



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Scienze Giuridiche

PLAGIO E CREATIVITÀ:
UN DIALOGO TRA DIRITTO E ALTRI SAPERI

a cura di
ROBERTO CASO

2011



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Scienze Giuridiche

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO

98

2011



PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

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

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

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

Novembre 2011

PLAGIO E CREATIVITÀ:
UN DIALOGO TRA DIRITTO E ALTRI SAPERI

a cura di

ROBERTO CASO

Università degli Studi di Trento 2011

INDICE

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

ATTI

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

INDICE

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

DENIS ISAIA

IL PLAGIO FRA AUTORE E PUBBLICO

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

GIANFRANCO DE BERTOLINI

BREVI RIFLESSIONI SUL PLAGIO

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

INDICE

GIOVANNI PASCUZZI

IL PLAGIO TRA MEMORIA E CREATIVITÀ

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

RENATO G. MAZZOLINI

«FALSE IMPOSTURE» E «FRAUDOLENTI INGANNI»

NELLE SCIENZE DEL SEICENTO E PRIMO SETTECENTO

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

DAVID LAMETTI

ON CREATIVITY, COPYING

AND INTELLECTUAL PROPERTY

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

ANDREA ROSSATO

PRODUZIONE SCIENTIFICA

E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

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

INDICE

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

COMUNICAZIONI

GIULIA DORE

PLAGIO E NORME SOCIALI

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

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

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

PREMESSA

Questo volume raccoglie gli atti di due seminari tenutisi il 21 e 22 aprile 2010 presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento.

I due incontri sono parte integrante della prima serie di seminari del gruppo LawTech (<<http://www.lawtech.jus.unitn.it/>>) del Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Trento, serie concepita e organizzata dal collega Umberto Izzo assieme allo scrivente.

L'idea fu quella di riunire attorno a un tavolo studiosi provenienti da diversi saperi e ragionare sul complesso e affascinante concetto di «plagio». Giuristi, studiosi di letteratura, artisti, musicisti, storici si confrontarono da diverse prospettive dando vita a un dibattito interdisciplinare estremamente ricco di riferimenti culturali e spunti di riflessione. Le relazioni presentate nell'aprile 2010 sono state rielaborate, completate da riferimenti bibliografici e raccolte nel volume che oggi vede la luce.

La doppia pubblicazione, mediante licenza Creative Commons, sia in formato cartaceo (a pagamento), sia in Open Access (formato digitale gratuito disponibile sull'archivio istituzionale Unitn eprints <<http://eprints.biblio.unitn.it/>> e sul sito LawTech, alle pagine dedicate al tema del plagio <<http://www.lawtech.jus.unitn.it/index.php/plagiarism>>), completa l'opera di diffusione che aveva preso le mosse, all'indomani delle giornate seminariali, con la messa a disposizione del pubblico delle riprese dei lavori (si veda l'archivio video del sito Web Jus.unitn.it all'URL: <<http://www.jus.unitn.it/services/arc/2010/0421/home.html>>).

Un ringraziamento va a chi ha permesso la realizzazione dell'iniziativa. A Umberto Izzo con il quale ho organizzato i seminari. Ai relatori e agli autori dei contributi. Alla Facoltà di Giurisprudenza e al Dipartimento di Scienze Giuridiche di Trento nonché ai loro staff –

ROBERTO CASO

in particolare a Carla Boninsegna, Valentina Lucatti e Matteo Rossaro – che hanno promosso e supportato sia i seminari sia l’edizione degli atti. Ai tecnici del Presidio ITM che hanno effettuato le riprese video e hanno curato la loro pubblicazione sul Web. A Giulia Dore che mi ha pazientemente aiutato nel lavoro di collazione dei contributi.

Un ringraziamento particolare va infine al Prof. David Lametti del Centre for Intellectual Property Policy della Faculty of Law della McGill University (Montréal, Canada) che, oltre a partecipare ai seminari trentini, ha consentito a chi scrive di presentare le proprie ricerche sul plagio in due diverse occasioni – il 3 settembre 2010 e il 16 giugno 2011 – presso il prestigioso centro interdisciplinare dove egli insegna. Il saggio che apre il volume ha cercato di tener conto delle questioni, delle suggestioni e dei rilievi raccolti nelle giornate canadesi, ideale continuazione di quelle trentine.

Trento, 13 novembre 2011

Roberto Caso

ATTI

PLAGIO, DIRITTO D'AUTORE E RIVOLUZIONI TECNOLOGICHE

Roberto Caso

SOMMARIO: 1. *Introduzione* – 2. *La complessità oltre il velo del clamore: suggestioni e dubbi a margine di alcuni casi* – 3. *Dalla scrittura al libro stampato: evoluzione di un concetto* – 4. *Conclusioni*.

1. Introduzione

Il plagio continua a tenere banco sui media. Anzi, stampa, televisione e Internet riflettono un interesse crescente sull'argomento. Casi di plagio che coinvolgono famosi politici, giornalisti, scrittori, scienziati e musicisti guadagnano la ribalta della cronaca. Il dibattito che ne scaturisce si alimenta di posizioni fortemente divaricate. Su una sponda i fautori della repressione e della punizione esemplare del «furto» di parole, musica, immagini e idee, su quella opposta i paladini della libertà di imitazione, vero motore immobile – si sottolinea – della creatività e, in ultima analisi, del progresso della conoscenza e dell'arte.

Ribalta e contrapposizione. Perché?

La risposta è presto data. La rivoluzione delle tecnologie digitali occupa la scena, rimescolando le carte, ridisegnando gli scenari, innescando nuove dinamiche del processo creativo e di produzione della conoscenza. Il plagio, inteso come *alter ego* dell'originalità, non può resistere alla forza d'urto del codice binario. Basti pensare alla marea montante del «taglia e incolla» che sommerge tesi di laurea e blog non-

ché, sul fronte opposto, ai software che consentono di intercettare le pratiche predatorie volte all'appropriazione di testi altrui.

Ma la carica dirompente delle tecnologie digitali è davvero tutta qui?

L'informatica incide negli strati profondi del processo creativo e del mercato che ruota attorno alla produzione di opere dell'ingegno, rimettendo in discussione nozioni mai completamente consolidate come quella di autore, opera e copia.

Fenomeni come il *remix* (la ricombinazione di scampoli presi da musica altrui) sono solo il precipitato ultimo della logica che governa, fin dalla sua ascesa, la dimensione binaria dello 0/1. Il software stesso, bene primario e primigenio dell'era digitale, viene scritto a partire dall'assemblaggio di moduli standardizzati di codice. E la potenza generatrice della comunità dei *coders* (coloro che scrivono le linee di codice) risiede proprio in queste pratiche di riutilizzo. Senza la possibilità di attingere al passato i programmatori sarebbero costretti a duplicare gli sforzi rallentando e, forse, peggiorando i risultati del loro lavoro.

È la liquidità delle tecnologie digitali a scatenare una dinamica creatrice che produce in continuazione flussi di informazioni difficilmente perimetrabili nei confini di quel che nelle epoche tecnologiche del passato aveva una sua identità fisionomica e temporale. Così i concetti di «edizione» o «esemplare» non trovano un sostituto perfetto in quello, solo eventuale, di «versione». Per quanto la crittografia digitale e altre tecnologie siano in grado di blindare, marcare, certificare, è indubbio che una porzione importante delle opere (*pardon*, «contenuti») digitali sia destinata a rimanere fluida e instabile.

Osservato da questa prospettiva il c.d. mondo virtuale assomiglia di più all'era dell'oralità che non alle epoche tecnologiche che si sono succedute dopo l'invenzione della stampa a caratteri mobili. Ed è proprio la rivoluzione della stampa a caratteri mobili alfabetici che evoca i legami complessi tra il plagio e il primo luogo dell'ordinamento

giuridico dove lo stesso concetto trova una parziale e tormentata regolamentazione: il copyright/diritto d'autore.

La stampa di libri ha significato essenzialmente due cose. Mercato massivo di copie e standardizzazione del testo scritto. Sotto entrambi i profili il fatto che il libro rappresenti un oggetto fisico che racchiude un testo finito gioca un ruolo fondamentale.

La regolamentazione giuridica (antecedente al moderno copyright) si è inizialmente occupata solo del primo profilo, cioè della copia totale e seriale. Sono stati gli stampatori i protagonisti delle prime forme di regolamentazione del mercato dei libri. Il potere sovrano accordò, per meglio controllare (e censurare) il mercato dei libri, monopoli per la riproduzione in esclusiva delle copie stampate. Le forme di repressione della violazione dell'esclusiva si basavano sulla materialità dei libri intesi come oggetti tangibili: le stamperie e le copie «pirata» erano condannate al rogo. Su questo rozzo strumento giuridico si è innestata l'evoluzione che porta, attraverso la libertà di stampa e di commercio, dal «solo diritto di stampare e ristampare in esclusiva libri» al «diritto esclusivo di riproduzione» di opere letterarie, musicali, pittoriche, filmiche (il cuore economico-patrimoniale del copyright).

La standardizzazione di un testo racchiuso in un oggetto fisico, ovvero il secondo profilo rivoluzionario della stampa, è una formula di sintesi coniata per richiamare una serie di aspetti quali l'uso di regole grammaticali precise, indici, bibliografie e così via. Ma vi è un aspetto che spicca sopra tutti gli altri: la possibilità di legare un nome (quello dell'autore) a un testo finito, chiuso (l'opera). È da questa possibilità che prenderà a dipanarsi l'altro filone del diritto d'autore cioè quello che va oltre il controllo in esclusiva della copia totale e seriale dei libri, per estendersi – in tutta la gamma tipologica di opere da quelle letterarie a quelle filmiche – alla copia parziale, all'opera derivata e al rispetto del legame tra nome e opera: il diritto di paternità, che nei sistemi giu-

ridici occidentali verrà col tempo incasellato nella categoria del diritto morale d'autore.

Il plagio riguarda soprattutto questa seconda linea evolutiva del diritto d'autore. Una linea evolutiva nella quale le teorie individualistiche sull'autorialità, in particolare la visione romantica tesa a esaltare l'autore come genio creativo solitario, nonché a marginalizzare le forme di creatività comunitarie o collettive, verranno strumentalizzate da vari interessi per estendere il raggio di azione del diritto di esclusiva.

Nondimeno una tale estensione troverà (fortunatamente) limiti normativi. Ad esempio, il copyright/diritto d'autore prevede il principio in base al quale l'esclusiva copre solo la forma espressiva dell'opera e non le idee, i fatti e dati che la compongono. Si tratta di un principio di fondamentale importanza e di complessa applicazione. In base alla distinzione, maneggiata con inevitabile difficoltà dai giudici, tra espressione e idea si mantiene viva la dinamica di produzione della conoscenza e dell'arte. La rielaborazione delle idee è il carburante del progresso. L'imitazione è parte essenziale dell'apprendimento e dell'insegnamento. Tuttavia, ciò non significa che la copia delle idee e le altre forme di imitazione che sfuggono al regime giuridico del copyright/diritto d'autore non ricevano una qualche forma di regolamentazione. Sono le norme informali delle varie comunità di creatori ad assumere un ruolo di primo piano. Norme nelle quali si mischiano criteri etici a parametri estetici. Norme flessibili che si basano su sanzioni quali il discredito o l'ostracismo dalla comunità. Il ruolo delle norme informali, però, non si arresta al presidio di ciò che non interessa al diritto. Esse, ad esempio, possono entrare anche nelle sentenze dei giudici filtrate dai pareri dei periti chiamati ad aiutare il decisore a tracciare una linea di demarcazione tra originalità e plagio. Oppure possono fare da sfondo a regole scolpite nella legge: si pensi alla norma (nel nostro ordinamento: l'art. 70 della l. 22 aprile 1941, n. 633, protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio) che impone, per la libera ripro-

duzione di brani, dettagliate prescrizioni per la citazione della fonte, norma edificata su prassi stilistiche connesse all'uso di virgolette, note a pie' di pagina e bibliografia. Così la questione centrale diventa se e in che misura gli obiettivi e le finalità del diritto d'autore debbano tener presenti i valori trasmessi dalle norme sociali. Il plagio rimane dunque sospeso tra diritto e norme informali e al centro di controversie che vanno da contese umorali di poco conto a battaglie titaniche che muovono interessi economici miliardari.

L'esplorazione della tematica ha ancora molto da raccontare. È indubbio che la percezione e la discussione del fenomeno dell'imitazione siano antiche. È altrettanto certo che la qualificazione e la classificazione valoriale del medesimo fenomeno varino non solo a seconda del tempo, ma anche a seconda della cultura, del sapere, dell'economia e del tipo di norma, formale o informale, di riferimento.

In un fortunato (ma anche criticato) libello un grande giurista americano ha ben descritto il fascino dell'argomento e la necessità di approfondirne lo studio:

«[i] casi di plagio attirano sempre più l'attenzione del pubblico, anche se bisognerebbe capire se questo accade perché il plagio sta diventando una pratica sempre più diffusa, perché i suoi confini si stanno facendo sempre più vaghi e controversi o perché i plagiatori vengono smascherati sempre più spesso (la digitalizzazione dei testi ha reso più facili allo stesso tempo sia il plagio che la scoperta del plagio). Ciò che rende il plagio un argomento affascinante è l'ambiguità del concetto, le sue complesse relazioni con altre pratiche riprovevoli come la violazione del copyright, il vasto spettro delle sue applicazioni, la sua relatività storica e culturale, il suo controverso peso normativo, le misteriose motivazioni e le strane giustificazioni di chi lo pratica, i metodi di indagine e le forme di punizione e assoluzione»¹.

¹ R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, Roma, 2007, 15. Per alcune critiche al libro di Posner v. M. PERRY, *A Review of Posner's Little Book of Plagiarism* (June 30, 2009), in corso di pubblicazione sul *Canadian Business Law Journal*, pre-print disponibile su SSRN all'URL: <<http://ssrn.com/abstract=1427884>>.

In un'epoca che si dice postmoderna e che è digitale occorre chiedersi se categorie e strumenti normativi, nati in Occidente molti secoli fa, per governare dinamiche della creatività e della produzione della conoscenza completamente differenti da quelle che attualmente attraversano il globo, debbano essere ripensati alle fondamenta. La tematica del plagio incrocia questa domanda di capitale importanza, ma attende di essere meglio indagata in un'ottica interdisciplinare, cioè nel confronto tra diritto e saperi altri come la critica letteraria, la storia della musica, la storia della scienza, la storia dell'arte, l'economia, le scienze cognitive e l'informatica. Questo lavoro è già da tempo in corso fuori dei nostri italici confini. Il solco è tracciato. Tocca anche a noi intraprendere questa strada. Le pagine che seguono vorrebbero rappresentare un piccolo passo in questa direzione.

2. La complessità oltre il velo del clamore: suggestioni e dubbi a margine di alcuni casi

Il plagio ha a che fare prima di tutto con le parole scritte, soprattutto con quelle stampate su carta. Anzi, il dibattito sul plagio è nato e si è evoluto prevalentemente in ambito letterario. Tutt'oggi la maggior parte degli studi sull'argomento si concentrano nel settore delle lettere.

