alla legge, si segnalano gli interventi di attuazione delle direttive europee, fintanto che il Regno Unito è stato membro dell'UE (2020)¹⁰. Dopo l'emanazione del CDPA 1988, del resto analogamente alla legge autoriale italiana, non vi è mai stata riforma completa e sistemica dell'intero corpo del diritto d'autore.

2. La tutela delle opere dell'ingegno nel Regno Unito

I paragrafi che seguono illustreranno alcune fondamentali distinzioni rispetto alla tutela italiana del diritto morale di pater-

⁶ Il tema è approfondito in R. DEAZLEY, M. KRETSCHMER, L. BENTLY, *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Cambridge, 2010.

⁷ Copyright Act 1911. An Act to amend and consolidate the Law relating to Copyright, Geo.6 5 (1911) c. 46, s. 31.

⁸ Copyright Act 1956. An Act to make new provision in respect of copyright and related matters, 4 & 5 Eliz. 2 c. 74. Cfr. F.E. SKONE JAMES, *The United Kingdom Copyright Act of 1956*, in *Bull. Copyright Soc'y U.S.A.* 64 (1957): 117.

⁹ Copyright, Designs and Patents Act 1988. An Act to restate the law of copyright, with amendments, 1988 c. 48.

¹⁰ Pur non essendo più uno Stato membro dell'Unione, durante il periodo di transizione concordato nel quadro dell'accordo di recesso, il diritto comunitario, anche in materia di diritto d'autore, ha continuato ad applicarsi.

nità e alla sua violazione, consistente nel fenomeno plagiatario. Altre differenze, più specifiche, saranno evidenziate quando si esaminerà il regime di tutela, ma se ne possono anticipare alcune che si riassumono in un triplice piano: sussistenza di formalità costitutive, limitazioni sull'oggetto del diritto e standard di originalità.

In primo luogo, si ricorda che nel sistema giuridico italiano la tutela autoriale sorge con la creazione dell'opera, mentre nessun'altra formalità è richiesta ai fini costitutivi, ma può solo avere una rilevanza processuale. Al contrario, la legge britannica richiede una fissazione (*fixation*) dell'opera in una forma permanente e materiale, o la sua manifestazione a stampa, per iscritto o in qualsiasi altra forma di espressione. Il Regno Unito, che ha ratificato la Convenzione di Berna nel 1887, ha optato esattamente per la promulgazione di un tale requisito quale vincolo aggiuntivo per la protezione autoriale¹¹.

In secondo luogo, il diritto britannico dispone che il diritto d'autore sussista in opere letterarie, teatrali, musicali o artistiche originali; registrazioni sonore; film o trasmissioni; arrangiamenti tipografici di edizioni pubblicate, che per questo sono considerate opere protette dal diritto d'autore (s. 1 CDPA). Le opere del diritto d'autore sono ulteriormente descritte ed esemplificate, in maniera molto concisa, come opere letterarie, drammatiche e musicali (s. 3 CDPA). Il legislatore indulge in maggiori dettagli per quanto riguarda opere artistiche, registrazioni sonore, film e trasmissioni (ss. 3-8 CDPA).

In terzo luogo, la soglia per la protezione del copyright nei due sistemi considerati, almeno in parte, differisce. Entrambe le realtà sono accomunate dal principio generale per cui il diritto d'autore protegge unicamente le opere dell'ingegno originali, e ciò è reso esplicito in entrambi i sistemi. Vero è che nelle rispettive leggi manca una generale e onnicomprensiva definizione di originalità, ma l'interpretazione che le relative corti hanno offerto del criterio o standard di originalità è, per molti versi, diversa, soprattutto nel periodo pre-UE e post-Brexit.

¹¹ CDPA, s. 3.2, che prevede: «copyright does not subsist in a literary, dramatic or musical work unless and until it is recorded, in writing or otherwise; and references in this Part to the time at which such a work is made are to the time at which it is so recorded».

3. La dicotomia idea-espressione

Riprendendo le considerazioni fatte nel capitolo dedicato al sistema giuridico italiano, riguardo alla creatività, che si applicano in gran parte anche al sistema britannico, è altrettanto utile soffermarsi su uno dei principi fondamentali del diritto d'autore: la dicotomia idea-espressione.

Tale principio, si ricorda, stabilisce la tutela autoriale della sola espressione dell'idea, ma non dell'idea in sé. Esso è richiamato dalla normativa internazionale, con una menzione all'articolo 9.2 TRIPs che dispone: «copyright protection shall extend to expressions and not to ideas, procedures, methods of operation or mathematical concepts as such»¹²; e all'art. 2 WCT, che riafferma: «copyright protection extends to expressions and not to ideas, procedures, methods of operation or mathematical concepts as such»¹³. La Convenzione di Berna non esplicita il principio, ma la Guida alla Convenzione nella revisione del 1971 così orienta l'interpretazione dell'art. 2:

A fundamental point is that ideas, as such, are not protected by copyright. It is the patent rather than the copyright laws to which one must look for this protection. Subject, therefore, to patent protection, a person who has made his idea public has no means of stopping others using it. But once that idea has been elaborated and expressed, copyright protection exists for the words, notes, drawings, etc., in which it is clothed. In other words, it is the form of expression which is capable of protection and not the idea itself¹⁴.

Nel copyright britannico, il principio si ricava dalle disposizioni internazionali sopra illustrate, mancando un espresso riferimento nel CDPA, e dalla giurisprudenza che conferma l'assoluto rilievo della dicotomia idea-espressione, negando tendenzialmente protezione alle semplici o mere idee.

Come efficacemente illustrato da Bently, l'idea è un concetto semplificativo (*shorthand expression*) che ha molti significati, riferendosi all'idea che è alla base dell'opera, all'oggetto o natu-

¹² Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPs), cit.

¹³ Trattato OMPI sul diritto d'autore (WCT), cit.

¹⁴ WIPO, *Guide to the Berne Convention for the protection of literary and artistic works* (Paris Act, 1971), Geneva, 1978, 13, para 2(3).

ra dell'opera, alla modalità o stile in cui l'opera è creata. Vero è che il copyright protegge l'espressione dell'idea (in altre parole, l'idea espressa nell'opera), ma spesso il concetto di idea è frainteso, così come è spesso trascurata il suo fondamento di "public policy"¹⁵. In tal senso, non proteggere l'idea astratta tutela l'interesse diffuso o pubblico a salvaguardare la libertà di espressione e di cultura.

Tra i primi indicatori di tale orientamento, *Hollinrake v. Truswell* (1894) chiarì sin da allora come il copyright non si estendesse a «ideas, or schemes, or systems, or methods; it is confined to their expression and if their expression is not copied the copyright is not infringed»¹⁶. Così *MacMillan v. K. & J. Cooper* (1924), che specificò come, per essere protetta, l'opera dovesse mostrare qualche qualità o carattere che la differenziasse sufficientemente dalla mera e grezza materia prima su cui si basava¹⁷. In termini simili, poco più tardi, *Donoghue v. Allied Newspapers Ltd* (1938) ribadì come fosse «clear beyond all question, that there is no copyright in an idea, or in ideas»¹⁸.

Eppure, in concomitanza con la nascita e diffusione di nuove tipologie di opera, quali innanzitutto i programmi per elaboratore, in cui si nota una rischiosa convergenza di idea ed espressione, la stessa giurisprudenza manifesta sempre più dubbi sull'esatta definizione di "idea". Tanto che in *LB (Plastics) v. Swish Products* (1979) si riconosce come «trite law» che non vi può essere copyright nelle idee, ma allo stesso tempo si precisa che occorre chiarire cosa uno (una corte) intenda per idee¹⁹.

La dicotomia idea-espressione continua, in tempi più recenti e pur con sporadica contraddizione²⁰, a essere largamente appli-

¹⁵ L. BENTLY, B. SHERMAN, *Intellectual Property Law*, Oxford, 2014, 212-213. Cfr. *Kenrick v. Lawrence* [1890] 25 QB 99; *Norowzian v. Arks Ltd (No.2)* [2000] EMLR 67; *L.B (Plastics) v. Swish Products* [1979] R.P.C. 551; *Harman Pictures NV v. Osborne* [1967] 1 WLR 723; *Sawkins v. Hyperion Records Ltd* [2005] EWCA Civ 565.

¹⁶ *Hollinrake v. Truswell* [1894] 3 Ch D 420.

¹⁷ *MacMillan and Co Ltd v. K. & J. Cooper* [1924] 40 TLR 186.

¹⁸ *Donoghue v. Allied Newspapers Ltd* [1938] 8 Ch. 106.

¹⁹ *L B (Plastics) v. Swish Products* [1979] R.P.C. 551.

²⁰ Cfr. *Ladbroke (Football) Ltd v. William Hill (Football) Ltd* [1964] 1 All ER 465; *William Hill (Football) Ltd. v. Ladbroke (Football) Ltd* [1980] R.P.C. 539. Cfr. *Ibcos Computers Ltd. v. Barclays Finance Ltd* [1994] 7 F.S.R. 275. Contra, *Kenrick & Co. v. Lawrence & Co.* [1890] 25 Q.B.D. 99; *Gleeson v. H.R. Denne Ltd* [1975] R.P.C. 471; *Total Information Processing*

cata e rafforzata²¹, ma l'assenza di criteri guida appare sempre più preoccupante per le stesse corti. Ciò è ben esplicitato in *Baigent v. The Random House* (2007), che lamenta l'assenza di una chiara linea interpretativa da applicare che spieghi se ciò che può essere protetto «is on the ideas side of the dividing line, or on the expression side»²².

Il rischio di vanificare la dicotomia laddove l'idea sia estremamente astratta, emerge specialmente rispetto a determinate tipologie di opera, come il *software*. Con tale timore, in *Navitaire Inc v. Easyjet* (2004), la Corte avverte di dover evitare un'estesa protezione del copyright in protezione agli effetti puramente funzionali, che altrimenti si tradurrebbe in una chiara frustrazione della dicotomia e impedimento dello sviluppo del software²³. Le interfacce, il linguaggio di programmazione o la semplice funzionalità di un programma non godono quindi di alcuna protezione autoriale, se non risultano nell'espressione originale o creativa di idee²⁴.

Altrettanto problematica appare l'opera fotografica, come documentato nel celebre *Temple Island v. New English Teas* (2012), noto anche come *Red Bus case*, in cui si è accertata la violazione del copyright nella ripresa di un'immagine comune (l'iconico autobus britannico a due piani) sullo sfondo monocromatico della città di Londra²⁵.

Il caso ha attratto molte critiche, suggerendo un preciso al-

Systems v. Daman [1992] F.S.R. 171; *John Richardson Computers v. Flanders* [1993] F.S.R. 497.

²¹ Si veda, per esempio, *Football League Limited v. Littlewoods Pools* [1959] 1 Ch 637, che ha escluso chiaramente la protezione di semplici informazioni o opinioni. Cfr. *Ladbroke (Football) Ltd v. William Hill (Football) Ltd* [1964] 1 WLR 273; *British Northrop Ltd v. Texteam Blackburn Ltd* [1974] RPC 57; *Designer Guild Ltd. v. Russell Williams (Textiles) Ltd* [2000] UKHL 58; *Nova Productions Ltd v. Mazooma Games Ltd & Ors* [2007] EWCA Civ 219.

²² *Baigent and Leigh v. The Random House Group Ltd* [2007] EWCA Civ 247.

²³ *Navitaire Inc. v. Easyjet Airline Company* [2004] EWHC 1725.

²⁴ *SAS Institute Inc v. World Programming Ltd* (No. 2) [2013] EWHC 69 (Ch). Cfr. CGUE, *SAS Institute Inc. v. World Programming Ltd*, cit.; *SAS Institute Inc v. World Programming Ltd* (No. 2) [2013] EWCA Civ 1482; *SAS Institute Inc v. World Programming Ltd* [2010] EWHC 1829 (Ch).

²⁵ *Temple Island Collections Ltd v. New English Teas Ltd & another* [2012] EWPC 1. Cfr. D.J. GERVAIS, E.F. JUDGE, *Of Silos and Constellations: Comparing Notions of Originality in Copyright Law*, *Cardozo Arts & Ent. L.J.* 27 (2009): 375.

lontanamento dalla tradizionale dicotomia, che sembrerebbe poter proteggere anche “commonplace ideas”. Ciò sembra suggerire che la dicotomia idea-espressione sia in realtà difficile da applicare e garantire, quindi rappresenti una sorta di ‘mito’²⁶, anche per la sua estrema vaghezza²⁷, ma che ogni caso debba essere affiancata al principio di originalità.

4. Standard di originalità

Se la dicotomia idea-espressione rappresenta il primo tassello per tutelare l’opera dell’ingegno, lo “standard di originalità” completa il quadro della protezione autoriale. Si tratta di due concetti che vanno considerati e interpretati congiuntamente. Infatti, la nozione di originalità deve essere riferita all’opera nella sua espressione, negando per esempio l’originalità quando la quantità di lavoro sia banale²⁸, fornendo così un primo margine di protezione autoriale.

La nozione di “originalità” si è evoluta nel tempo. L’uso preciso del termine nel contesto giuridico è complesso, come lo è il rapporto tra originalità e creatività. Se i due concetti condividono una simile etimologia e hanno la medesima attitudine a definire la sussistenza del diritto d’autore, si ribadisce in ogni caso la criticità di considerarli esattamente sinonimi nel contesto britannico. Piuttosto appare appropriato considerarli come variabili del medesimo tentativo di delimitare lo spettro della protezione autoriale.

Molte delle considerazioni fatte a proposito dello standard di originalità in Italia, soprattutto dopo i ripetuti della Corte di Giustizia, valgono anche per il contesto britannico, quantomeno da e fintanto che il Regno Unito ha fatto parte dell’Unione Eu-

²⁶ R.H. JONES, *The myth of the idea/expression dichotomy in copyright law*, in *Pace L. R.* 10 (1990): 551.

²⁷ Sul punto, si veda esattamente L. BENTLY, B. SHERMAN, *Intellectual Property Law*, cit., 213, che, da un lato apprezza che la giurisprudenza ammetta il suo carattere vago, ma dall’altro critica l’eccessiva semplificazione. Cfr. *Designer Guild v. Russel Williams* [2000] 1 WLR 2416; *Kenrick v Lawrence* (1890) L.R. 25, Q.B.D. 99.

²⁸ Si veda *Merchandising Corp. of America Inc. and others v. Harpbond Ltd and others* [1983] FSR 32, che per questo esclude la tutela di un trucco facciale. Cfr. P. GROVES, *Sourcebook on intellectual property law*, London, 1997, 345.

ropea. Qui, come in Italia, il concetto può essere interpretato alla luce del suo significato nel più ampio contesto del linguaggio quotidiano, anche per distinguerlo dal concetto di “novità”.

Nella lingua inglese, creare indica l’atto di fare o produrre, in particolare qualcosa di nuovo, mentre il significato di “originale” varia, potendosi riferire a qualcosa che non è una copia o non è uguale ad altro, quindi è speciale e interessante. La creatività allude pertanto all’abilità di concepire o utilizzare idee originali e inusuali, mentre l’originalità definisce «the quality of being special and interesting and not the same as anything or anyone else». Al contrario, la “novità” sembra avere una denotazione più qualificante, ciò che è «the quality of being new and unusual»²⁹.

Nel quadro normativo britannico, la parola “originale” è esplicitamente menzionata all’inizio della legge per qualificare le opere che desiderano ricevere la protezione del diritto d’autore, oppure appare sporadicamente, per esempio nel denotare opere derivate, ma il suo preciso significato e la sua portata non sono spiegati dalla legge³⁰. L’unica eccezione riguarda il database: «a literary work consisting of a database is original if, and only if, by reason of the selection or arrangement of the contents of the database the database constitutes the author’s own intellectual creation»³¹.

Con tali premesse, il concetto di “originalità”, analogamente a quando avviene nel diritto italiano, è stato contornato di meticolose e varie connotazioni, tanto dalla magistratura³², quanto dal mondo accademico³³, che ammettono tuttavia l’impossibilità di attribuirgli un significato univoco.

²⁹ *Oxford Paperback Thesaurus*, 2012, s.v. *creativity; novelty; originality*, 170, 561, 578; *Cambridge International Dictionary of English*, Cambridge, 1995, s.v. *creativity; novelty; originality*, 321, 965, 996.

³⁰ Prima del CDPA 1988, indicazioni di originalità si ritrovano nel Copyright Act 1911 e nel Fine Art Copyright Act 1862, benché quest’ultimo solo con riferimento a disegni, fotografie e opera pittoriche.

³¹ S. 3A CDPA. La definizione è stata inserita nella legge nel 1998.

³² Si veda, in particolare, *King Features Syndicate Inc v. O and M Klee-man Ltd* [1941] 1 AC 417; *Ludlow Music Inc v. Williams and others* [2000] EWHC 456 (Ch) 271; *Designers Guild Limited v. Russell Williams (Textiles) Limited* [2000] 1 WLR 2416; *Nova Productions Ltd v. Mazooma Games Ltd and Others* [2007] ECDR 6.

³³ La letteratura abbonda in tema di diritto d’autore e originalità. Si legga, *ex multis*, M.J. MADISON, *Where Does Creativity Come from? And Other Sto-*

In termini generali, applicare lo standard tradizionale di “originalità” all’opera oggetto del diritto d’autore³⁴, significa determinare se l’opera sia il risultato di un dispendio di *skill, labour and judgment*, o variazioni della stessa formula³⁵.

Il criterio appare, in maniera simile alla realtà italiana, largamente plasmato dalla giurisprudenza: la soglia di originalità è bassa, ma dipende esattamente da come la giurisprudenza la interpreta e la percepisce, in base al preciso momento storico, sociale e culturale e, inevitabilmente, in maniera mutevole.

Tale standard di valutazione dell’originalità, che con la dicotomia idea-espressione condivide la funzione di delimitare l’esclusiva e definire i confini del pubblico dominio, è incentrato sul misurare se c’è stato un dispendio di impegno, lavoro, abilità e tempo sufficiente a giustificare la protezione del diritto d’autore³⁶. Tuttavia, questo non implica che la semplice presenza di abilità, lavoro e giudizio sia di per sé in grado di rendere qualsiasi opera originale e protetta dal diritto d’autore, dovendo in ogni caso rientrare nell’ambito di applicazione del CDPA³⁷.

Il principio, si presta a essere scomposto in alcuni elementi

ries of Copyright, Case W. Res. L. Rev 53 (2003): 747; D.W. GALENSON, *Understanding Creativity, Understanding Creativity, J. Appl. Econ.* 13 (2010): 351; E. SUBOTNIK, *Originality Proxies: Toward a Theory of Copyright and Creativity, Bro LR* 76 (2011): 1514; G.F. FROSIO, *Rediscovering Cumulative Creativity from the Oral Formulaic Tradition to Digital Remix: Can I Get a Witness?, J. Marshall Rev. Intell. Prop. L.* 13 (2014): 341.

³⁴ Per esempio, un prodotto prototipale, come il casco di Star Wars in *Lucasfilm Ltd and Others v. Ainsworth and Another* [2009] EWCA Civ 1328; oppure una breve lettera, come in *Cf. Cembrit Blunn Ltd and another v. Apex Roofing Services LLP and another* [2007] EWHC 111 (Ch).

Per esempio, Per esempio, un prodotto prototipale, come un casco di Star Wars, come in *Lucasfilm Ltd and Others v. Ainsworth and Another* [2009] EWCA Civ 1328.

³⁵ Come evidenziato da L. BENTLY, B. SHERMAN, *Intellectual Property Law*, cit., 97, sono state occasionalmente usate altre espressioni, quali capitale, sforzo, esperienza, industria, ingegno, investimento, conoscenza, gusto, tempo e lavoro. Tra le decisioni rilevanti in materia, si veda *Lewis v. Fullarton* [1839] 2 Beav 6, sulla protezione di un dizionario topografico, che è stato valutato originale guardando il modo di composizione; *Walter and another v. Lane Respondent* [1900] AC 539 (cfr. *Walter and another v. Lane* [1899] 2 CH 749), che ha concesso protezione alle note di discorsi pubblici trascritte da stenografi sulla base del fatto che l’abilità e il capitale di qualcuno dovessero essere protetti dall’appropriazione indebita di altri.

³⁶ Cfr. *Sawkins v. Hyperion Records Ltd*, cit., in cui la Corte ha previsto sufficiente originalità nella composizione di un’opera musicale non completamente nuova, ma basata su spartiti esistenti.

³⁷ *Interlego AG v. Tyco Industries Inc* [1988] RPC 343.

essenziali. In primo luogo, l'originalità dell'opera si desume dalla circostanza che questa sia originata dal suo autore e non copiata. In secondo luogo, è originale l'opera che è il risultato di lavoro (*labour*), abilità (*skill*) o giudizio (*judgment*). Da questa semplice partizione, la giurisprudenza ha articolato lo standard ulteriormente. Da una parte, ha evidenziato il rilievo, rispetto a tali criteri, della quantità sostanziale (*substantial*) o non irrilevante (*non trivial* o *insignificant*). Dall'altra, ha sottolineato come solo un certo tipo di *labour, skill or judgment* rilevi, escludendo che sia tale, per esempio, la copia pedissequa dell'opera altrui³⁸.

Allo stesso tempo, anche prima della promulgazione dello *Statute of Anne*, c'erano pochi dubbi sul fatto che l'originalità non significasse in ogni caso "novità"³⁹. Vi erano, secondo la giurisprudenza, tutte le premesse per applicare un basso standard di originalità⁴⁰, con l'eccezione di alcune pronunce che sembravano avallare uno standard più vicino all'inventiva⁴¹.

Tuttavia, ora come allora, la soglia di originalità non è mai stata facile da definire, sia perché appare più arduo discernere l'originalità di alcune opere particolari, anche in considerazione dello specifico panorama culturale, sociale e tecnologico in continua evoluzione, o semplicemente perché il suo significato rimane di per sé ambiguo⁴².

Tali difficoltà interpretative sono ancora più accentuate dall'influenza, esercitata almeno sino agli anni più recenti, del diritto comunitario, che ha previsto e tuttora prevede l'originalità in termini di *author's own intellectual creation*.

Lo standard UE, sul cui contenuto e specificità si rimanda a quanto illustrato per il sistema italiano, potrebbe essere ora non più applicabile, in ragione dell'uscita del Regno Unito dall'U-

³⁸ L. BENTLY, B. SHERMAN, *Intellectual Property Law*, cit., 96-98.

³⁹ A questo proposito, si legga I. ALEXANDER, *Copyright Law and the Public Interest in the Nineteenth Century*, cit., 271.

⁴⁰ Ciò emerse in più occasioni, in cui si ribadisce che l'originalità doveva essere interpretata in termini di provenienza dall'autore e quindi senza alcun tipo di significato inventivo. In tal senso, in particolare, *University of London Press Ltd v. University Tutorial Press Ltd* [1916] 2 Ch 601. Cfr. *Hollinrake v. Truswell* [1894] 3 Ch 420.

⁴¹ Cfr. *Dicks v. Brooks* [1880] 15 ChD 22.

⁴² Ciò è stato in particolare osservato da S. RICKETSON, *The Concept of Originality in Anglo-Australian Copyright Law*, *J. Copyright Soc'y U.S.A.* 39 (1991-1992): 265; A. RAHMATIAN, *Originality in UK Copyright Law: The Old "Skill and Labour" Doctrine Under Pressure*, *IIC* 44 (2013): 4.

nione Europea, benché non manchi chi autorevolmente sostenga che i due modelli, *author's own intellectual creation* e *skill, labour and judgment*, non siano in realtà poi così antitetici, rendendo di fatto meno problematica la questione dell'applicabilità o meno del criterio di matrice europea⁴³.

Secondo tale interpretazione⁴⁴, le differenze tra i due approcci si potrebbero essenzialmente a sei fattispecie: (1) l'opera sia il risultato di un "mere labour", tendenzialmente ammesso dalle corti britanniche ma escluso a livello di Unione Europea⁴⁵; (2) l'originalità riguardi la creazione di dati, idee o elementi funzionali, tendenzialmente ammesso nel Regno Unito se la creazione dei dati avviene con "effort", ma teoricamente escluso dall'UE⁴⁶; (3) l'opera sia il risultato di "mere skill", ammesso dalle corti britanniche, ma escluso dalla Corte di Giustizia UE⁴⁷; (4) l'opera sia a uno stadio pre-espressivo o preparatorio, ammesso nel Regno Unito se rilevante ai fini dell'espressione complessiva, mentre difficilmente ammissibile in UE⁴⁸; (5) l'originalità sia del tipo sbagliato; (6) l'opera sia il risultato di un contributo "trivial" o "insubstantial", che rappresenta l'unico caso in cui paradossalmente lo standard UE potrebbe garantire un livello di tutela maggiore.

4.1. Il carattere originale declinato nelle varie opere

La vicinanza e per certi versi convergenza dei due modelli di originalità, quello tradizionale britannico e quello comunitario, è più facilmente percepita attraverso un loro attento esame rispetto alle singole categorie di opere⁴⁹.

⁴³ Così L. BENTLY, B. SHERMAN, *Intellectual Property Law*, cit., 102 ss.

⁴⁴ *Ivi*, 102-104. Cfr. D.J. GERVAIS, E.F. JUDGE, *Of Silos and Constellations*, cit., 404.

⁴⁵ In tale direzione, *Ladbroke v. William Hill* [1964] 1 All ER 465; *BBC v. Wireless League Magazine* [1926] Ch. 433; *Waterlow Directories Ltd v. Reed Information Services Ltd* [1992] F.S.R. 409; *Cramp & Sons Ltd v. Frank Smythson Ltd* [1944] AC 329.

⁴⁶ CGUE, 4 ottobre 2011, *Football Association Premier League e Karen Murphy*, cit.; CGUE, 2 maggio 2012, *SAS Institute*, cit.

⁴⁷ CGUE, 2 maggio 2012, *SAS Institute*, cit.

⁴⁸ *Ladbroke v. William Hill* [1964] 1 All ER 465; *Sawkins v. Hyperion*, cit.; CGUE, 2 maggio 2012, *SAS Institute*, cit.; CGUE, 1 dicembre 2011, *Partner*, cit.

⁴⁹ Per un'analisi più accurata su questo punto, si rimanda a J. PILA, *Copyright and its Categories of Original Works*, *O.J.L.S.* 30 (2010): 229.

La prima categoria che viene in mente è certamente quella dell'opera letteraria, nella sua forma scritta o orale⁵⁰. In questo particolare campo, il principio è guardare al "cuore" ossia l'elemento più caratterizzante dell'opera, la sua parte sostanziale o comunque più importante⁵¹.