Lo studente che copia il compito del compagno o il libro del professore. Il professore che si appropria della paternità della tesi di laurea del proprio studente. Il giornalista che copia il collega. Il politico che riproduce i discorsi di altri. Il romanziere che plagia predecessori o contemporanei.

In campo letterario il plagio è considerato o almeno è raccontato come una delle condotte più riprovevoli². Lo testimoniano, se non

² P. SHAW, *Plagiarism*, in *The American Scholar*, Summer 1982, 325.

altro, i molti romanzi e novelle dove il plagio «un crimine letterario» si intreccia con crimini veri e propri che grondano sangue³. Le accuse di plagio letterario sono molto frequenti. Anche se spesso rivelano un sostrato denso di ambiguità. Sono numerosi i casi in cui si scopre che chi denunciava il plagio se ne era a sua volta macchiato. L'accusa inoltre si presta a strumentalizzazioni. Viene utilizzata per cercare di annientare l'avversario. O viene mossa verso chi è più famoso per guadagnare visibilità. Inoltre, il pubblico ha atteggiamenti discordanti che vanno dalla riprovazione all'indulgenza fino alla vera e propria solidarietà verso il plagiatore.

Recentemente hanno ricevuto eco internazionale, tra le tante, le accuse riguardanti Dan Brown⁴, J.K. Rowling⁵, Kaavya Viswanathan⁶ e, da ultimo, Karl Theodor zu Guttenberg⁷. In Italia i casi di Renato

³ V., in questo volume, l'interessante trattazione di Sandro Volpe: *Raccontare il plagio*. Volpe è anche l'autore di un appassionante romanzo sul tema: *All'incrocio delle righe*, Ancona, 2004.

⁴ Michael Baigent e Richard Leigh mossero azione verso Dan Brown davanti all'High Court (Chancery Division) inglese sostenendo che il libro «Da Vinci Code» scritto da quest'ultimo violasse il copyright sul loro volume «The Holy Blood and The Holy Grail». La corte rispose negando la fondatezza dell'azione. Il testo della sentenza [*Baigent & Anor v The Random House Group Ltd (The Da Vinci Code) [2006] EWHC 719 (Ch) (07 April 2006)*] è leggibile all'URL: <<http://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/2006/719.html>>.

⁵ R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 14.

⁶ Il quotidiano The Harvard Crimson all'indomani dell'uscita del libro di Kaavya Viswanathan «How Opal Mehta Got Kissed, Got Wild, and Got a Life» dimostrò con esempi alla mano che il libro riproduceva quasi alla lettera molti brani di due romanzi precedenti di Megan F. McCafferty: «Sloppy Firsts» e «Second Helpings» (si veda D. ZHOU, *Student's Novel Faces Plagiarism Controversy. Book by Kaavya Viswanathan '08 contains similarities to earlier author's works*, in *The Harvard Crimson*, April 23, 2006, disponibile all'URL: <<http://www.thecrimson.com/article/2006/4/23/students-novel-faces-plagiarism-controversy-beditors/>>). La vicenda è stata poi ripresa dai media ed è diventata uno degli esempi portati da Richard Posner nel suo *Il piccolo libro del plagio*, cit., 9 ss.

⁷ Guttenberg era il ministro della difesa della Germania. È stato costretto a dimettersi dopo che gli era stata mossa l'accusa di aver plagiato la sua tesi di dottorato anni prima.

Brunetta⁸, Vittorio Sgarbi⁹, Umberto Galimberti¹⁰ e Corrado Augias.

Si prenda come esempio il caso di Corrado Augias, accusato dalla stampa di aver copiato, in un passo a sua firma inserito nel libro-dialogo scritto con Vito Mancuso «Disputa su Dio e dintorni»¹¹, brani appartenenti a un libro precedente di Edward O. Wilson («La creazione»¹²) senza citarlo né a piè di pagina né nella bibliografia finale¹³.

Ecco il passo vergato da Augias a pagina 246:

«La verità è che paradiso e inferno li creiamo noi stessi, su questo pianeta; *‘che non c’è altro posto per noi fuori della terra. La specie umana si è adattata fisicamente e mentalmente alla vita sul globo, può vivere solo qui e da nessun’altra parte. L’etica è il codice di comportamento che’ dobbiamo imporci ‘sulla base della ragione, della legge, dell’onore e di un innato senso del pudore, anche se qualcuno ascrive tutto ciò alla volontà di Dio. Per lei, la gloria di un’invisibile divinità; per me, la gloria di un universo’* che *‘alla fine’* sarà *‘svelato. Per lei, il credo in un Dio fatto uomo per salvare l’umanità; per me, il credo nel fuoco di Prometeo carpito per rendere gli uomini liberi’*, per far luce sul faticosissimo cammino che porta a “virtu-

V. A. TARQUINI, in *La Repubblica* all’URL: <http://www.repubblica.it/esteri/2011/03/01/news/bild_ministro_difesa_dimissioni-13038701/>.

⁸ Si veda l’articolo intitolato *Brunetta il copione. Uno dei pochi testi scientifici firmati dal ministro anti-fannulloni è letteralmente plagiato da un ben più noto studio americano del 1980*, in *L’Espresso*, 12 febbraio 2009, disponibile all’URL: <<http://espresso.repubblica.it/dettaglio/brunetta-il-copione/2065897/>>.

⁹ F. ERBANI, *Sgarbi e il plagio su Botticelli*, in *La Repubblica*, 2 dicembre 2008, disponibile all’URL: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/12/02/sgarbi-il-plagio-su-botticelli.html>>.

¹⁰ C. TAGLIETTI, *Platone, Galimberti e brani-fotocopia*, in *Il Corriere della sera*, 18 aprile 2008, disponibile all’URL: <http://www.corriere.it/cronache/08_aprile_18/platone_Galimberti_brani_fotocopia_33ce23a8-0d0f-11dd-9f4c-00144f486ba6.shtml>.

¹¹ C. AUGIAS, V. MANCUSO, *Disputa su Dio e dintorni*, Milano, 2009.

¹² E.O. WILSON, *La creazione. Un appello per salvare la vita sulla terra*, Milano, 2009.

¹³ Le uguaglianze tra i due libri furono scoperte casualmente dal Prof. Flavio Deflorian dell’Università di Trento e poi riprese dalla stampa tridentina e nazionale. Si veda, tra gli altri, P. PANZA, *L’editoria del copia e incolla*, in *Il Corriere della sera*, 22 maggio 2009, disponibile all’URL: <http://archiviostorico.corriere.it/2009/maggio/22/editoria_del_copia_incolla_co_9_090522110.shtml>.

te e conoscenza". *'Lei ha trovato la sua verità finale'*; io dubito che una verità finale ci sia. *'Posso essere in errore io, come può esserlo lei. Possiamo avere entrambi, almeno in parte, ragione.*

Le nostre' differenti visioni 'del mondo ci dividono irrimediabilmente?' Non credo. Lei e io, *'e ogni altro essere umano, ci battiamo per le stesse istanze di sicurezza, di libertà di scelta, di dignità personale'*, di libertà dal dolore e dal bisogno, per il diritto di poter disporre di noi stessi; abbiamo tutti e due necessità di *'una causa in cui credere, di qualcosa che ci trascenda'*».

Questo invece è il brano di Wilson a pagina 14:

«'Non c'è altro posto per noi al di fuori della Terra'. L'umanità si è originata qui dall'evoluzione di forma di vita inferiori nel corso di milioni di anni. E sì, lo dirò sottovoce, i nostri antenati erano scimmie antropomorfe. 'La specie umana si è adattata fisicamente e mentalmente alla vita' sulla Terra e 'può vivere solo qui e da nessun'altra parte. L'etica è il codice di comportamento' che condividiamo 'sulla base della ragione, della legge, dell'onore e di un innato senso del pudore, anche se qualcuno ascrive tutto ciò alla volontà di Dio.

Per lei la gloria di un'invisibile divinità; per me la gloria di un universo alla fine svelato. Per lei, il credo in un Dio fatto uomo per salvare l'umanità, per me il credo nel fuoco di Prometeo carpito per rendere gli uomini liberi. Lei ha trovato la sua verità finale'; io la sto ancora cercando. 'Posso essere in errore io come può esserlo lei. Possiamo avere entrambi, almeno in parte, ragione'.

'Le nostre' differenze nella visione 'del mondo ci dividono irrimediabilmente?'. No. Io e lei, 'e ogni altro essere umano, ci battiamo per le stesse istanze di sicurezza, di libertà di scelta, di dignità personale' e abbiamo bisogno di 'una causa in cui credere, qualcosa che ci trascenda'».

I corsivi tra apici evidenziano i passi identici. Questo sembrerebbe, di primo acchito, un caso lampante di plagio.

Ma a quale nozione di plagio intendono alludere i giornalisti che hanno riportato i fatti? Alla nozione che si evince dal dizionario? A quella giuridica?

Anche un caso limite come quello appena riportato, dove la copia letterale (priva di accreditamento) è autoevidente, presenta notevoli elementi di complessità. Questa complessità si accresce man mano che ci si allontana dalla riproduzione parola per parola.

Si pensi, per rimanere in ambito letterario, alla riproduzione della storia che fa da sfondo al romanzo, del plot, del carattere dei personaggi, o dello stile dello scrittore.

Chi volesse provare a dare risposte ai quesiti sollevati potrebbe iniziare compulsando vocabolari ed enciclopedie. Ma la speranza di trovare chiarezza andrebbe incontro alla delusione.

Si prendano ad esempio le seguenti definizioni:

«Appropriazione, totale o parziale, di lavoro altrui, letterario, artistico e sim., che si voglia spacciare per proprio»¹⁴.

«Falsa attribuzione a sé di opere (spec. letterarie) o scoperte delle quali spettino ad altri i diritti di invenzione o di priorità»¹⁵.

«Nell'uso com., il fatto di chi pubblica o dà per propria l'opera letteraria o scientifica o artistica di altri; anche con riferimento a parte di opera che venga inserita nella propria senza indicazione della fonte: un p. letterario»¹⁶.

«Commettere un plagio, nelle due diverse accezioni del termine, come usurpazione della paternità di un'opera letteraria o scientifica o artistica, e come delitto contro la personalità individuale. [...] Per estens. del primo sign., imitare troppo da vicino gli scritti, o anche le tesi, le idee, gli atteggiamenti di altra persona facendoli passare per propri e originali»¹⁷.

¹⁴ Lo Zingarelli. *Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, XII ed. (a cura di M. DOGLIOTTI e L. ROSIELLO), Bologna, 1990, alla voce Plagio.

¹⁵ *Il Devoto-Oli*, Milano, versione digitale 2.0.1, 2010, alla voce Plagio.

¹⁶ Terzo significato della voce *Plagio* in *Vocabolario Treccani on-line*, in *Portale Treccani* (all'URL: <<http://www.treccani.it/Portale/homePage.html>>) consultato il 25 febbraio 2011.

¹⁷ Voce *Plagiare*, in *Vocabolario Treccani on-line*, cit.

Come si può facilmente notare le definizioni non coincidono. Tralasciando il significato che fa riferimento al delitto contro la personalità individuale, si va dall'usurpazione di paternità (cioè la falsa attribuzione a sé) di opere o scoperte, all'appropriazione «parziale», all'inserimento nella propria opera di «parti» di opera altrui senza indicazione della fonte, all'imitazione «troppo da vicino» di idee e atteggiamenti. A volte si fa riferimento a un elemento volontaristico (come nella definizione che parla del «voler spacciare per proprio» quel che è di altri), a volte se ne prescinde.

Emergono ancora molti dubbi. Quando un'appropriazione parziale può essere qualificata come plagio? Si deve far leva su un criterio quantitativo o qualitativo? Il plagio è condannabile anche quando sia involontario? È sufficiente la colpa? O deve riscontrarsi il dolo?

Tali ombre non sono diradate nemmeno se si allarga lo sguardo ad altre lingue occidentali¹⁸.

¹⁸ V., ad es., le seguenti definizioni: «[t]ake and use (the thoughts, writings, inventions, etc. of another person) as one's own» (primo significato della voce *Plagiarize*, in *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, IX ed., Oxford, 1995); «Pass off the thoughts etc. of (another person) as one's own» (secondo significato della voce *Plagiarize*, in *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, cit.); «[t]he act of taking the writings of another person and passing them off as one's own. The fraudulence is closely related to forgery and piracy-practices generally in violation of copyright laws. If only thoughts are duplicated, expressed in different words, there is no breach of contract. Also, there is no breach if it can be proved that the duplicated wordage was arrived at independently» (Voce *Plagiarism* in *Encyclopedia Britannica* [versione on-line consultata il 25 febbraio 2011], disponibile all'URL: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/462640/plagiarism>>); «[l]e plagiat consiste à s'inspirer d'un modèle que l'on omet délibérément ou par négligence de désigner. Le plagiaire est celui qui s'approprie frauduleusement le style, les idées, ou les faits. Le langage courant ne distingue pas en pratique entre le plagiat, qui relève de l'appréciation esthétique ou morale, et la contrefaçon, terme juridique, qui est un délit contre le droit d'auteur. Juridiquement, le droit d'auteur ne protège que la forme accomplie d'une œuvre, tandis que l'idée qui l'a inspirée et le style qui l'a mise en forme, ainsi que les informations elles-mêmes, restent "de libre parcours".

Cependant, la limite entre l'inspiration, l'imitation et la contrefaçon est parfois très difficile à déterminer. La meilleure façon de s'affranchir d'une accusation de plagiaire est

In realtà vocabolari ed enciclopedie riflettono il fatto che il plagio è governato innanzitutto da mutevoli criteri etici ed estetici. Sono le norme informali e il loro apparato sanzionatorio (ad esempio, discredito o ostracismo) delle comunità di creatori che stabiliscono cosa è plagio e cosa è imitazione consentita¹⁹. In ambito letterario, dopo l'invenzione della stampa a caratteri mobili, l'attribuzione di paternità e le regole della citazione sono passate attraverso l'uso di virgolette, note e bibliografie. Non è l'unico riflesso in ambito letterario delle norme informali. La tradizione occidentale dominante nell'insegnamento della composizione letteraria prescrive l'originalità²⁰.

Ma le norme informali non tracciano un confine netto tra plagio e originalità. Inoltre, differenti comunità di scrittori rispondono a norme sociali differenti. Ad esempio, al giornalista si chiede un grado di originalità differente dal romanziere. La trattazione scientifica di taglio manualistico ha un grado di originalità, per forza di cose, minore del saggio pionieristico.

Una prima ricognizione del mondo delle norme informali restituisce, dunque, un panorama del plagio dai contorni sfumati.

E cosa accade se si volge lo sguardo al mondo del diritto che non può fare a meno di definizioni e di criteri decisionali? Una rapida esplorazione di questo territorio rinnoverà la delusione.

La legge sul diritto d'autore italiana, come le altre leggi dei principali sistemi giuridici occidentali, non contiene la parola «plagio».

de citer systématiquement les sources sur lesquelles son travail est fondé, ce qui est obligatoire quand on s'appuie sur le droit de citation» (Wikipedia, versione francese, alla voce *Plagiat* [consultata il 25 febbraio 2011], disponibile all'URL: <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Plagiat>>).

¹⁹ Per un approfondimento sulla relazione tra plagio e norme informali v., in questo volume, il contributo di Giulia Dore: *Plagio e norme sociali*, ivi ampi riferimenti alla letteratura in argomento.

²⁰ Cfr. M. WOODMANSEE, P. JASZI, *Introduction*, in M. WOODMANSEE, P. JASZI (eds.), *The Construction of Authorship – Textual Appropriation in Law and Literature*, 1994 (3rd printing 2006), 9.

Nomina invece, senza però definirle, le nozioni di creatività, originalità e contraffazione.

Abbondano, peraltro, le definizioni dottrinali e giurisprudenziali di plagio, di contraffazione, di plagio-contraffazione e di usurpazione (così come di creatività e originalità). Ma anche qui non si trovano approdi sicuri.

Si presti attenzione alla seguente rassegna, volutamente esemplificativa e incompleta, di definizioni prese da trattazioni dottrinali di diverso taglio, non troppo lontane nel tempo e che si riferiscono alla legge attualmente in vigore: l. 633/41 sul diritto d'autore.

Greco e Vercellone nel loro famoso trattato così si esprimono:

«In generale si può dire che si ha contraffazione quando due opere pur presentandosi distinte o diverse tra di loro e dotate ciascuna di una propria attività, rivelano tuttavia, ad un esame più o meno approfondito del contenuto e della struttura, delle simiglianze e talvolta persino delle identità da dar luogo al sospetto che l'una sia in tutto od in parte una imitazione o una copia mascherata dell'altra e, da un punto di vista più oggettivo, che l'una invada la sfera propria dell'altra: sarebbe dunque da una valutazione di queste rassomiglianze o identità, condotta secondo certi criteri, che dovrebbe dipendere la soluzione, affermativa o negativa, della questione se vi sia o non contraffazione. [...] la riproduzione fedele sotto il proprio nome di un'opera altrui è un'usurpazione del diritto altrui, ma non una vera e propria contraffazione»²¹.

Algardi, in un'opera monografica importante dedicata interamente al tema del plagio, preferisce la seguente formulazione:

«Volendo dare una definizione di plagio, potrebbe affermarsi che esso è la “simulazione della originarietà della creazione intellettuale in opera derivata in tutto o in parte dall'opera, o da parte di elementi creativi di opera tutela-

²¹ P. GRECO, P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, in *Trattato di diritto civile italiano Vassalli*, vol. XI., t. III, Torino, 1974, 358.

bile”. [...] “plagio” suggerisce l’idea di far proprio ciò che è altrui, di una imposizione di sé sull’altrui personalità – in questo caso dell’opera – “contraffazione” suggerisce l’idea dell’agire contro l’opera altrui, del privarla del suo valore, economico e non economico, valore che le deriva dalla originalità [...]»²².

Musso, nell’autorevole Commentario al codice civile Scialoja-Branca, propone la seguente classificazione:

«La violazione dei diritti d’autore si denomina tradizionalmente come plagio-contraffazione: sebbene sussista una certa surrogabilità dei due termini anche nel linguaggio giuridico, il primo propriamente indica l’usurpazione del diritto morale di paternità [...], mentre il secondo concerne la lesione dei diritti di utilizzazione economica [...]»²³.

Nel prestigioso commentario fondato da Marchetti e Ubertazzi, si trova la seguente sintesi delle diverse posizioni dottrinali:

«Pur in assenza di una specifica definizione legislativa delle fattispecie lesive dei diritti d’autore, si considerano ipotesi tipiche del diritto d’autore la contraffazione e/o il plagio dell’opera dell’ingegno. È pacifico che a tali termini non viene attribuito un univoco significato – talora l’uno viene utilizzato al posto dell’altro; assai spesso variano le fattispecie che si considerano dai medesimi identificate [...]. Pur tuttavia, in prevalenza si parla di contraffazione ogniqualvolta la violazione consista nello sfruttamento illecito del diritto patrimoniale dell’autore – come nel caso di riproduzione abusiva dell’opera, seguita o meno dallo spaccio degli esemplari ottenuti – sia che l’opera venga anche modificata da parte del contraffattore, sia che la medesima venga invece abusivamente utilizzata senza cambiamento alcuno, ma venga comunque rispettato il diritto di paternità dell’opera, che continua ad essere attribuita al vero autore [...] Per plagio si intende invece una vio-

²² Z.O. ALGARDI, *La tutela dell’opera dell’ingegno e il plagio*, Padova, 1978, 370.

²³ A. MUSSO, *Del diritto d’autore sulle opere dell’ingegno letterarie ed artistiche*, in *Commentario al Codice Civile Scialoja Branca*, Bologna-Roma, 2008, 262.

lazione del solo diritto morale di paternità – il plagiatario si fa passare per autore di un'opera creata da un diverso soggetto – [...] Se un'opera viene illecitamente riprodotta (con o senza modifiche) ed al tempo stesso attribuita ad un soggetto diverso dal vero autore si parla di plagio-contraffazione [...]»²⁴.

Questa difficoltà definitoria, che accomuna l'ordinamento italiano agli altri sistemi giuridici occidentali, si riflette nell'instabilità dei criteri che i giudici, sulla scia della dottrina, adoperano per provare a disegnare una linea di demarcazione tra imitazione consentita e plagio vietato dal diritto d'autore. Distinzione tra forma e contenuto, tra forma interna ed esterna, teorie della novità oggettiva, dell'impronta personale dell'autore, dell'individualità della rappresentazione, dell'originalità della rappresentazione, della riconoscibilità dell'apporto creativo, fanno parte di un armamentario concettuale che naviga in mezzo a poche certezze e molte ambiguità²⁵.

Piuttosto che provare a offrire una sintesi di queste teorie, per dar prova delle difficoltà che affliggono il giudice è sufficiente gettare uno sguardo fugace alle controversie in tema di plagio della musica leggera.

Un caso famoso finito qualche anno fa nelle aule giudiziarie italiane riguarda una causa per violazione del diritto d'autore mossa da Albano Carrisi (in arte, Al Bano) contro Michael Jackson. A quest'ultimo veniva rimproverato di aver plagiato nel suo brano «Will you be there» la canzone di Al Bano intitolata «I cigni di Balaka».

Nella pronuncia, emessa in sede d'appello civile dalla Corte di Milano il 24 novembre 1999²⁶, il collegio giudicante così si espresse:

²⁴ V. G. BERGOMI, in commento *sub* art. 156 della legge 633/41, in *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, a cura di L.C. UBERTAZZI (fondatori dell'opera P.G. MARCHETTI e L.C. UBERTAZZI), IV ed., Padova, 2007, 1878-1879.

²⁵ Per una rassegna di queste categorie v. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 341 ss., nonché, con riferimento al diritto italiano, 367 ss.

²⁶ App. Milano 24 novembre 1999, in *Giur. it.*, 2000, I, 777.

«In conformità a tutti i pareri tecnici acquisiti [...] nel campo della musica leggera, è la melodia l'elemento individuante dell'opera, sia perché assorbe in sé, più che in altri campi della musica, 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»²⁷.

Anche se poi aggiunse:

«È ben vero, poi, [...] che nella percezione delle composizioni di musica leggera assume particolare rilievo l'elemento del "ritmo" cioè dei tempi musicali, ma non può dirsi che questo parametro sia stato trascurato dai consulenti d'ufficio [...]. Deve anzi precisarsi che con riferimento alla melodia si è inteso rinviare non solo alla mera successione di note [...], ma anche ai tempi di tale successione ed alle accentuazioni poste sulle singole note: cioè, appunto, al ritmo, quale elemento anch'esso inevitabilmente costitutivo della melodia».

I giudici pur ammettendo che, al di là di alcuni dettagli, la struttura delle due melodie fosse identica, conclusero per il rigetto delle posizioni di Al Bano.

Il punto nodale dell'argomentazione riguarda il fatto che la non originalità non concerne solo la musica di Jackson ma anche quella della canzone di Al Bano. A tal proposito i giudici rilevarono:

«[...] la scala maggiore adottata, con "ornamenti", da entrambi gli autori rappresenta un dato talmente semplice del linguaggio musicale da risultare di uso comune. Ed infatti gli esperti hanno rinvenuto numerosi precedenti (basti qui ricordare "Bless You"...), che risultano pressoché identici ai brani di Al Bano e Jackson: in specie presentano tutti la medesima scala o progressione fondamentale e dunque espongono la stessa melodia»²⁸.

²⁷ App. Milano 24 novembre 1999, cit., 781.

²⁸ App. Milano 24 novembre 1999, cit., 781.

Insomma, il problema in questo caso sarebbe quello di rintracciare non il plagio, ma l'originalità.

La musica usa un linguaggio complesso che è fatto (almeno) di: melodia, armonia e ritmo. La creatività melodica è stretta nelle possibili combinazioni di sole sette note. Inoltre, i musicisti non usano virgolette, note e bibliografie.

Nell'argomentazione del giudice è decisivo il parere dei periti che rifletterebbe la maggiore rilevanza della melodia nella musica leggera. Si tratta di un punto non scontato e che comunque suscita una serie di dubbi.

Questo modo di argomentare vuole significare che il diritto abdica alla propria funzione e si appiattisce sulla critica musicale? In altre parole, qual è la funzione del diritto d'autore in questo campo: quella di stimolare la creazione di melodie originali? Si può dire raggiunto questo obiettivo nel campo della musica leggera? Gli ascoltatori o i comuni ascoltatori sono davvero alla ricerca dell'originalità, lo ritengono un valore superiore all'omogeneità o alla banalità? E gli intermediari del mercato della musica (editori, produttori e così via) sono davvero alla ricerca dell'originalità?

E ancora, chi determina ciò che viene percepito con «immediatezza dai normali ascoltatori»? Lo determina il perito musicale? In base a quale ragionamento? Non sarebbero necessari esperimenti cognitivi per misurare quel che l'«ascoltatore medio» percepisce? Il criterio dei «comuni ascoltatori» è forse una finzione giuridica che serve solo a rafforzare retoricamente il fatto di affidarsi alla critica musicale? Se la psicologia cognitiva demolisse l'assunto in base al quale i «normali ascoltatori» danno prevalenza alla melodia, quale criterio dovrebbe seguire il giudice quello del critico musicale o quello dello psicologo?

Potremmo continuare nell'illustrazione di casi che riguardano anche altre forme di creatività dall'arte pittorica, alla fotografia, al cinema, mostrando come il plagio attraversi innumerevoli fattispecie co-

me quelle dell'autoplagio, dell'imitazione da una forma espressiva (ad es. fotografia) ad un'altra (ad es. scultura), della parodia. Ma sono sufficienti i due esempi riportati per dimostrare come dietro un'apparente semplicità si celino problemi estremamente complessi.

Anche se ci si limita a osservare il plagio in chiave sincronica, cioè guardando alla realtà contemporanea, si deve necessariamente concludere che non esiste un'unica nozione di plagio. Esistono differenti nozioni extragiuridiche perché ciascuna comunità di creatori risponde a propri criteri etici ed estetici, a proprie norme informali. Le nozioni extragiuridiche si differenziano da quelle giuridiche, in particolare da quelle riconducibili al diritto d'autore. Quest'ultimo sceglie di presidiare solo alcuni casi di plagio (ad es., l'autoplagio non è considerato generalmente una fattispecie rilevante e sanzionabile) e di lasciare gli altri alle norme informali. Il diritto d'autore deve poi darsi criteri per discernere tra imitazione consentita e plagio vietato. Questi criteri non possono che essere elastici e devono in qualche modo relazionarsi alle norme informali. Ma soprattutto il diritto d'autore deve tener presente quali sono i suoi scopi.

Il tema degli scopi del diritto d'autore sarà ripreso nelle conclusioni di questo scritto. Ora però occorre dar conto di come il concetto di plagio sia relativo, anche e soprattutto se osservato dalla prospettiva diacronica. Da questo punto di vista l'intreccio storico tra plagio e copyright/diritto d'autore ha molto da raccontare.

3. Dalla scrittura al libro stampato: evoluzione di un concetto

Il fenomeno dell'imitazione è oggetto di un dibattito molto esteso e antico che trova eco sulle diverse sponde del mediterraneo²⁹. Si

²⁹ V., per i primi riferimenti sulla cultura greca antica, M. RANDALL, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*, London, 2001, 60; sulla tradizione nella poesia

tratta di una discussione che chiama in causa diverse dimensioni: principalmente quelle che attengono all'etica, al diritto, all'estetica, all'economia e alla psicologia³⁰. Le dinamiche e il giudizio delle pratiche emulatorie variano nel tempo e sono strettamente connessi all'evoluzione delle tecnologie mediante le quali si esprime il pensiero umano, in particolare delle tecnologie della parola (oralità, scrittura, stampa)³¹. In ambito occidentale, il giudizio negativo verso alcune forme di imitazione o, addirittura, di usurpazione della paternità dell'opera ha trovato il suo centro di gravità nelle dispute relative alla letteratura e nella categoria del plagio. Come si è già rilevato, il concetto nasce e si sviluppa principalmente in ambito letterario.

Le ricostruzioni di rito ricordano che Marziale è stato il primo a usare la parola «plagiarius» nel suo famoso epigramma 1, 52³², con ri-

araba, C. VANDENDORPE, *Le plagiat entre l'esthétique et le droit*, in C. VANDENDORPE (a cura di), *Le plagiat – Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*, Ottawa (Canada), 1992, 7, 8; A. SDIRI, *Les théoriciens arabes et le plagiat*, *ibid.*, 123; sulla tradizione ebraica, S.P. GREEN, *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observations on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, 54 *Hastings Law Journal*, 167, 178 (2002), disponibile su SSRN all'URL: <<http://papers.ssrn.com/sol3/results.cfm?RequestTimeout=50000000>>; alla tradizione romana si accenna più avanti nel testo.

³⁰ Cfr. M. RANDALL, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*, cit., 4: «[...] plagiarism (I use the term, for the time being, in its general sense, to include copyright infractions) is not an immanent feature of texts, but rather the result of judgements involving, first of all, the presence of some kind of textual repetition, but also, and perhaps more important, a conjunction of social, political, aesthetic, and cultural norms and presuppositions that motivate accusations or disculpations, elevating some potential plagiarism to the level of great works of art, while censuring others and condemning the perpetrators of ignominy».

³¹ W.J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, 1986, 185: «[I]a stampa creò un senso tutto nuovo della proprietà privata delle parole. In una cultura ad oralità primaria, questo senso può esistere per una produzione poetica, ma esso è raro, e di solito indebolito dal condividere con gli altri testi dello stesso insieme di tradizioni, di miti e di temi. Con la scrittura, inizia a svilupparsi una sorta di risentimento nei confronti del plagio».