In molti casi, l'originalità è correlata all'esistenza di un contributo creativo all'opera⁵², il che, tuttavia, è ancora lontano dall'essere un test chiarificatore, specialmente laddove l'autore si sia largamente ispirato a un'altra opera. In *Christoffer v. Poseidon* (2000), per esempio, si riconosce l'originalità di una sceneggiatura narrante una storia che, per forma e dettagli, sebbene ispirata alla leggendaria Odissea di Omero, presenta sufficienti differenze tali da considerarla il risultato di uno sforzo creativo⁵³.

In campo musicale, similmente a quanto descritto nel contesto italiano, la creatività emerge per lo più da un particolare elemento della composizione: la melodia. Tale sembra essere il fulcro della composizione musicale, oltre che presumibilmente l'elemento più ricordato dall'ascoltatore medio (*lay listener*)⁵⁴.

Per quanto riguarda le opere drammatiche, comprese le ope-

Cfr. Z.O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 463, che sottolinea come il requisito della creatività varia a seconda del genere a cui le opere appartengono, mostrando così un maggiore o minore grado di intensità.

⁵⁰ Per una panoramica più ampia sulla tutela dell'opera dell'ingegno letteraria, si veda J. PILA, A.F. CHRISTIE, *The Literary Work within Copyright Law: An Analysis of its Present and Future Status*, I. Prop. J. 13 (1999): 133.

⁵¹ Ciò riguarda anche la protezione dei personaggi. Cfr. Z. SAID, *Fixing Copyright in Characters: Literary Perspectives on a Legal Problem*, *Cardozo Law Review* 35 (2013): 769.

Il principio, inoltre, guida il giudizio sulla rielaborazione di opere altrui. Cfr. V.M. RICHARDSON, D. TAN, *The Art of Retelling: Harry Potter and Copyright in a Fan-Literature Era*, *MALR* 14 (2009): 31, che discutono la possibilità che i fan possano scrivere opere secondarie basandosi sugli elementi più peculiari dell'opera letteraria originale.

⁵² Così in *Godfrey v. Lees* [1995] EMLR 307, che ha evidenziato come il contributo alla creazione debba essere significativo e originale. Cfr. *Brighton and Dubbeljoint v. Jones* [2004] EWHC 1157 (Ch); *Bamgboye v. Reed and Others* [2002] EWHC 2922 (Qb).

⁵³ *Christoffer v. Poseidon Film Distributors Ltd* [2000] ECDR 487, [1999] IP&T 118.

⁵⁴ J. LUND, *Fixing Music Copyright*, *Brook L. Rev.* 79 (2013): 61, 73 ss., che rispetto al test del *lay listener*, ne individua anche uno più specifico per ascoltatori esperti, più capaci di discernere le caratteristiche della composizione musicale.

re teatrali e le danze, lo sforzo creativo è ravvisato anche nell'organizzazione del soggetto e nella sua esteriorizzazione. Va tuttavia chiarito che questo va accertato con maggiore cautela laddove sia prevista la partecipazione di più soggetti alla sua realizzazione⁵⁵. In ogni caso, non è mai con riferimento alla mera idea o al tema ispiratore.

Per quanto riguarda le opere artistiche, comprese le arti figurative⁵⁶, alla protezione dei singoli oggetti si aggiunge la tutela della progettazione preliminare e composizione dell'opera, pur escludendo tendenzialmente la protezione di comuni tecniche di design⁵⁷, e ammettendo la crescente difficoltà ad applicare i principi sinora consolidati rispetto a nuove forme artistiche⁵⁸.

Per quanto riguarda le opere fotografiche⁵⁹, l'attenzione dell'interprete è rivolta alle scelte che il fotografo compie e, in una certa misura, al suo tocco individuale e personale, riferibile per esempio al soggetto o al momento esatto in cui questo è stato fotografato, e alle luci adoperate⁶⁰.

⁵⁵ Sul punto, si veda altresì M. RIMMER, *Heretic: Copyright Law and Dramatic Works*, *QUTLJJ* 2 (2002): 131, che si sofferma sul ruolo di soggetti diversi dallo scrittore nel determinare la dimensione originale dell'opera. Di particolare interesse sono anche le osservazioni di C. WAELDE, P. SCHLESINGER, *Music and dance: beyond copyright text?*, *SCRIPT-ed* 8 (2011): 257, a proposito dell'originalità di alcune forme sperimentali di danza e musica.

⁵⁶ L'arte, in costante trasformazione, impone di considerare l'impatto che le nuove forme artistiche, in particolare se realizzate da una pluralità di soggetti, provocano sul diritto d'autore tradizionale. Sul punto, si veda A. NG, *When Users are Authors: Authorship in the Age of Digital Media*, *Vand. J. Ent. & Tech. L.* 12 (2010): 853.

⁵⁷ Cfr. *IPC Media Ltd v. Highbury SPL Publishing Ltd* [2004] EWCH 283 (Ch).

⁵⁸ Sul rapporto spesso problematico di arte e diritto, si rinvia specialmente a A. BARRON, *Copyright Law and the Claims of Art*, in *I.P.Q.* 4 (2002): 368.

⁵⁹ Sull'impatto della tecnologia sul trattamento giuridico della fotografia, con particolare attenzione al profilo dell'originalità, si veda C.H. FARLEY, *The Lingering Effects of Copyright's Response to the Invention of Photography*, *Univ. Pittsburg L.R.* 65 (2004): 385.

⁶⁰ Non manca peraltro chi dubiti che la maggior parte delle fotografie goda di protezione autoriale. Anche quando lo sforzo creativo è provato, e spesso espresso nelle scelte del soggetto, della composizione, luce, questo potrebbe essere insufficiente a garantire la protezione. Cfr. J. HUGHES, *The Photographer's Copyright. Photograph as Art, Photograph as Database*, *Harv. J.L. & Tech.* 25 (2012): 327.

5. Diritti di esclusiva patrimoniali e usi consentiti

Nel sistema britannico, l'esclusiva autoriale comprende diritti patrimoniali e diritti morali. I primi saranno qui solo brevemente illustrati, per concentrare l'analisi sulle prerogative non economiche degli autori.

La sfera patrimoniale comprende i diritti di riproduzione, distribuzione, noleggio e prestito, esecuzione pubblica, comunicazione al pubblico, e adattamento.

Il diritto di riproduzione (*reproduction*) consiste nella facoltà di riprodurre ovvero effettuare una copia dell'opera dell'ingegno in qualsiasi forma o modo. Il diritto di distribuzione (*distribution*) è il diritto di mettere in commercio l'opera e si esaurisce con la prima vendita della stessa. I diritti di noleggio (*rental*) e prestito (*lending*) riguardano rispettivamente le facoltà di noleggiare, a fronte di un corrispettivo, o dare in prestito gratuitamente l'opera e i suoi esemplari. Il diritto di esecuzione pubblica (*public performance*) riguarda l'esecuzione, la proiezione o la riproduzione dell'opera in pubblico. Il diritto di comunicazione al pubblico (*communication to the public*) consiste nella facoltà di comunicare l'opera al pubblico o comunque metterla a disposizione dello stesso. Il diritto di adattamento (*adaptation*) consente di apportare modifiche all'opera, per esempio realizzando un adattamento o opera derivata, come la traduzione in altra lingua o codice.

Come per il sistema giuridico italiano, vale il principio generale per cui qualsiasi utilizzazione ovvero sfruttamento economico dell'opera dell'ingegno è riservata al suo titolare. Da ciò discende la necessità di ottenere la sua autorizzazione o consenso, salvo si applichi una delle eccezioni previste dallo stesso diritto d'autore.

Il CDPA include espressamente una lista di eccezioni che consentono all'utilizzatore di non richiedere il permesso del titolare dei diritti. Gli atti consentiti, che la norma definisce puntualmente *permitted acts*⁶¹, sono limitati a determinati scopi e, per la maggior parte di questi, è richiesto che siano soggetti a una valutazione di *fair dealing*. Tale criterio consente di determinare

⁶¹ Valgono peraltro le considerazioni simili a quelle fatte riguardo alla natura regolamentare di tali atti e non propriamente derogatoria: essi sarebbero da considerare la regola, non l'eccezione.

se l'uso in questione sia conforme alla legge, quindi non leda i legittimi diritti del titolare e sia limitato allo scopo concesso dalla norma.

Il concetto di *fair dealing* va in ogni caso distinto dall'omologo *fair use* statunitense, che costituisce invece una clausola generale, codificata nel §107 Copyright Act del 1976, che la articola in quattro principali fattori che devono guidare l'interprete per determinare se l'utilizzo dell'opera protetta sia legittimo: scopo e carattere dell'uso (es. trasformativo); natura dell'opera protetta; quantità e importanza della parte utilizzata rispetto all'opera nel suo complesso; effetti dell'utilizzo sul mercato potenziale o sul valore dell'opera protetta. L'interpretazione di ciascun indispensabile fattore è rimessa, caso per caso, alla giurisprudenza⁶².

Il *fair dealing* non è definito a livello legislativo, ma è soggetto a una valutazione complessiva in punto di fatto, grado e di impressione. Sono dottrina e giurisprudenza, in particolare, a guidare l'interprete rispetto a tale complessa valutazione, indicando i fattori che devono essere considerati per determinare se l'utilizzo (*dealing*) dell'opera sia giusto e ragionevole (*fair*).

In particolare, a dover essere considerate sono la misura dell'utilizzo, in termini quantitativi e qualitativi; la corrispondenza del fine dell'utilizzazione allo scopo consentito dall'eccezione; l'incidenza dell'utilizzo eccezionale rispetto alla fruibilità di mercato dell'opera utilizzata. Oltre a tali fattori, è in molti casi rilevante la corretta menzione della fonte, quindi il rispetto del diritto di paternità, fuori dai casi in cui ciò sia impossibile nella pratica.

Gli utilizzi consentiti sono numerosi, e la legge ne specifica contenuto e condizioni in maniera particolarmente dettagliata.

Volendo offrire una panoramica sintetica, alcune eccezioni al diritto di esclusiva autoriale sono di natura generale, quali la riproduzione di copie temporanea (*making of temporary copies*, s. 28A CDPA); la riproduzione di copie a scopo personale (*personal copies for private use*, s. 28B CDPA); lo studio e la ricerca a scopo non commerciale (*non-commercial research and private study*, s. 29 CDPA); l'estrazione di testo o dati, fina-

⁶² Sul punto e per i necessari approfondimenti, si rimanda, *ex multis*, a P. AUFDERHEIDE, P. JASZI, *Reclaiming Fair Use. How to Put Balance Back in Copyright*, Chicago, 2011; W.F. PATRY, *Patry on Fair Use*, Eagan, 2019.

lizzata alla ricerca non commerciale (*copies for text and data mining for non-commercial research*, s. 29A CDPA); la critica, la recensione, la citazione e la cronaca (*criticism, review, quotation and news reporting*, s. 30 CDPA); la caricatura, la parodia o il *pastiche* (*caricature, parody or pastiche*, s. 30A CDPA); l'inclusione accidentale di contenuti protetti (*incidental inclusion of copyright material*, s. 31 CDPA).

Altre eccezioni sono specificamente rivolte alle persone con disabilità⁶³, e comprendono la riproduzione di copie per uso personale (s. 31A CDPA); la riproduzione, comunicazione o messa a disposizione; la distribuzione e il prestito di copie accessibili e intermedie da parte di enti autorizzati (ss. 31B, 31BA CDPA).

Vi sono poi eccezioni riconducibili a finalità formative, quali: realizzazione di illustrazioni a scopo di insegnamento (*illustration for instruction*, s. 32 CDPA) o di antologie scolastiche (*anthologies for educational use*, s. 33 CDPA); l'esecuzione o l'illustrazione di un'opera durante le attività formative (*performing, playing or showing work in course of activities of educational establishment*, s. 34 CDPA); la registrazione di trasmissioni da parte di istituti scolastici (*recording by educational establishments of broadcasts*, s. 35 CDPA); la riproduzione e l'uso di estratti dell'opera da parte di istituti scolastici (*copying and use of extracts of works by educational establishments*, s. 36 CDPA); il prestito di copie da parte di istituti scolastici (*lending of copies by educational establishments*, s. 36A CDPA).

Altre eccezioni sono previste nello specifico per archivi e biblioteche⁶⁴, quali il prestito di copie (*lending of copies by libraries or archives*, s. 40A CDPA); la messa a disposizione dell'opera in terminali dedicati di biblioteche e altri enti (s. 40B CDPA); la riproduzione di copie per vari ma specifici scopi da parte di biblioteche o archivi (ss. 42, 42A, 43, 44 CDPA); e il deposito legale (s. 44A).

Puntuali eccezioni sono poi previste a beneficio della pubblica amministrazione (ss. 45-50 CDPA), degli utenti (*lawful users*) di programmi per elaboratore (ss. 50A-50C CDPA), e di *database* (s. 50D CDPA). Altre eccezioni concernono specifiche tipologie di opera, quali opere di design (ss. 51-53 CDPA),

⁶³ Da interpretare ai sensi delle ss. 31A-31BB, come previsto dalla s. 31F.

⁶⁴ Ss. 40A-43 CDPA, da interpretare ai sensi della s. 43A CDPA.

caratteri tipografici (ss. 54-55 CDPA), opere in forma elettronica (s. 56 CDPA). Altre ancora si applicano a opere letterarie, drammatiche, musicali e artistiche: dall'utilizzo di opere – anonime o pseudonime – nell'ipotesi in cui essa sia in pubblico dominio o l'autore sia deceduto, agli utilizzi finalizzati alla ricostruzione di edifici (ss. 56-65 CDPA). Inoltre, eccezioni miscellanee riguardano *films*, *sound recordings*, e *broadcasting* (ss. 66-75 CDPA).

È prevista una norma di chiusura, dedicata agli adattamenti, che specifica che l'utilizzo consentito di un'opera che sia un adattamento di un'altra non lede i diritti d'autore sull'opera originaria (s. 76 CDPA). Quanto, infine, alle disposizioni sugli usi consentiti rispetto alle opere orfane (*permitted uses of orphan works*, ss. 44B-76A CDPA), questi sono stati recentemente omessi in seguito alla *Brexit*⁶⁵.

6. Diritti morali

Come si ricorderà, i sistemi di *common law* hanno storicamente manifestato una certa riluttanza a offrire una tutela piena e assoluta ai diritti morali d'autore⁶⁶. La tradizionale assenza di una *moral rights doctrine* non ha però impedito, anche solo per adempiere agli obblighi internazionali, di dare spazio nella legge anche alle prerogative non economiche degli autori⁶⁷.

Il forte significato personalista che si desume dal proteggere il diritto morale d'autore in maniera assoluta si scontra con la spinta apertamente economica dell'esclusiva di copyright. Tuttavia, è indubbio che vi sia un crescente interesse per i diritti morali anche nei paesi di *common law*, come Regno Unito e Stati Uniti⁶⁸.

⁶⁵ Per effetto dell'intervento legislativo (EU Exit) Regulations 2019, S.I. 2019/605, modificato da S.I. 2020/1050.

⁶⁶ Cfr. E. ADENEY, *The moral rights of authors and performers*, cit., 282.

⁶⁷ Sul tema si richiama soprattutto M.T. RAJAN, *Moral rights*, cit., 88-89, che ricorda come in particolare l'approccio del Regno Unito ai diritti morali sia confuso e curioso, e che nulla abbia a che fare con le peculiarità del *common law*, e comunque privo di un chiaro *rationale*; ID., *Tradition and change: The past and future of authors' moral rights*, in T. TAKENAKA (ed.), *Intellectual Property in Common Law and Civil Law*, Cheltenham, 2013, 123, 125 ss.

⁶⁸ La letteratura si è occupata di *moral right* nelle giurisdizioni di *common law* è ampia. Si veda, in particolare, E.J. DAMICH, *The Right of Personality: A Common Law Basis for the Protection of the Moral Rights of Authors*,

Questi ultimi hanno ratificato la Convenzione di Berna solo nel 1989 e, con il Visual Artists Rights Act (VARA) confluito nel paragrafo §106 USC, hanno offerto una ancor più limitata protezione ai diritti morali – soli diritti di paternità e integrità, unicamente per opere di arte visiva (*works of visual arts*), e con specifiche e ulteriori limitazioni, anche in termini di durata (non perpetui) e di rimedi esperibili (solo di natura civile e mai penale).

Eppure, in entrambi i sistemi di *common law* citati, la crescente curiosità verso i diritti morali sembra essere, in qualche misura, legata alla loro capacità di esercitare una sorta di “funzione equilibrante”⁶⁹, soprattutto in concomitanza dei continui cambiamenti tecnologici che hanno rivoluzionato gran parte dei concetti tradizionali di diritto d’autore.

Nonostante l’iniziale riottosità, la legge britannica include espressamente i diritti morali tra i diritti tutelati dal copyright, a condizione che essi siano di fatto liberamente disponibili, e senza accettarne incondizionatamente i termini.

L’attuale legge d’autore contempla la protezione dei diritti di paternità (*be identified as author or director*), integrità dell’opera (*object to derogatory treatment of work*), opposizione a falsa attribuzione (*object to false attribution*), privacy di certe fotografie e filmati (*privacy of certain photographs and films*)⁷⁰.

Tale riconoscimento, tuttavia, è limitato e lo è su più fronti. I diritti morali, infatti, sono soggetti a “formalità”, condizioni e

Ga. L. Rev. 23 (1988): 1; G. DWORKIN, *The moral right of the author: moral rights and the common law countries*, *Colum. VLA J.L. & Arts* 19 (1995): 229; J.C. GINSBURG, *Moral Rights in a Common Law System*, *UCLA Ent. L. Rev.* 4 (1990): 121; J.C. GINSBURG, E.E. SUBOTNIK, *Speaking of Moral Rights, A Conversation*, *Cardozo AELJ* 30 (2012): 91; L. ZEMER, *Moral rights: limited edition*, *Bost ULR* 91 (2011): 1519; G. DAVIES, K. GARNETT, *Moral rights*, London, 2016 (2010); W. CORNISH, *Moral rights under the 1988 Act*, *EIPR* 11 (1989): 449; R. DURIE, *Moral rights and the English business community*, *Ent. L. R.* 2 (1991): 42.

⁶⁹ Sull’argomento, si veda specialmente l’analisi giuridico-economica di R. TOWSE, *Partly for the Money: Rewards and Incentives to Artists*, *KYKLOS* 54 (2001): 473, che sostiene come gli artisti siano motivati anche da ragioni reputazionali e più estesamente etiche, non solo dalla possibilità di guadagno. Cfr., della stessa autrice, Id., *Copyright and Artists: A View From Cultural Economics*, *J. Econ. Surv.* 20 (2006): 567-85; Id., *Creativity, Incentive and Reward: An Economic Analysis of Copyright and Culture in the Information Age*, Cheltenham, 2001.

⁷⁰ Oltre alle specifiche disposizioni applicabili a ciascun diritto, la legge dedica condizioni e limitazioni supplementari. Ss. 86-89 CDPA.

limitazioni, circostanza invece rigorosamente esclusa dal sistema italiano.

Innanzitutto, il copyright deve sussistere e i diritti morali sono ammessi rispetto a opere letterarie, drammatiche, musicali e artistiche, film e alcune performance, mentre sono espressamente esclusi rispetto a determinate tipologie di opera, quali i programmi per elaboratore e le opere generate da computer, sulla base del fatto che non sembra identificabile un loro autore umano.

I diritti morali hanno una durata limitata: paternità, integrità e privacy di fotografie si esauriscono allo scadere dei diritti patrimoniali, mentre il diritto di opporsi a falsa attribuzione ha una durata ancora più limitata, ossia vent'anni dopo la morte dell'autore.

Inoltre, l'applicabilità di tali diritti varia rispetto all'opera integrale o alle sue parti. Il diritto di essere identificato come autore o regista e il diritto alla privacy di alcune fotografie e film può estendersi all'intera opera o a qualsiasi parte sostanziale di essa, mentre il diritto di opporsi a modifiche pregiudizievoli dell'opera e il diritto contro la falsa attribuzione possono riguardare la totalità o una parte qualsiasi di un'opera (s. 89 CDPA).

Infine, benché non siano pienamente disponibili, in quanto non possono essere alienati o altrimenti trasferiti, ciascuno di essi può però essere oggetto di rinuncia (*waiver*). La rinuncia, che può avvenire «by instrument in writing signed by the person giving up the right» (s. 87 CDPA), può essere relativa alla generalità delle opere o a un'opera specifica, può riguardare un'opera esistente o da creare. Allo stesso tempo, si ammette che la rinuncia possa essere condizionata e anche eventualmente soggetta a revoca⁷¹.

Il *right to attribution* è a grandi linee assimilabile al diritto morale italiano di paternità, benché la sua effettiva protezione sia soggetta a determinate condizioni, anche formali (ss. 77-79 CDPA).

Il *right to integrity* consiste nella facoltà di opporsi a modifiche sull'opera che siano lesive dell'onore o della reputazione dell'autore (ss. 80-83 CDPA).

Il *right to object to false attribution* è la facoltà di non es-

⁷¹ S. 87 CDPA.

sere indicati come autore (o regista) di un'opera che non si ha creato. Si tratta di un diritto agevolmente associato al diritto di paternità, ma che da esso – quantomeno nel contesto britannico – va tenuto distinto (s. 84 CDPA). Peculiare è la scelta del legislatore di non inserirlo nella s. 2 CDPA, che elenca invece gli altri diritti morali, ma di collocarlo comunque nel quarto capitolo della legge, dedicato alle disposizioni su ciascun specifico diritto morale. Ciò ha portato a ritenere discutibile la sua natura di diritto morale in senso stretto⁷², visto anche il diverso termine di durata (s. 86.2 CDPA).

Il *right to privacy of certain photographs and films* consente al committente di fotografie o film realizzati per scopi privati di opporsi alla messa a disposizione o esposizione degli stessi, a meno che non vi abbia acconsentito o quando l'atto sia legittimato da altre istanze specifiche (s. 85 CDPA).

6.1 Il diritto di paternità: *right of attribution*

Il diritto a essere identificato come autore o regista di un'opera dell'ingegno è, come in altri sistemi, il primo diritto morale contemplato dalla legge britannica. Il suo contenuto è così concisamente articolato (s. 77.1 CDPA):

The author of a copyright literary, dramatic, musical or artistic work, and the director of a copyright film, has the right to be identified as the author or director of the work in the circumstances mentioned in this section; but the right is not infringed unless it has been asserted in accordance with section 78.

La legge, oltre a delimitare il diritto a determinate tipologie di opera (letteraria, drammatica, musicale o artistica, e film) ed escluderlo rispetto a determinate tipologie di opera, quali opere di attualità o pubblicazioni con specifiche finalità divulgative, indica anche le condizioni in cui tale prerogativa sarà garantita rispetto a ciascuna tipologia⁷³.

⁷² Sul punto si veda D. BAINBRIDGE (ed.), *Intellectual property*, Harlow, 2008 (1992), 129, che nota come anche il diritto alla privacy su fotografie e film sia in qualche modo estraneo alla concezione tradizionale dei diritti morali.

⁷³ Si rimanda ai commi 2-9 della s. 77 CDPA per una dettagliata illustrazione di condizioni e limitazioni di operatività della norma. Cfr. s. 79 CDPA,

The right does not apply in relation to the publication in (a) a newspaper, magazine or similar periodical, or (b) an encyclopaedia, dictionary, yearbook or other collective work of reference, of a literary, dramatic, musical or artistic work made for the purposes of such publication or made available with the consent of the author for the purposes of such publication [....]⁷⁴.

Al fine di esercitare il diritto e in particolare agire in caso di violazione (*infringement*), è richiesto inderogabilmente che tale diritto sia *asserted* (s. 77 CDPA). Tale *assertion* può essere fatta valere in modo generale o con un atto specifico, ad esempio con una dichiarazione al momento della cessione dei diritti d'autore sull'opera, o con qualsiasi altro strumento scritto firmato dall'autore o dal regista.

A titolo d'esempio, per quanto riguarda le opere artistiche esposte al pubblico, il diritto può anche essere fatto valere: (a) assicurando che quando l'autore o altro primo titolare del diritto d'autore entra in possesso dell'originale, di una copia fatta da lui o sotto la sua direzione o controllo, l'autore sia identificato sull'originale o sulla copia, cornice, supporto o altra cosa a cui è attaccato; oppure (b) includendo, in una licenza con cui l'autore o altro primo titolare del diritto d'autore autorizza la realizzazione di copie dell'opera, una dichiarazione – firmata da o per conto della persona che concede la licenza – in cui l'autore rivendica il suo diritto ad essere identificato in caso di esposizione al pubblico di una copia realizzata in virtù della licenza (s. 78.3 CDPA).

È opportuno, in ogni caso, osservare come il requisito della *assertion*, che rischia di essere percepita come formalità che la Convenzione vieta espressamente⁷⁵, possa essere più facilmente soddisfatto dall'autore di un'opera letteraria, mentre potrebbe essere meno agevole far valere il diritto rispetto a un diverso tipo di opera, per esempio un'opera musicale. Nonostante la severità della disposizione, tuttavia, la stessa prevede un correttivo: qualora in caso di violazione sia esperita l'azione giudiziaria, il tribunale potrà prendere in considerazione anche l'eventuale ritardo nell'asserire e quindi far valere il diritto.

Generalmente, è l'autore, cioè chi crea l'opera, il primo ti-

che contiene eccezioni dettagliate al diritto di essere identificato come autore (o regista) dell'opera, es. in caso di software e opere generate da computer.

⁷⁴ S. 79 (6) (7) CDPA.

⁷⁵ E. ADENEY, *The moral rights of authors and performers*, cit., 398-401.

tolare di diritti d'autore (*copyright owner*), salve importanti eccezioni rispetto all'opera creata nel corso di un rapporto di lavoro, dove il datore di lavoro è considerato il titolare originario dell'opera, o altri casi particolari.

Rispetto a determinate categorie di opere, alcuni diritti morali (paternità, integrità e privacy su fotografie e film) sussistono a favore dell'autore, regista o committente dell'opera, i quali potranno quindi rivendicare tali diritti, indipendentemente dal fatto che siano titolari del copyright in senso economico (s. 2 CDPA). Tale previsione consente la naturale dissociazione tra la sfera di esclusiva patrimoniale e quella morale, ma introduce evidentemente un'importante distinzione rispetto alla concezione del diritto d'autore continentale, che consente di ricondurre la titolarità dei diritti morali al solo autore.