³² V. *Dizionario etimologico della lingua italiana di M. Cortellazzo e P. Zolli*, II ed. (a cura di M. CORTELLAZZO e M.A. CORTELLAZZO), Bologna, 1999 alla voce *Plagio*: «[è]

ferimento ad una fattispecie che oggi definiremmo di «usurpazione di paternità»³³.

un epigramma che Marziale rivolge a un certo Quinziano, lagnandosi che un poeta amico di lui vada in giro leggendo versi di Marziale gabellati per propri [...] Dice dunque Marziale a Quinziano “Se essi (i versi) si lagnano d’essere in pesante schiavitù, fatti tu loro assertore (testimoniando che non sono suoi) e restane garante; e quando l’altro (il poetastro) dirà che il padrone è lui, di’ che sono miei e affrancati da me (per mezzo della loro pubblicazione). Se lo ripeterai tre o quattro volte, obbligherai a vergognarsi quel plagiatario”. Qui, come risulta dal contesto, *plagiatario* vuol dire ancora “ladro di persone”, ma è momentaneamente applicato in modo da riferirsi a quel particolare furto letterario». Nella letteratura giuridica v., tra i molti, ALGARDI, *La tutela dell’opera dell’ingegno e il plagio*, cit., 367-368. V. altresì Corte cost. 8 giugno 1981, n. 96 (sull’illecittimità dell’art. 603 c.p. sul reato di plagio), in *Giur. Cost.*, 1981, I, 806, disponibile sul sito della corte all’URL: <<http://www.giurcost.org/decisioni/1981/0096s-81.html>>: «Marziale, nel suo famoso epigramma 52, adopera la parola in senso figurato, paragonando la falsa attribuzione di opere letterarie altrui all’illecito assoggettamento di schiavi altrui al proprio servizio, dando così vita ad un secondo significato, che ancora oggi sopravvive nelle lingue moderne (v. l’italiano plagio, il francese plagiat, l’inglese plagiarism, il tedesco plagiat), indicante l’azione di farsi credere autore di prodotti dell’ingegno altrui e quella di riprodurli fraudolentemente. Questo delitto nel linguaggio comune è chiamato plagio e più specificatamente plagio letterario».

³³ POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 54: «[n]ell’epigramma 52, Marziale ha applicato metaforicamente il termine a un altro poeta, accusato di aver reclamato la paternità di versi che era stato lui a scrivere. Non è chiaro tuttavia se Marziale intendeva che l’altro poeta si era spacciato come autore di alcuni suoi versi oppure che aveva reclamato la proprietà “esclusiva” dei versi (i versi erano suoi schiavi) impedendo a Marziale di reclamarne la paternità». In argomento v., per un’analisi più approfondita, R. TERRY, ‘Plagiarism’: *A Literary Concept in England to 1775*, in *English*, vol. 56, spring 2007, 1, 2, secondo il quale: «[t]his is the sole epigram in which Martial uses the word “plagiarist”, so invoking the specific conceit of enslavement, but it is one of several in which he waxes indignant at the theft of his poems. “Theft” in this context invariably means another author reciting Martial’s verses as if his own, though in one epigram the poet seems to be annoyed that a rival has inserted his poems into a bound volume of verses. The anger felt by Martial concerns the process by which his works pass (by whatever means) into the public domain. For the particular offence committed by the plagiarist is that of falsely claiming ownership of a work at the very point at which it becomes public: works that had already been published were, for this reason, seen as proof against the offence. In *Epigrams* I. 66, for example, Martial taunts a “greedy purloiner of my books” with the disheartening news that an effective act of plagiarism can

«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,
inpones plagiaro pudorem».

Marziale usa la parola *plagiarius* evocando una metafora che allude all'istituto del diritto romano in base al quale si puniva con la pena capitale o i lavori forzati il comportamento criminoso di chi «con violenza o frode, vendeva o comprava o donava o accettava come dote un cittadino quale schiavo, ovvero si appropriava dello schiavo altrui»³⁴.

In altri epigrammi Marziale si riferisce allo stesso fenomeno dell'usurpazione di paternità adoperando, come altri autori di epoca romana avevano fatto prima (e faranno dopo) di lui³⁵, la metafora del furto³⁶. Quest'ultimo espediente retorico peserà moltissimo su alcune interpretazioni nonché – lo si vedrà tra un attimo – sulle definizioni del plagio delle epoche successive perpetuando l'idea, più o meno dolosamente distorta, che la condotta di chi fa passare parole o pensieri altrui

only involve writing still in pre-publication state: “private, unpublished work, poems known only to the parent of the virgin sheet”».

³⁴ ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, cit., 367 alla nota nr. 2.

³⁵ U. BARTOCCI, *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica. Il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori*, Torino, 2009, 153 ss., 200 ss., in riferimento, oltre che a Marziale, a Terenzio, Cicerone, Orazio, Svetonio e altri.

³⁶ TERRY, *'Plagiarism': A Literary Concept in England to 1775*, cit., 2; POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 54: «[m]olto più chiaro è l'epigramma 53, in cui non viene usato il termine *plagiarius* ma *fur*, che significa ladro, in relazione a una persona che oggi definiremmo plagiatario».

come propri sia in qualche modo paragonabile a un furto³⁷.

Le interpretazioni dei versi del poeta latino concordano sul fatto che lo stesso intendeva mettere all'indice la condotta di chi faceva passare per propri versi non suoi (appunto, un'usurpazione di paternità) e giammai all'«appropriazione» di idee, pensieri, concetti. Secondo una recente ricostruzione, Marziale avrebbe alluso alla copia letterale dei suoi versi. Prova indiretta di questo si ritroverebbe nel fortunato genere letterario del «centone» che si fondava sulla ricombinazione di testi tratti da opere precedenti³⁸. In base ad un altro studio (più dettagliato e circostanziato), gli atti di cui si lamenta il poeta latino si riferirebbero alla copia per intero delle opere e non all'appropriazione di porzioni di testo, idee o particolari forme di espressione³⁹. Le lamentazioni riguarderebbero in particolare le opere inedite in relazione ad atti di pubblica-

³⁷ POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 17: «[u]na tipica definizione da dizionario è “furto letterario”. Si tratta di una definizione incompleta perché è possibile plagiare la musica, immagine o idee, e non solo parole scritte [...]. Inoltre, questa definizione è inesatta: [...] può esserci plagio senza furto. Ed è anche imprecisa, perché non è chiaro se sia corretto parlare di “furto” quando qualcuno non sottrae qualcosa a un'altra persona ma, semplicemente, ne realizza una copia. Quando si “ruba” un brano da un libro, l'autore e suoi lettori continuano a essere in possesso di quel libro, a differenza di ciò che accade invece quando all'autore viene rubata la macchina. È fuorviante l'uso di parole come “furto” e “pirateria” per descrivere la copia non autorizzata».

³⁸ POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 54: «[i]l concetto romano di plagio o di furto letterario, tuttavia, sembra essere limitato alla copia di un'opera parola per parola senza alcuna pretesa di creatività. Da qui deriva lo straordinario genere latino (di origine greca) del “centone”: un poema creato esclusivamente usando frasi di altri poeti, riordinate in modo da produrre un significato diverso rispetto a quello degli originali. Questo non veniva considerato plagio».

³⁹ TERRY, *Plagiarism: A Literary Concept in England to 1775*, cit., 4: «the theft committed relates to the “entirety” of a work, rather than to its constituent parts. Martial never complains that individual expressions, lines of verse, or particular ideas have been purloined, and this particular reproach is also absent from Martial's seventeenth-century imitators, such as Kendall and Jonson quoted above. As a general rule (though one not perfectly observed), the specific idea of “plagiarism” is reserved for the act of dispossessing an author of an entire work or body of works through false attribution. The word tends not to refer to what we might understand as micro-plagiarism, or plagiarism of the component parts of works».

zione (non tanto mediante riproduzione del testo scritto quanto per mezzo della recitazione) non autorizzati dall'autore⁴⁰.

Di certo il nesso tra la terminologia utilizzata da Marziale e dagli altri scrittori di epoca romana (che fanno riferimento al «furto letterario») con il diritto formale si arresta al mero piano metaforico, in quanto è noto che il diritto romano non conosceva niente di comparabile al copyright/diritto d'autore moderno emerso ed evolutosi a partire dai privilegi librari di fine '400⁴¹, né tanto meno prevedeva che si potesse reagire a condotte di usurpazione di paternità facendo leva sulle norme relative alla punizione del furto⁴². Oggi, l'idea che possa esistere un legame tra furto e violazioni del diritto d'autore appare del tutto fuorviante sia per ragioni giuridiche sia per ragioni economiche⁴³.

⁴⁰ TERRY, *'Plagiarism': A Literary Concept in England to 1775*, cit., 2: «"[t]heft" in this context invariably means another author reciting Martial's verses as if his own, though in one epigram the poet seems to be annoyed that a rival has inserted his poems into a bound volume of verses. The anger felt by Martial concerns the process by which his works pass (by whatever means) into the public domain. For the particular offence committed by the plagiarist is that of falsely claiming ownership of a work at the very point at which it becomes public: works that had already been published were, for this reason, seen as proof against the offence. In *Epigrams* I. 66, for example, Martial taunts a "greedy purloiner of my books" with the disheartening news that an effective act of plagiarism can only involve writing still in pre-publication state: "private, unpublished work, poems known only to the parent of the virgin sheet"».

⁴¹ V. U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, 2010, 12; nonché G. SANTUCCI, *Diritti dell'autore in Roma antica?*, in *Index*, 2011, 143.

⁴² BARTOCCI, *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica. Il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori*, cit., 205: «[p]ertanto è evidente come, nonostante il riferimento alla figura delittuosa del *furtum* nelle ipotesi fin qui considerate, non era prevista la possibilità di esperire un'*actio furti*; azione che infatti viene ricordata, in riferimento ad un plagio letterario, solo da Vitruvio, ma in un contesto che, se correttamente inteso, ne conferma l'estraneità all'ordinamento giuridico romano [...]».

⁴³ Sotto il profilo giuridico gli ordinamenti contemporanei distinguono nettamente il furto dal plagio rilevante per la legge sul diritto d'autore. Sotto quello economico, la teoria classifica le idee e le opere dell'ingegno nella categoria dell'informazione che, in quanto immateriale e inesauribile, è bene non rivale: la copia di un'informazione da

Quel che si può affermare con sicurezza è che lamentazioni come quelle di Marziale si collocano in un'epoca tecnologica in cui la parola trovava le prime forme di stabilizzazione nel testo scritto a mano⁴⁴, e le rivendicazioni di autorialità prescindevano da un mercato massivo delle copie di libri. Tali rivendicazioni erano piuttosto collegate agli incentivi economici che si basano sul nesso tra nome (dell'autore) e opera⁴⁵. L'autore aveva interesse a suscitare l'attenzione

parte di un soggetto non priva l'originario titolare della fruizione della stessa. Mentre il concetto di furto si riferisce generalmente a beni rivali: il ladro che ruba la mela rende impossibile la fruizione della stessa da parte del proprietario. Sul concetto di non rivalità, v., per tutti, P.S. MENELL, S. SCOTCHMER, *Intellectual Property Law*, in A.M. POLINSKY, S. SHAVELL, *Handbook of Law and Economics*, vol. II, Amsterdam, 2007, 1473, pre-print (2005) disponibile su SSRN all'URL: <<http://ssrn.com/abstract=741424>>, p. 3 del pre-print.

⁴⁴ Si trattava di una stabilizzazione relativa. V. E.L. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, 1995, 21: «[i]l tessuto stesso della cultura degli amanuensi era tanto fluttuante, irregolare e multiforme che è possibile individuare ben poche tendenze a lungo termine».

⁴⁵ In relazione al contesto romano si deve precisare che esisteva un mercato delle copie a mano dei libri, ma si trattava di un mercato di piccole dimensioni imparagonabile a quello propiziato dall'avvento della stampa. Nel contesto in cui operava Marziale erano possibili forme di retribuzione diverse dal mecenatismo. Esse si basavano pur sempre su un uso (deviante, ai nostri occhi che guardano alla paternità autoriale come a un diritto inalienabile) del nesso tra nome e autore. Da alcuni epigrammi di Marziale si evince che il poeta era disposto a vendere i suoi inediti consentendo al compratore di spacciarsi per loro autore, mentre una sostituzione del nome non era più possibile dopo la pubblicazione degli stessi versi. Sul punto v. TERRY, *'Plagiarism': A Literary Concept in England to 1775*, cit.: «"Plagiarism" begins, then, as an offence against a writer's foetal creativity ("known only to the parent"), and something of the outrage of plagiarism is the sense of a literary womb having being rifled, and an unrealized thing having had its natural passage into the world cruelly intercepted. Yet for all this it is not the sense of dispossession *per se* against which Martial is protesting; what pains him is a feeling of having been cheated from the material remuneration that should have followed from a voluntary decision to cede ownership to another author»; BARTOCCI, *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica. Il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori*, cit., 215-216: «[...] Marziale ironicamente sottolinea che si ha il diritto di recitare come proprie, *iure*, poesie che non sono state scritte ma che sono state solo comprate, inveendo contro chi spaccia come proprie poesie da lui non composte e non pagate».

del pubblico sulla propria arte e sul proprio nome. Mediante il nesso tra il suo nome e la sua opera poteva godere di forme di gratificazione economica come il mecenatismo.

La metafora del poeta latino viene resuscitata, tra il 1500 e il 1600⁴⁶, in una nuova era tecnologica, quando il testo, grazie alla stampa a caratteri mobili⁴⁷, è approdato alla stabilizzazione e alla standardizzazione⁴⁸, e il numero delle copie è cresciuto esponenzialmente. Il mercato dei libri è dominato ancora dagli interessi degli stampatori beneficiati dai privilegi monopolistici i quali sono preoccupati solo dalla possibilità che altri stampatori non autorizzati dal potere politico possano procedere alla riproduzione (totale e seriale) delle opere coperte dal mono-

⁴⁶ Il primo uso della parola «plagiario» nell'italiano è attribuito a un'opera di Vittorio Siri del 1653, ma la derivazione è dal francese *plagiarie* la cui prima utilizzazione risalirebbe a sua volta al 1560 (v. la voce *Plagio* in *Dizionario etimologico della lingua italiana* di M. Cortellazzo e P. Zolli, cit.; nonché A. DARDI, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, 1992, 550-551). L'introduzione nella lingua inglese, sempre per tramite del francese, della parola *plagiarist* in riferimento al c.d. furto letterario viene messa in relazione alla diffusione che, a partire dalla seconda metà del '500, ebbero in terra britannica le traduzioni degli epigrammi di Marziale. Il primo uso del termine viene fatto usualmente risalire all'opera satirica *The Poetaster or, his Arraignment* del drammaturgo Ben Jonson, rappresentata nel 1601 e stampata nel 1602 (una ristampa dell'edizione di Stansby del 1616 è disponibile su Google Libri all'URL: <<http://books.google.it/books/download/Poetaster.pdf?id=JV4LAAAIAAJ&output=pdf&sig=ACfU3U34-knrjauK9DneVJbYheQdg77Hvw>>). Ma già nel lavoro di Joseph Hall intitolato «Virgidemiae» del 1597-98 si fa riferimento a: «a Plagiarie sonnet-wright». Sul punto v. TERRY, *'Plagiarism': A Literary Concept in England to 1775*, cit., 3 ss.