La peculiarità del sistema britannico rispetto al diritto morale si spinge anche oltre. La legge, distinguendo *authorship* e *ownership*, introduce una chiara finzione giuridica quando considera che l'autore, ossia «the person who creates» (s. 9 CDPA)⁷⁶, possa essere: il produttore per le registrazioni sonore; il produttore o il regista principale per i film; chi realizza la trasmissione per la messa in onda; l'editore per il carattere tipografico; la persona che predispone la creazione dell'opera per opere letterarie, drammatiche, musicali o artistiche generate da computer; ovvero il suo datore di lavoro se l'opera è creata nel corso di un rapporto di lavoro, salvo diverso accordo (s. 11.2 CDPA).

In caso di paternità congiunta (*joint authorship*), quando cioè un'opera è creata grazie alla collaborazione di due o più autori in cui il contributo di ciascuno è indistinto, è prevista la co-titolarità dei diritti (s. 10 CDPA).

7. Violazione dei diritti e strumenti di tutela

Analogamente a quanto riferito rispetto al sistema giuridico italiano, anche nel contesto britannico il plagio, inteso come usurpazione della paternità di un'opera dell'ingegno altrui, rap-

⁷⁶ La stessa disposizione copre i casi di paternità sconosciuta (*unknown authorship*), quando cioè non sia possibile accertare l'identità dell'autore in maniera ragionevole. Una volta nota, tuttavia, la sua identità non potrà più essere disconosciuta.

presenti – sul piano giuridico – una violazione del diritto morale d'autore. Ciò non significa che debba essere parificato alla contraffazione, anche e soprattutto in punto di tutela rimediale, né esclude che il plagio trovi una diversa o ulteriore collocazione sul piano sociale.

Accogliendo le specificità del tessuto normativo britannico, si potranno considerare le sole ipotesi in cui la violazione del diritto morale intervenga prima della caduta in pubblico dominio dell'opera – all'opposto, la tutela perpetua dei diritti d'autore in Italia include le ipotesi in cui i diritti d'autore patrimoniali siano venuti meno. Mentre, e ciò accomuna entrambi i sistemi, è comunque indispensabile accertare che l'opera sia tutelata dal diritto d'autore in quanto forma espressiva (e non mera idea) creativa o originale. Fuori da questi ambiti, si potrà considerare il plagio unicamente nella sua dimensione etica.

La mancanza di una definizione di "plagio", comune alla realtà italiana, non impedisce di sanzionare il fenomeno, pur con le dovute distinzioni legate alle specificità del copyright come sinora rappresentato. Tuttavia, a differenza della giurisprudenza italiana che adopera il termine con profusione, le corti britanniche lo utilizzano in maniera molto più sporadica e più spesso allegorica, associandolo il più delle volte alla contraffazione. In tale quadro ricostruttivo, il confronto con il Regno Unito è dunque estremamente utile ed esplicativo.

Nel contesto britannico, il primo essenziale distinguo riguarda la stretta dipendenza dei diritti morali da quelli economici, questi ultimi – come si è dapprima discusso – tradizionalmente prevalenti nei sistemi di *common law*. Tale assunto è reso implicito nella previsione di durata dei diritti morali, pari o in un caso inferiori alla durata dei diritti economici. Eppure, la durata limitata dei diritti morali non preclude di slegare la loro tutela dai diritti patrimoniali.

Nella legge britannica manca un riferimento esplicito che escluda la protezione autonoma e indipendente dei diritti morali; autonomia e indipendenza che peraltro sarebbero conformi alla normativa internazionale, quantomeno fintanto che il copyright sussista. In caso di violazione del solo diritto morale, però, la legge prevede che sia azionabile come violazione di un dovere legale (*breach of statutory duty*, s. 103), con la possibilità di riconoscere un risarcimento del danno (*damages*) o di ottenere l'inibitoria della condotta in violazione del diritto (*injunction*), che

la legge prevede espressamente – in via eventuale – per il diritto di integrità (s. 103.2 CDPA) ⁷⁷.

Come osserva Adeney, nonostante l'apparente chiarezza della norma, non vi sono indicazioni precise su come tali rimedi di diritto d'autore possano concretamente essere applicati ⁷⁸. Ciò invita a considerare quali possano essere le soluzioni rimediali alternative. Ciò premesso, e posto che spesso la violazione del diritto di paternità si accompagna alla violazione dell'esclusiva patrimoniale, si possono contemplare più ipotesi in cui la condotta può prendere forma come plagio o come contraffazione.

Le condotte o gli atti che rappresentano un'utilizzazione illecita dell'opera, quindi la violazione dei diritti di utilizzazione economica, sono molteplici.

Il diritto che sembra più immediatamente e frequentemente aggredito è quello di riproduzione. La copia illecita, ossia realizzata senza l'autorizzazione del titolare dei diritti, determina uno dei casi più frequenti di violazione (*infringement*) del copyright. La violazione è di due specie: *primary* e *secondary infringement*, dove la prima – in termini semplificati – allude generalmente alla violazione del diritto di riproduzione (*infringement of copyright by copying*, s. 17 CDPA), e la seconda alla violazione di altri diritti economici di sfruttamento (ss.18-21 CDPA) ⁷⁹.

In generale, guardando ai meccanismi di accertamento della violazione, il soggetto (*plaintiff*) che intende agire in giudizio dovrà provare: (a) che il convenuto (*defendant*) ha realizzato la condotta che viola i suoi diritti (*restricted acts*) sull'opera protetta dal diritto d'autore; (b) che vi è un nesso causale (*causal connection*) tra le due opere; (c) che la condotta illecita riguarda l'opera nella sua integrità o rispetto a una sua parte sostanziale (*substantial*), in via diretta o indiretta ⁸⁰.

La riproduzione illecita è la condotta più ricorrente nella violazione del copyright contestuale violazione del diritto di paternità, ma non si esclude il rilievo di altre condotte illecite, per esempio riferite alla comunicazione o messa a disposizione del

⁷⁷ Cfr. R. SPOO, *Injuries, Remedies, Moral Rights, and the Public Domain*, James Joyce Q. 37 (2000): 333.

⁷⁸ E. ADENEY, *The moral rights of authors and performers*, cit., 426.

⁷⁹ Ai fini di questa trattazione, ci concentrerò in particolare sulla prima fattispecie.

⁸⁰ Cfr. L. BENTLY, B. SHERMAN, *Intellectual Property Law*, cit., 190 ss.

pubblico (s. 18 CDPA), che possono violare i diritti economici e morali⁸¹.

Il primo atto che può comportare una violazione dei diritti del titolare del copyright è dunque la copia o riproduzione:

Reproducing the work in any material form [including] storing the work in any medium by electronic means [;] the making of a copy in [multiple] dimensions [;] making a photograph of the whole or any substantial part of any image forming part of the film [or broadcast] [;] making a facsimile copy of [a typographical] arrangement [and] making of copies which are transient or are incidental to some other use of the work.

La riproduzione può essere realizzata in vari modi e assumere diverse sembianze: può essere pedissequa o non letterale, integrale o parziale. Tuttavia, ciò che conta è che a essere copiata sia la parte sostanziale dell'opera, quindi che la violazione riguardi il nucleo dell'opera copiata.

Tale requisito è noto come parametro di sostanzialità (*substantiality*) che, per quanto non privo di elementi controversi⁸², si applica non solo all'oggetto della copia⁸³, ma anche alla sua estensione. Quest'ultimo aspetto è di particolare importanza, soprattutto nel confronto con il sistema italiano che non impone il medesimo criterio rispetto all'entità della riproduzione, che potrà quindi essere anche minima (intesa in senso quantitativo e qualitativo) purché a essere riprodotta sia la parte sostanziale dell'altra opera⁸⁴.

⁸¹ A titolo esemplificativo, la S. 84 CDPA indica anche gli atti o i comportamenti che portano alla violazione del diritto di opporsi alla falsa attribuzione di paternità che, pur con le dovute distinzioni, è associato al diritto morale di paternità. Cfr. *Clark v. Associated Newspapers Ltd* [1998] 1 WLR 1558; *Samuelson v Producers Distributing Co* [1932] 1 Ch 201.

⁸² Tra la giurisprudenza britannica più recente, si veda *Designers Guild Limited v. Russell Williams*, cit., che affronta la spinosa questione se la trama di un'opera possa essere considerata una parte sostanziale della stessa.

⁸³ Non sono tuttavia mancati casi in cui è stata accertata violazione nell'ipotesi di riproduzione non esattamente sostanziale, ma comunque importante. Cfr. *Ravenscroft v. Herbert and New English Library Limited* [1980] RPC 193.

⁸⁴ Si veda, in particolare, *Baigent and Leigh v. The Random House Group Ltd* cit., noto caso sul *Da Vinci Code* di Dan Brown, in cui la corte ha ritenuto che non si fosse verificata alcuna copia sostanziale. La tesi della violazione è stata respinta anche in appello.

In relazione alle forme in cui si manifesta l'*infringement*, il ruolo delle tecnologie digitali assume un apprezzabile rilievo. In tale contesto, già controverso per natura, si aggiunge la preoccupazione che la tecnologia possa aumentare l'incidenza delle condotte illecite, come nel caso della pirateria digitale. Nell'era di internet, molte pratiche di utilizzazione hanno assunto sembianze in parte diverse rispetto a quelle dell'epoca analogica, mentre la tecnologia si presta tuttora a essere un'arma a doppio taglio – al contempo strumento di violazione e di protezione – con inevitabili ripercussioni sulla società e sulla tutela dell'interesse pubblico⁸⁵.

Quanto agli strumenti correttivi, la legge britannica prevede rimedi di diversa natura. La strada di un'azione legale autonoma non è, come si è detto, esclusa, benché nella pratica le azioni contro la violazione dei diritti economici siano nettamente prevalenti⁸⁶. Alla violazione dei diritti economici si applicano rimedi civili e penali, ma nella legge britannica non vi è alcun riferimento a misure penali contro la violazione del diritto morale.

Come precedentemente anticipato, affinché possano operare tali rimedi, è necessario riscontrare i prerequisiti essenziali di protezione autoriale, da accertare in via preliminare rispetto all'accertamento della violazione, in primis l'originalità dell'opera, quale espressione dell'idea, e la sua fissazione.

Rispetto a tali prerequisiti, la legge britannica pone ulteriori limitazioni, sia rispetto alla tipologia specifica di opera che all'uso specifico o circostanza⁸⁷. Per esempio, si rammenta, la norma richiede che il diritto di attribuzione sia fatto valere (*asserted*) e quindi l'autore sia ragionevolmente identificabile⁸⁸, sia riscontrata la generale sussistenza del diritto d'autore sull'opera (s. 86 CDPA), e non sia stata espressa rinuncia o consenso⁸⁹.

⁸⁵ Cfr. J. GRIFFITHS, *Copyright Law After Ashdown. Time to Deal Fairly with the Public*, I.P.Q. 3 (2002): 240.

⁸⁶ Tra le eccezioni, si veda, per esempio, *Sullivan (aka Soloman) v. Bristol Film Studios Ltd* [2012] EWCA Civ 570.

⁸⁷ Altre limitazioni più specifiche impediscono di fatto di sanzionare la violazione dei diritti morali, e si rimanda alla lettura delle singole disposizioni per ciascuna ipotesi. In particolare, il diritto non è considerato violato in determinate circostanze, per esempio riconducibili al *fair dealing*. Cfr. s. 79 CDPA.

⁸⁸ Si è visto come tale elemento obbligatorio, tuttavia, rischia di scontrarsi con il divieto di formalità imposto dalla normativa internazionale.

⁸⁹ Nell'ipotesi di opere congiunte, ogni autore ha il diritto di essere identificato e deve far valere lui stesso tale diritto. Allo stesso modo, ogni autore

Contro la violazione del copyright, si contemplanò tipicamente i rimedi di *damages, injunctions, accounts*, o altri rimedi disponibili (s. 96 CDPA). Specifiche disposizioni regolano il singolo meccanismo rimediale (s. 97 CDPA), ribadendo il potere discrezionale del tribunale (s. 99 CDPA), che può per esempio disporre la consegna o il sequestro dell'opera contraffatta (ss. 100, 114 CDPA).

La legge prevede, come si è detto, una norma specifica ma di difficile applicazione⁹⁰, in caso di violazione dei diritti morali, disponendo che questa è perseguibile come violazione di un dovere legale e che in caso di violazione del diritto di integrità il tribunale possa concedere un'ingiunzione specifica (s. 103 CDPA)⁹¹.

Quanto alle disposizioni penali applicabili alla violazione del copyright, la responsabilità penale può derivare dalla realizzazione o dal commercio di opere in violazione, senza la licenza di chi detiene il copyright, per esempio vendendo o noleggiando, importando, possedendo nel corso di affari allo scopo di violare il diritto d'autore, oppure esponendo in pubblico o distribuendo l'opera che è, e che questi sa o ha ragione di credere sia, una copia in violazione di un'opera protetta dal diritto d'autore (ss. 107 ss. CDPA). Le sanzioni applicabili a tali reati includono la reclusione, l'applicazione di una sanzione pecuniaria o entrambe. Inoltre, come per i procedimenti civili, in quelli penali si possono contemplare l'eliminazione o la confisca dell'opera contraffatta (ss. 108 ss. CDPA).

8. La giurisprudenza sul plagio

La naturale complessità del diritto d'autore richiede un approccio interdisciplinare, che implica e giustifica il ricorso del giudice al parere dell'esperto. Ciò vale tanto per il sistema italiano quanto per quello britannico⁹².

congiunto può esercitare la sua rinuncia senza essere influenzato dalle eventuali rinunce di altri coautori. Cfr. s. 88 CDPA.

⁹⁰ Cfr. E. ADENEY, *The moral rights of authors and performers*, cit., 426.

⁹¹ In ogni caso, in termini generali e in maniera simile a quanto già osservato rispetto al sistema italiano, occorre valutare con attenzione quale sia il rimedio adeguato a risarcire il titolare del diritto d'autore e a proteggere i suoi interessi (s. 114.2 CDPA).

⁹² Si dà nota che il numero più limitato di pronunce britanniche è, da una

Il giudice può infatti fondare il suo convincimento esclusivamente in base a conoscenza ed esperienza, oppure filtrare il proprio giudizio attingendo anche alle conclusioni dei periti. È evidente come il risultato di tali operazioni esegetiche dipenda dalle circostanze del caso, oltre che dalle specificità del diritto conteso e della tipologia di opera cui esso afferisce. Tali valutazioni non sono mai semplici, a prescindere dalla tipologia di opera. Il ruolo dell'esperto o perito è spesso rilevante, ma è l'intendimento del giudice ad essere decisivo⁹³.

Tipicamente, potrà essere più agevole per il giudice esaminare un caso di plagio relativo all'opera letteraria⁹⁴ piuttosto che uno riguardante l'opera musicale, ma non si tratta di una regola fissa. Ciò che è certo è che per il giudice ogni caso sarà peculiare e prevedibilmente curioso, come ben reso dal giudice inglese in *D'Almaine v. Boosey* (1835):

Where material is borrowed from a previous work, it is a nice question, depending on circumstances, whether there is a plagiarism⁹⁵.

Nel decidere il caso concreto, il giudice ricorre a una pluralità di criteri di valutazione. Nel contesto britannico, un tipico criterio è rappresentato dallo "standard dell'uomo medio". Tale criterio guida l'interpretazione del giudice nel considerare la percezione che la persona media ha delle questioni di diritto d'autore, e suggerisce altresì di interpretare termini controversi secondo il loro significato comune⁹⁶.

L'*average person*, che richiama la condotta ragionevole di una persona comune⁹⁷, ha del resto ricevuto maggiore attenzio-

parte, dovuto a ragioni sistematiche (vige il principio del precedente vincolante), dall'altra, alla precisa scelta metodologica di preferire casi che involgano espressamente il fenomeno plagiario e possibilmente corroborino la tesi della sua riconducibilità alla dimensione morale del diritto d'autore.

⁹³ Cfr. A. DURANT, *Substantial similarity of expression' in copyright infringement actions: a linguistic perspective*, in L. BENTLY, J. DAVIS, J.C. GINSBURG (edd.), *Copyright and Piracy*, cit., 147, 166.

⁹⁴ Rispetto a tali opere, si suppone che il giudice abbia maggiore autonomia.

⁹⁵ *D'Almaine v. Boosey* [1835] 160 ER 117.

⁹⁶ Cfr. *Dicks v. Brooks*, cit., sul significato giuridico o comune di copia.

⁹⁷ La formula, che rappresenta il comportamento dell'uomo ordinario, medio (es. *Jane* o *John Doe*), ma anche semplicemente dell'uomo della strada, intende descrivere il comportamento tipico del pubblico in materia di diritto d'autore.

ne da quando, anche nel contesto del diritto d'autore (tradizionalmente concentrato sull'esclusiva individuale), si è dato valore agli interessi del pubblico e della società nel suo complesso⁹⁸.

Il ricorso allo standard dell'individuo medio non è tuttavia sempre agevole né adeguato, specialmente nei casi in cui non sia sufficiente considerare come parametro di riferimento la percezione della persona media⁹⁹. Quando la complessità del caso lo richieda, il perito soccorre e inserisce nel giudizio la percezione dell'esperto. Il parere specialistico, infatti, può consentire al giudice di trarre conclusioni che, basandosi solo sulla propria esperienza o sulla sua formazione esclusivamente giuridica, non avrebbe altrimenti tratto. Esso può persino consentire al giudice di attribuire a un particolare concetto specialistico una natura ordinaria¹⁰⁰.

Quest'ultimo aspetto è reso molto chiaro in *Wood v. Boosey* (1868) dove, nel descrivere il concetto di "opera", il giudice evidenzia come il ruolo dell'arrangiatore sia essenziale, e definisce questo un principio fondamentale, noto a chiunque abbia una conoscenza di base dell'orchestra:

Anybody who knows anything of the orchestral score and of the pianoforte arrangement, would know that. It is a physical impossibility that fingers could play upon the pianoforte every note as it is written in the orchestral score. For example, where there is a tremolando in the music - that is when the violins play the same notes backwards and forwards continually, of course that cannot be done on the piano, and sometimes for a substitute an octave is played with the thumb and finger¹⁰¹.

Allo stesso tempo, è assolutamente chiaro che dovrà essere il giudice, se adito per risolvere la controversia, a giudicare il fe-

⁹⁸ Per un approfondimento sul tema, si veda in particolare G. LASTOWKA, *Virtual Justice: The New Laws of Online Worlds*, New Haven, 2010.

⁹⁹ Ai fini di questa analisi, il concetto di "persona media" intende indicare la condotta tipica o attesa di un individuo e la sua normale percezione dei diritti d'autore.

¹⁰⁰ Cfr. *Dorling v. Honnor Marine Ltd* [1964] Ch 560; *Dorling v. Honnor Marine Ltd* [1965] Ch 1.

¹⁰¹ *Wood v. Boosey and another* [1868] 3 LR QB 223, che aggiunge: «anybody who plays any musical instrument knows it is a very common expression to say, such a piece is very well arranged, such a piece is very ill arranged; this is a very difficult arrangement; that is an easy arrangement». Cfr. *Wood v. Boosey and another* [1867] LR 2 QB 340.

nomeno creativo in contesa, come reso pittorescamente in *William J. Holdsworth* (1865):

Now, in the case of those things as to which the merit of the invention lies in the drawing, or in forms that can be copied, the appeal is to the eye, and the eye alone is the judge of the identity of the two things. Whether, therefore, there be piracy or not is referred at once to an unerring judge, namely, the eye, which takes the one figure and the other figure, and ascertains whether they are or are not the same¹⁰².

Il prezioso occhio (o orecchio) del giudice potrà essere sempre guidato dall'esperto, che conosce meglio la natura e i meccanismi delle questioni contese e traduce la percezione del senso visivo o uditivo in parola. Tale guida dovrà essere unicamente un accompagnamento, mai un sostituto dell'opinione del giudice, come declamato in *Pike v. Nicholas* (1869):

In endeavouring to reach an approach which is neither too superficial nor unduly academic or technical, I think I must to some extent rely on my own aural judgment, instructed as it has been by these various experts. As it was put by Professor Nie-man, "The public has a purer approach to music than the critics." That, of course, does not mean that one must discount the help that the critics can give, but I think I must rely on the ear as well as on the eye, and on the spoken words of the witnesses¹⁰³.

Nella realtà britannica, del resto, non è raro che gli esperti eseguano per esempio l'opera musicale, oltre ad interpretare la loro registrazione, consentendo così al giudice di "sentire", esaminare l'opera e confrontarla con altre opere con una maggiore consapevolezza.

In ambito musicale, nell'esame delle opere coinvolte in giudizio, si è soliti soffermarsi in particolare sulla somiglianza delle melodie. In maniera simile a quanto osservato per il sistema italiano, il giudice, nell'accertare dapprima l'originalità dell'opera

¹⁰² *William J. Holdsworth And Others Plaintiffs In Error; And Henry C. M'crea Defendant In Error* [1865] 2 LR HL 380.

¹⁰³ *Pike v. Nicholas* [1869] LR 5 Ch App 251, che conclude per un «palpable crib from the Plaintiff's, transposed, altered, and [...]. I would add, skilful in appropriative the labours of another, and in disguising, by literary artifices, the appropriation».

il cui diritto d'autore si assume violato, si concentrerà sul carattere originale della melodia; in un secondo momento, la sua attenzione sarà rivolta alle somiglianze o alle differenze che esistono tra le melodie, oltre che tra gli altri elementi della composizione in esame.

Nel caso di opera musicale, analogamente a quanto osservato dai magistrati italiani, l'enfasi è stata difatti posta principalmente sulla melodia, che consente di ravvisare una notevole corrispondenza tra le canzoni, anche quando non vi sia una riproduzione di nota per nota. Tuttavia, anche per la giurisprudenza britannica la melodia non è l'unico criterio da considerare e altri elementi della composizione, come l'armonia, il tempo e il ritmo avranno la loro rilevanza se ritenuti significativi e non ordinari o comuni.

In *Francis Day v. Bron* (1963), per esempio, il giudice afferma con sicurezza che le caratteristiche melodiche dell'opera esaminata ricorrono in più composizioni precedenti, tali da rappresentare un luogo comune (*commonplace*) che impedisce di riconoscere all'opera un suo merito creativo¹⁰⁴. Le somiglianze tra le opere, infatti, se possono essere inizialmente l'indizio di *prima facie infringement*, possono essere giustificate dall'esistenza di una fonte comune, che può altresì spiegare omissioni e/o alterazioni¹⁰⁵, invitando a concludere che si tratti di creazioni indipendenti.

Le corti britanniche, al pari di quelle italiane, pur valorizzando il ruolo coadiuvante dell'esperto, temono il rischio di diventare "un tribunale di critica letteraria"¹⁰⁶. Allo stesso tempo, i casi che si collocano in una zona grigia sono tradizionalmente numerosi.

Ciò è particolarmente evidente nell'applicare il parametro

¹⁰⁴ *Francis Day & Hunter Ltd and another v. Bron and another*, cit., in cui l'esperto giura solennemente: «I swear by Almighty God that I will, to the best of my ability, skill and knowledge, well and truly interpret and illustrate to the court the music and all such matters and questions as may be required of me».

¹⁰⁵ Così anche in *Harman Pictures, N. V. v. Osborne and others* [1967] 1 WLR 723, in cui il giudice nota: «all I have to determine at this stage is whether the plaintiffs have made out a prima facie case [...] all I have is a bare assertion that he did not base the script upon the book».

¹⁰⁶ *Wood v. Chart* [1865] LR 10 Eq 193, che tuttavia ammette come l'entità di tale rischio possa sensibilmente variare a seconda della tipologia di opera.

di *substantiality*. Tale regola orienta il giudizio del tribunale nel valutare se la riproduzione, in costanza di similitudini tra le opere, riguardi una parte sostanziale dell'opera originale protetta e se sia essa stessa sostanziale.

Pertanto, se la sostanzialità dipende, in parte, dalle impressioni, occorre che il giudice si relazioni a tale parametro in maniera più attenta ed equilibrata possibile, come emerso in *Designers Guild Limited v. Russell Williams* (2000):

When judges say that a question is one of impression, they generally mean that it involves taking into account a number of factors of varying degrees of importance and deciding whether they are sufficient to bring the whole within some legal description. It is often difficult to give precise reasons for arriving at a conclusion one way or the other (apart from an enumeration of the relevant factors) and there are borderline cases over which reasonable minds may differ ¹⁰⁷.

Sembra quindi accurato considerare la sostanzialità come “una questione mista di diritto e di fatto” che, oltre che essere una questione di impressione che valuta complessivamente le opere, dovrebbe essere concepita come un criterio composito di elementi fattuali e giuridici ¹⁰⁸. In tale veste, il parametro di sostanzialità consente di suggerire all'interprete che, pur in presenza di similitudini che emergano da un confronto tra le opere, tali elementi potrebbero essere comuni a molte altre opere e in tal caso negare la violazione ¹⁰⁹.

Questo punto è ben espresso in *Chatterton v. Cave* (1875), in cui si esclude che vi possa essere una violazione del diritto d'autore nel caso della ripetizione di semplici forme comuni, giacché lo scopo della protezione del copyright è proteggere il “merito originale” dell'opera, al punto che le parti dell'opera considerata non possano ritenersi «of a material or substantial character»:

¹⁰⁷ *Designers Guild Limited v. Russell Williams*, cit.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Così nel già citato *Pike v. Nicholas*, cit., in cui si nota come la violazione sia ovvia: «a case of alleged piracy like this was obviously very difficult to determine when the authors took a common subject and depended upon authors open to both of them, and when portions of the one work, which were said to resemble portions of the other work, might be then from those common authors to which each was at liberty to resort».

A very striking stage situation or important novel scenic effect might very well be, under some circumstances, the subject of dramatic copyright. But I see nothing of the sort here. The effect was an ordinary stage effect, such as every one familiar with melodramatic pieces constantly sees [...] the two versions being substantially independent, can it be said because in the last scene an expedient is adopted which is identical with that adopted by the plaintiffs' drama, but which may be said to be 'common form' in all such plays¹¹⁰.

Sul concetto si sofferma anche *Graves v. Ashford* (1822), che qualifica l'atto di approfittare del lavoro di un altro uomo come pirateria¹¹¹. Anche ammettendo un uso equo del lavoro altrui, non sembra esservi alcun dubbio che prendere senza un adeguato riconoscimento possa suggerire un'intenzione di trarre profitto – qui nel senso più ampio – dal lavoro altrui, celata da un dichiarato scopo di migliorare l'apprendimento e la conoscenza:

That part of the work of one author is found in another is not of itself piracy, or sufficient to support an action: a man may fairly adopt part of the work of another; he may so make use of another's labours for the promotion of science and the benefit of the public; but having done so, the question will be, was the matter so taken used fairly with that view, and without what I may term the *animus furandi*? [...] While I shall think myself bound to secure every man in the enjoyment of his copyright, one must not put manacles upon science¹¹².