⁴⁷ ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit., 188: «[l]a cultura della stampa [...] tende a percepire l'opera come "chiusa", separata dalle altre, un'unità in se stessa. La cultura della stampa diede origine alle nozioni romantiche di "originalità" e "creatività", che isolavano ancor più un'opera individuale dalle altre vendendone le origini e il significato come indipendenti, almeno idealmente, dalle influenze esterne».

⁴⁸ EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, cit., 62 ss.

polio⁴⁹. Le rivendicazioni autoriali che si lagnano del plagio sono ancora indirizzate ad atti che oggi chiameremmo di «usurpazione», o di copia pedissequa del testo⁵⁰.

Già dalla metà del 1600 le polemiche e le controversie sul plagio iniziano a incentrarsi su qualcosa che va oltre la copia letterale, mentre quasi in contemporanea la stampa non autorizzata trova nell'altra metafora della «pirateria» un nuovo referente⁵¹. Tant'è che

⁴⁹ R. CASO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore: spunti in chiave di diritto e tecnologia*, postfazione a U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, cit., 250 ss.

⁵⁰ TERRY, *'Plagiarism': A Literary Concept in England to 1775*, cit., 7-8: «[w]hat might surprise modern readers about these early usages of "plagiarism" is their complete lack of abstraction or dubitability. Nowadays, we are resigned to the need to tease apart a plagiarism *per se* from an allusion or a licit borrowing, or to differentiate between an idea that falls under individual ownership and one that exists in general circulation. We are even tolerant of the notion that an act of plagiarism might be redeemable on aesthetic grounds, as an embellishment, albeit a disreputable one. In the seventeenth century, however, these indeterminacies tend not to exist. "Plagiarism" meant stealing from another author by arranging that his or her work appear under the plagiarist's own name: no palliation for such an offence comes readily to mind [...]. Because, in the seventeenth century, plagiarism meant the unauthorized publication of another writer's work under the plagiarist's own name, the concept stood more closely than nowadays to literary piracy (as this was in process of being understood)». C. VANDENDORPE, *Le plagiat*, working paper, 1992, disponibile all'URL: <http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/12793/Vandendorpe_Christian_1992_Le_plagiat.htm?sequence=4>:

«[L]'apparition de l'imprimerie modifiera profondément le rapport à l'écrit. Mais si l'oeuvre est de nouveau rattachée à un auteur particulier, ce changement n'aura d'abord que des effets relatifs sur la façon de considérer les emprunts littéraires. En renouant avec la grande tradition des Anciens, la Renaissance avait encouragé l'imitation à la condition que l'écrivain améliore la matière empruntée et qu'il l'intègre à un projet original».

⁵¹ A. JOHNS, *Pirateria. Storia della proprietà intellettuale da Gutenberg a Google*, Torino, 2011, 38: «[s]i può stabilire senza difficoltà che tale uso [metaforico del termine "pirateria"] emerge in inglese prima che nelle altre lingue europee. È più complicato determinare il momento preciso in cui fu coniato il termine, ma sembra logico collocarlo verso la metà del XVII secolo. [...]». Secondo Johns (pp. 38-39), però, i primi esempi di utilizzo metaforico del termine si riferiscono al plagio personale e non a una pratica commerciale. Solo alla fine del secolo l'uso in relazione al significato che evoca la stampa non autorizzata da parte degli stampatori dilaga.

alcuni giganti della letteratura e del teatro, i quali praticavano regolarmente la copia estensiva di brani di altri autori, finirono per essere al centro di accuse di plagio (nel senso aggiornato del termine). Tra i nomi più citati in proposito figurano quello di Shakespeare⁵², e quello di Corneille⁵³. Contemporaneamente, anche sul piano scientifico la priorità della scoperta diventa sempre più oggetto di dispute feroci – si pensi alla contesa tra Newton e Leibniz sulla scoperta del calcolo infinitesimale⁵⁴ – rispetto alle quali la nascita della rivista scientifica a valle dell'introduzione della stampa sarà destinata nel tempo a giocare un ruolo fondamentale⁵⁵. Paradossalmente a uno dei più accaniti difensori

⁵² Tra i tanti, v. T. MALLON, *Stolen Words. Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*, New York, 1989, 5; RANDALL, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*, cit., 104-105; POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 54 ss.; M. ROSE, *Review* [recensione senza titolo a RANDALL, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*, cit.], *Comparative Literature*, vol. 54, No. 3 (Summer, 2002), 270.

⁵³ RANDALL, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*, cit., 45-47.

⁵⁴ Sulla contesa tra i due grandi pensatori v. H. HELLMAN, *Le dispute della scienza. Le dieci controversie che hanno cambiato il mondo*, Milano, 1999, 47. Hellman (pp. 47-48) chiosa a margine della controversia: «[I]a loro faida non ebbe solo implicazioni filosofiche, religiose e diplomatiche, ma produsse anche molte altre conseguenze di rilievo. Per esempio, quel conflitto potrebbe essere stato un fattore nello sviluppo del “moderno articolo scientifico”, intendendo un saggio che (1) viene affidato per una valutazione ai colleghi dell'autore prima di poter essere pubblicato; e che (2) include chiari ed espliciti riferimenti a ciò che è stato scritto in precedenza, un modo questo per indicare con precisione in che consista il contributo dell'autore. Questo genere letterario si è definito intorno a metà Ottocento, ma dopo un lungo periodo di gestazione; pare che il primo obiettivo, più che condividere nuove scoperte con il resto della comunità scientifica, fosse quello di fornire un criterio per stabilire la priorità della scoperta». Sulla medesima vicenda, con particolare accento sulle dinamiche di circolazione della conoscenza, v. A. DE ROBBIO, *Gottfried Wilhelm Leibniz fra proprietà intellettuale e biblioteca universale*, in *La biblioteca e l'immaginario: percorsi e contesti di biblioteconomia letteraria*, 2004, disponibile su E-LIS all'URL: <<http://eprints.rclis.org/handle/10760/7241>>.

⁵⁵ V., a proposito del nesso tra il prototipo della rivista scientifica moderna (le «Philosophical Transactions» della Royal Society) e le dispute sulla priorità delle scoperte scientifiche, J.C. GUEDON, *La lunga ombra di Oldenburg: i bibliotecari, i ricercatori, gli editori e il controllo dell'editoria scientifica*, 2004, trad. it. a cura di M.C. PIEVATOLO, B. CASALINI, F. DI DONATO (edizione originale *In Oldenburg's LongShadow*:

della priorità della scoperta – Newton – è attribuito il famoso aforisma destinato a essere interpretato (anche) come un tributo alla natura intrinsecamente cumulativa e incrementale della conoscenza:

«se ho visto più lontano, è perché stavo sulle spalle dei giganti».

Un aforisma che – di paradosso in paradosso – di certo non è stato coniato dal grande scienziato inglese e che, incarnando forse [!] una fattispecie definibile come plagio, smarrisce le sue origini nel passato⁵⁶.

Librarians, Research Scientists, Publishers, and the Control of Scientific Publishing, Washington, DC: The Association of Research Libraries, 2002) disponibile su E-LIS all'URL: <<http://eprints.rclis.org/handle/10760/5636>>, «Phil Trans [...] mirava in realtà a creare un registro pubblico di contributi originali alla conoscenza. [...] Phil Trans è stato concepito, inoltre, in un momento in cui la questione della proprietà intellettuale occupava il centro della scena; e molte delle sue caratteristiche possono essere viste come indirizzate a questo ambito di interesse. In particolare, introduceva chiarezza e trasparenza nel processo di fondazione delle pretese innovative nella filosofia naturale, e pertanto cominciò a svolgere un ruolo non dissimile a quello di un ufficio brevetti delle idee scientifiche. Il proposito era quello di domare e tenere sotto controllo la 'paternità scientifica', le controversie di priorità e le polemiche intellettuali così da far sparire dall'occhio del pubblico questo spettacolo potenzialmente spiacevole»; JOHNS, *Pirateria. Storia della proprietà intellettuale da Gutenberg a Google*, cit., 84 ss., il quale, peraltro, sostiene (a p. 89) che «[i]l successo dell'opera [le "Philosophical Transactions"] va forse attribuito alle ristampe abusive che Oldemburg cercava con tanta ostinazione di sopprimere. I filosofi dell'Europa continentale reagirono tanto a queste ultime quanto alle edizioni originali»; EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, cit., 248.

⁵⁶ In argomento v. R.K. MERTON, *Sulle spalle dei giganti*, Bologna, 1991; nonché l'*Introduzione all'edizione italiana. Dicebat Bernardus Cartonensis...* di U. ECO, *ibid.*, 5, 10: «[n]on è un caso che, partendo da Newton, Merton veda l'Aforisma come idea risolutoria dei dibattiti moderni sull'influenza, la collaborazione, il prestito e il plagio. Ma la nozione di plagio, e lo scommettere la propria vita sul fatto di essere stato o meno il primo a vedere qualcosa può nascere solo in un'epoca in cui di ogni discorso viene privilegiata l'originalità, ovvero nello spirito di quella modernità caratterizzata da Maritain con l'efficace formula per cui dopo Cartesio ogni pensatore diventa un "debuttante dell'assoluto". Ma nel Medio Evo non era affatto così [...] Il Medio Evo copiava senza citare perché così si faceva e così si doveva fare – e d'altra parte un concetto affine a quello dell'Aforisma e sviluppato da Ruggero Bacone, quando dice che se si trovano

Ma solo tra il 1700 e 1800 emergono le nuove correnti culturali che, ponendo in esponente il pensiero (o, finanche, il genio creativo) individuale e ridefinendo i concetti di autore, opera, originalità e creatività, da una parte (vale a dire sul piano etico ed estetico) disegneranno l'idea moderna di plagio tesa a ricomprendere, oltre alla copia letterale l'appropriazione dei pensieri⁵⁷, e dall'altra (cioè sul piano del diritto formale) influiranno sulla nascita e soprattutto sullo sviluppo delle legislazioni moderne del copyright/*droit d'auteur*⁵⁸.

La narrazione romantica dell'autorialità e dell'originalità rimarrà in gran parte un mito dietro il velo del quale la critica letteraria e arti-

delle buone idee presso gli infedeli bisogna appropriarsene *tamquam ab iniustis possessoribus*, perché se queste idee sono vere appartengono di diritto alla cultura cristiana».

⁵⁷ La variazione di significato è registrata dai dizionari dell'epoca. V., ad es., le seguenti definizioni: «[t]heft; literary adoption of the thoughts or works of another» (S. JOHNSON, *A Dictionary of the English Language*, III ed., Dublin, Printed by W.G. Jones, for Thomas Ewing, in Dame-street, 1768, alla voce *Plagiarism*); «[a] thief in literature; one who steals the thoughts or writings of another» (*ibid.*, alla voce *Plagiary*); «[a]ction d'un écrivain qui pille ou dérobe le travail d'un autre auteur, et qui se l'attribue» (S.J. HONNORAT, *Dictionnaire provençal-français: ou, Dictionnaire de la langue d'oc, ancienne et moderne, suivi d'un Vocabulaire français-provençal*, Repos éditeur, Digne, 1817, alla voce *Plagiat*).

⁵⁸ Sui nessi tra il nuovo concetto di autore e le nascenti regolamentazioni del *copyright/droit d'auteur*, v. M. WOODMANSEE, *The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'*, in *Eighteenth-Century Studies*, Vol 17, No. 4, *Special Issue: The Printed Word in the Eighteenth Century* (Summer, 1984), 425; P. JASZI, *Toward a Theory of Copyright: the Metamorphoses of "Authorship"*, 41 *Duke L.J.* 455 (1991), 468 ss.; IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, cit., 93 ss. Sull'influenza di Kant e Fichte nella costruzione moderna del diritto d'autore v., ad es., G. LAROCHELLE, *Da Kant a Foucault: che cosa resta del diritto d'autore?*, trad. it. a cura di G. VARNIER, in *Bollettino telematico di filosofia politica*, ottobre, 2000: «La nozione di proprietà intellettuale come la si conosce oggi fu forgiata nel XVIII secolo. Essa proviene direttamente dalla filosofia moderna del soggetto – in particolare di quella di Kant e di Fichte –, dalla concettualizzazione del suo statuto come "autore", e infine della iscrizione della sua opera come "merce" nel circuito degli scambi economici. L'individualismo giuridico è stato impiegato al fine di porre i fondamenti legali e normativi del diritto dell'autore nella trasmissione del suo sapere, col postulare un legame consustanziale tra il libro e la persona stessa che è il suo produttore».

stica contemporanea scoprirà una modalità di composizione che continuò a basarsi su prestiti, influenze, allusioni e veri e propri plagii. La controprova è offerta dal fatto che alcuni dei principali esponenti del pensiero settecentesco e ottocentesco, spesso molto pronti a muovere accuse di plagio verso altri, erano essi stessi inclini alle medesime pratiche di appropriazione. Da Jonathan Swift a Lawrence Sterne a Samuel Taylor Coleridge la lista degli scrittori è molto lunga⁵⁹. Più in generale, un'analisi approfondita delle vite degli autori, anche di quelli considerati spiccatamente originali, mostra spesso atteggiamenti complessi verso la copia e il plagio. È il caso, ad esempio, di Vincent Van Gogh. Un recente e molto interessante studio di un giurista americano riporta il carteggio tra Van Gogh e il fratello, nel quale il grande pittore olandese spiega il suo bisogno di «rivisitare» l'opera del suo predecessore francese Jean-François Millet. Il bisogno di copiare derivava dalla necessità di imparare dal predecessore e, nello stesso tempo, di divulgare con un linguaggio parzialmente diverso e aggiornato il messaggio del medesimo predecessore⁶⁰.

Ma l'individualismo non ebbe solo effetti sulla critica letteraria e artistica, influenzò e continua a influenzare l'economia e i mercati delle opere dell'ingegno. Posner, da maestro dell'analisi economica del diritto, spiega bene questo passaggio.

«Man mano che la società diventa più complessa, creando ruoli più differenziati per i suoi membri, e man mano che la diffusione dell'educazione e della prosperità libera le persone dalle catene delle consuetudini, della fa-

⁵⁹ V. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 15, 46.

⁶⁰ M. MADISON, *Beyond Creativity: Copyright as Knowledge Law* (April 30, 2010). *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, Vol. 12, 817, 2010; University of Pittsburgh Legal Studies Research Paper No. 2010-15, disponibile su SSRN all'URL: <<http://ssrn.com/abstract=1599621>>, 838: «Van Gogh was creating. He was also, and more importantly, practicing. In his own words, he was learning, and he was teaching». Le opere di Van Gogh e Millet sono riprodotte all'URL: <<http://www.vggallery.com/influences/millet/main.htm>>.

miglia e dell'autorità incoraggiando ciascuno a essere un "individuo", emerge sempre di più il "culto della personalità". Ciascuno pensa che il proprio contributo alla società sia unico e meriti un riconoscimento pubblico, che il plagio invece offusca. [...] Quando il mercato dei beni creativi era ristretto, gli scrittori e gli artisti dipendevano fortemente dal mecenatismo per ottenere finanziamenti per le loro opere [...]. Con l'espansione del mercato delle opere creative, il modo in cui esse venivano finanziate è passato dal mecenatismo alla vendita. [...] i nuovi finanziatori dei beni intellettuali, i consumatori, non conoscevano personalmente l'autore, diventava importante che egli venisse identificato con il proprio nome, in modo che l'esperienza dei consumatori che avevano letto uno dei suoi libri potesse aiutarli a decidere se comprare o meno altre sue opere. L'affermarsi del mercato delle opere creative coincide con il declino dell'anonimato degli autori. Citando il nome dell'autore così come si cita quello di un fabbricante si stabilisce un'identità di marchio per attrarre i consumatori»⁶¹.

Dunque, la stampa a caratteri mobili innescò un processo di cambiamento i cui sviluppi sul piano economico come su quello della critica letteraria e artistica giungeranno a maturazione solo tra il 1700 e 1800 creando la concezione moderna di autorialità.

Sul fronte extragiuridico questi sviluppi si tradurranno, com'è stato delineato da importanti studi di «diritto e letteratura», nella costruzione di norme informali deputate a governare nuove regole stilistiche e di composizione dell'opera. Si pensi al cambio di significato dell'uso delle virgolette, passate dalla funzione di citazioni di pensieri tanto celebri da appartenere al patrimonio comune della conoscenza all'opposta funzione di indicare il pensiero di «proprietà» di altro autore⁶². Più in generale, la disciplina del plagio, sul piano delle norme sociali, si esprimerà in una vasta rete di istituzioni che sul piano della critica artistico-letteraria, su quello della pedagogia, su quello della scien-

⁶¹ POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 69-71.

⁶² M. DE GRAZIA, *Quotation Marks, the Abolition of Torture, and the Fifth Amendment*, in WOODMANSEE, P. JASZI (eds.), *The Construction of Authorship – Textual Appropriation in Law and Literature*, cit., 281, 287 ss.

za perpetueranno e daranno sostanza al concetto o, se si preferisce, al mito romantico dell'autorialità⁶³.

Sul fronte giuridico questa idea di autorialità verrà assorbita lentamente al fine di estendere, sotto la pressione di interessi che fanno pur sempre capo agli intermediari del mercato delle opere dell'ingegno, il controllo dell'esclusiva dalla copia seriale e totale dell'oggetto fisico al suo contenuto. Si tratta appunto di un processo graduale. Lo Statute of Anne del 1710, convenzionalmente indicata come la prima legge moderna sul copyright, continuò a lungo a riguardare solo il diritto in esclusiva di stampare e ristampare libri. Fuori dal suo raggio d'azione rimasero per anni le copie parziali, le riduzioni, le traduzioni, la protezione dei plot e così via⁶⁴. Solo al tramonto del 1700 le corti inglesi inizieranno ad allargare le maglie dell'esclusiva e a restringere progressivamente il territorio del pubblico dominio. Posner a questo proposito rileva:

«[...] è possibile che limitando il raggio d'azione della libera imitazione creativa, il copyright abbia incoraggiato a non soltanto rispecchiato la crescente convinzione che i beni letterari, artistici o intellettuali non siano veramente "creativi" se non sono "originali". Questa convinzione si basa sull'assurda idea che "copiare" sia qualcosa di intrinsecamente sbagliato (per questo il termine inglese "copycat", cioè scopiazzatore, ha un'accezione negativa, anche se l'attività da cui deriva la parola, cioè

⁶³ M. WOODMANSEE, P. JASZI, *Introduction*, in WOODMANSEE, JASZI (eds.), *The Construction of Authorship – Textual Appropriation in Law and Literature*, cit., 2. Per quel che attiene alle norme informali della scienza, si pensi alla norma che prescrive l'originalità. Sul punto v. il classico R.K. MERTON, *Scienza e struttura sociale democratica*, in R.K. MERTON, *Teoria e struttura sociale. Vol. III Sociologia della conoscenza e sociologia della scienza*, Bologna, 2000, 1055 ss. (versione originale *Science and Technology in a Democratic Order*, 1 *Journal of Legal and Political Sociology* 115 (1942)).

⁶⁴ V., ad es., S. STERN, *Copyright, Originality, and the Public Domain in Eighteenth-Century England*, in R. MCGINNIS (ed.), *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*, London, 2008, 69, 77 ss.

l'attenta imitazione del comportamento materno da parte dei gattini, ovviamente non è un caso di plagio)»⁶⁵.

Di fronte alla marcia di conquista del diritto d'autore verranno edificati i principi e le regole che rappresentano le ultime linee di difesa di una dinamica di creazione e produzione della conoscenza che non può fare a meno della possibilità di attingere liberamente all'opera altrui. È la storia del principio della distinzione tra idea ed espressione, delle libere utilizzazioni e del *fair use*. Una storia che si intreccia con quella della clausola generale dell'originalità dell'opera quale presupposto fondamentale per la protezione da diritto d'autore nonché con quella dei principi e delle regole destinati a risolvere i casi di plagio. L'asticella dello standard dell'originalità verrà alzata o abbassata a seconda di come i giudici risponderanno alla pressione degli interessi dominanti del momento generando tutte le contraddizioni e i contrasti che gli aggiustamenti di questo tipo comportano.

In epoca postmoderna dopo i dubbi su chi sia davvero un autore⁶⁶, la «morte» dello stesso⁶⁷; dopo la pop art, il jazz e l'hip hop, il diritto d'autore appare agli occhi di alcuni osservatori ancora caparbiamente arroccato su una visione individualistica dell'autorialità e dell'originalità⁶⁸. In realtà, ora che i «nuovi barbari» della rivoluzione digitale bussano alle porte l'assetto del diritto d'autore ha cominciato a mutare radicalmente come avvenne all'indomani dell'introduzione della stampa a caratteri mobili⁶⁹.

⁶⁵ POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 75.

⁶⁶ M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore?* [1969], in M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, 2004, 1.

⁶⁷ R. BARTHES, *The Death of the Author* [1968], in G. STYGALL (ed.), *Academic discourse: readings for argument and analysis*, Mason, 2002, 101.

⁶⁸ WOODMANSEE, JASZI, *Introduction*, in WOODMANSEE, JASZI (eds.), *The Construction of Authorship – Textual Appropriation in Law and Literature*, cit., 8 ss.

⁶⁹ Per un quadro di sintesi v. G. PASCUZZI, R. CASO, *Il diritto d'autore dell'era digitale*, in G. PASCUZZI, *Il diritto dell'era digitale*, Bologna, 2010, 199 ss., ivi riferimenti.

4. Conclusioni

Nell'attuale discussione giuridica le nozioni di autorialità, creatività, originalità e plagio sono oggetto di una profonda revisione. Ci si interroga in particolare sul fatto se il diritto d'autore abbia come obiettivo (principale) quello di incentivare e premiare l'originalità e non, piuttosto, il progresso della conoscenza⁷⁰. Nella tradizione angloamericana del copyright l'avanzamento della conoscenza è chiaramente messo in esponente⁷¹. Ma anche nella tradizione del diritto d'autore continentale un'attenta lettura del bilanciamento costituzionale tra esclusiva autoriale e altri diritti fondamentali conduce a un analogo inquadramento dello scopo ultimo della tutela delle opere dell'ingegno.

La società di oggi, come le società del passato, ha bisogno della copia e dell'imitazione così come ha bisogno dell'originalità. La creatività si esprime in entrambe le direzioni. E, ancora, l'insegnamento e l'apprendimento – tramite i quali si pongono le basi per il progresso della conoscenza – non possono fare a meno né dell'imitazione né dell'originalità. Lo stesso mercato oscilla tra queste due forze.

Il giurista, scienziato sociale, deve esser capace di guardare a questi problemi di fondo quando maneggia, con l'ausilio di altri saperi, l'evanescente linea di confine tra plagio (vietato) e rielaborazione creativa (consentita) attraverso gli strumenti imperfetti della legge sul diritto d'autore. Una legge che negli ultimi decenni è stata innovata rispondendo solo ad alcuni interessi privati che premono per un'estensione esasperata dell'esclusiva. Una legge che funziona oramai solo come coperta di un potere contrattuale e tecnologico che punta al controllo delle reti, delle macchine e dei dati. Con una formula impressiva si po-

⁷⁰ Si tratta della questione posta incisivamente da MADISON, *Beyond Creativity: Copyright as Knowledge Law*, cit.

⁷¹ Si pensi alle celebri formule dell'*encouragement of learning* del preambolo dello Statute of Anne e del *progress of science and useful arts* della Costituzione americana.

trebbe dire che stiamo passando dal diritto d'autore al «controllo delle informazioni».

Nella mutata dimensione propiziata dall'avvento delle tecnologie digitali la libertà di copiare e ricomporre i tasselli digitali costituisce un valore di fondamentale importanza. Le nuove generazioni dei nativi digitali stanno crescendo nella convinzione che tale libertà sia connaturata al nuovo mondo tecnologico. Lo raccontano le norme informali delle comunità dei nuovi creativi. Lo testimoniano le nuove forme di mercato che prescindono dalla vecchia idea della vendita di esemplari di opere chiuse e finite.

La libertà, si sa, può essere abusata. In un'epoca rivoluzionaria, al giurista tocca governare il confine tra libertà e abuso facendo appello alla propria creatività. Occorre ripensare alle fondamenta il diritto d'autore e, di conseguenza, anche il suo controverso rapporto con il plagio.

RACCONTARE IL PLAGIO

Sandro Volpe

SOMMARIO: *1. La magnifica ossessione – 2. Prove di seduzione – 3. La sindrome da esordio – 4. L'altra faccia della medaglia – 5. Il testimone.*

1. La magnifica ossessione

La cronaca letteraria, oggi, non è avara di casi di plagio: qualche volta restano confinati nel gossip, raramente approdano nelle aule giudiziarie. La nozione di plagio, si sa, è sufficientemente controversa e ricca di stratificazioni culturali da appassionare i teorici della letteratura e il confine tra plagio e nozioni limitrofe è talvolta arduo da definire. Come d'incanto questa complessità sembra però svanire se ascoltiamo la voce degli scrittori, perché chi scrive sa perfettamente, anche senza l'ausilio di definizioni, di cosa si tratti e molto spesso è «abitato» da una vera ossessione. La posta in gioco è solo marginalmente di tipo economico, ciò che conta è l'affermazione dell'originalità.

Creatività e originalità condividono uno stesso territorio, ma solo il secondo termine occupa – e preoccupa – la maggior parte degli addetti ai lavori. Creare può anche essere un'attività ludica e disinteressata, ma affermare l'originalità è qualcosa di molto più ansiogeno: dimostrare una precedenza cronologica, convivere con la paura della sottrazione. Se è difficile – comunque possibile – difendere i testi, proteggere la paternità delle «idee» diventa un'impresa quasi disperata: ma è un problema più legato a certe creazioni – di ambito saggistico o nei soggetti cinematografici – dove l'importanza relativa di una semplice in-

tuizione può relegare in secondo piano la sua realizzazione testuale.

Non stupisce allora il fatto che quell'ossessione abbia oltrepassato la soglia che separa la realtà dalla finzione: in altre parole, che il plagio sia entrato dentro le trame dei romanzi. Il mercato editoriale degli ultimi venti anni ha conosciuto numerosissime storie che si svilupparono intorno a un furto letterario, un insieme abbastanza esteso da giustificare una domanda più generale: «come si racconta il plagio?». A prima vista la domanda può sembrare troppo vaga per costituire il primo gradino di un'esplorazione. Ma, come spesso accade, uno sguardo teorico e una preliminare competenza narratologica aiutano a definire una mappa, una classificazione di un *corpus* sufficientemente omogeneo, se non esaustivo comunque rappresentativo. La domanda, in tal senso, deve essere più esplicita: «da quale punto di vista si può raccontare il plagio?». La prospettiva, come vedremo, comanda molte altre scelte di scrittura.

2. *Prove di seduzione*

La prima e più ovvia prospettiva è quella di chi «subisce il plagio». E accomuna due romanzi italiani di qualche anno fa: «Tecniche di seduzione» di Andrea De Carlo (1991) e «Il plagio» di Camilla Baresani (2000). Osserviamoli separatamente, focalizzando l'attenzione sugli elementi della trama strettamente legati al nostro tema. Il romanzo di De Carlo costituisce una sorta di «grado zero» di una narrazione del plagio: un giovane aspirante scrittore, Roberto Bata, è circuito intellettualmente da uno scrittore affermato, Marco Polidori, e infine derubato del suo romanzo. Invece di denunciare il plagiario scrive un secondo romanzo che racconta la storia del furto e che coincide – convenzionalmente – con quello che noi lettori di De Carlo abbiamo appena letto:

«Poi ho pensato che Polidori mi aveva fatto perdere una moglie e una innamorata e il mio primo romanzo, ma in cambio mi aveva lasciato abbastanza sentimenti scoperti da scriverne un altro, questo»¹.

Conclusione perfettamente in linea con la chiusura «a effetto» – un po' telefonata – di altri romanzi di De Carlo², ma piuttosto inverosimile rispetto all'estrema facilità, per una volta, con cui qualche pagina prima il plagio stesso avrebbe potuto essere smascherato:

«Polidori non si è mosso, ha solo abbassato le mani, respirando lento. Ha detto “Allora? Vuoi farmi causa? Indire una conferenza stampa e raccontare tutto? Basta che tu faccia vedere il tuo dattiloscritto originale”»³.

Perché grado zero? Perché il romanzo non nasconde minimamente le tracce che rimandano a un plagio *in fieri*. L'abilità dell'autore è appunto quella di far convivere le due prospettive in una narrazione retrospettiva: un romanzo in prima persona dove la voce narrante racconta tutta la vicenda descrivendo un'ingenuità prolungata, disseminando il percorso del protagonista di sufficienti indizi, ma resistendo alla tentazione di esplicite rivelazioni. Da un lato, dunque, l'evidenza dell'inganno per il lettore – peraltro annunciata dal titolo – dall'altro la cieca fiducia del personaggio.

«Tecniche di seduzione» è soprattutto un romanzo sul punto di vista e una riflessione sulla scrittura. Roberto Bata scrive una prima versione «semplice» e appassionata del suo libro⁴, poi si impegna a

¹ A. DE CARLO, *Tecniche di seduzione*, Milano, 1991, 355 (ed. cit. 1997).

² Si pensi a «Due di due», con il metaforico incendio della seconda casa.

³ DE CARLO, *Tecniche di seduzione*, cit., 351.

⁴ Cfr. DE CARLO, *Tecniche di seduzione*, cit., 36: «Il tentativo di romanzo che gli avevo lasciato da leggere era troppo intessuto di fatti e pensieri miei, scritto con rabbia ed accanimento la sera e nei giorni di vacanza per compensare quello che mi mancava e vendicarmi della realtà».

complicarlo artificialmente, variando prospettive e temporalità⁵, dando vita a una seconda versione molto più «letteraria». Ma sarà la prima a essere plagiata:

«Polidori aveva fatto qualche piccola modifica: aveva tagliato qualche aggettivo e snellito qualche frase, spostato qualche virgola, aggiunto qualche punto e virgola. Ma erano interventi minori, che rispettavano completamente il mio stile; non si era impadronito della mia storia per trasformarla alla sua maniera. Aveva lavorato sul manoscritto con una cautela da curatore, conservando quasi tutti i semidifetti e le goffaggini e le crudezze che io avevo scalpellato via senza il minimo riguardo nella nuova versione»⁶.