Qualche decennio dopo, il caso *Bradbury v. Hotten* (1872)

¹¹⁰ *Chatterton and another v. Cave* [1875] LR 10 CP 572. Le argomentazioni del caso sono poi riprese nei gradi successivi: *Chatterton and another v. Cave* [1876] 2 CPD 42; *Chatterton and another v. Cave* [1878] 3 AppCas 483. Cfr. *Planche v. Braham* [1837] 173 ER 402; *Bramwell v. Halcom* [1836] 3 My & Cr 737.

¹¹¹ *Graves v. Ashford and another*, cit., in cui si afferma che: «the piracy of a picture or engraving by the process of photography, or by any other process, mechanical or otherwise, whereby copies may be indefinitely multiplied».

Cfr. *West v. Francis* [1822] 5 B & A 737, in cui la copia è definita come ciò che «comes so near to the original as to give to every person seeing it the idea created by the original».

¹¹² *Kelly v. Morris* [1866] LR 1 Eq 697. Cfr. *Cary v. Kearsley* [1801] 170 ER 679.

riafferma precisamente il principio che chi riproduce nella sua opera una parte essenziale del lavoro originale altrui, soprattutto al fine di trarne profitto, viola il diritto d'autore:

The question is, whether a substantial part of the plaintiffs' publication has been appropriated, and I cannot doubt that it has. The pictures are a vital part of Punch; they are the result of labour, originality, and expenditure, and from their great merit are of permanent value. That being so, the defendant has reproduced nine pictures, and with the same object as the plaintiffs had in their original publication. That appears to me to amount to a piracy¹¹³.

Come è stato evidenziato anche in *Chatterton v. Cave* (1875), per stabilire la violazione, è essenziale dimostrare l'appropriazione di una parte materiale e sostanziale dell'opera altrui¹¹⁴. Allo stesso modo, nell'ipotesi in cui sia riprodotta solo una parte di un'opera, questa deve essere necessariamente "materiale" e "sostanziale".

La questione è stata esplorata da molte corti, che suggeriscono l'applicabilità dei criteri di "quantità", "valore" e simili, tutti convergenti nel concetto condiviso di "sostanzialità", altrimenti espresso in termini di "materialità" o "essenzialità". Tuttavia, è stata anche riconosciuta l'impossibilità di individuare una regola generale e univoca¹¹⁵.

Proprio in relazione a tale aspetto, le osservazioni fatte in precedenza circa gli standard dell'uomo medio e dell'esperto tornano a essere rilevanti. Si ritiene, infatti, che la valutazione, se la parte presa sia sostanziale e quindi di valore, sia una questione di fatto e di buon senso.

Come prevedibile, se la legge non chiarisce cosa deve intendersi per "parte materiale o sostanziale", la giurisprudenza è ap-

¹¹³ *Bradbury and others v. Hotten* [1872] LR 8 Exch 1. Cfr. *Bogue v. Houlston* [1852] 64 ER 1111.

¹¹⁴ *Chatterton and another v. Cave* [1875] LR 10 CP 572.

¹¹⁵ Ciò era esplicitato sin dalle pronunce più risalenti, come *Bramwell v. Halcomb* [1836] 3 My & Cr 737, in cui si specifica: «it is not only quantity, but value, that is always looked to. It is useless to refer to any particular cases as to quantity. He, therefore, says that though the quantity copied may be small, it may be so material as to be a substantial part; but this obviously shews that the question of the value and quantity of the part is to be considered».

parsa da subito attenta a dover interpretare la legge in maniera ragionevole:

The Act must receive a reasonable construction; and, whilst we are anxious to protect the property of authors, we must be careful not to withdraw from the common stock of literature or art that which is of no substantial value ¹¹⁶.

La riflessione sulle differenze esistenti tra i diversi tipi di creazione intellettuale ha anche suggerito di considerare se la contraffazione possa verificarsi tra due opere di tipo diverso, quindi ravvisando un'ipotesi di violazione "trasversale", per utilizzare la terminologia delle corti italiane.

Un caso interessante di presunta violazione del copyright coinvolgente un dipinto a olio, una cromolitografia e una fotografia, è *Lucas v. Cooke* (1880). Il caso ha anche permesso di affermare, in termini generali, il principio secondo cui tutte le opere originali meritano lo stesso trattamento di fronte alla legge:

The spirit and the policy of the copyright Acts are clear and beyond all doubt. It is for the public benefit that the authors of all literary works should have the exclusive enjoyment and profit of their labours [in] all productions which assume a literary form from works of the highest genius in poetry, science or art, down to the humblest productions of intellectual industry; all are placed upon the same footing, and in the eye of the law are entitled to equal protection ¹¹⁷.

Inoltre, se anche la tipologia di opera assumesse rilievo, questo non implicherebbe il ricorso a test diversi per la violazione di ciascuna tipologia di opera ¹¹⁸, lasciando così aperto il principio secondo cui la questione della sua materialità deve essere decisa in base alle circostanze del caso ¹¹⁹. Ciò che conta, si

¹¹⁶ *Chatterton and another v. Cave* [1876] 2 CPD 42. Cfr. *Frederick B. Chatterton and Benjamin Webster, Appellants; and Joseph Arnold Cave, Respondent* [1875] 3 App Cas 483.

¹¹⁷ *Lucas v. Cooke* [1880] 13 ChD 872.

¹¹⁸ *Frederick B. Chatterton and Benjamin Webster, Appellants; and Joseph Arnold Cave, Respondent* [1875] 3 App Cas 483, che chiarisce: «[the] principle de minimis non curat lex applies to a supposed wrong in taking a part of dramatic works, as well as in reproducing a part of a book».

¹¹⁹ *Frederick B. Chatterton and Benjamin Webster*, cit.

ribadisce, è la sostanza della violazione e non la forma che la copia assume nel violare l'opera originale¹²⁰.

Con riferimento alla possibilità che la violazione possa avvenire anche quando l'opera è ripresa solo parzialmente, concentrandosi sulle opere drammatiche, occorre richiamare l'attenzione sugli elementi più rilevanti dell'opera¹²¹, che in un certo senso possono connotare l'opera nella sua individualità e originalità, con l'ulteriore conseguenza che elementi accessori, come per esempio gli effetti scenici o il trucco degli attori, non sono protetti.

Nella causa *Tate v. Fullbrook* (1908), è emerso infatti che le scene di un'opera potrebbero essere protette «as part of a whole [but] in order to obtain protection there must be matter capable of being printed and published, and the plagiarist must copy a material part thereof»¹²².

Nel caso in questione, sembra evidente che plagio e contraffazione siano sullo stesso piano:

I am far, however, from saying that, in dealing with the question of infringement of copyright in the case of two pieces, the words of which are more or less alike, similarity of scenic effects and the make-up of the actors, and such like matters, may not be regarded, though not by themselves subjects of protection under the Act, as being evidence of an *animus furandi* on the part of the defendant; which, though it is not a necessary element in such cases, may have an important bearing on the view taken by a Court on the question whether the defendant has been guilty of plagiarism and has thereby infringed the rights of the plaintiff.¹²³

Ricordando che la finalità del copyright è proteggere il me-

¹²⁰ Cfr. *Warne & Co. v. Seebohm* [1888] 39 Ch D 73, in cui il giudice conclude: «I have satisfied myself by actual comparison, that very considerable passages in the play have been extracted almost verbatim from the novel».

¹²¹ Con riferimento agli elementi o parti dell'opera che siano "creazione intellettuale propria dell'autore", es. titoli o estratti di articoli di giornale, ci si è soffermati sul legame tra l'autore e il prodotto originale della sua mente. Si veda, per esempio, *Sawkins v. Hyperion Records Ltd* [2004] EWHC 1530 (Ch). Cfr. *Sawkins v. Hyperion Records Ltd* [2005] 3 All ER 636.

¹²² *Tate v. Fullbrook*, cit., che sostiene come in primo grado il giudice avesse fatto confusione tra *passing-off* e *copyright infringement*.

¹²³ *Ibidem*. Cfr. *Fuller v. Blackpool Winter Gardens and Pavilion Company* [1895] 2 QB 429.

rito originale dell'opera, si evidenzia l'assurdità di proteggere, per esempio, l'applicazione di un banale espediente dell'arte scenica. La corte ritiene che tali conclusioni potessero essere raggiunte sulla mera impressione delle parti:

Upon being read, appear to be so materially different that the defendant's piece cannot be said to be a plagiarism of the plaintiff's [so] we are in as good a position as the learned judge below for the purpose of forming a judgment whether one of these documents is a plagiarism from the other¹²⁴.

Rispetto alla trasversalità della violazione, per esempio nel caso della riproduzione di un romanzo da parte di una pellicola cinematografica, si è anche discusso se abbia qualche rilievo che le opere siano opere serie o burlesche, assunto però negato in molte occasioni. Anche in tali casi, l'elemento di maggior rilievo è valutare se sia stata riprodotta una parte sostanziale dell'opera altrui, indipendentemente dal tipo o genere di opere e dallo scopo¹²⁵.

La giurisprudenza ha osservato, inoltre, come in caso di riproduzione è irrilevante se essa sia indiretta, purché il grado di somiglianza (*objective similarity*) sia sufficiente a sostenere la tesi di un nesso casuale tra le opere¹²⁶, e ciò rispetto a qualsiasi tipo processo creativo¹²⁷, o di opera intellettuale¹²⁸.

Di simile difficoltà interpretativa è il concetto di "copia inconscia" o "subconscia"¹²⁹, così ambigua da essere definita una contraddizione in termini¹³⁰, come più di recente confermato:

¹²⁴ *Tate v. Fullbrook*, cit.

¹²⁵ Così già in *Glyn v. Weston Feature Film Company* [1916] 1 Ch 261. Cfr. *Hanfstaengl v. Empire Palace* [1894] 2 Ch 1.

¹²⁶ Sul punto, si veda, *Francis Day & Hunter Ltd and another v. Bron and another*, cit.

¹²⁷ *Ex parte Beal* [1868] LR 3 QB 387. Cfr. *Hanfstaengl v. Baines & Co.* [1895] AC 20, secondo cui «the essence of infringement is the reaping of a benefit without doing that work, whatever the process».

¹²⁸ A tal proposito, si veda *British Leyland Motor Corporation Ltd*, cit., che chiarisce come il concetto di "copia indiretta" fu introdotto allo scopo di tutelare il valore dell'opera artistica dalla contraffazione attuata per mezzo di copie intermedie.

¹²⁹ Cfr. *Francis Day & Hunter Ltd and another v. Bron and another*, cit., in cui non è dimostrato che si tratti di riproduzione consapevole.

¹³⁰ *Francis Day & Hunter Ltd and another v. Bron and another*, cit., che spiega: «it means that a person has reproduced a substantial part of a copyright

[...] However in the end, beyond stating that the matter is one for the civil standard of the balance of probabilities, it is impossible to lay down any sort of general proposition., Speaking entirely generally, it seems to me that the more strikingly similar two works may be, the more likely the proposition may seem that there has been copying, and that will mean that one might expect even more cogent evidence to rebut such a case than one might expect in a different case in which the similarities are less striking¹³¹.

In termini generali, va osservato che i tribunali britannici sono stati costantemente persuasi a concedere protezione nei casi di replica perfetta o di una ripresa sostanziale dell'opera altrui, ma a condizione che si salvaguardi l'interesse pubblico di poter utilizzare le idee non protette e il patrimonio comune di conoscenza che serve da ispirazione per ulteriori creazioni¹³².

Le stesse conclusioni, come sottolineato dalla House of Lords, sono applicabili nel caso delle opere musicali¹³³, posto che: «the original maker ought not to have an exclusive right to prevent the use of the idea or system in or underlying the work, nor a right to a monopoly in its subject matter»¹³⁴.

Analogamente a quanto sostenuto da alcuni tribunali italiani, se il tema è considerato convenzionale o *cliché*, di solito è molto più difficile stabilire la violazione, in applicazione del principio generale che protegge la sola forma espressiva e non la mera idea. L'idea da sé, infatti, non raggiunge lo standard di «skill and labour» che attrae la protezione del copyright, che altrimenti contrasterebbe con il principio per cui l'opera de-

work, not because he looked at it, or thought of the original, but because it was at the back of his mind, or on his subconscious mind, from having heard it on the radio or elsewhere».

¹³¹ *Michael Mitchell v. British Broadcasting Corporation* [2011] EWPC 42.

¹³² Cfr. *Navitaire Inc v. Easyjet Airline Co and Another (No. 2)* [2005] EWHC 282 (Ch); *Baigent and Leigh v. The Random House Group Ltd* [2007] EWCA Civ 247.

¹³³ Cfr. *Boosey v. Fairlie* [1877] 7 ChD 301, che propone un esempio di copia indiretta: «suppose an opera by Offenbach of which within weeks there are arrangements, say, for piano alone or piano and voice or for some other instrument. Suppose that some person procures a copy of the piano arrangement and makes out of it a new operetta but using the original tunes. Such indirect copying constitutes infringement».

¹³⁴ *Whitford J. in LB (Plastics) Ltd. v. Swish Products Ltd* [1977] FSR 87. Cfr. *LB (Plastics) Ltd. v. Swish Products Ltd* [1978] FSR 32; *LB (Plastics) Ltd. v. Swish Products Ltd* [1979] RPC 551.

ve rappresentare il frutto di un lavoro originale per essere meritevole di protezione.

Ebbene, l'importanza di salvaguardare la dicotomia idea-espressione riappare con grande intensità in alcune delle decisioni britanniche più recenti.

In *Designers Guild v. Russell Williams* (2000), in particolare, Lord Hoffmann, esaminando le conclusioni delle sentenze precedenti, ricorda che è ancora necessario chiarire, oltre a una serie di autorità eventualmente applicabili per regolare il caso, anche cosa si intende per “idee”¹³⁵:

Every element in the expression of an artistic work (unless it got there by accident or compulsion) is the expression of an idea on the part of the author [which] is protected, both as a cumulative whole and also to the extent to which they form a “substantial part” of the work¹³⁶.

Allo stesso tempo, la sostanzialità non deve essere intesa come avente un significato puramente quantitativo o qualitativo¹³⁷, benché i tribunali britannici si siano più frequentemente soffermati sulla circostanza che per stabilire la violazione debba essere copiata una quantità sostanziale dell'opera, se non l'intera opera¹³⁸. Un criterio che però non sfugge a criticità, basti pensare ai casi in cui si è ritenuto violato il diritto d'autore nella riproduzione non autorizzata di una minima porzione dell'opera¹³⁹.

Rispetto alle singole parti dell'opera, è stato sottolineato come la “parte sostanziale” può essere anche solo una caratteristica

¹³⁵ *Designers Guild Limited v. Russell Williams*, cit., che osserva: «plainly there can be no copyright in an idea which is merely in the head, which has not been expressed in copyrightable form, as a literary, dramatic, musical or artistic work. But the distinction between ideas and expression cannot mean anything so trivial as that».

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Così *Ladbroke (Football) Ltd. v. William Hill (Football) Ltd*, cit.; *Designers Guild Limited v. Russell Williams*, cit.

¹³⁸ Sul punto, si veda per esempio *Regina v. Gilhan* [2010] Lloyd's Rep FC 89.

¹³⁹ Con riferimento ai titoli dell'opera, si veda *The Newspaper Licensing Agency Ltd and Others v. Meltwater Holding BV and Others* [2010] EWHC 3099 (Ch). Cfr. *The Newspaper Licensing Agency Ltd and Others v. Meltwater Holding BV and Others* [2012] Bus LR 53; *The Newspaper Licensing Agency Ltd and Others v. Meltwater Holding BV and Others* [2013] 2 All ER 852.

o combinazione di caratteristiche dell'opera. Un tale argomento, fortemente influenzato dal funzionamento della dicotomia idea-espressione, richiama l'attenzione del giudice sul qualificare l'opera in esame come non banale e quindi originale:

Copyright law protects foxes better than hedgehogs. In this case, however, the elements which the judge found to have been copied went well beyond the banal and I think that the judge was amply justified in deciding that they formed a substantial part of the originality of the work ¹⁴⁰.

Il concetto di “sostanzialità”, in conclusione, solleva notevoli perplessità circa la sua esatta portata e va, come si è detto, senz'altro coordinato con la dicotomia idea-espressione.

Inoltre, i tribunali si trovano anche di fronte alla difficoltà di accertare se ci debba essere una differenza nella valutazione della sostanzialità a seconda del tipo di opera in questione. Può essere più difficile, per esempio, valutare la parte sostanziale di certe opere, come quelle musicali, in particolare laddove si considerino casi di parodia o satira ¹⁴¹.

Nello spirito di tali considerazioni, in tema di opere artistiche, in *Lucasfilm v. Ainsworth* (2011) si è affrontata espressamente la questione della compresenza o intersezione di diverse tipologie di opera intellettuale, interrogandosi anche sul significato del termine “scultura” ¹⁴².

Delle pronunce sinora illustrate, che spiegano il funzionamento del diritto d'autore britannico in caso di riproduzione non autorizzata dell'opera dell'ingegno, solo alcune – soprattutto più datate – menzionano esplicitamente il fenomeno plagiatario.

Una delle prime applicazioni giurisprudenziali del termine

¹⁴⁰ *Designers Guild Limited v. Russell Williams*, cit.

¹⁴¹ In tema di parodia, si veda, in particolare, *Glyn v. Weston Feature Film Company* [1916] 1 Ch 261; *Joy Music Ltd v. Sunday Pictorial Newspapers (1920) Ltd* [1960] 2 QB 60; *Schweppes Ltd and Others v. Wellingtons Ltd* [1984] FSR 210; *Williamson Music Ltd v. The Pearson Partnership Ltd* [1987] FSR 97.

In letteratura, l'argomento è affrontato nel dettaglio da M. SPENCE, *Intellectual Property and the Problem of Parody*, *L.Q.R.* 114 (1998): 594.

¹⁴² *Lucasfilm Ltd and others v. Ainsworth and another*, cit. A tal proposito, si noti come nelle controversie relative a un'opera artistica, i tribunali britannici ammettono che sia spesso necessaria una specifica perizia. *Dorling v. Honnor Marine Ltd*, cit.

plagio, con un espresso richiamo al concetto di “*authorship*” e di “*originality*” è offerta nel caso *Wood v. Boosey* (1868)¹⁴³ e soprattutto *Frederick B. Chatterton* (1875), in cui, pur ammettendo l’irrelevanza della quantità copiata e pur accertando che entrambe le opere siano tratte da una fonte comune, emerge che «it was the original adaptation that constituted authorship, and that was not to be imitated and plagiarised»¹⁴⁴.

Altre pronunce confermano il principio affermando, d’altra parte, che la paternità possa essere anche un atto “*ingenuo*”¹⁴⁵, e la ricorrenza di soggetti comuni sembra in qualche misura confermarlo. Su basi simili, *Tate v. Fullbrook* (1908), domandandosi se l’espressione di un pensiero o di un disegno possa essere «the subject of plagiarism», corrobora ulteriormente questo punto quando il giudice Kennedy osserva:

I do not say that, for the purpose of judging whether one dramatic piece is a plagiarism from another, where words of pieces deal with more or less similar subject-matters, it is not legitimate to look at dramatic situations and scenic effects, in order to see whether, taking them in conjunction with the words, they do not help to shew that there has been a borrowing of an idea or of an expression of an idea from another piece [but] a jury might properly be directed that they might consider such things, is not that they could by themselves form an infringement, but that they might be considered as some evidence of the substantial identity of the two productions¹⁴⁶.

Allo stesso tempo, risalta occasionalmente che, per provare la violazione, debba emergere un qualche comportamento scor-

¹⁴³ *Wood v. Boosey and another*, cit.

¹⁴⁴ *Frederick B. Chatterton and Benjamin Webster, Appellants; and Joseph Arnold Cave, Respondent* [1875] 3 App Cas 483. Cfr. *D’Almaine v. Boosey*, cit.; *Leader and Cock v. Purday* [1849] 7 CB 4; *Lover v. Davidson*, [1856] 1 CB NS 182; *Chappell v. Sheard* [1855] 2 K & J 117; *Chappell and others v. Davidson* [1856] 18 CB 194.

¹⁴⁵ *Toole v. Young* [1865] LR 9 QB 523, in cui Justice Blackburn ammette: «I do not see any reason why both Mr. Hollingshead and Mr. Grattan are not to be considered as authors to the extent to which they have exercised their ingenuity in turning the novel into a drama». Cfr. *Reade v. Conquest* [1861] 9 CB (NS) 755, secondo cui: «an author has a right to convert a novel written by another person into a drama without infringing the copyright existing in the novel. It follows that two persons may dramatise the same novel, for that is common property. [...]».

¹⁴⁶ *Tate v. Fullbrook* [1908] 1 KB 821.

retto, talvolta definito come *animus furandi*¹⁴⁷. L'intenzione ingannevole non trova in realtà considerazione unanime da parte della giurisprudenza; pertanto, è valutato caso per caso e solo incidentalmente:

By the mere use of paste and scissors, and without the exercise of any of that labour [since] the mere honest intention on the part of the appropriator will not suffice, as the Court can only look at the result, and not at the intention in the man's mind»¹⁴⁸.

Alcune pronunce hanno trattato, talvolta in maniera esplicita e talaltra di riflesso, la questione della paternità, per esempio con riferimento alla creazione di una nuova edizione di un'opera musicale preesistente¹⁴⁹.

Uno storico caso di *literary piracy* è rappresentato nel già citato *Pike v. Nicholas* (1869), in cui, nell'accertamento della riproduzione di una porzione materiale e sostanziale del suo lavoro, si accerta un dovere esplicito di riconoscere la fonte da cui si è preso in prestito o copiato. Nel caso in questione, il giudice si chiede se tale riconoscimento possa comunque essere fatto senza la necessità di andare davanti alla corte:

Plagiarism does not necessarily amount to a legal invasion of copyright. A man publishing a work gives it to the world, and, so far as it adds to the world's knowledge, adds to the materials which any other author has a right to use, and may even be bound not to neglect. The question, then is between a legitimate and a piratical use of an author's work¹⁵⁰.

Un riferimento esplicito al plagio si trova anche in *Toole v. Young* (1874) che spiega come, in caso di soggetti comuni, anche se alcune parti di un romanzo siano riprodotte in un'opera

¹⁴⁷ *Scott v. Stanford* [1865] 3 LR Eq 718, che evidenzia come spesso si affrontino «extremely nice and difficult questions as to what is a fair commentary or a fair use for scientific purposes of the labours of another man».

¹⁴⁸ *Scott v. Stanford* [1865] 3 LR Eq 718.

¹⁴⁹ Così in *Fisher v. Brooker and another* [2006] EWHC 3239 (Ch). Cfr. L. MCDONAGH, *Rearranging the Roles of the Performer and the Composer in the Music Industry. The Potential Significance of Fisher v. Brooker*, in *IPQ* 1 (2012): 64.

¹⁵⁰ *Pike v. Nicholas*, cit.

altrui, questo non equivale necessariamente a un'appropriazione dell'opera vietata dalla legge¹⁵¹.

Secoli dopo, nel caso *British Leyland v. Armstrong* (1986), il principio si colora di un'ulteriore sfumatura. In esso, succintamente si esplicita che l'esistenza di un patrimonio comune di conoscenze non possa giustificare qualsiasi appropriazione¹⁵², particolarmente nell'ambito artistico, che altrimenti giustificerebbe *tout court* il plagio:

It is common ground that all two- and three-dimensional objects can today be described in literary form. Thus, whether one considers the Mona Lisa, a cubist drawing, a carburettor or drawing of an exhaust system, if such common ground is taken as a springboard for the contention that reproduction does not give rise to the infringement of an artistic work when only literary information is taken and used, the consequence would be that plagiarism of all forms of artistic works will become permissible¹⁵³.

La pronuncia conclude la rassegna delle sentenze che hanno interessato il plagio nel sistema britannico. Essa lascia al lettore il dubbio sul reale rilievo del fenomeno plagiario nella sistematica del copyright britannico. Nelle righe conclusive sembra ravvisarsi che il richiamo del termine *plagiarism* non sia in questo passaggio una disattenzione del giudice, ma un indizio della sua presenza anche nella giurisprudenza anglosassone che qui si è voluta suggerire.

9. Oltre il diritto d'autore

Nonostante le differenze tra i due sistemi in esame, la paternità dell'opera sembra avere un ruolo rilevante nel processo di creazione anche nel contesto britannico, mirando a ricompensare

¹⁵¹ Cfr. *Toole v. Young* [1865] LR 9 QB 523. In materia di opere drammatiche, vi è chi ha evidenziato come la legge sia stata influenzata dal pensiero di CHARLES READE, B. LAURIAT, *Charles Reade's Roles in the Drama of Victorian Dramatic Copyright*, *Colum. VLA J.L. & Arts* 1, 33 (2009): 1.

¹⁵² A ben vedere, tale argomento era già evidente in *Pike v. Nicholas*, cit., che sottolinea come, benché non vi sia monopolio nelle idee o teorie generali, «this does not still necessarily imply the welcoming of any unlawful taking».

¹⁵³ *British Leyland Motor Corporation Ltd*, cit.

l'autore e a valorizzare l'originalità del suo lavoro intellettuale¹⁵⁴.

Da un punto di vista culturale, sociale ed etico, la tutela della paternità è probabilmente indiscutibile¹⁵⁵, mentre la sua formale traduzione legale fatica ad affermarsi. Ciononostante, la lettura delle pronunce illustrate mostra un percettibile interesse anche da parte della giurisprudenza britannica¹⁵⁶, anche se secondo prospettive e con esiti parzialmente diversi.

In *Dicks v. Yates* (1881), si suggerisce che la proprietà letteraria possa essere offesa, piuttosto che sul piano del diritto d'autore, dalla contraffazione o dal plagio – che si verificherebbe nello specifico quando si pretende di essere l'autore di un'opera ma ci si appropria in maniera legittima dei frutti di un'altrui lavoro – sul piano del *passing-off*, cioè un illecito di *common law*:

Where a man sells a work under the name or title of another man or another man's work, that is not an invasion of copyright, it is Common Law fraud, and can be redressed by ordinary Common Law remedies¹⁵⁷.

Ciò consente di riflettere su altre possibili chiavi di lettura, diverse dal diritto d'autore, pur all'interno dei confini della norma formale. Al di là del copyright, nel sistema britannico, è possibile inquadrare il fenomeno plagiario almeno secondo tre ulteriori prospettive: il diritto dei contratti¹⁵⁸, il marchio e il *tort* di *passing off*, la *public interest defence*.

Del resto, si ammette che, prima che i diritti morali riceversero una precisa regolamentazione all'interno del CDPA, essi ri-

¹⁵⁴ Così R.R. KWALL, *The Attribution Right in the United States: Caught in the Crossfire Between Copyright and Section 43 (A)*, *Wash. L. Rev.* 77 (2002): 989, che suggerisce che ciò che accomuna il diritto d'autore economico e il diritto morale di paternità è la finalità di incentivare la creatività dell'autore.

¹⁵⁵ Si veda, in particolare, J.C. GINSBURG, *The Right to Claim Authorship in the U.S. Copyright and Trademarks Law*, *Hous. L. Rev.* 41 (2004): 264; R. TUSHNET, *Payment in Credit: Copyright Law and Subcultural Creativity*, *Law & Contemp. Probs.* 70 (2007): 135.

¹⁵⁶ Cfr. M. KRETSCHMER, L. BENTLY, R. DEAZLEY, *The History of Copyright History (revisited)*, *WIPO. J.* 5, (2013): 35.

¹⁵⁷ *Dicks v. Yates* [1881] 18 ChD 76.

¹⁵⁸ Cfr., tra i casi più recenti, *Caroline Ngozi Ukoumunne v. The University of Birmingham* [2020] EWHC 184 (IPEC).

cevano una diversa protezione mediante ciò che è stato definito «an amalgam of the law of contract and tort»¹⁵⁹.

La dimensione contrattuale è quella che maggiormente si coordina con la norma informale o sociale, e ne condivide le difficoltà legate al coordinamento con le disposizioni legali di diritto d'autore. Come si è accennato, il contratto consente di rinunciare alla tutela del diritto morale (si pensi al patto di *ghost-writing*) e può non garantire la sua esatta applicazione, specialmente nel caso in cui l'autore preferisca l'anonimato o l'uso di uno pseudonimo¹⁶⁰.

In particolare, i contratti hanno sempre giocato un ruolo centrale nel diritto d'autore e ciò si può estendere senza difficoltà ai diritti morali purché non rappresentino il sostituto della legge statutaria, come spiegato da Stamatoui: «contract works better, as long as it enhances the moral right protection already afforded to authors by law and not as a substitute for moral right»¹⁶¹.

Del tutto specifico al contesto di *common law* è il *tort* di *passing off* e la sua forma di “*reverse passing off*” quale ulteriore chiave di lettura del fenomeno plagiatario. La sua applicazione è per lo più confinata alla tutela del marchio non registrato e mostra inevitabilmente una natura commerciale¹⁶².

L'applicabilità di tale illecito al plagio è tuttavia controversa¹⁶³. Da alcuni definita una delle possibili vie legali per interpretare e sanzionare il plagio, ha il vantaggio di valorizzare l'elemento reputazionale, rispetto alle ipotesi di falsa o ingannevole attribuzione di paternità, ma per sua natura rafforza l'elemento essenzialmente economico dello sfruttamento del lavoro altrui¹⁶⁴. Tale rimedio di *common law*, per essere esperito, richiede la prova di due elementi in particolare: (a) la reputazione del-

¹⁵⁹ I.A. STAMATOUDI, *Moral Rights of Authors in England: the missing emphasis on the role of creators*, *I.P.Q.* (1997): 478. Cfr. R. DWORKIN, *The moral right of the author*, cit., 251.

¹⁶⁰ R. TUSHNET, *Naming Rights: Attribution and the Law*, *Utah L. Rev.* 3 (2007): 795, 797 ss.

¹⁶¹ I.A. STAMATOUI, *Moral Rights of Authors in England*, cit., 488.

¹⁶² Nel Regno Unito è frutto di un'elaborazione giurisprudenziale, negli Stati Uniti trova espressa codificazione normativa nel Lanham (Trademark) Act (15 U.S.C.).

¹⁶³ Sulla complessità dell'applicazione di tale illecito nei casi di appropriazione di beni immateriali, si veda M. SPENCE, *Passing off and the misappropriation of valuable intangibles*, *L.Q.R.* 112 (1996): 472.

¹⁶⁴ I. ALEXANDER, *Inspiration or Infringement: the plagiarist in court*, in L. BENTLY, J. DAVIS, J.C. GINSBURG (edd.), *Copyright and Piracy*, cit., 3, 11, 12.

l'autore (*goodwill*); (b) il danno o il rischio concreto di danno (*damages*).

Inoltre, data la sua limitata applicabilità¹⁶⁵, non sembrano esserci elementi sufficienti per sostenere in maniera inequivocabile la sua applicazione alla violazione del diritto di paternità, mentre si presterebbe maggiormente a tutelare il diritto di integrità, soprattutto se si vuole estromettere la sua tipica connotazione commerciale¹⁶⁶.

Di riflesso, non si nega che vi possa essere l'opportunità di tutelare l'interesse della collettività, *in primis* gli utenti, nei confronti di una corretta attribuzione di paternità, come se il plagio, da una prima dimensione individuale, si riverberasse su un piano più ampio e collettivo¹⁶⁷.

Il *public interest*, che nel sistema britannico configura la difesa che consente di evitare la sanzione derivante dall'aver divulgato informazioni riservate, assume una peculiare connotazione nel diritto d'autore¹⁶⁸. Esso dà ai tribunali un ampio spazio interpretativo¹⁶⁹, e garantisce un'evidente flessibilità rispetto all'applicazione della norma codificata in determinate e specifiche situazioni.

Tale difesa, tuttavia, nasce per tutelare l'interesse collettivo alla libera informazione che si articola al di fuori del diritto d'autore, e più precisamente rispetto a un'azione di diffamazione (*defamation*). Da ciò i dubbi che possa effettivamente rappresentare uno strumento adatto alla tutela del diritto morale¹⁷⁰.

¹⁶⁵ Cfr. *Clark v. Associated Newspapers Ltd* [1998] EWHC Patents 345; *Ridge v. English Illustrated Magazine* [1913] 29 T.L.R. 592.

¹⁶⁶ Un autore noto, per esempio, potrebbe essere avvantaggiato da tale rimedio, mentre per un autore meno conosciuto la prova rischia di essere 'diabolica'.

¹⁶⁷ Sull'inferenza tra il diritto di paternità e la protezione del consumatore, si veda J.K. WINN (ed.), *Consumer Protection in the Age of the 'Information Economy'*, Aldershot-Burlington, 2006.

¹⁶⁸ J. GRIFFITHS, *Pre-Emptying Conflict - A Re-Examination of the Public Interest Defence in UK Copyright Law*, *Legal Studies* 34 (2014): 76.

¹⁶⁹ Le prime riflessioni giurisprudenziali sul tema risalgono a *Ashdown v. Telegraph Group Ltd* [2001] EWCA Civ 1142; *Ashdown v. Telegraph Group Ltd* [2001] Ch 685; *Hyde Park Residence Ltd v. Yelland and others* [2000] EWCA Civ J0210-2. Cfr. *Beloff v. Pressdram Ltd* [1973] 1 All ER 241. Cfr. *Hyde Park Residence Ltd v. Yelland and others*, cit.; *Douglas & Ors v. Hello! Ltd and others* [2003] EWHC 786 (Ch); *Douglas & Ors v. Hello! Ltd and others* [2005] EWCA Civ 595.

¹⁷⁰ Cfr. L. ZEMER, *The idea of authorship in copyright*, cit., 69, 221, che

Pertanto, nell'opinione di chi scrive, il quadro dei diritti morali rappresenta, nel contesto della norma formale, la via interpretativa preferenziale.

dimostra come la difesa abbia tuttavia un'applicazione molto limitata. Cfr. P. JOHNSON, *The public interest: is it still a defence to copyright infringement?* *UCLA Ent. L. R.* 16 (2005): 1; G. DAVIS, *Copyright and the public interest*, London, 2002.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Nel silenzio della legge l'interprete ha il compito gravoso di chiarire il senso e la portata di concetti-chiave del diritto d'autore: la creatività e l'originalità, la paternità, la sostanzialità, la contraffazione e il 'plagio'. Se l'originalità rappresenta lo sforzo creativo che dà forma alle opere intellettuali e il plagio ne rappresenta la negazione, non sono tuttavia chiari il loro significato né le esatte implicazioni giuridiche.

La parola plagio suscita comunemente preoccupazione. Sia nel caso che si preferisca nascerla dietro la "contraffazione", più rassicurante perché lesiva del solo diritto patrimoniale d'autore, oppure relegarla a priori in una dimensione puramente letteraria, è difficile ignorare che il plagio esiste per il diritto, anche se non in termini codificati o inequivoci.

La mancanza di precise definizioni, unita alla costante evoluzione extragiuridica del fenomeno creativo e alla crescente importanza della tecnologia, ostacolano l'elaborazione di un sistema di norme chiaro e definito.

Il difetto di una definizione rigorosa offre però al giurista l'opportunità di studiare soluzioni interpretative eque, con un'attenzione particolare al bilanciamento dei contrastanti interessi, di natura morale ed economica, tutelati e promossi dal diritto d'autore.

La sfida è rappresentare in maniera equilibrata il diritto d'autore e i suoi principi. Le norme culturali e sociali cambiano continuamente, così come la tecnologia, e tutto spinge verso un continuo rimodellamento del significato di "atto creativo e originale" e, di conseguenza, del concetto stesso di "plagio".

Un approccio equilibrato al diritto d'autore comporta un'interpretazione dell'originalità e del plagio in linea con l'evoluzione artistica, culturale, sociale e tecnologica, che implica un approccio interdisciplinare alla materia. L'analisi interdisciplinare consente di osservare il fenomeno creativo da diverse angolazioni. Si tratta di uno strumento essenziale per l'interprete consape-

vole dei limiti che comporta l'adozione di un criterio unico ed esclusivo per valutare il plagio e, più in generale, gli istituti di diritto d'autore.

Poiché la creazione intellettuale rappresenta un *unicum*, occorre a maggior ragione considerare la dimensione economica e morale del fenomeno plagiario. Appare quindi ragionevole ricondurre il fenomeno plagiario alla violazione del diritto morale di paternità, qualora si riscontrino le condizioni che consentono la tutela giuridica dell'opera dell'ingegno, nel rispetto della dicotomia idea-espressione e degli standard di creatività e originalità.

La tutela del diritto morale non si limita a salvaguardare la sola individualità o personalità dell'autore: l'interesse generale della società ad associare l'opera al suo autore è altrettanto rilevante. Anche il mercato può beneficiare della trasparenza e integrità dell'informazione, perciò alle ricordate esigenze di tutela se ne aggiungono altre, legate a ragioni di protezione economica e sociale del diritto dell'autore.

Il diritto non può risolvere in autonomia le complesse problematiche legate all'originalità e al plagio, ma neppure possono farlo la norma sociale, la tecnologia o l'arte. Questa è la massima attuazione dei rapporti interdisciplinari: il proficuo confronto tra diritto e altri saperi fiorisce soltanto nell'ambito di un dialogo reciproco e costante.

Cogliendo le opportunità di tale approccio, parte dell'analisi è stata dedicata all'indagine dell'evoluzione dei concetti di "attribuzione" e "plagio", ma anche di "creatività" e "originalità", secondo la prospettiva di altre discipline non soltanto giuridiche. Soltanto una visione ampia su tali temi consente di comprendere i principi elaborati da dottrina e giurisprudenza e confluiti nelle pronunce in tema di diritto d'autore. Tale approccio rappresenta inoltre un ottimo strumento per tener conto anche delle aspettative della collettività e proteggere il suo interesse generale.

Una considerazione del fenomeno in chiave interdisciplinare dovrebbe, per esempio, orientare il giudice rispetto alle ipotesi in cui il diritto non è violato perché mancano i presupposti della sua tutela, ma anche rispetto a quelle in cui non si determina alcuna lesione del diritto pur essendo l'opera a priori protetta.

In tutti i casi in cui non si applica una sanzione formale, non deve escludersi la rilevanza delle norme sociali, la cui operatività è regolata dall'ordinamento interno alla comunità di riferimento. Diversamente, il richiamo al diritto morale finisce per es-

sere un pericoloso espediente per tutelare il diritto patrimoniale anche in quelle situazioni in cui a rigore non vi sarebbe alcuna tutela.

In tale chiave, l'approccio comparatistico ha consentito di studiare il fenomeno plagiario anche nel confronto tra due ordinamenti diversi: il sistema italiano di *civil law* e il sistema britannico di *common law*.

Benché manchi nei testi di legge una dichiarata nozione di "plagio", il termine è ampiamente utilizzato sia nel linguaggio comune che in quello specialistico e giuridico. In Italia e nel Regno Unito le disposizioni di legge in tema di diritto d'autore non offrono neppure una chiara definizione di "creatività" e "originalità", ma ciò non impedisce di considerarli standard essenziali di tutela autoriale.

La precisa natura dei meccanismi di tutela e dei relativi rimedi dipendono in ogni caso dal singolo sistema. Ogni paese ha infatti stabilito un proprio sistema di misure preventive e correttive. Eppure, è possibile evidenziare alcune linee comuni.

Comunemente, la violazione conseguente al mancato o erroneo riconoscimento della paternità dell'opera è spesso accertata e sanzionata in via accessoria. Ciò avviene tanto nel contesto britannico quanto in quello italiano: nei casi di plagio-contraffazione, si lamenta la violazione del diritto esclusivo di sfruttamento economico dell'opera, prima ancora che del diritto morale a essere identificato come autore dell'opera.

Entrambi i sistemi tutelano il diritto morale d'autore, benché solo quello italiano riconosca una tutela ampia e assoluta: mentre la legge italiana contempla espressamente la possibilità di azionare il diritto morale in via autonoma, la legge britannica non prende una posizione univoca sul punto.

La legge italiana sul diritto d'autore menziona la condotta di usurpazione della paternità d'autore su un'opera dell'ingegno originale, come elemento aggravante della contraffazione. La legge britannica, invece, riconosce che il diritto di attribuzione possa essere violato, in determinate circostanze, seguendo requisiti specifici e consentendo una serie di eccezioni.

In entrambi i sistemi, la legge sul diritto d'autore meriterebbe di essere riformata.

Per quanto riguarda il diritto italiano, l'appropriazione o usurpazione di paternità potrebbe trovare una diversa collocazione nella legge autoriale. La legge sul diritto d'autore offre protezione civile ai diritti morali e considera applicabili anche in ta-

le ambito le norme previste contro la violazione dei diritti economici. Tuttavia, il legame tra queste due dimensioni spesso si confonde e una distinzione più chiara sarebbe gradita.

Più complesso, ma altrettanto necessario, è circoscrivere la rilevanza penale del plagio, quale aggravante delle fattispecie di reato previste dal comma 2 dell'art. 171 l.d.a., laddove la legge menziona espressamente l'usurpazione di paternità.

Il plagio non dovrebbe interessare il diritto penale, ma dovrebbe assumere rilevanza, a determinate condizioni, soltanto per il diritto civile. L'errata attribuzione della paternità non ha nulla a che vedere con la condotta penale. L'art. 171 l.d.a. fa riferimento al diritto di paternità e rischia di indurre nell'interprete l'erronea idea che esista una connessione tra il reato di furto e il plagio. In una prospettiva di riforma del diritto italiano in materia, la lettera di tale disposizione della legge sul diritto d'autore dovrebbe essere modificata, al fine di scongiurare più chiaramente il rischio di una associazione tra le due figure dogmatiche.

Al contrario, il diritto britannico non confonde la dimensione civile e la dimensione penale del plagio. Nel CDPA 1988, infatti, le disposizioni penali considerano solo le condotte che possono equivalere a una violazione dei diritti di sfruttamento economico dell'opera.

Ciò non esime il legislatore britannico da altre critiche. Una più chiara ed espressa definizione della violazione del diritto morale, così come una considerazione più accurata delle conseguenze della sola violazione del diritto morale – al momento non aprioristicamente esclusa – sarebbe altrettanto auspicabile. Proposte di riforma del CDPA dovrebbero includere modifiche intese ad includere nel testo normativo una più chiara disciplina sulla violazione dei diritti morali sulle opere dell'ingegno.

In una prospettiva *de iure condito*, ignorare la violazione del solo diritto morale appare irragionevole. Piuttosto, sarebbe auspicabile definire con maggior precisione le azioni e i rimedi applicabili, limitandoli ai casi in cui essi di fatto tutelino il diritto di paternità, rispettando la sua autonoma dimensione morale.

Da una parte, si potrebbero distinguere i casi in cui il diritto non si considera violato, per esempio, qualora sia in concreto difficile o impossibile indicare la paternità dell'opera. Dall'altra, il legislatore potrebbe astenersi dal sanzionare la violazione del diritto morale indipendentemente dal diritto patrimoniale. In entrambi i casi, il rischio di una contraddizione tra norme interne e

norme sovranazionali dovrebbe suggerire una modifica dei trattati internazionali.

Appare però difficile immaginare una riforma del diritto d'autore sul piano internazionale, quantomeno nell'immediato; pertanto, il più rilevante onere interpretativo grava sulla giurisprudenza, sia italiana che britannica, coadiuvate dalla dottrina. Spetta alle corti interpretare il fenomeno plagiatario, apprezzando la sua natura poliedrica secondo un approccio interdisciplinare che sappia distinguere tra ipotesi giuridicamente rilevanti (e qui contemplare unicamente i casi in cui sia giustificato l'intervento del diritto d'autore nel rispetto dei suoi principi fondamentali) e ipotesi invece irrilevanti che trovano miglior spiegazione e regolamentazione all'interno della comunità artistica, scientifica o altrimenti sociale.

Del resto, l'analisi teorica non è in grado, da sola, di spiegare il plagio. È la concorrente analisi della giurisprudenza, che dà applicazione concreta dei principi di diritto d'autore, a soccorrere, seppur con esiti incerti e controversi.

L'analisi della giurisprudenza precedente alle attuali legislazioni del 1941 e del 1988, oltre ad avere un valore storico e un pregio letterario, dato il peculiare fascino e acume intellettuale di molte delle loro formulazioni, dimostra una naturale sensibilità dei giuristi al tema del plagio.

L'illustrazione sintetica di una selezione della giurisprudenza italiana e britannica rappresenta un'importante indicazione delle differenze e somiglianze che emergono dal confronto tra i due sistemi, stimolando auspicabilmente l'interesse per un ulteriore approfondimento del tema.

L'approccio casistico alla materia ha tentato in particolare di spiegare, in termini pratici, la dicotomia idea-espressione e gli standard di originalità applicabili nei due sistemi. Al di là delle specifiche declinazioni, l'opera, per essere tutelata, deve risultare da uno sforzo creativo o originale dell'autore, senza che sia compiuta – in teoria – alcuna valutazione di merito artistico.

Allo stesso tempo, le concettualizzazioni si sono evolute insieme allo sviluppo della tecnologia, a volte accompagnandola e a volte entrando in aperto conflitto con essa. Questo provoca quasi inevitabilmente la preoccupazione che il diritto possa prendere una distanza eccessiva dalla realtà dell'arte.

Eppure, come insegnano i casi illustrati, la prerogativa morale (oltre che etica) a essere riconosciuto autore dell'opera è spesso indiscussa, fatta eccezione delle ipotesi, pur rilevanti,

di aperta e voluta negazione del principio per ragioni etiche o estetiche. Queste considerazioni generali valgono sia per l'Italia che per il Regno Unito, pur con le dovute differenziazioni.

In termini generali, sembra esserci una precisa aspettativa sociale di credito o riconoscimento a fronte della creazione di un'opera intellettuale. Il compito della legge non è però confortare indiscriminatamente l'autore per qualsiasi infrazione, né i giudici possono lasciare che il loro ruolo sia sostituito da esperti in diversi campi, nelle arti e nella letteratura come in altre discipline.

Tale previsione si combina con la constatazione che il giudice non può oggettivamente conoscere in maniera approfondita qualsiasi ambito del sapere, soprattutto qualora questo sia caratterizzato da un elevato grado di specialità e richieda dunque una particolare competenza nella materia oggetto d'indagine.

La possibilità per il giudice di confrontare le opere di prima mano è di essenziale rilevanza, in particolare quando ci si aspetta che il giudice basi su di esse il proprio convincimento. Rispetto a certe tipologie di opera, l'esame può essere condotto dal giudice in maniera autonoma. Un diverso approccio, invece, sembra essere richiesto nel trattare la categoria di opere che per loro natura necessitano dell'aiuto di una specifica perizia e di competenze che vanno al di là della formazione e cultura media del giudice, come accade, per esempio, rispetto a composizioni musicali o forme d'arte.

L'ausilio del perito, in una materia tanto complessa e specialistica, è indiscutibile, ma il metaforico "occhio" o "orecchio" del giudice, che è *peritus peritorum*, dovrà prevalere.

La natura peculiare delle creazioni intellettuali implica un esame meticoloso e l'esercizio di una certa competenza o professionalità. Ciò non significa, con riferimento al plagio, che l'esperto debba avere un'idea indubbia del fenomeno. L'importante è che il giudice percepisca, anche attraverso il filtro peritale, la complessità del concetto e delle sue dinamiche.

In altre parole, è di assoluto rilievo il ruolo delle corti nel raggiungere una valutazione matura delle questioni legate alla creatività e al plagio, e al tempo stesso garantire un migliore equilibrio tra gli interessi dei vari soggetti coinvolti.

In entrambi i sistemi giuridici, italiano e britannico, le definizioni che la giurisprudenza ha dato del plagio sono molteplici, e spesso è affiorato il legame esplicito, ancorché inesatto, con la contraffazione. Il contributo delle corti ha avuto un impatto de-

terminante nella definizione del diritto d'autore. Tuttavia, i magistrati sono stati spesso altalenanti nei loro giudizi.

È stato argomentato che la violazione del diritto di attribuzione dipenda molto dalla corretta valutazione dei concetti di "creatività" e "originalità". Inoltre, è stato anche spiegato che prima ancora di considerare qualsiasi accusa di violazione di tale diritto, occorre accertare se l'opera che si presume sia stata plagiata meriti protezione giuridica ai sensi del diritto d'autore. Il giudice deve chiedersi anzitutto se l'opera sia creativa, quindi originale, prima ancora di valutare, in punto di fatto e di diritto, la violazione del diritto rivendicato.

Più nel dettaglio, rispetto a quest'ultimo profilo, tanto le corti italiane quanto quelle britanniche si sono interrogate sul grado o entità dell'appropriazione.

La giurisprudenza italiana ha basato tradizionalmente il proprio convincimento su un duplice riscontro: se vi siano le condizioni per riconoscere un'effettiva tutela autoriale dell'opera, e se il plagio o la contraffazione riguardino l'opera nella sua integrità oppure una parte sostanziale di essa. In particolare, la sostanzialità è stata ravvisata nel nucleo creativo o individualizzante, mentre la tutela è stata negata laddove vi sia uno "scarto semantico" o quando le similitudini riscontrate tra le opere si esauriscano nella ripresa di elementi comuni e appartenenti al patrimonio comune di conoscenze.

Con riferimento alla giurisprudenza britannica, il convincimento della corte si è basata su alcune principali considerazioni: se il diritto d'autore sussista rispetto all'opera che si assume plagiata o contraffatta e se questa sia originale; se la condotta appropriativa abbia violato il diritto a sfruttare economicamente l'opera ed eventualmente a essere riconosciuto come creatore della stessa; se l'appropriazione abbia riguardato una parte sostanziale dell'opera e le similitudini riscontrino tale sostanzialità, negando tutela a somiglianze che riguardino semplici idee, luoghi o fonti comuni.

In entrambi i sistemi, è emersa, in molti casi, la necessità di discernere ipotesi di "copia minima" più vicine al canone classico dell'imitazione. In queste ipotesi, si è ritenuto preferibile rimettere il giudizio sul plagio alla discrezione di storici e letterati, piuttosto che renderlo l'oggetto di severe rivendicazioni nelle aule dei tribunali. Ciò ha riguardato soprattutto casi di plagio di minima rilevanza, da distinguere rispetto ai casi più eclatanti di plagio dell'intera opera o della sua parte sostanziale.

Un approccio cauto appare coerente con la necessità di fornire un'analisi prudente del fenomeno che, in qualche misura, sia anche rispettosa tanto della dicotomia idea-espressione quanto degli standard di creatività e originalità. Maggior incertezza suscitano, in particolare, i casi in cui l'idea e l'espressione quasi convergono, mettendo in crisi la distinzione tra l'idea e la sua espressione. Sono un classico esempio il software, i temi comuni, le trame di letteratura, e i format, come si rinviene in molte delle sentenze ricordate.

La lettura di casi giurisprudenziali più antichi mostra che alcuni questioni e aspetti problematici della legge sul diritto d'autore erano conosciuti e richiamati dalla magistratura molto prima di oggi. Ci sono sempre state zone grigie, in cui è stato particolarmente difficile valutare la sussistenza di una violazione; la mancanza di una guida normativa definita ha aggravato il problema, ma non si può escludere che tale ambiguità sia innata e legata alla natura variabile e inafferrabile del diritto d'autore e del plagio.

Le stesse preoccupazioni possono riguardare anche altri potenziali meccanismi di protezione, sia rimanendo nei confini della norma formale che spostandosi nel regno delle norme sociali.

Nel primo caso, infatti, si possono contemplare, nel sistema britannico, l'illecito di *common law (tort)* o strumenti di difesa dell'interesse pubblico (*public interest defence*), entrambi con proprie peculiarità e limiti di applicazione. Tuttavia, essi non sono concepiti per questo scopo, ma sono solo eventualmente applicabili ai casi di inidonea attribuzione di paternità. Pertanto, essi possono rivelarsi inadeguati e disattendere le pretese dell'autore.

È altrettanto vero che la via contrattuale rappresenta una possibile soluzione. Tuttavia, la fragile posizione negoziale in cui gli autori spesso si trovano non può portare a considerare i contratti come l'unica opzione praticabile per proteggere il diritto di attribuzione. Questa considerazione si applica non solo nei contesti in cui il diritto a essere identificato come autore dell'opera può essere oggetto di rinuncia, come nel Regno Unito, ma più in generale anche in ambiti in cui il diritto è, in linea di principio, inalienabile – come in Italia, ma non è adeguatamente tutelato contrattualmente.