Nell'ultimo incontro, faccia a faccia, Polidori gli rimprovera appunto lo scempio della prima versione, il lavoro di zelante distruzione della «qualità pura e grezza»⁷ della sua scrittura. Bata lo incalza:

«E questo ti dà il diritto di rubarmi la prima versione?», gli ho chiesto. [...] «non era più tua», ha detto lui. «L'hai buttata via senza neanche pensarci, sei andato a ficcarti in tutte le trappole che potevi trovare» [...]. Ha detto «I libri sono di chi li legge, Roberto. Non li puoi chiudere in una cassetta di sicurezza»⁸.

⁵ Cfr. DE CARLO, *Tecniche di seduzione*, cit., 205: «ho cominciato a segnarmi appunti su come avrei potuto sviluppare i personaggi e i loro rapporti, e variare i punti di vista, sfalsare i tempi» e p. 244: «Ero molto più attento alla forma e alle sue possibili variazioni; lavoravo lento e cauto; concentrato sui tempi e sui piani del racconto; cambiavo punto di vista e voce narrante a ogni capitolo [...] sapevo che non mi sarei vergognato a far leggere la nuova versione».

⁶ DE CARLO, *Tecniche di seduzione*, cit., 348.

⁷ DE CARLO, *Tecniche di seduzione*, cit., 41.

⁸ DE CARLO, *Tecniche di seduzione*, cit., 352.

Polidori, come già annunciato da un altro dei suoi «scrivani» – Bedreghin – è un vampiro⁹, e il suo nome rimanda del resto già esplicitamente a quello dell’omonimo medico personale di Byron, John William Polidori, che pubblicando «The Vampyr» nel 1819 si era attribuita la paternità del testo, in seguito molto contestata. Vampiro, sì, ma eccellente *editor*, o se si vuole perfetta *mise en abyme* dello scrittore: di quella prima versione – molto evocata, ma virtuale – «Tecniche di seduzione» ripropone la struttura prospetticamente e temporalmente – se non semplice – «semplificata». Al primo dei nostri «plagiari» non si può negare almeno la «lezione di stile».

In «Tecniche di seduzione» si parla di «furto», ma al tempo stesso la storia non sembra nemmeno prendere in considerazione il versante legale. D’altronde c’è una morale anche in quello sviluppo: l’impostura può essere smascherata ma non per questo denunciata. Il titolo del romanzo di Camilla Baresani – «Il plagio» – rimanda a una storia dove ancora una volta non mancano slittamenti narrativi ma che non rinuncia a una considerazione più diretta del nostro tema. Il plagio del titolo è già dato fin dall’inizio, e questa è già una differenza essenziale rispetto al romanzo di De Carlo che ne racconta invece la genesi. La trama e la struttura di questo secondo romanzo sono più elaborate e una breve sintesi non rende conto ovviamente di una costruzione temporalmente molto più complessa. La protagonista, Clara, ex insegnante sposata con Filippo, architetto, ha scritto un romanzo e lo ha inviato a numerosi editori, senza esito. Un giorno scopre che è stato pubblicato – con calcolati cambiamenti, a partire dal titolo – da Marco Minghetti, che lavora come consulente presso uno degli editori che hanno ricevuto il suo testo. La prima tentazione è ovviamente quella d’intraprendere un’azione legale e tutta la sua famiglia s’impegna in tale direzione:

⁹ Cfr. DE CARLO, *Tecniche di seduzione*, cit., 246: «Ha bisogno di conquistarti, cazzo, e dopo che ti ha conquistato ti succhia il sangue e ti fa diventare una specie di sua proprietà».

«Lasciai fare. A mia madre, a Filippo, all'avvocato. Triangolazioni di telefonate, terminologia da leguleio (e da linguista), appuntamenti, fotocopie, documentazione. In casa persino mia madre e mio fratello – che non s'erano certo mai distinti per livello erudito della conversazione – parlavano di “transtestualità”, di “intertestualità” e della sottile demarcazione che corre tra citazione, plagio, cut-up e allusione. Erano diventati tutti degli esperti. Ma nonostante il volume delle chiacchiere, le buone intenzioni e il nome roboante dell'avvocato, bastò una ventina di giorni [...] per rendersi conto che non c'era nulla da fare. Senza una “stringa”, cioè una sequenza di parole identiche lunga 180 battute, circa tre righe, si rischiava di far la figura dei fessi e di sperperare soldi in infruttuose spese legali. La legge è abbastanza chiara, almeno per quanto può esserlo una legge»¹⁰.

Oltre il danno, la beffa, visti gli esiti tutt'altro che brillanti di quel plagio:

«Ero avvilita. Non c'era neppure da vantarsi d'essere stata plagiata. Chisseneffrega dell'autore occulto di un insuccesso. Viene quasi da stargli alla larga»¹¹.

Anche «Il plagio» è a suo modo una storia di seduzione, ma in senso inverso: Clara avvicina Marco, entra nella sua vita e finisce in parte per essere vittima del suo stesso gioco. Non del tutto, però, visto che anche in questo caso alla tecnica di avvicinamento – per riprendere la progressione dei capitoli di De Carlo – seguono tecniche di conquista, possesso e abbandono. La vendetta, se si può ancora parlare di vendetta, prenderà comunque strade imprevedute.

¹⁰ C. BARESANI, *Il plagio*, Milano, 2000, 96.

¹¹ BARESANI, *Il plagio*, cit., 101.

3. *La sindrome da esordio*

Questi due romanzi italiani raccontano in modi diversi gli infortuni di due esordienti: denominatore comune, l'esordio «scippato», che aggiunge verosimiglianza alle storie di plagio, sviluppando la probabile ingenuità e debolezza del neofita. È abbastanza singolare il fatto che la stessa situazione di base – l'esordio – abbia dato luogo a un totale ribaltamento nell'economia narrativa di tre testi americani pubblicati in un arco temporale abbastanza vicino ai primi due romanzi che abbiamo preso in considerazione: «Finestra segreta, giardino segreto», racconto lungo di Stephen King (1990), e i due romanzi «Notizie sull'autore» di John Colapinto (2001) e «Il corpo di Jonah Boyd» (2004) di David Levitt. Perché in tutti e tre i casi la sindrome da esordio è una giustificazione del plagio. E perché quello stesso plagio – con diverse modalità suggerite dalle diverse trame – verrà raccontato dal punto di vista del plagiario.

Partiamo da Stephen King. «Finestra segreta» è costruito intorno a un plagio dimenticato e soprattutto su un ritorno del rimosso particolarmente devastante: il protagonista Mort Rainey – scrittore affermato – crea un suo doppio, John Shooter, che lo accusa di avergli rubato un racconto. Il duello schizofrenico sarà il punto di partenza di una vera e propria carneficina. Senza entrare nel tessuto narrativo del racconto – che rimanda ovviamente la rivelazione sulla doppia personalità e gestisce al meglio la prolungata esitazione tra diverse chiavi interpretative – vediamo come riaffiora il ricordo, superando le ultime difese, nella mente di Rainey:

«Si sentiva in colpa perché scrivere storie gli era sempre sembrato un po' come rubare e probabilmente così sarebbe stato per sempre. Il caso aveva voluto che John Shooter fosse la prima persona a presentarsi davanti alla

porta di casa sua per accusarlo di quel misfatto senza mezzi termini. Rite-
neva di aver atteso inconsciamente qualcosa del genere da anni»¹².

E così Rainey comincia a chiedersi se ha mai «copiato»¹³ il lavoro di un altro. Ricorda le recensioni che gli imputavano scarsa originalità ma in tutti i modi nega a se stesso di aver mai «rubato»¹⁴ in vita sua. Ma il dubbio si insinua nella sua mente e alla fine crolla. Prima riaffiora il ricordo di una vicenda legata all'opzione cinematografica di un suo romanzo – lasciata cadere per le forti analogie con una sceneggiatura precedente – poi, prepotente, il vero plagio che risale agli anni dell'università. Aveva mandato numerosi racconti alla redazione di una rivista e nessuno era stato accettato. E quindi, un po' per scherzo, aveva inviato a suo nome il racconto di un ex compagno di corso che aveva abbandonato gli studi:

«Così aveva spedito il racconto. E lo avevano accettato. E lui aveva lasciato che lo accettassero. E loro gli avevano inviato un assegno di venticinque dollari. Un "onorario", l'aveva definito la lettera d'accompagnamento. Poi lo avevano pubblicato. E Morton Rainey, sopraffatto da un tardivo senso di colpa, aveva incassato l'assegno e un giorno, ad Augusta, aveva infilato le banconote nella cassetta delle offerte per i poveri di Santa Caterina»¹⁵.

Dopo arriverà il successo, un successo vero ma sporcato dalle «stigmati del plagio»¹⁶: e se nessuno protesterà per quell'antico furto, Rainey sarà costretto a punirsi da sé. Il racconto di King estremizza le

¹² S. KING, *Finestra segreta, giardino segreto*, in *Quattro dopo mezzanotte*, 1991, 296.

¹³ Cfr. KING, *Finestra segreta, giardino segreto*, cit., 369.

¹⁴ Cfr. KING, *Finestra segreta, giardino segreto*, cit., 370.

¹⁵ KING, *Finestra segreta, giardino segreto*, cit., 409.

¹⁶ L'immagine è di Richard A. Posner ed è giustamente celebre la sua sintesi: «Le stigmati del plagio non scompaiono mai del tutto, non perché si tratti di un illecito particolarmente orribile, ma perché è un illecito particolarmente imbarazzante, di serie B; coloro che lo commettono risultano patetici, quasi ridicoli» (R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, Roma, 2007, 41-42).

conseguenze della colpa. Ma suggerisce anche due o tre idee che ritroveremo – al di là di possibili speculazioni sulle dirette influenze – negli altri romanzi del nostro *corpus*: il primo plagio è un peccato originale non per i suoi vantaggi economici (ai quali il plagiario rinuncia agevolmente), ma perché è – o può essere – una scorciatoia per il successo. E ancora: ogni plagio richiede un periodo-finestra prima dell'effettiva pubblicazione o, in alternativa, un prolungato periodo di tensione fino a una mai certa impunità. E infine: la carriera letteraria, per quanto brillante e irreprensibile, non riuscirà mai a cancellare quella macchia preliminare. Idee che ritornano, ispirando risposte narrative molto diverse, nei romanzi di John Colapinto e David Leavitt.

Non è un caso il fatto che «Notizie sull'autore» sia piaciuto a Stephen King. Anche se il romanzo di John Colapinto dà una versione certo molto meno punitiva del plagio e ci fa simpatizzare senza remore con la prolungata impostura del protagonista, abile tessitore di un'etica ambigua che supporterà le sue azioni a partire dal semplice ribaltamento di una premessa. Alla domanda «a chi appartengono le storie che si raccontano?» lui darà una risposta un po' interessata ma decisamente non convenzionale. Chi è dunque il nostro eroe? Cal Cunningham – che narra la storia in prima persona – abita a New York e condivide l'appartamento con Stewart Church. Lavora come magazziniere in una libreria e vuole diventare scrittore. Cal ha una vita sentimentale piuttosto movimentata e la racconta volentieri, la domenica mattina, al suo coinquilino:

«Consideravo i miei monologhi come una specie di abbozzo preliminare del romanzo che volevo scrivere su New York¹⁷ [...]. Tornai alla mia scrivania per scrivere un romanzo. Avevo sempre pensato che al momento opportuno sarebbe bastato trasferire sul foglio l'energia e l'arguzia dei miei monologhi

¹⁷ J. COLAPINTO, *Notizie sull'autore*, Milano, 2002, 16.

della domenica mattina. Non era così. Due ore dopo non avevo ancora scritto una parola»¹⁸.

Stewart studia Giurisprudenza ma si rivela ben presto – quando gli sottopone un suo breve racconto – il vero scrittore. È la seconda rivelazione, però, a lasciare ancora più incredulo Cal, quando furtivamente riesce a sfogliare il romanzo al quale Stewart lavora da un anno:

«Ciò che mi lasciò impietrito, che mi travolse in un'ondata di incredulità, fu semplicemente questo: il romanzo era la ripetizione della mia vita, in pratica la trascrizione dei monologhi con cui avevo intrattenuto Stewart nei due anni e mezzo della nostra convivenza. [...] Solo molto più tardi riconobbi a Stewart il merito di aver saputo vedere, in quel groviglio che era la mia vita, nessi e moventi che a me erano sfuggiti. In quel momento, pieno di rabbia com'ero, considerai il romanzo un vero e proprio furto, non solo del mio materiale ma della mia stessa voce, della mia identità»¹⁹.

Effettivamente Stewart si spinge molto in là, impossessandosi anche del titolo provvisorio – «Quasi un suicidio», non esattamente di buon auspicio – ma poco dopo muore in un incidente e... come può Cal resistere alla tentazione di appropriarsi – o riappropriarsi – del suo lavoro? Tanto più che tutto sembra favorire questa versione dei fatti:

«Stewart [...] aveva scritto sotto dettatura, era stato il mio ghost writer. [...] Per sua stessa ammissione, nessuno sapeva che fosse uno scrittore. Io, invece, avevo raccontato a tutti delle mie aspirazioni letterarie. La mia voce squillava in ogni singola riga del romanzo: ero l'io di tutta la storia»²⁰.

Lo spunto iniziale di «Notizie sull'autore» introduce un elemento originale nella nostra tassonomia: un elemento di ambiguità – a

¹⁸ COLAPINTO, *Notizie sull'autore*, cit., 27.

¹⁹ COLAPINTO, *Notizie sull'autore*, cit., 41-42.

²⁰ COLAPINTO, *Notizie sull'autore*, cit., 55.

un furto di idee corrisponde un furto di scrittura – precede il successivo incanalarsi della storia su strade più battute:

«Voglio anche precisare un'altra cosa. Assumendomi la paternità di Quasi un suicidio non pensavo nella maniera più assoluta ai benefici economici. Il mio desiderio di diventare scrittore andava ben oltre questi aspetti. [...] Per non correre rischi, decisi di tenere nascosto per un po' il mio tesoro, caso mai saltasse fuori qualcuno a rivendicare [...]. Nel frattempo mi dedicai alla preparazione del manoscritto. [...] La ribattitura delle settantamila parole del romanzo assunse un risvolto quasi spirituale: avevo sinceramente l'impressione che il lavoro ritornasse a me [...] non modificai una sola parola [...] mi convinsi di essere davvero l'autore del nuovo dattiloscritto che giaceva sotto i miei occhi»²¹.

Ecco dunque, in rapida successione, le regole del plagiario: disinteressato economicamente (almeno all'inizio), prudente e egocentrico quanto basta. La prudenza si rivelerà del resto giustificata perché uscirà fuori una seconda copia del manoscritto che darà inizio a una intricatissima vicenda con imprevedibili sviluppi sentimentali, perché – come possono facilmente prevedere i lettori di questo nostro minigenere – Cal conquisterà la donna amata da Stewart. E finirà per scrivere il suo secondo – cioè primo – romanzo che racconterà ovviamente tutta la storia dal suo punto di vista, diventando successivamente una «confessione» (la prova della sua impostura), una «prova» (della sua innocenza rispetto a reati più gravi) e una «rivincita» (il suo riscatto letterario). In un elaborato happy end Stewart si riprenderà la paternità del suo romanzo, ma Cal – ormai scrittore felice – farà pace col suo fantasma.