A ben vedere, ogni sistema si rivela – pur con alcune incertezze – attento a riconoscere protezione alla creazione individuale, nella misura in cui ciò non diminuisca l'interesse della collet-

tività alla conoscenza comune. Non sorprende che questa prudenza rievochi la regola classica dell'imitazione artistica, richiamata anche da molte pronunce storiche in materia.

Ciò che emerge, in definitiva, è che, da qualsiasi prospettiva si guardi al fenomeno è difficile valutarlo e definirlo in termini rigorosi. Di conseguenza – e questo vale sia per l'interprete italiano che per quello britannico – si potrebbe auspicare un intervento deciso del legislatore sulle pratiche di errata attribuzione, oppure accontentarsi della forse più flessibile ed equilibrata ambiguità che finora ha caratterizzato i giudizi sul plagio.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMS H.B., *The Historic Foundation of American Copyright Law: Exploding the Myth of Common Law Copyright*, *Wayne Law Review* 29 (1983): 1119.

ABRIANI N., *Le utilizzazioni libere nella società dell'informazione: considerazioni generali*, 2002, in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore*, 2002, 11.

ADAMS M., HEIRBAUT D., VAN HOECKE M.(edd.), *The method and culture of comparative law: essays in honour of Mark Van Hoec-ke*, Oxford, 2014.

ADENEY E., *The moral rights of authors and performers*, New York, 2006.

AJANI G., DONATI A., *I diritti dell'arte contemporanea*, Torino, 2011.

ALEXANDER I., *Copyright Law and the Public Interest in the Nineteenth Century*, Oxford-Portland, 2010.

ALEXANDER I., *Inspiration or Infringement: the plagiarist in court*, in L. BENTLY, J. DAVIS, J.C. GINSBURG (edd.), *Copyright and Piracy. An Interdisciplinary Critique*, Cambridge, 2010, 3.

ALEXANDER I., *The genius and the labourer: authorship in eighteenth and nineteenth-century copyright law*, in L. BENTLY, J. DAVIS, J.C. GINSBURG (edd.), *Copyright and Piracy. An Interdisciplinary Critique*, Cambridge, 2010, 300.

ALGARDI Z.O., *Considerazioni sul plagio dell'opera scientifica*, in *Il diritto d'autore*, 1972.

ALGARDI Z.O., *Il plagio letterario e il carattere creativo dell'opera*, Milano, 1966.

ALGARDI Z.O., *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova, 1978.

AMAR M., *Dei diritti degli autori di opere dell'ingegno*, Torino, 1874.

AMBROSIUS CALEPINUS, *Plagiarius*, in *Dictionarium*, Venetiis, 1559.

AMMENDOLA M., *Diritto d'autore: diritto materiale*, in *Digesto delle Discipline privatistiche. Sezione commerciale*, IV, Torino, 1989, 372.

ANDERSON M., *Technology: the law of exploitation and transfer*, London, 1996.

ANDERSON P., *Martial 1.29: Appearance and Authorship*, *Rheinisches Museum Für Philologie* 149 (2006): 119.

ANNAEUS SENECA L., *Ad Lucilium Epistularum Moralium Libri XX*, Lipsiae, 1842.

ANSANELLI V., *La consulenza tecnica nel processo civile. Problemi e funzionalità*, Milano, 2011.

ANTIKAINEN M., *Copyright Protection and AI-Generated Works - A Fight We Have Already Lost?*, in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore*, 2018, 243.

APLIN T., *Factoring the public interest into private enforcement of copyright: the role of TMs and exceptions in the EU*, in M.L. MONTAGNANI, M. BORGHI (edd.), *Proprietà digitale. Diritti d'autore, nuove tecnologie e digital rights management*, Milano, 2006, 165.

ARE M., *L'oggetto del diritto d'autore*, Milano, 1963.

ARECCHI F.T., *La complessità nella scienza*, in L. CUCCURULLO, E. MARIANI (edd.), *Contesti e validità del discorso scientifico*, Roma, 2005, 279.

ARISTOFANE, *Gli Acarnesi, le Nuvole, Le vespe, Gli uccelli*, a cura di G. PADUANO, Milano, 1982.

ARISTOTELE, *Poetica*, trad. D. LANZA, Milano, 1987.

ASCARELLI T., *La funzione del diritto comparato e il nostro siste-*

ma di diritto privato (1949), in ID., *Studi di diritto comparato e in tema di interpretazione*, Milano, 1952, 41.

ASCARELLI T., *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, Milano, 1956.

ASCHAM R., *The Scholemaster*, London, 1570.

ASSUMMA G., *L'art. 81 della legge sul diritto d'autore e la tutela morale degli attori e degli artisti interpreti ed esecutori*, in *Il Diritto d'autore*, 1987, 93.

ASSUMMA G., *La protezione giuridica dell'artista interprete o esecutore*, in *il Diritto d'autore*, 1993, 190.

ASTUTI G., voce *Cosa*, in *Enciclopedia del diritto*, XI, 6.

ATENOLFI G., *Appunti di storia dell'evoluzione del diritto d'autore*, in *Il Diritto d'autore*, 1979.

AUFDERHEIDE P., JASZI P., *Reclaiming Fair Use. How to Put Balance Back in Copyright*, Chicago, 2011.

AUTERI P., *Diritto di autore*, in P. AUTERI et al. (edd.), *Diritto industriale. Proprietà intellettuale e concorrenza*, Torino, 2016, 565.

BAINBRIDGE D. (ed.), *Intellectual property*, Harlow, 2008 (1992).

BALGANESH S. (ed.), *Intellectual property and the common law*, Cambridge, 2015.

BARBATI C., *Il droit de suite come strumento di politica culturale*, in *AEDON*, – *Rivista di arti e diritto online*, 2006, 3, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2006/3/barbati.htm#5>>.

BARISON G., 15 ottobre 1605, *Asv. Senato Terra, Deliberazioni*, f. 176.

BARON J.B., *Law, Literature, and the Problems of Interdisciplinarity*, *Yale Law Journal* 108 (1999):1059.

BARRON A., *Copyright Law and the Claims of Art, Intellectual Property Quarterly* 4 (2002): 368.

BARTOCCI U., *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma*

antica: il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori, Torino, 2009.

BARTOLI D., *Dell'huomo di lettere difeso et emendato, Parti due*, Roma, 1645.

BASILE M., *Le edizioni critiche e scientifiche*, in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore*, 1998, 14.

BELFIORE E., *A Theory of Imitation in Plato's Republic*, *Transactions of the American Philological Association* 114 (1984): 121.

BEN-DOR O., *Law and Art: Justice, Ethics and Aesthetics*, Abingdon, 2013 (2011).

BENESCH K., *Romantic cyborgs: authorship and technology in the American Renaissance*, Amherst, 2002.

BENNETT A., *The author*, London-New York, 2005.

BENTLY L., SHERMAN B., *Intellectual Property Law*, Oxford, 2014.

BENTLY L., SUTHERSANEN U., TORREMANS P. (edd.) *Global Copyright: 300 Years Since the Statute of Anne, from 1709 to Cyberspace*, Cheltenham, 2010.

BERCEA R., *How to Use Philosophy When Being a (Comparative) Lawyer*, *Procedia: Social and Behavioral Sciences* 71 (2013): 160.

BERTANI M., *Tutela dei format di programmi televisivi*, in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore*, 1997, 696.

BERTANI M., *La prima pubblicazione delle opere di 'dominio pubblico'*, in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, 1999, 148.

BERTANI M., *Impresa culturale e diritti esclusivi*, Milano, 2000.

BERTANI M., *Diritto d'autore e personaggi di fantasia* (nota a Trib. Milano, 27 maggio 2002), in *AIDA - Annali italiani di diritto d'autore*, 2003, 919.

BERTANI M., *Arbitrabilità delle controversie sui diritti d'autore*, in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, 2006, 15.

- BERTANI M., *Diritto d'autore europeo*, Torino, 2011.
- BIRD R.C., JAIN S.C., *The Global Challenge of Intellectual Property Rights*, Cheltenham, 2009.
- BOESCH B., STERPI M. (edd.), *The Art collecting legal handbook*, London, 2013.
- BOHANNAN C., HOVENKAMP H., *Creation without Restraint. Promoting Liberty and Rivalry in Innovation*, New York, 2012.
- BONELLI G., *Diritto d'autore, creatività e opere fotografiche*, in *Diritto industriale*, 2005, 240.
- BORGHI M., *Il diritto d'autore tra regime proprietario e "interesse pubblico"*, in M.L. MONTAGNANI, M. BORGHI (edd.), *Proprietà digitale. Diritti d'autore, nuove tecnologie e digital rights management*, Milano, 2006, 1.
- BORGHI M., *La manifattura del pensiero. Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, Milano, 2003.
- BORGHI M., *Rewarding Creativity: In Law, Economics, and Literature*, *Ancilla Iuris* (2006): 54.
- BOWERS N., *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, New York, 1997.
- BOWREY K., *Law and Internet cultures*, Cambridge, 2005.
- BOWREY K., *On Clarifying the Role of Originality and Fair Use in Nineteenth Century UK Jurisprudence. Appreciating 'the humble grey which emerges as the result of long controversy'*, in C.W. NG, L. BENTLY, G. D'AGOSTINO (edd.), *The Common Law of Intellectual Property. Essays in Honour of Professor David Vaver*, Oxford, 2010, 45.
- BRADLEY A.C., *Commentary on Tennyson's "In Memoriam"*, New York, 1907.
- BRAUNEIS R., *The Transformation of Originality in the Progressive-Era Debate over Copyright in News*, *GWU Legal Studies Research Paper No. 463/2010*, <<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1365366>>.
- BUCCI O., *Interesse pubblico e diritto d'autore. I principi della*

Costituzione e le nuove tecniche di comunicazione sociale nell'evoluzione del diritto d'autore, Padova, 1976.

BUNYAN J., *The Holy War*, London-Aylesbury, 1907.

BURKE S. (ed.), *Authorship: from Plato to The Postmodern: A Reader*, Edinburgh, 2000 (1995).

BURKE S., *The Death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, 1992.

BURKE S., *The ethics of writing: authorship and legacy in Plato and Nietzsche*, Edinburgh, 2010 (2008).

BUSSANI M., MATTEI U., *The Cambridge Companion to Comparative Law*, Cambridge, 2012.

CAIAZZO D., *Ugo Foscolo*, Vol. 1, Roma, 1950.

CALBOLI I., *A Call for Strengthening the Role of Comparative Legal Analysis in the United States*, *St. John's Law Review* 90 (2016): 609.

CALVINO I., *Cibernetica e fantasmi* (1967), in ID., *Una pietra sopra*, Torino, 1980.

CANFORA L., *Il copista come autore*, Palermo, 2002.

CAPPARELLI M., *Intelligenza Artificiale e nuove sfide del diritto d'autore*, in *Giurisprudenza italiana*, 2019.

CARMIGNANI G., *Elementi di diritto criminale*, Napoli, 1850.

CASABURI G., *La Cassazione chiude il caso Zingara, tra diritto, estetica marxista e letteratura: plagio e contraffazione*, in *Diritto industriale*, 2015, 342.

CASABURI G., *Novità sul plagio: la soluzione del caso Zingara (tra estetica marxista e un pò di Borges)* (Oss. a Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340), in *Foro italiano*, 2015, I, 2036.

CASO R., *Digital Rights Management. Il commercio delle informazioni digitali tra contratto e diritto d'autore*, Padova, 2004.

CASO R., *Il «Signore degli anelli nel ciberspazio»: controllo delle informazioni e Digital Rights Management*, in M.L. MONTAGNANI, M. BORGHINI (edd.), *Proprietà digitale. Diritti d'autore*,

nuove tecnologie e digital rights management, Milano, 2006, 109.

CASO R., *Lineamenti normativi del copyright statunitense e del diritto d'autore italiano*, in R. CASO, G. PASCUZZI (edd.), *I diritti sulle opere digitali: copyright statunitense e diritto d'autore italiano*, Padova, 2002, 165.

CASO R., *Postfazione* a U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico, Roma, 2010, 249.

CASO R., DORE G., *Opere di disegno industriale tra creatività, neutralità e valore artistico: esercizi (e acrobazie) sulla quadratura del cerchio*, in B. PASA (ed.), *Design e innovazione digitale. Dialogo interdisciplinare per un ripensamento delle tutele / Design and digital innovation. An interdisciplinary dialogue for reshaping legal protections*, Napoli, 2021, 293.

CASSIRER E., *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, *Vorträge der Bibliothek Warburg* 2 (1922-23): 1.

CASTELLANI C., *I privilegi di stampa e la proprietà letteraria in Venezia*, Venezia, 1888.

CASTELVETRO L., *Poetica*, Vienna, 1570.

CAUDILL D.S., *Ethnography and the Idealized Accounts of Science in Law*, *San Diego Law Review* 39 (2002): 269.

CAVALLONE B., *Forme del procedimento e funzione della prova (ottant'anni dopo Chiovenda). La riparazione dell'ingiusta detenzione alla prova dell'equo indennizzo*, in *Rivista di diritto processuale*, 2006, 417.

CAVALLONE B., *Il giudice e la prova nel processo civile*, Padova, 1991.

CHIMIANTI L., *Opere del disegno industriale e diritto d'autore*, in *Il Diritto d'autore*, 1997, 462.

CHIOLA C., *La riproduzione a stampa del pensiero altrui*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 1976, 575.

CHIOVENDA G., *L'oralità e la prova*, in *Rivista di diritto processuale*, 1924, 5.

CHOI J., FREY M., *Cine-ethics: ethical dimensions of film theory, practice and spectatorship*, New York, 2014.

CIANFARANI S., *Il diritto d'autore: le nuove frontiere sul "web"*, in *Rivista di Diritto delle Arti e dello Spettacolo*, 2019, 23.

CIAURI A., *Un caso limite del diritto d'autore: sulla tutelabilità giuridica dell'idea* (nota a Pret. Roma, 1 aprile 1993), in *Il Nuovo diritto - Rassegna giuridica pratica*, 1993, 508.

CICERO M.T., *Orationes*, Parisiis, 1539.

COGO A., *I contratti di diritto d'autore nell'era digitale*, Torino, 2011.

COLERIDGE S.T., *Biographia Literaria*, London, 1817.

COLLINS H.M., EVANS R., *The Third Wave of Science Studies: Studies of Expertise and Experience*, *Social Studies of Science* 32 (2002): 235.

COLLINS H.M., *Researching spoonbending: concepts and practice of participatory fieldwork*, in C. BELL, H. ROBERTS (edd.), *Social Researching: Politics, Problems, Practice*, London, 1984, 54.

COLLINS J., *Droit de suite: An Artistic Stroke of Genius? A Critical Exploration of the European Directive and its Resultant Effects*, *European Intellectual Property Review* 34 (2012): 305.

COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Poésies II*, Paris, 1870.

CONSOLO C., voce *Perito e interprete*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, VIII, 1990, 2.

CONSOLO C., *Spiegazioni di diritto processuale civile, III - Il processo di primo grado e le impugnazioni*, Padova, 2009.

CONSTABLE G., *Forgery and Plagiarism in the Middle Ages*, *Archiv für Diplomatik* 29 (1983): 4.

COOTER R., *Normative Failure Theory of Law*, *Cornell Law Review* 82 (1997): 968.

COPINGER W.A., *The law of copyright, in works of literature and art: including that of the drama, music, engraving, sculpture, painting, photography and ornamental and useful designs* (1870), con introduzione e note di R. DEAZLEY, Clark, 2012.

CORNISH W., *Moral rights under the 1988 Act*, *EIPR* 11 (1989): 449.

COSTANTINI C., *Diritto e letteratura*, in *Digesto delle Discipline privatistiche. Sezione civile*, 2012 (aggiornamento), Torino, 344.

COSTANTINI C., *Nomos e Rappresentazione. Ripensare metodi e funzioni del diritto comparato*, Sesto San Giovanni, 2018.

COTTERRELL R., *Subverting Orthodoxy, Making Law Central: A View of Sociolegal Studies*, *The Journal of Law and Society* 29 (2002): 632.

COX L., *The Art or crafte of Rhetoryke*, London, 1524.

CROOK J.A., *Law and life of Rome*, Ithaca, 1967.

CRUGNOLA P., *Il requisito della creatività in materia di fotografia*, in *Il Diritto d'autore*, 1994: 353.

CUNEO O., *Sequestro di persona, riduzione in schiavitù e traffico di esseri umani*, Milano, 2018.

D'AGOSTINO G., *Healing Fair Dealing? A Comparative Copyright Analysis of Canada's Fair Dealing to U.K. Fair Dealing and U.S. Fair Use*, *McGill Law Journal* 53 (2008): 309.

DAMICH E.J., *The Right of Personality: A Common Law Basis for the Protection of the Moral Rights of Authors*, in *Georgia Law Review* 23 (1988): 1.

DANIELLO B., *La Poetica di Bernardino Daniello Lucchese*, Libro II, Vinegia, 1536.

DAVID R., *De l'importance d'études comparatives relatives à la procédure*, in *Estudios jurídicos en memoria de Eduardo J. Cou-ture*, Montevideo, 1957, 929.

DAVID R., *Les grands systèmes de droit contemporains: (droit comparé)*, Paris, 1964.

DAVID R., *Traité élémentaire de droit civil comparé: Introduc-*

tion à l'étude des droits étrangers et à la méthode comparative, Paris, 1950.

DAVIES G., GARNETT K., *Moral rights*, London, 2016 (2010).

DAVIS G., *Copyright and the public interest*, London, 2002.

DE DOMINICIS M., RUGGIERO G.M., *La giurisprudenza costituzionale in materia di diritto d'autore*, Napoli, 1997.

DE NATALE M.L., *Pedagogisti per la giustizia*, Milano, 2004.

DE ROSSI E., *Diritto dell'artista interprete e dell'artista esecutore*, *Rivista del diritto commerciale*, 2004, II, 921.

DE SANCTIS V., voce *Artisti esecutori*, in *Enc. dir.*, III, Milano, 1959, 176.

DE SANCTIS V., *Sulla natura giuridica del diritto d'autore*, in *Il Diritto d'autore*, 1961, 223.

DE SANCTIS V.M., *Il carattere creativo delle opere dell'ingegno*, Milano, 1971.

DE SANCTIS V.M., *La protezione delle opere dell'ingegno. Vol. 2: Le opere letterarie e scientifiche, le opere musicali e le opere informatiche*, Milano, 2003.

DE SANCTIS V.M., *La protezione delle opere dell'ingegno. Vol. 1: Le opere figurative, le opere audiovisive e le opere utilitarie*, Milano, 2004 (1999).

DE SANCTIS V.M., *I soggetti del diritto d'autore*, Milano, 2005.

DEAZLEY R., *Rethinking Copyright: History, Theory, Language*, Cheltenham, 2006.

DEAZLEY R., KRETSCHMER M., BENTLY L., *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Cambridge, 2010.

DEAZLEY R., *What's New About the Statute of Anne? or Six observations in search of an act*, in L. BENTLY, U SUTHERSANEN, P. TORREMANS (edd.), *Global Copyright: Three Hundred Years since the Statute of Anne, from 1710 to Cyberspace*, Cheltenham, 2010, 26.

DECHERNEY P., *Hollywood's Copyright Wars. From Edison to the Internet*, New York, 2012.

DEL RE G., *Rapporto sul problema mente-corpo*, in L. CUCCURULLO, E. MARIANI, (edd.), *Contesti e validità del discorso scientifico*, Roma, 2005, 221.

DELL'ARTE S., *Opere fotografiche e plagio trasversale. Tutela cautelare*, in *Il Diritto d'autore*, 2007, 269.

DERCLAYE E., *Software Copyright Law: Can Europe Learn from American Case Law? European Intellectual Property Review 22* (2010): 56.

DERCLAYE E. (ed.): *The Copyright/Design Interface – Past, Present and Future*, Cambridge, 2018.

DI BENEDETTO C., *Diritto morale d'autore ed omessa menzione del nome* (nota a Trib. Milano, 31 ottobre 2018), in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore*, 2019, 2, 673.

DI BENEDETTO C., *Il diritto morale di paternità dell'opera* (nota a. Cass., 5 luglio 2019 n. 18220), in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore*, 2019, 2, 503.

DI FRANCO L., *La socializzazione del diritto di autore nella nuova legge italiana*, in *Rivista del Diritto Commerciale*, 1943, II, 166.

DI FRANCO L., *Proprietà letteraria ed artistica*, Milano, 1933.

DI MODUGNO N., *Francesco Carnelutti, Salvatore Satta e la controversa natura della perizia*, in *Diritto e processo amministrativo*, 2017, 1801.

DÖLEMEYER B., *Das Urheberrecht ist ein Weltrecht: Rechtsvergleichung und Immaterialgüterrecht bei Josef Kohler*, in E. WADLE (ed.), *Historische Studien zum Urheberrecht in Europa*, Berlin, 1993, X, 139.

DONATI A., *Law and art. Diritto civile e arte contemporanea*, Milano, 2012.

DORE G., *Plagio e norme sociali*, in CASO R (ed.), *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*. Quaderni del Dipartimento di Scienze Giuridiche, 98. Trento, 2011, 215.

DOUTRELEPONT C., *Le droit moral de l'auteur et le droit communautaire*, Bruylant, 1997.

DOUZINAS C., NEAD L., *Law and the Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago, 1999.

DOWLING D.O., *Capital letters: authorship in the antebellum literary market*, Iowa City, 2009.

DRAHOS P., BRAITHWAITE J., *Information Feudalism. Who Owns the Knowledge Economy?*, London, 2002.

DRASSINOWER A., *From distribution to dialogue: remarks on the concept of balance in copyright law*, *J Corporation Law* 34 (2009): 991.

DREIER T., *How much 'Property' is there in intellectual property? The German civil law perspective* in H. HOWE, J. GRIFFITHS (edd.) *Concepts of property in intellectual property law*, Cambridge, 2013, 94.

DREIER T., KARNELL G., *Originality of the Copyrighted Work: A European Perspective*, *Journal of the Copyright Society of the USA* 39 (1991-1992): 289.

DREYEN J., *An evening's love, or, The mock-astrologer*, in W. SCOTT (ed.), *The Works of John Dryden*, III, London, 1808.

DRUCKER S.J., GUMPERT G., *Museums without walls: property rights and reproduction in the world of cyberspace*, in S. W. TIFFENBRUN, *Law and the arts*, Contributions in legal studies, no. 87, Westport, 1999, 47.

DUBBER M.D., *Critical Analysis of Law: Interdisciplinarity, Contextuality, and the Future of Legal Studies*, *Critical Analysis of Law: An International and Interdisciplinary Law Review* 11 (2014): 1.

DURANT A., *Substantial similarity of expression' in copyright infringement actions: a linguistic perspective*, in L. BENTLY, J. DAVIS, J.C. GINSBURG (edd.), *Copyright and Piracy. An Interdisciplinary Critique*, Cambridge, 2010, 147.

DURANTE M., *Il futuro del web: etica, diritto, decentramento. Dalla sussidiarietà digitale all'economia dell'informazione in rete*, Torino, 2007.

DURIE R., *Moral rights and the English business community*, *Ent. L. R.* 2 (1991): 42.

DUTFIELD G., SUTHERSANEN U. (edd.), *Global Intellectual Property Law*, Cheltenham, 2008 (2005).

DWORKIN G., *The moral right of the author: moral rights and the common law countries*, *The Columbia Journal of Law & the Arts* 19 (1995): 229.

EASTERBROOK F.H., *Cyberspace and the Law of the Horse*, *University of Chicago legal Forum* (1996): 207.

EFRONI Z., *Access-right: the future of digital copyright law*, New York, 2011.

EISENSTEIN E.L., *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, 1983.

ELKIN-KOREN N., *Copyright in Cyberspace: The Rule of Law and the Rule of Code*, in E. LEDERMAN, R. SHAPIRA (edd.), *Information and Information Technology*, *The Hague: Kluwer Law International*, 2001, 131.

EQUICOLA M., *Libro de natura de amore*, Vinegia, 1525.

ERCOLANI S., *L'armonizzazione del droit de suite sulle opere d'arte originali*, in *Il Diritto d'autore*, 2002, 7.

EVERMAN W.D., *Who Says This?: The Authority of the Author, the Discourse, and the Reader*, Carbondale, 1998.

FABBIO P., *Contro una tutela 'facile' del design. Considerazioni a margine di una recente pronuncia della Cassazione tedesca (Bundes-gerichtshof, sent. 13 novembre 2013 - "Geburtstagszug") e brevi note sul diritto italiano vigente*, in *Rivista di diritto industriale*, 2015, I, 45.

FABIANI M., *Creatività e diritto d'autore* (Relazione alle Giornate di Studio della Proprietà Intellettuale promosse dalla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Perugia, Montone (PG), 14-16 maggio 1998), in *Il Diritto d'autore*, 1998, 600.

FABIANI M., voce *Diritto d'Autore*, in *Enciclopedia giuridica*, vol. IV, Roma, 1988.

FABIANI M., *Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori*, Milano, 2004.

FABIANI M., *Idea pubblicitaria e requisiti di protezione dell'opera dell'ingegno e dei progetti di ingegneria*, in *Il diritto d'autore*, 1983, 204.

FABIANI M., *Il diritto d'autore*, in *Trattato di diritto privato* diretto da P. Rescigno, XVIII, Torino, 1983, 130.

FABIANI M., *Le eccezioni e limitazioni ai diritti degli autori nella Direttiva 2001/29/CE e nella sua attuazione nei Paesi della Comunità*, in *Il diritto d'autore*, 2005, 26, 137.

FABIANI M., *Lo spettacolo radiofonico e televisivo nella disciplina del diritto d'autore*, in *Rivista di diritto industriale*, 1961, 72.

FABIANI M., *Note in tema di diritto di autore interesse sociale e tutela della personalità*, in *Il Diritto d'autore*, 1975, 46, 153.

FABIANI M., *Proprietà dell'opera d'arte figurativa e diritti di utilizzazione economica*, in *Il Diritto d'autore*, 1983, 41.

FABIANI M., *Protezione di opera dell'opera di autore italiano pubblicata all'estero*, in *Rivista del diritto commerciale*, 1972, 67.

FABIANI M., *Sul "minimum" di creatività richiesto per la protezione di testi commentati* (nota a Cass., 2 dicembre 1993, n. 11953), in *Il diritto d'autore*, 1994, 599.

FALCE V., *La modernizzazione del diritto d'autore*, Torino, 2012.

FARALLI C., MITTICA M.P. (edd.), *Diritto e letteratura. Prospettive di ricerca*, Roma, 2010.

FARINA P., *Contributo allo studio della specializzazione del giudice. Profili evolutivi, nodi critici e prospettive future*, Torino, 2020.

FARLEY C.H., *Imaging the Law*, in A. SARAT, M. ANDERSON, C. O. FRANK (edd.), *Law and the Humanities: An Introduction*, Cambridge, 2010, 292.

FARLEY C.H., *The Lingering Effects of Copyright's Response to*

the Invention of Photography, University of Pittsburg Law Review 65 (2004): 385.

FAUVARQUE-COSSON BÉNÉDICTE. *Deux siècles d'évolution du droit comparé, Revue internationale de droit comparé* 63 (2011): 527-540.

FEATHER J., *The Book Trade in Politics: The Making of the Copyright Act of 1710, Publishing History* 8 (1980): 19.

FERRARA L., *I diritti di autore in relazione alla fotografia, in Giurisprudenza italiana*, 1901, 825.

FERRARA L., *Un caso tipico in materia di proprietà fotografica, in Il Filangieri: rivista giuridica, dottrinale e pratica*, 1901, 481.

FICHTE J.G., *Prova dell'illegittimità della ristampa dei libri. Un ragionamento e una parabola*, trad. it. (*Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, 1793) a cura di M.C. PIEVATOLO, in *Bollettino telematico di filosofia politica*, 2012, <<https://commentbfp.sp.unipi.it/fichte/>>.

FITTIPALDI O., *Edizioni critiche di opere musicali e creatività nella disciplina del diritto d'autore* (Commento a Cass., 17 gennaio 2001, n. 559), in *Corriere giuridico*, 2001, 640.

FLORI E., *Il teatro di Ugo Foscolo*, Biella, 1907.

FLORIDIA G., in P. AUTERI E ALTRI (edd.), *Diritto industriale. Proprietà intellettuale e concorrenza*, Torino, 2016.

FOUCAULT M., *The order of things: Archeology of the human sciences*, London, 2001.

FRANCESCHELLI R., *Le idee come oggetto di rapporti giuridici*, in *Rivista del diritto industriale*, 1961, 28.

FRANKENBERG G., *Comparative Law as Critique*, Cheltenham, 2019.

FRODEMAN R., THOMPSON KLEIN J., MITCHAM C. (edd.), *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Oxford, 2012 (2010).

FROSIO G.F., *Rediscovering Cumulative Creativity from the Oral Formulaic Tradition to Digital Remix: Can I Get a Witness?*,

The John Marshall Review of Intellectual property Law 13 (2014): 341.

GADLIN H., BENNETT L.M., *Interdisciplinarity Without Borders*, in G. BAMMER (ed.), *Disciplining interdisciplinarity: integration and implementation sciences for researching complex real-world problems*, Acton, 2013, 417.

GALENSON D.W., *Understanding Creativity*, *Journal of Applied Economics* 13 (2010): 351.

GALLI C., *Paternità e "non paternità" delle opere dell'arte figurativa tra diritti morali e interessi patrimoniali*, in *Il diritto d'autore*, 2008, 56.

GAMBARO A., SACCO R., *Sistemi giuridici comparati*, Torino, 2009 (1996).

GEIGER C. *Constitutionalising intellectual property law. The influence of fundamental rights on intellectual property in the European Union*, *International Review Intellectual Property Competition Law* 37 (2006): 375.

GEOFFREY S., *An Introduction to Comparative Law Theory and Method*, *European Academy of Legal Theory*, Oxford, 2014.

GERVAIS D., DERCLAYE E., *The scope of computer program protection after SAS: are we closer to answers?*, *European Intellectual Property Review* 34 (2012): 565.

GERVAIS D.J., JUDGE E.F., *Of Silos and Constellations: Comparing Notions of Originality in Copyright Law*, *Cardozo Arts & Ent. L.J.* 27 (2009): 375.

GEYH C., *What's Law Got to Do With It?: What Judges Do, Why They Do It, and What's at Stake*, Palo Alto, 2011.

GHIDINI G., *Profili evolutivi del diritto industriale*, Milano, 2001.

GIANNINI A., *La protezione delle così dette idee elaborate*, in *Il diritto d'autore*, 1959, 317.

GIANNONE CODIGLIONE G., *Opere dell'ingegno e modelli di tutela. Regole proprietarie e soluzioni convenzionali*, Torino, 2017.

GIBBONS G., *Droit de suite: Praise for Irish Minimalism?*, in *European Intellectual Property Review* 29 (2007): 163.

GIGLIUCCI R. (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma, 1998.

GILLES P., *Aspetti metodologici e teorici dell'armonizzazione del diritto processuale*, trad. A. VERZÌ, in *Annali del Seminario giuridico dell'Università di Catania*, VII (2005-2006), Facoltà di Giurisprudenza, Milano, 2007, 453.

GINSBURG J.C., *A tale of two copyrights: literary property in revolutionary France and America*, *Tulane Law Review* 64 (1990): 991.

GINSBURG J.C., *Moral Rights in a Common Law System*, *UCLA Entertainment Law Review* 4 (1990): 121.

GINSBURG J.C., *How Copyright Got a Bad Name For Itself*, *Columbia-VLA Journal of Law & the Arts* 26 (2002): 61.

GINSBURG J.C., *The Concept of Authorship in Comparative Copyright Law*, *DePaul L. Rev.* 52 (2003): 1063.

GINSBURG J.C., *The Right to Claim Authorship in the U.S. Copyright and Trademarks Law*, *Houston Law Review* 41 (2004): 264.

GINSBURG J.C., SUBOTNIK E.E., *Speaking of Moral Rights, A Conversation*, *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 30 (2012): 91.

GIURIATI D., *Il plagio. Furti letterari artistici musicali*, Milano, 1903.

GOLDBERG D.T., MUSHENO M., BOWER L.C. (edd.), *Between law and culture: relocating legal studies*, Minneapolis, 2001.

GORDON A. D., KITROSS J. M., MERRILL J. C., BABCOCK W., DORSHER M., *Controversies in media ethics*, New York, 2011 (1996).

GORDON R., *Dying and creating: a search for meaning*, London, 2000.

GORLA G., *Diritto comparato e straniero*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, XI, 1989.

GÖTTING H.P., SCHERTZ C., SEITZ W., *Handbuch Persönlichkeit-srecht*, München, 2019 (2008).

GRANDE E., *Development of comparative law in Italy*, in M. REIMANN; R. ZIMMER (edd.), *The Oxford Handbook of Comparative Law*, Oxford, 2008, 88.

GRAZIOSI C., *Il giudice davanti alla consulenza come prova scientifica: peritus peritorum o servus peritorum?* (nota a Cass., 23 aprile 2004, n. 7773), in *Responsabilità civile e previdenza*, 2005, 316.

GRECO P., *La struttura delle opere cinematografiche nel sistema dei diritti d'autore*, in *Studi in onore di Francesco Messineo per il suo XXXV anno di insegnamento*, Milano, 1958, II, 193.

GRECO P., *Saggio sulle concezioni del diritto d'autore (monismo e dualismo)*, in *Rivista di diritto civile*, 1964, 539.

GRECO P., VERCELLONE P., *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, 1974.

GREEN S.P., *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observation on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, *Hastings Law Journal* 54 (2002): 167.

GRIFFITHS J., *Copyright Law After Ashdown. Time to Deal Fairly with the Public*, *Intellectual Property Quarterly* 3 (2002): 240.

GRIFFITHS J., *Constitutionalising or harmonising? The Court of Justice, the right to property and European copyright law*, *European Law Review* 38 (2013): 65.

GRIFFITHS J., *Pre-Emptying Conflict - A Re-Examination of the Public Interest Defence in UK Copyright Law*, *Legal Studies* 34 (2014): 76.

GROOM N., *Unoriginal genius: plagiarism and the construction of 'Romantic' authorship*, in L. BENTLY, J. DAVIS, J.C. GINSBURG (edd.), *Copyright and Piracy. An Interdisciplinary Critique*, New York, 2010, 271.

GROVES P., *Sourcebook on intellectual property law*, London, 1997.

GUARDA P., *Looking for a feasible form of software protection: copyright or patent, is that the question?*, *European Intellectual Property Review* 35 (2013): 445.

GUIZZARDI S., *La protezione d'autore dell'opera dell'ingegno creata dall'Intelligenza Artificiale*, in *AIDA – Annali italiani del diritto d'autore*, 2018, 42.

GUY-ERNEST D., WOLMAN G.J., *Mode d'emploi du détournement*, in *Les Lèvres Nues* 8 (1956), in KEN KNABB (ed.), *Situationist International Anthology. Revised and Expanded Edition*, 2006, <<http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>>.

HALPERN S.W., *Copyright law and the challenge of digital technology*, in L.P. GROSS, J.S. KATZ, J. RUBY (edd.), *Image ethics in the digital age*, Minneapolis, 2003, 143.

HANAFIN P., GEAREY A., BROOKER J. (edd.), *Law and Literature*, Oxford 2004.

HANSMANN H., SANTILLI M., *Authors' and Artists' Moral Rights: A Comparative Legal and Economic Analysis*, *Journal of Legal Studies* 26 (1997): 95.

HAZARD G.C., DONDI A., *Legal ethics: a comparative study*, Stanford, 2004.

HEISE M., *The Importance of Being Empirical*, *Pepperdine Law Review* 26 (1999): 807.

HEMMUNGS WIRTÉN E., *No trespassing: authorship, intellectual property rights, and the boundaries of globalization*, Toronto, 2004.

HOBBS D., *Authorship and publicity before print. Jean Gerson and the transformation of Late Medieval learning*, Philadelphia, 2009.

HOCKEY S.M., *Electronic texts in the humanities: principles and practice*, New York, 2014 (2000).

HOLDSWORTH W.S., *Press Control and Copyright in the 16th and 17th Centuries*, *Yale Law Journal* 29 (1920): 841.

HORATIUS FLACCUS Q., *Epistola ad Pisones, De Arte Poetica*, trad. N. CONTINI, Milano, 1869.

HUGENHOLTZ P.B., *Is Harmonization a Good Thing? The Case of the Copyright Acquis*, in A. OHLY, J. PILA (edd.), *The Europeanization of Intellectual Property Law: Towards a European Legal Methodology*, Oxford, 2013, 58.

HUGHES J., *The Photographer's Copyright. Photograph as Art, Photograph as Database*, *Harvard Journal of Law and Technology* 25 (2012): 327.

HUSA J., *New Introduction to Comparative Law*, Oxford-Portland, 2015.

HUTCHISON C.J., *Adapting Novel into Film & Copyright* (July 25, 2012), <<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2117556>>.

INGUANEZ D., *A Refined Approach to Originality in EU Copyright Law in Light of the ECJ's Recent Copyright/Design Cumulation Case Law*, *IIC* 51 (2020): 797<<https://doi.org/10.1007/s40319-020-00962-7>>.

ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originvm libri XX*, W.M. LINDSAY (ed.), Oxford, 1911.

ISOCRATES, *Panegyricus*, trad. G. NORLIN, Cambridge, 1980.

IUSTINIANUS, *Corpus iuris civilis, Lugduni*, 1558-1560.

IZZO U., *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, 2010.

IZZO U., *Alle radici della diversità tra copyright e diritto d'autore*, in G. PASCUZZI e R. CASO (edd.), *I diritti sulle opere digitali. Copyright statunitense e diritto d'autore italiano*, Padova, 2002, 43.

JOHNSON D., *Computer Ethics*, Upper Saddle River, 1994.

JOHNSON P., *The public interest: is it still a defence to copyright infringement?*, *UCLA Entertainment Law Review* 16 (2005): 1.

JOHNSON S., *Lives of the English Poets: Prior, Congreve, Blackmore, Pope*, London, 1891.

JONES R.H., *The myth of the idea/expression dichotomy in copyright law*, *Pace law review* 10 (1990): 551.

JORI M.G., *Diritto, nuove tecnologie e comunicazione digitale*, Milano, 2013.

JUOLA P., *Authorship attribution*, Hanover, 2008 (2006).

KAMATH S.A., VIERECK G., *Authorship and first-person allegory in Late medieval France and England*, Woodbridge, 2012.

KANT I., *L'illegittimità della ristampa dei libri*, in *Sette scritti politici liberi*, trad. it. (*Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, 1785) M.C. PIEVATOLO, Firenze, 2011.

KATSH E.M., *Law in a Digital World*, New York, 1995.

KEEN A., *The cult of the amateur: how blogs, Myspace, YouTube and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values*, London, 2011.

KOHLER J., *Das Autorrecht, eine zivilistische Abhandlung*, Jena, 1880.

KOHLER J., *Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz: Eine juridisch-ästhetische Studie*, Mannheim, 1892.

KOHLER J., *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, Stuttgart, 1907.

KRETSCHMER M., BENTLY L., DEAZLEY R., *The History of Copyright History (revisited)*, *WIPO Journal* 5 (2013): 35.

KUNSTMANN P., *Œcuménisme médiéval et auctoritates: art et liberté de la copie*, in C. VANDENDORPE (ed.), *Le plagiat*, Ottawa, 1992, 140.

KWALL R.R., *The Attribution Right in the United States: Caught in the Crossfire Between Copyright and Section 43 (A)*, *Washington Law Review* 77 (2002): 985.

LACEY L.J., *Of Bread and Roses and Copyrights*, *Duke Law Journal* (1989): 1532.

LAMBERT E., *La fonction du droit comparé*, Paris, 1903.

- LAMBERTINI R., *Plagium*, Milano, 1980.
- LANGBEIN J.H., LETTOW LERNER R., SMITH B.P. (edd.), *History of the common law: the development of Anglo-American legal institutions*, Austin, 2009.
- LARNER S., *Forensic authorship analysis and the world wide web*, Basingstoke, 2014.
- LASTOWKA G., *Virtual Justice: The New Laws of Online Worlds*, New Haven, 2010.
- LAURIAT B., *Charles Reade's Roles in the Drama of Victorian Dramatic Copyright*, *Columbia Journal of Law and the Arts* 33 (2009): 1.
- LAVAGNINI S., *Intelligenza artificiale e proprietà intellettuale: proteggibilità delle opere e titolarità dei diritti*, in *Il diritto d'autore*, 2018, 360.
- LEE F.G., *Memorials of the late Rev. T.S. Hawker*, London, 1876.
- LEONINI F., *I segni distintivi degli artisti, interpreti ed esecutori*, in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore*, 1993, 97.
- LESSIG L., *Code: And Other Laws of Cyberspace, Version 2.0*, New York, 2008 (1999).
- LESSIG L., *Free culture: «how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity»*, New York, 2004.
- LESSIG L., *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York, 2009.
- LESSIG L., *The Law of the Horse: What Cyberlaw Might Teach*, *Harvard Law Review* 113 (1999): 501.
- LEVINSON S., *Law as Literature*, *Texas Law Review* 60 (1982): 273.
- LINDEY A., *Plagiarism and Originality*, New York, 1952.
- LITMAN J., *Digital Copyright*, New York, 2006 (2001).
- LITMAN J., *The Public Domain*, *Emory Law Journal* 39 (1990): 965.

LOEWENHEIM U., *Copyright in civil law and common law countries: a narrowing gap*, in *AIDA - Annali italiani diritto d'autore*, 1994, 161.

LOMBARDI G., *Traduzione, imitazione, plagio. (Nicolosa Sanuti, Albrecht von Eyb, Niclas von Wyle)*, in R. GIGLIUCCI (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma, 1998, 103.

LONGHINI S., *Diritto d'autore e format televisivi: prospettive e attualità*, in *Il Diritto d'autore*, 1998, 426.

LONGINUS, *On the Sublime*, trad. H.L. HAVELL, with an introduction by A. LANG, London-New York, 1890.

LOVE H., *Attributing authorship: an introduction*, Cambridge, 2010 (2002).

LUND J., *Fixing Music Copyright*, in *Brooklyn Law Review* 79 (2013): 61.

LUNNEY JR. G.S., *The Death of Copyright: Digital Technology, Private Copying, and the DMCA*, *Virginia Law Review* 87 (2001): 813.

LUYCKX K., *Scalability issues in authorship attribution*, Brussel, 2010.

MACQUEEN H.L., *Appropriate for the Digital Age? Copyright and the Internet: 2. Exceptions and Licensing*, in L. EDWARDS, C. WAELDE (edd.), *Law and the Internet*, Oxford and Portland, 2009, 203.

MACROBIUS, *Saturnalia*, R.A. KASTER (ed), Cambridge, 2011.

MADISON M.J., *Where Does Creativity Come from? And Other Stories of Copyright*, *Case Western Reserve Law Review* 53 (2003): 747.

MAGRI G., *Alcune riflessioni su diritto di seguito e mercato unico dell'arte contemporanea*, in *AEDON – Rivista di arti e diritto online*, 2015, 2, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2015/2/magri.htm>>.

MAIELLO V., *Interpretazioni discrezionali nell'applicazione della l. n.633/1941*, in *Rivista italiana di diritto e procedura penale*, 1985.

MAIOLI C., ORTOLANI C., *La cyberlaw non è la horse law. L'informatica giuridica nelle Facoltà di Giurisprudenza*, Bologna, 2007.

MANDICH G., *Le Privative industriali veneziane*, in *Rivista del Diritto Commerciale*, 1936, 511.

MANDICH G., *Primi riconoscimenti veneziani di un diritto di privativa agli inventori*, in *Rivista di diritto industriale*, 1958, 101.

MANOTTA M., *Luigi Pirandello*, Milano, 1998.

MANZONI A., *Dell'Invenzione. Dialogo*, in ID, *Opere Varie*, Milano, 1881.

MANZONI A., *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, 1820, in *Opere Varie*, Milano, 1845.

MARCHESE G., *La poesia del Foscolo: Sonetti, Odi, Sepolcri, Brani delle grazie*, Palermo, 1990.

MARGONI T., *The harmonisation of EU copyright law: The originality standard*, in M. PERRY (ed.) *Global Governance of Intellectual Property in the 21st Century*, Berlin, 2016, 85.

MARTIALIS M.V., *Epigrammata*, trad. M. SCANDOLA, *Marziale. Epigrammi*, Milano, 1996.

MASON H.E. (ed.), *Moral dilemmas and moral theory*, New York, 1996.

MATTEI U., *Il modello di common law*. Con la collaborazione di E. ARIANO, in A. PROCIDA MIRABELLI DI LAURO, (edd.) *Sistemi giuridici comparati*, II, Torino, 2014 (1996).

MAUREL-INDART H., *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, Paris, 2007.

MAZZIOTTI G., *Moral rights in Italy: 'ieri, oggi e domani' - A Fabrizio Leonelli, in memoriam*, *Journal of Intellectual Property Law & Practice* 14 (2019): 285.

MCDONAGH L., *Rearranging the Roles of the Performer and the Composer in the Music Industry. The Potential Significance of Fisher v. Brooker*, *Intellectual Property Quarterly* 1 (2012): 64.

MCGILL S., *Plagiarism in Latin literature*, New York, 2012.

MERRYMAN J.H., ELSEN A.E., *Law, ethics, and the visual arts*, London-New York, 2002 (1979).

MERTZ E., *Undervaluing Indeterminacy: Legal Translations of Social Science*, *DePaul Law Review* 60 (2011): 397.

MESSINA S., *Le plagiat littéraire*, Paris, 1936.

MEZGHANI-MANAL M., *Source, façon et contrefaçon au Moyen Age*, *Actes du colloque de Tours 2001, Le plagiat littéraire, Littérature et Nation* 2 (2002): 49.

MIERNICKI M., NG I. (HUANG YING), *Artificial intelligence and moral rights*, *AI & Society: Knowledge, Culture & Communication* 36 (2021): 319.

MILLARD C.J., *Legal protection of computer programs and data*, London, 1985.

MILLER E., FEIGENBAUM J., *Taking the copy out of copyright*, in *Proceedings of the 1st ACM Workshop on Security and Privacy in Digital Rights Management (DRM)*, Berlin, 2002, 233.

MINNIS A.J., *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London, 1984.

MINUZZI S., *L'invenzione dell'autore. Privilegi di stampa nella Venezia del Rinascimento*, Venezia, 2016.

MIRA SEO J., *Plagiarism and Poetic Identity in Martial*, *American Journal of Philology* 130 (2009): 567.

MONATERI P.G., *Diritto e Letteratura. Apocalypse Now tra lo Stato di Eccezione e l'analisi Letteraria*, *Cardozo Electronic Bulletin* 20 (2014): 1.

MONATERI P.G. (ed.), *Methods of comparative law, Research handbooks in comparative law series*, Cheltenham, 2014 (2012).

MONATERI P.G., *The Weak Law. Contaminations and Legal Cultures*, *Rechtsgeschichte* 8 (2006): 39.

MONTANARI M., RICCIOTTI G., *La disciplina giuridica della cinematografia*, Firenze, 1953.

MOOR J.H., *What is computer ethics?*, *Metaphilosophy* 16 (1985): 266-275.

MORAN J., *Interdisciplinarity*, London-New York, 2010 (2002).

MORELLI M., *Un programma in cerca di autore*, in *Il diritto d'autore*, 1999, 29.

MORILLOT A., *De la protection accordée aux oeuvres d'art, aux photographies, aux dessins et modèle industriels et aux brevets d'inventions dans l'empire d'Allemagne*, Paris, 1878.

MOSCATI L., *Alessandro Manzoni «avvocato». La causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Bologna, 2017.

MOSCATI L., *Creatività e diritti morali nella tutela delle opere dell'ingegno*, in I. PIRO (ed.), *Scritti per Alessandro Corbino*, V, Tricase, 2016, 207.

MOSCATI L., *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Milano, 2020.

MOSCATI L., *I diritti morali e la Conferenza di Roma del 1928 per la revisione della Convenzione di Berna*, in *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, 2015.

MOSCATI L., *Sfide tecnologiche e diritto d'autore tra riferimenti storici e direttive europee*, in *Rivista italiana per le scienze giuridiche*, 2017, 443.

MOSCATI L., *Tra «copyright» e «droit d'auteur». Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa*, Napoli, 2012.

MOSCATI L., *Napoleone e la proprietà intellettuale*, in *Rivista di diritto civile*, 2006, 52.

MOSCON V., *Diritto D'autore e Protezione del Software: L'irrisolta Questione Dell'originalità*, in *Diritto dell'Internet*, 2007, 350.

MURRAY B., *Technological tools to detect dishonesty*, *American Psychological Association Monitor* 33 (2002): 22.

MUSSO A., *L'impatto dell'ambiente digitale su modelli e categorie dei diritti d'autore o connessi* (Relazione al Convegno "L'influenza del web nelle categorie giuridiche"), Bologna, 15 dicembre 2017, in *Rivista trimestrale di diritto e procedura civile*, 2018, 471.

MUSSO A., *Il plagio-contraffazione parziale e la rielaborazione creativa di singoli brani in altrui opere successive: un approccio giuridico in termini di funzionalità estetica*, in *Revista Lex Mercatoria*, 2015, 57.

MUSSO A., *Originalità e contraffazione dei personaggi di fantasia tra diritti d'autore, diritti sui segni distintivi e diritti sui disegni o modelli: verso la sempre maggiore accumulazione asistematica fra regimi di proprietà industriale ed intellettuale* (nota a Cass., 11 gennaio 2017, n. 503), in *Rivista di diritto industriale*, 2018, II, 101.

NEIL W.N., *Cyberspace Self-Governance: A Skeptical View from Liberal Democratic Theory*, in E. LEDERMAN, R. SHAPIRA (edd.), *Law, Information and Information Technology*, The Hague, 2001.

NELKEN D. (ed.), *Comparing Legal Cultures*, Aldershot, 2007.

NETANEL N., *Copyright's paradox*, New York, 2010 (2008).

NEWBURY M., *Figuring authorship in antebellum America*, Stanford, 1997.

NG A., *Copyright law and the progress of science and the useful arts*, Elgar Law, Technology and Society series, Cheltenham, 2011.

NG A., *When Users are Authors: Authorship in the Age of Digital Media*, *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law* 12 (2010): 853.

NICHOLAS B., *An Introduction to Roman Law*, Oxford, 1962.

NIMMER D., *Copyright in the Dead Sea Scrolls: authorship and originality*, *Houston Law Review* 38 (2001): 1.

NIMMER D., *The End of Copyright*, *Virginia Law Review* 48 (1995): 1385.

NORCIO G. (ed), *Valerio Marziale. Epigrammi*, Torino, 2004, 35.

OGGIONI L., *Tre uomini, tre processi*, in *Il diritto d'autore*, 1962, 40.

OLIAR D., *The (Constitutional) Convention on IP: A New Reading*, *UCLA Law Review* 57 (2009): 421.

ONG W., *Orality and Literacy*, London, 1982.

OPPO G., *Creazione ed esclusiva nel diritto industriale*, in *Rivista del diritto commerciale*, 1964, I, 187.

ÖRÜCÜ E., NELKEN'S D., *Comparative Law: A Handbook*, Oxford, 2007.

LAX P., *È possibile parlare di soggetto televisivo?*, in *Il diritto d'autore*, 1987, 561.

PADELLARO G., *I diritti degli autori, degli editori, degli esecutori e degli interpreti. Raccolta sistematica della legislazione vigente, annotata con la più recente giurisprudenza*, Milano, 1969.

PAGALLO L.U., *Teoria giuridica della complessità. Dalla "polis primitiva" di Socrate ai "mondi piccoli" dell'informatica. Un approccio evolutivo*, Torino, 2006.

PALAZZOLO M.I., *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Roma, 2013, 10.

PARDESSUS J.M., *Cours de droit commercial*, Bruxells, 1836.

PASA B. (ed.), *Design e innovazione digitale. Dialogo interdisciplinare per un ripensamento delle tutele / Design and digital innovation. An interdisciplinary dialogue for reshaping legal protections*, Napoli, 2021.

PASCUZZI G., *Conoscere comparando: tra tassonomie ed errori cognitivi*, in *Diritto pubblico comparato ed europeo*, IV, 2017, 1179.

PASCUZZI G., *Has comparative law in Italy lost its driving force? = La comparazione giuridica italiana ha esaurito la sua spinta propulsiva?*, Trento Law and Technology Group Research Papers n. 31, Trento, 2017.

PASCUZZI G., *Il diritto dell'era digitale*, Bologna, 2020 (2002).

PASCUZZI G., *La creatività del giurista. Tecniche e strategie dell'innovazione giuridica*, Bologna, 2018 (2013).

PASCUZZI G., *L'insegnamento del diritto comparato nelle università italiane*, Trento Law and Technology Research Group Research Papers n. 1, Trento, 2010.

PASCUZZI G., *Quale formazione per la ricerca interdisciplinare?*, in *BioLaw Journal – Rivista di BioDiritto*, 1/2021, 337.

PASCUZZI G., CASO R. (edd.), *I diritti sulle opere digitali. Copyright statunitense e diritto d'autore italiano*, Padova, 2002.

PASCUZZI G., CASO R., *Il diritto d'autore dell'era digitale*, in G. PASCUZZI, *Il diritto dell'era digitale*, Bologna, 2020 (2002).

PATRITIO F., *Della Retorica*, Venetia, 1562.

PATRY W.F., *Patry on Fair Use*, Eagan, 2019.

PATTERSON L.R., JOYCE C., *Copyright in 1791: An Essay Concerning the Founders' View of Copyright Power Granted to Congress in Article 1. Section 8, Clause 8 of the U.S. Constitution*, *Emory Law Journal* 52 (2003): 909.

PAVLIK J.V., *Media in the digital age*, New York, 2008.

PERETTI GRIVA D.R., *L'elemento «opera dell'ingegno» quale presupposto della protezione delle fotografie da parte della legge sul diritto d'autore* (nota a Cass. 21 novembre 1940-27 gennaio 1942), in *Il diritto d'autore*, 1942, 27.

PERON G., ANDREOSE A. (edd.), «*Contrafactum*». *Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno interuniversitario (Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004) Padova, 2008.

PETRUCCI A., *Le biblioteche antiche*, in *Letteratura italiana, Vol. II, Produzione e consumo*, Torino, 1983.

PFISTER L., *La propriété littéraire est-elle une propriété - Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIXe siècle*, *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis* 72 (2004): 103.

PIETROLUCCI A., *Sul concetto di indisponibilità del diritto morale*, in *Diritto di Autore e Nuove Tecnologie*, 2005, 145.

PIEVATOLO M.C., “*Le cose degli amici sono comuni*”: *conoscenza, politica e proprietà intellettuale*, in *Bollettino telematico di*

filosofia politica, 2005, <<http://bfp.sp.unipi.it/chiara/lm/amici.html>>

PIEVATOLO M.C., *Il dibattito illuministico sul diritto d'autore in Germania*, in *Bollettino telematico di filosofia politica*, 2007-2008, <<https://btfp.sp.unipi.it/dida/fpa/index.xhtml>>.

PIEVATOLO M.C., *Il mercante e il califfo: politiche della proprietà intellettuale*, in *Società italiana di filosofia politica*, 2006, <<http://eprints.rclis.org/9861/>>.

PIEVATOLO M.C., *La comunicazione del sapere. La questione del diritto d'autore*, in *Bollettino telematico di filosofia politica*, 2007-2008, <<http://btfp.sp.unipi.it/dida/fpa/index.xhtml#Platone>>

PILA J., *Copyright and its Categories of Original Works*, *Oxford Journal of legal Studies* 30 (2010): 229.

PILA J., *Intellectual Property as a Case Study in Europeanization: Methodological Themes and Context*, in A. OHLY, J. PILA (edd.), *The Europeanization of Intellectual Property Law: Towards a European Legal Methodology*, Oxford, 2013, 3.

PILA J., *The subject matter of intellectual property*, Oxford, 2017.

PILA J., CHRISTIE A.F., *The Literary Work within Copyright Law: An Analysis of its Present and Future Status*, *Intellectual Property Journal* 13 (1999): 133.

PIOLA CASELLI E., *Del diritto di autore secondo la legge italiana comparata con le leggi straniere*, Napoli, 1907.

PIOLA CASELLI E., *Trattato del diritto di autore e del contratto di edizione*, Torino, 1927.

POMPONIUS LAETUS, *De Romanorum legibus, Libellus, Item Francisci Philelphi Annotatio legum*, Venetiis, ca. 1533.

PONTANUS I., *Poeticarum institutionum libri tres. Eiusdem tirocinium poeticum*, Ingolstadii, 1594.

POPE A., *Dunciad*, in G. GILFILLAN (ed.), *The Poetical Works of Alexander Pope*, II, Edinburgh, 1856.

PORTER J.E., *Rhetorical ethics and internetnetworked writing*, Greenwich, 1998.

POSNER E.A., *Law, Economics and Inefficient Norms*, *Pennsylvania Law Review* 144 (1996): 1697.

POSNER R.A., *Il piccolo libro del plagio*, trad. M. CURTONI E M. PAROLINI, Roma, 2007.

POSNER R.A., *Law and literature*, Cambridge, 2009.

PRIAULX N., WEINEL M., *Behavior on a Beer Mat: Law, Interdisciplinarity & Expertise*, *Journal of Law, Technology and Policy* 2 (2014): 361.

PROWDA J.B., *Visual Arts and the Law: A Handbook for Professionals*, London, 2013.

PUGLIESE G., *Dalle «res incorporales» del diritto romano ai beni immateriali di alcuni sistemi giuridici moderni*, in *Rivista trimestrale di diritto e procedura civile*, 1982, 1137.

QUAGLIONI D., *Il diritto e le definizioni*, in F. CORTESE, M. TOMASI (edd.), *Le definizioni nel diritto: atti delle giornate di studio, 30-31 ottobre 2015*, Trento, 2016, 13.

QUINTILIANUS, *Institutionum Oratoriarum libri duodecim*, Lugduni Batavorum et Roterodami, 1665.

RAHMATIAN A., *Originality in UK Copyright Law: The Old “Skill and Labour” Doctrine Under Pressure*, *IIC* 44 (2013): 4.

RAFFI M., *La tutela giuridica dell’idea pubblicitaria*, in *Studi urbinati di scienze giuridiche, politiche ed economiche*, 2005, 575.

RANDALL M., *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit and Power*, Toronto, 2001.

RENOUARD C.A., *Traité des droits d’auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, Paris, 1839.

RESTA G., *Autonomia privata e diritti della personalità*, Napoli, 2005.

RESTA G., SOMMA A., ZENO-ZENCOVICH V., *Comparare. Una riflessione tra le discipline*, Milano, 2020.

REYNOLDS S. (ed.), *Review of the EU copyright framework: the implementation, application and effects of the "InfoSoc" Directive (2001/29/EC) and of its related instruments: European implementation assessment, European Parliamentary Research Service*, Study requested by JURI, October 2015.

RIBSTEIN L.E., *From Bricks to Pajamas: The Law and Economics of Amateur Journalism*, *William & Mary Law Review* 48 (2006): 185.

RICHARDSON M., TAN D., *The Art of Retelling: Harry Potter and Copyright in a Fan-Literature Era*, *Media and Arts Law Review* 14 (2009): 31.

RICKETSON S., *The Concept of Originality in Anglo-Australian Copyright Law*, *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.* 39 (1991-1992): 265.

RICOLFI M., *Internet e le utilizzazioni libere*, in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore*, 1996, 115.

RIDOLFI C., *Creatività e plagio nelle opere d'arte figurativa*, in *Il Diritto d'autore*, 1996, 111.

RIMMER M., *Heretic: Copyright Law and Dramatic Works*, *Queensland University of Technology Law and Justice Journal* 2 (2002): 131.

RIMMER M., *Wikipedia, collective authorship and the politics of knowledge*, in ARUP C., VAN CAENEGEM W. (edd.), *Intellectual Property Policy Reform. Fostering Innovation and Development*, Cheltenham, 2009, 172.

ROSATI E., *Originality in EU Copyright. Full Harmonization through Case Law*, Cheltenham, 2013.

ROSATI E. (ed.), *The Routledge Handbook of EU Copyright Law*, Abingdon, 2021.

ROSCALLA F., *Storie di plagi e di plagiari*, in F. ROSCALLA (ed), *L'autore e l'opera. Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*. Atti del Convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005), Pisa, 2006, 69.

ROSE M., *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Boston, 1993.

ROSE M., *The Statute of Anne and author's rights: Pope v Curl (1741)*, in L. BENTLY, U. SUTHERSANEN, P. TORREMANS (edd.), *Global Copyright: Three Hundred Years since the Statute of Anne, from 1710 to Cyberspace*, Cheltenham, 2010, 70.

ROSMINI E., *Diritti di autore sulle opere dell'ingegno di scienze, lettere e delle arti*, Milano, 1896.

ROSMINI E., *Legislazione e giurisprudenza sui diritti di autore*, Milano, 1890.

ROSSI G. (ed.), *Il diritto nella letteratura rinascimentale europea*, Padova, 2004.

ROY S., *Privileging (Some Forms of) Interdisciplinarity and Interpretation: Methods in Comparative Law*, *International Journal of Constitutional Law* 12 (2014): 786.

SACCO R., *Che cos'è il diritto comparato*, Milano, 1992.

SACCO R., *Comparazione e conoscenza del dato giuridico positivo*, in G. BOGNETTI, R. SACCO, *L'apporto della comparazione alla scienza giuridica*, Milano, 1980, 244.

SACCO R., *Introduzione al diritto comparato. Sommario delle lezioni di diritto privato comparato tenute nell'Università di Torino nell'anno accademico 1979-1980*, Torino, 2002 (1980).

SAGOT-DUVAUROUX D., *La propriété intellectuelle, c'est le vol! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle*, *L'Économie politique* 22 (2004): 34.

SAID Z., *Fixing Copyright in Characters: Literary Perspectives on a Legal Problem*, *Cardozo Law Review* 35 (2013): 769.

SAEILLES R., *Conception et objet de la science du droit comparé*, *Congrès international de droit comparé, 1900*, *Bulletin de la Société de législation comparée*, Paris, 1900, 383.

SALOMONE E., *Sulla motivazione con riferimento alla consulenza tecnica d'ufficio*, in *Riv. trim. dir. proc. civ.*, 2002, 1017.

SAMUEL G., *Interdisciplinarity and the Authority Paradigm: Should Law Be Taken Seriously by Scientists and Social Scientists?*, *Journal of Law and Society* 36 (2009): 431.

SAMUEL G., *Is legal knowledge cumulative?*, *Legal Studies – The Journal of the Society of legal Scholars* 32 (2012): 448.

SAMUELSON P., *Digital Media and the Changing Face of Intellectual Property Law*, *Rutgers Computer and Technology Law Journal* 16 (1990): 323.

SANDULLI A., *Plagio letterario e parodia*. Napoli, 1928.

SANSEVERINO G., *In tema di diritto di paternità dell'opera*, in *ALDA - Annali italiani del diritto d'autore*, 2011, 727.

SANSONE A., *Diritto e letteratura. Un'introduzione generale*, Milano, 2001.

SANTORO E., *Attività giornalistica e creatività: dati e spunti preliminari*, in *Diritto delle radiodiffusioni e delle telecomunicazioni*, 1973, 473.

SANTORO E., *Note introduttive sul fondamento costituzionale della protezione del diritto di autore*, in *Il Diritto d'autore*, 1975, 307.

SANTORO E., *Onore e reputazione nell'articolo 20 della legge sul diritto d'autore*, in *Diritto delle radiodiffusioni e delle telecomunicazioni*, 1980, 561.

SARAT A., *Crossing boundaries: from disciplinary perspectives to an integrated conception of legal scholarship*, in *Id.* (ed.), *Law in the Liberal Arts*, Ithaca, 2005, 84.

SARTI D., *Diritti esclusivi e circolazione dei beni*, Milano, 1996.

SAVINI A., *Plagio dell'opera originaria e confini delle elaborazioni creative*, in *Diritto delle radiodiffusioni e delle telecomunicazioni*, 1986, 104.

SCAFIDI S., *Intellectual Property and Cultural Products*, *Boston University Law Review* 81 (2001): 793.

SCAFIDI S., *Who owns culture? Appropriation and authenticity in American law*, New Brunswick, 2005.

SCHIPPEL H., *La storia delle privative industriali nella Venezia del '400*. Quaderni del Centro di Studi Veneziani, 28, Venezia, 1989.

SCHRAMA W., *How to carry out interdisciplinary legal research: Some experiences with an interdisciplinary research method*, *Utrecht Law Review* 7 (2011): 147.

SCHULTZ M.F., *Copynorms: Copyright and Social Norms*, in P.K. YU (ed.), *Intellectual Property and Information Wealth: Issues and Practices in the Digital Age. Vol. 1: Copyright and Related Rights*, Westport, 2007, 332.

SCIALOJA V., *Discours d'adieu*, in *Actes de la conférence réunie a Rome du 7 mai au 2 juin 1928*, Berne, 1929.

SCUFFI M., *Diritto processuale della proprietà industriale e intellettuale*, Milano, 2009.

SCUFFI M., *Le interferenze tra i diritti di proprietà intellettuale e la disciplina antitrust: problematiche processualie sostanziali*, in *Concorrenza e mercato*, 2005-2006, 485.

SEALE D.A., *Why do we do it if we know it's wrong? A structural model of software piracy*, in A. SALEHNI (ed.), *Ethical issues of information systems*, Hershey, 2002, 120.

SENA G., *Opere dell'ingegno*, in *Digesto delle discipline privatistiche – Sezione commerciale*, Torino, 1994, X, 356.

SESSA V., *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, in *Foro amministrativo*, 2000, 2941.

SGANGA C., *EU Copyright Law Between Property and Fundamental Rights: A Proposal to Connect the Dots*, in R. CASO, F. GIOVANELLA (edd.), *Balancing Copyright Law in the Digital Age*, Berlin-Heidelberg, 2015, 1.

SGANGA C., *Propertizing European Copyright History. Challenges and Opportunities*, Cheltenham, 2020.

SHAW G.B., *Three Plays for Puritans*, Chicago-New York, 1900.

SHELLEY P.B., *Letters To Leigh Hunt* (1819), in R.H. SHEPHERD (ed.), *The prose works of Percy Bysshe Shelley from the original editions*, London, 1888, I, 381.

SIEBER U., *The Emergence of Information Law: Objects and Characteristics of a New Legal Area*, in E. LEDERMAN, R. SHAPI-

RA (edd.). *Law, Information and Information Technology*, The Hague: Kluwer Law International, 2001, 3.

SIEGWART H., *La protezione delle opere scientifiche nel diritto d'autore*, in *Il diritto d'autore*, 1955, 308.

SIEMS M.M., *Comparative law*, Oxford, 2018.

SIEMS M.M., *The End of Comparative Law*, *The journal of comparative law* 2 (2007): 133.

SIEMS M.M., *Comparative law*, Cambridge, 2014.

SIMPSON P., *Aristotle on Poetry and Imitation*, *Hermes* 116 (1988): 279.

SIRACUSANO P., voce *Dir. Autore*, in *Digesto, Discipline penali*, Torino, 2010, 10.

SIRVINSKAITE I., *Toward Copyright "Europeanification": European Union Moral Rights*, *Journal of International Entertainment & Media Law* 3 (2010): 263.

SKONE JAMES F.E., *The United Kingdom Copyright Act of 195*, *Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A.* 64 (1957): 117.

SNAPPER J., *The matter of plagiarism: what, why, and if*, in K. E. HIMMA, H.T. TAVANI (edd.), *The handbook of information and computer ethics*, Hoboken, 2008, 533.

SOMMA A., *Comparare è giudicare*, in G. RESTA, A. SOMMA, V. ZENO-ZENCOVICH, *Comparare. Una riflessione tra le discipline*, Milano, 2020, 241.

SOMMA A., *Imparare dalla storia: riflessioni sul metodo del diritto comparato e sul ruolo dei suoi cultori*, in *Rivista italiana per le scienze giuridiche*, 2019, 129.

SONNINO M., *L'accusa di plagio nella commedia attica antica*, in R. GIGLIUCCI (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Milano, 1998, 19.

SORDELLI L., *L'opera d'arte figurativa nel diritto d'autore*, in *Il diritto d'autore*, 1978, 14.

SPADA P., *"Creazione ed esclusiva", trent'anni dopo*, in *Rivista di diritto civile*, 1997, 215.

SPADA P., *Variazioni sul tema del plagio musicale*, in *Rivista di diritto civile*, 2003, II, 1.

SPADA P., AUTERI P., GHIDINI G., *Industrial design e opere d'arte applicate all'industria (dialogo tra Paolo Auteri e Paolo Spada commentato da Gustavo Ghidini)*, in *Rivista di diritto civile*, 2002, 272.

SPADA P., *Banche di dati e diritto d'autore (il 'genere' del diritto d'autore sulle banche di dati)*, in *AIDA - Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, 1997, 5.

SPEDICATO G., *Alcune riflessioni sui rapporti tra diritto (d'autore) e tecnologia (di protezione) a margine dell'articolo di Cory Doctorow*, in *Cyberspazio e diritto*, 2012, 29.

SPEDICATO G., *Creatività artificiale, mercato e proprietà intellettuale*, in *Rivista di diritto industriale*, 2019, 253.

SPEDICATO G., *Interesse pubblico e bilanciamento nel diritto d'autore*, Milano, 2013.

SPENCE M., *Intellectual Property and the Problem of Parody*, *Law Quarterly Review* 114 (1998): 594.

SPENCE M., *Passing off and the misappropriation of valuable intangibles*, *Law Quarterly Review* 112 (1996): 472.

SPENCER R.D., *The expert versus the object: judging fakes and false attributions in the visual arts*, New York, 2004.

SPINELLO R., *Beyond copyright: a moral investigation of intellectual property protection in cyberspace*, in ROBERT J. CAVALIER, *The impact of the internet on our moral lives*, Albany, 2005, 27.

SPOLIDORO M.S., *Le eccezioni e le limitazioni*, in *AIDA - Annali italiani di diritto d'autore*, 2007, 179.

SPOO R., *Injuries, Remedies, Moral Rights, and the Public Domain*, *James Joyce Q.* 37 (2000): 333.

STABILE S., DEL SASSO E., *Il "diritto di seguito" nel mercato primario dell'arte contemporanea*, in *Diritto industriale*, 2012, 507.

STAMATOUDI I.A., *Copyright enforcement and the Internet*, 21, Alphen aan den Rijn, 2010.

STAMATOUDI I.A., *Moral Rights of Authors in England: the missing emphasis on the role of creators*, *Intellectual property Quarterly* 4 (1997): 478.

STANCIL P.J., *The Legal Academy as Dinner Party: A (Short) Manifesto on The Necessity of Inter-Interdisciplinary Legal Scholarship*, *University of Illinois Law Review* 5 (2011): 1577.

STEMPLINGER E., *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Leipzig, 1912.

STOKES S., *Digital Copyright: Law and Practice*, Oxford-Portland, 2009.

STOLFI N., *Il diritto d'autore*, Milano, 1932.

STRÖMHOLM S., *Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave*, I-II, Stockholm, 1967.

STROWEL A., *Droit d'auteur et copyright. Divergences et convergences. Etude de droit comparé*, Bruxelles- Paris, 1993.

STROWEL A., SALOKANNEL M., DERCLAYE E., *Moral Rights in the Context of the Exploitation of Works through Digital Technology*, Study for the European Commission, DG Internal Market, Study contract n. ETD/99/B5-3000/E/28, 2000, 225.

SUBOTNIK E., *Originality Proxies: Toward a Theory of Copyright and Creativity*, *Brooklin Law Review* 76 (2011): 1514.

SUNDARA RAJAN M.T., *Moral Rights: Principles, Practice and New Technology*, Oxford, 2011.

SUNDARA RAJAN M.T., *Tradition and change: The past and future of authors' moral rights*, in T. TAKENAKA (ed.), *Intellectual Property in Common Law and Civil Law*, Cheltenham, 2013, 123.

SUSSKIND R., *Transforming the Law. Essays on Technology, Justice and the Legal Marketplace*, New York, 2000.

TALAMO ATENOLFI G., *Appunti di storia dell'evoluzione del diritto d'autore*, in *Il Diritto d'autore*, 1979, 186.

TAMANAH B.Z., *A General Jurisprudence of Law and Society*, Oxford, 2001.

TAP F., *L'apport du droit comparé à la scientificité du discours constitutionnaliste*, *Reveu internationale de droit compare* 1 (2018): 9.

TARELLO G., *Il problema delle definizioni legislative*, in *Politica del diritto*, 1978, 345.

TARUFFO A. (ed.), *La prova nel processo civile*, Trattato di diritto civile e commerciale diretto da A. Cicu et al., Milano, 2012.

TASSO T., *Discorsi del signor Torquato Tasso. Dell'Arte Poetica*, Venetia, 1587.

TERTULLIANUS, *Adversus Marcionem*, trad. E. EVANS, *Tertullian. Adversus Marcionem*, Oxford, 1972.

Thesaurus linguae Latinae, in *Bayerische Akademie der Wissenschaft – Thesaurus Linguae latinae (TLL)*X, 1, s.v. *plagiarius*, col. 2302; *plagiator*, coll. 2302-2303; *plagium*, coll. 2303-2304; *plagijs*, col. 2304 <<https://thesaurus.badw.de/en/project.html>>

THOMAS J.A.C., *Textbook of Roman Law*, Amsterdam, 1976.

TOWSE R., *Copyright and Artists: A View From Cultural Economics*”, *Journal of Economic Surveys* 20 (2006): 567.

TOWSE R., *Creativity, Incentive and Reward: An Economic Analysis of Copyright and Culture in the Information Age*, Cheltenham, 2001.

TOWSE R., *Partly for the Money: Rewards and Incentives to Artists*, *KYKLOS – International Review for Social Sciences* 54 (2001): 473.

TOZZI F., *Web, diritto di autore e "corpus digitalis"*, in *Il Diritto d'autore*, 2014, 382.

TSATSOU P., *Internet studies: past, present and future directions*, Farnham, 2014.

TULLIO T., *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, Milano, 1960.

TUSHNET R., *Naming Rights: Attribution and the Law*, *Utah Law Review* 3 (2007): 795.

TUSHNET R., *Payment in Credit: Copyright Law and Subcultural Creativity*, *Law & Contemporary Problems* 70 (2007): 135.

UBERTAZZI L.C., *Alle origini piemontesi del diritto italiano d'autore*, in *AIDA – Annali italiani di diritto d'autore*, 1992, 301.

UBERTAZZI L.C., *Falsi d'autore e proprietà intellettuale*, in *Rivista di Diritto delle Arti e dello Spettacolo*, 2018, 161.

UBERTAZZI L.C., *I diritti d'autore e connessi*, Milano, 2000.

UBERTAZZI L.C., *La disciplina UE dei diritti morali d'autore*, in *AIDA – Annali italiani di diritto d'autore*, 2016, 349.

UBERTAZZI L.C., *La disciplina UE/CUB [Convenzione di Unione di Berna] del diritto di paternità dell'opera dell'ingegno*, in *Europa e diritto privato*, 2016, 955.

UBERTAZZI L.C., voce *Diritto d'autore*, in *Digesto delle Discipline privatistiche. Sezione commerciale*, IV, Torino, 1989.

UBERTAZZI L.C. (ed.), *Commentario breve al diritto della concorrenza (antitrust, concorrenza sleale, pubblicità, marchi, brevetti, diritto d'autore)*, Padova, 2012.

UBERTAZZI L.C., M. AMMENDOLA, *Il diritto d'autore*, Torino, 1993.

VAIDHYANATHAN S., *Copyrights and copywrongs: the rise of intellectual property and how it threatens creativity*, New York, 2003 (2001).

VALENTIN P., *Droit de suite*, *European Intellectual Property Review* 28 (2006): 268.

VAN EECHOUD M., *Harmonizing European Copyright Law. The Challenges of Better Lawmaking*, Alphen aan den Rijn, 2009.

VAN EECHOUD M., HUGENHOLTZ P.B., VAN GOMPEL S., GUIBAULT L., HELBERGER N. (edd.), *Harmonising European Copyright Law. The Challenges of Better Lawmaking*, Alphen aan den Rijn, 2009.

VAN HOECKE M. (ed.), *Methodologies of legal research: what*

kind of method for what kind of discipline, IX, Oxford, 2013 (2011).

VAN HOECKE M., *Epistemology and Methodology of Comparative Law*, Oxford-Portland, 2004.

VAN KLINK B.M.J., TAEKEMA H.S. (edd.), *Law and Method. Interdisciplinary Research into Law*, Tübingen, 2011.

VAN SCHEWICK B., *Internet architecture and innovation*, Cambridge, 2012 (2010).

VER STEEG R., *The Roman Law Roots of Copyright*, *Maryland Law Review* 59 (2000): 522.

VETRUVIO POLLIONE M., *Architettura*, trad. it. S. FERRI, Milano, 2002.

VICK D.W., *Interdisciplinarity and the Discipline of Law*, *Journal of Law & Society* 31 (2004): 163.

VIGNOLA F., *In tema di paternità delle opere dell'ingegno*, in *ALDA – Annali italiani di diritto d'autore*, 2012, 641.

VON GIERKE O., *Deutsches Privatrecht*, Leipzig, 1895-1917.

WAEDELDE C., *Moral Rights and the Internet: Squaring the Circle*, *Intellectual Property Quarterly* 3 (2002): 265.

WAEDELDE C., SCHLESINGER P., *Music and dance: beyond copyright text?*, *SCRIPT-ed* 8 (2011): 257.

WARD I., *From literature to ethics. The strategies and ambitions of law and literature*, *Oxford Journal of Legal Studies* 14 (1994): 389.

WARREN M., HUTCHINSON W., *Cyberspace ethics and information warfare*, in A. SALEHNIA (ed.), *Ethical issues of information systems*, Hershey - London, 2002, 154.

WIENER N., *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, 1948.

WILSON T., *The arte of rhetorique*, London, 1553.

WINN J.K. (ed.), *Consumer Protection in the Age of the 'Information Economy'*, Aldershot-Burlington, 2006.

WISSOWA G. et al., *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart-München, 1893–ss., s.v. *furtum*, 6,1:1645; s.v. *latrocinium*, 7,2:1017; s.v. *piraterium*, 10,1: 2192.

WOLFF H., *Roman Law: An Historical Introduction*, Oklahoma, 1951.

WOODMANSEE M., JASZI P. (edd.), *The construction of authorship: textual appropriation in law and literature, Post-contemporary interventions*, Durham, 2006 (1994).

WOODMANSEE M., *Response to David Nimmer, 'Copyright in the Dead Sea Scrolls: Authorship and Originality'*, *Houston Law Review* 38 (2001): 231.

WOOLF V., *Mr Bennet and Mrs Brown*, London, 1923.

YOUNG A., *Judging the Image: Art, Value, Law*, London, 2005.

ZAMBELLINI M., *Il plagio in relazione alle leggi sui diritti d'autore*, in *I diritti d'autore: bollettino degli atti e notizie della società italiana degli autori*, 1896, 67.

ZEMER L., *Moral rights: limited edition*, *Boston University Law Review* 91 (2011): 519.

ZEMER L., *The idea of authorship in copyright*, Applied legal philosophy series, Aldershot, 2007.