Anche il terzo esempio del *corpus* americano racconta un esordio fraudolento, in parte riscattato da una carriera successiva. Ma riassumere in questi termini «Il corpo di Jonah Boyd» è veramente troppo riduttivo rispetto alla complessità del romanzo. Colapinto raccontava

²¹ COLAPINTO, *Notizie sull'autore*, cit., 55-56.

una storia a partire da un plagio, Leavitt circo-scrive un nucleo forte legato a un plagio – che si chiarisce completamente abbastanza tardi – all'interno di una trama dove s'intrecciano numerosi fili e dove quello stesso plagio – o, per meglio dire il furto di un testo che solo molti anni dopo porterà a un plagio – avrà funeste conseguenze. Rispetto alla terza persona «necessaria» del racconto di King – funzionale a una distanza dalla patologia del protagonista – e a una prima persona totalmente «coinvolta» nel romanzo di Colapinto, il testo di Leavitt assume una prospettiva e una voce più atipica, la prima persona di un testimone, e non manca peraltro una sorta di legittimazione teorica di questa scelta:

«La letteratura ha ignorato per troppo tempo la prospettiva della segretaria»²².

Cioè Denny, segretaria di Ernest Wright, professore di Psicologia in un'università californiana. Anche sua amante, amica della moglie Nancy (della quale è segretamente innamorata) e in un modo o nell'altro elemento della famiglia, completata dai tre figli Mark, Daphne e Ben. E quest'ultimo – giovanissimo all'inizio della vicenda – sarà uno degli artefici di un tortuoso gioco a nascondere che nel giorno del Ringraziamento del 1969 porterà a sovvertire tanti destini. Ma il romanzo è costellato di *flashback* e di *flash-forward*, e solo rinunciando a seguirne il movimento, si può ricostituire il nodo narrativo che ci interessa: il giovane Ben, poeta in erba, ascolta insieme agli altri invitati alla festa la lettura dei taccuini del romanziere John Boyd, che ha l'abitudine di dimenticare ovunque i suoi preziosi libriccini... e quando la moglie Anne gli affiderà – come punizione provvisoria, per il marito, che si prolungherà poi in modo indefinito – quei piccoli quaderni, s'innescerà un processo che porterà alla morte di Boyd e al plagio che darà inizio alla carriera di Ben. Dopo molti rifiuti, l'ex giovane poeta,

²² D. LEAVITT, *Il corpo di Jonah Boyd*, Milano, 2005, 146.

ormai trentenne, riesce a pubblicare un primo romanzo – che poi rinnega – e successivamente altri due. Ormai oltre la quarantina rivede Denny e la sua insistenza nel parlar male del suo libro d’esordio ne stuzzica la curiosità. L’ex segretaria riesce a scovare infine quel romanzo e nel leggerlo la sua memoria riconosce immediatamente – a distanza di trent’anni – l’inizio dei taccuini di Boyd. Il resto uscirà verrà fuori dalla confessione di Ben.

«Naturalmente per tutto questo tempo ho temuto che tu lo scopri. Tu, o qualcun altro. Ma più il tempo passava senza che nessuno dicesse niente, più sembrava improbabile che qualcuno l’avrebbe fatto. Inoltre il libro era caduto nell’oblio abbastanza in fretta. E adesso che sono tornato, dopo tutti questi anni, eccoti qui, di punto in bianco, sulla porta di casa mia con quel maledetto libro in mano... Be’ tutto torna, c’era da aspettarselo che tu riuscissi a trovare una delle pochissime copie ancora in circolazione»²³.

Molte altre copie – collezionate per anni – si trovano nascoste a casa sua e, nel mostrarle a Denny, prova un certo sollievo. Quel romanzo non era servito a Ben per rompere il ghiaccio della scrittura – ne aveva già portati a termine altri – ma era stato decisivo per trovare la strada della pubblicazione. E tutto era iniziato quasi per caso da un esercizio di battitura, dalla trascrizione al computer dei famosi taccuini:

«E non mi limitavo a battere i tasti. Oh, all’inizio ero molto severo con me stesso; mi attenevo al ruolo dello scriba. Ma, via via che m’inoltravo nel manoscritto, diventavo più audace. Se m’imbattevo in quella che consideravo un’infelicità stilistica [...] operavo una silenziosa riparazione [...] Il computer semplificava quest’operazione; sullo schermo di un computer il processo di riscrittura è reso invisibile. [...] E poi, facendo questi cambiamenti, stavo anche imprimendo il mio marchio sul libro. Anche se in piccolo, lo stavo facendo mio»²⁴.

²³ LEAVITT, *Il corpo di Jonah Boyd*, cit., 162.

²⁴ LEAVITT, *Il corpo di Jonah Boyd*, cit., 220.

Aveva completato il testo – scrivendo gli ultimi due capitoli – e l’aveva inviato a Georgiana Sleep, l’*editor* che aveva implacabilmente criticato i suoi primi tentativi:

«Questa era la lezione che volevo dare a Georgiana: lei avrebbe respinto il mio romanzo, e io, in tutta tranquillità, le avrei rivelato che non era affatto il mio romanzo: era di Jonah Boyd. [...] Georgiana comprò il libro [...] dimostrandomi che le sue reazioni erano sempre state sincere; il che significava che il problema ero sempre stato io, io e quello che avevo scritto. Un’umiliazione assolutamente personale e segreta era il prezzo che dovevo pagare per ottenere infine ciò che avevo sempre voluto»²⁵.

Seguono le solite tribolazioni – la paura di essere scoperto – la pubblicazione, con vendite abbastanza contenute, e soprattutto il contratto per un nuovo romanzo che lo porterà al successo. Ancora una volta l’epilogo rimanderà a un testo per gran parte sovrapponibile a quello che il lettore ha appena letto, ma con un interessante slittamento prospettico. Come Ben aveva completato il testo di Boyd, così Denny porterà a termine il dattiloscritto di Ben, alla sua morte, rispettandone la paradossale angolazione narrativa:

«Lo ammetto, scoprire che aveva deciso di raccontare la sua storia dal mio punto di vista sulle prime mi sconcertò; strano battere un racconto il cui narratore, invece di essere io stessa, è l’idea che un altro ha di me [...] Tuttavia ho resistito all’impulso di cambiare o correggere»²⁶.

E così, anche il romanzo di Leavitt può essere ricondotto, almeno in superficie, alla stessa opzione degli altri due testi americani: è il plagiatario – e non un testimone esterno – l’artefice del racconto, ma non basta la piroetta finale per nascondere l’evidente suggestione di una nuova possibilità. Sfuggire alla polarità prospettica plagiatario/plagiatario

²⁵ LEAVITT, *Il corpo di Jonah Boyd*, cit., 223-224.

²⁶ LEAVITT, *Il corpo di Jonah Boyd*, cit., 229.

significa aprire il racconto del plagio a una dimensione completamente diversa, scoprire la forza – nell’economia narrativa – di un’altra voce, seguirne incertezze e scoperte, costeggiare altre storie.

4. L’altra faccia della medaglia

Rispetto a tutti i casi fin qui considerati il passaggio a «Delitto di stampa» implica un forte cambiamento di prospettiva: il testimone finisce per essere il protagonista e anche se si parla molto di «plagio» la sua imprevedibile declinazione rende questo romanzo di Jean-Jacques Fiechter difficilmente comparabile agli altri. È la storia di una vendetta consumata attraverso un falso, una diabolica macchinazione che porterà a un’accusa di plagio: una specie di delitto perfetto in cui l’arma è un romanzo. La cronologia è piuttosto complessa e ancora una volta sarà opportuno – con forte sacrificio di alcuni effetti narrativi – riportare il racconto, almeno parzialmente, a una linearità temporale. L’inglese Edward Lamb e il francese Nicolas Fabry si conoscono dagli anni dell’adolescenza, trascorsa per buona parte ad Alessandria in Egitto, prima del secondo conflitto mondiale. I loro caratteri sono all’opposto: Edward vive nell’ombra, Nicolas nella luce. Con altri amici Edward condivide la passione per la letteratura e la redazione di una piccola rivista:

«[...] Nicolas mi aveva portato una novella che aveva scritto in inglese. Avevo quasi promesso di pubblicargliela sul numero successivo di “Lettere d’Oriente”. Senza leggerla. Mi fidavo ciecamente. Avevo avuto torto. Era un plagio sfrontato del Diavolo in corpo. C’erano persino, inframmezzati al riassunto, passi interi dell’opera di Radiguet. Come aveva osato? In ogni caso, io invece non avevo osato dirgli che il suo testo era pessimo, e per di

più scandaloso. Mi ero detto che risistemandolo sarei riuscito a nascondere il saccheggio [...]»²⁷.

Un giorno Edward incontra Yasmina, figlia giovanissima di un capo beduino, e se ne innamora immediatamente. Il loro idillio dura alcuni mesi ma viene interrotto bruscamente dalla tragica morte della ragazza. Per più di trent'anni lui se ne considera responsabile: il padre di lei – immagina – l'avrebbe uccisa dopo averne scoperto l'amore clandestino. Non ha alcuna certezza, solo un'ipotesi e il senso di colpa che condizionerà tutta la sua vita. Poi scoppia la guerra e i due amici tornano in Europa: Nicolas si distingue nell'aviazione, Edward mette a frutto le sue conoscenze linguistiche negli uffici dei servizi segreti:

«Inchiostri, carta, macchine per scrivere e timbri non avevano più segreti per me. Le mie conoscenze, affiancate dalla pazienza e dal fiuto, mi permettevano di fare la differenza tra un falso 'buono' e uno 'cattivo'. La squadra di falsari professionisti [...] riconosceva che ero diventato un maestro in materia. Avevo talento»²⁸.

Nicolas dimostra in guerra grande valore: un incidente, però, gli provoca reiterati vuoti di memoria. Edward sottrae dall'ospedale un rapporto su quelle amnesie:

«Giuro che, in quel momento, ero mosso soltanto da commiserazione. Ma forse già allora, inconsciamente, volevo mettere da parte un'arma contro di lui, nel caso in cui un giorno ne avessi avuto bisogno»²⁹.

Dopo la guerra intraprende la strada dell'editoria, mentre l'amico ha un certo successo come scrittore. Edward diventa il suo edi-

²⁷ J.J. FIECHTER, *Delitto di stampa*, Roma, 2000, 33.

²⁸ FIECHTER, *Delitto di stampa*, cit., 52.

²⁹ FIECHTER, *Delitto di stampa*, cit., 62.

tore inglese e anche il suo traduttore. Compito che porta avanti con zelo molto particolare:

«Avrei potuto accontentarmi di fornirne una versione perfettamente fedele, una traduzione letterale, ma mi toccava fare ben di più di questo perché, stranamente, consideravo quei libri un po' come fossero miei. [...] Abbozzava le trame, dipingeva gli sfondi a pennellate sommarie. Io, ripassando dopo di lui, ridisegnavo l'abbozzo, lo rifinivo. Nel fare questo lavoro, provavo un piacere segreto. Quello di sapere che il successo di Nicolas, in Gran Bretagna e in tutti i paesi di lingua inglese, era opera mia. [...] Lui non fece mai allusione a quelle 'traduzioni'. Fece sempre quello che non si accorgeva di niente. Che orgoglio!»³⁰.

Edward vive la sua vita con l'idea fissa di essere stato derubato del suo genio da Nicolas. Forse, però, anche di altro. Come intuisce nel momento in cui l'amico gli porta il suo ultimo manoscritto, «Bisogna amare». In quel libro scopre con orrore, con evidenza appena dissimulata dalla finzione narrativa, che era stato Nicolas la causa della morte di Yasmina, comprende tutta la verità con trent'anni di ritardo:

«Scorrendo quelle pagine, le mie vampate di odio, il mio desiderio di vendetta, acquistavano in profondità quel che perdevano in virulenza. A crimine occulto, magia vendicatrice, sottilmente distillata, supplizio machiavelliano, interminabile [...]. Ignoravo ancora come avrei fatto, ma sapevo di dover colpire il punto più vulnerabile dell'armatura di Nicolas: la sua opera»³¹.

Proprio nella forza di quel romanzo – e nel suo prevedibile successo – intravede lo strumento della sua vendetta. All'inizio il piano non è del tutto chiaro: comincia a tradurre il libro con pochi misurati aggiustamenti. Poi, poco alla volta, le sue competenze editoriali, lingui-

³⁰ FIECHTER, *Delitto di stampa*, cit., 69-70.

³¹ FIECHTER, *Delitto di stampa*, cit., 86-87.

stiche e di falsario fanno il resto: vecchie risme di carta, materiali di rilegatoria, un autore poco noto morto all'inizio della guerra e una casa editrice scomparsa durante il conflitto. Prende corpo, in pochissime copie, un libro in cui Edward riversa la sua traduzione inglese di «Bisogna amare: Love is a Must» di Erwin Brown. Macchinazione laboriosa per uno scopo semplice: creare un falso, antecedente al libro di Nicolas, sostanzialmente identico. Porre dunque le condizioni preliminari di un ipotetico plagio. Il libro viene dunque discretamente collocato sugli scaffali di alcuni librai antiquari, una copia viene inviata anonimamente a Nancy Pickford, una giornalista con il dente avvelenato nei confronti dello scrittore, e a tempo debito arriva il tocco finale: una copia viene nascosta nella libreria di Nicolas. Quando Nancy lo accuserà di plagio e scoppierà lo scandalo – processo per diffamazione intentato dallo scrittore, ma implicitamente giudizio sul possibile plagio – quest'ultimo dettaglio avrà la sua importanza: il referto medico sulle amnesie – recapitato, anche questo anonimamente, a una rivista – modificherà completamente il senso del «delitto», offrendo di fatto un'alternativa all'accusa, ma renderà ancora più atroce il castigo:

«Uno psichiatra di chiara fama spiegava [...] che il caso Fabry non era un caso di plagio in senso proprio, ma piuttosto di “criptoamnesia”. In parole povere, questo significava che Nicolas aveva letto Love is a Must e che la sua amnesia intermittente gli aveva permesso di dimenticare consciamente quella lettura e di registrarne ogni parola nell'inconscio»³².

Nicolas perde il processo, ma continua a urlare a tutti la propria innocenza. Il colpo di grazia glielo darà – come previsto da Edward – il ritrovamento del libro di Brown nella propria libreria. E scriverà una lettera, indirizzata all'amico, prima di suicidarsi:

³² FIECHTER, *Delitto di stampa*, cit., 128.

«Com'è possibile che il mio romanzo sia identico, pagina per pagina, a quello di Brown? Come ho potuto conservare, nelle pieghe inconscie della mia memoria, l'integralità di quel testo? [...] Perché raccontava una storia analoga alla mia? [...] È possibile che quello zombie inglese abbia sognato esattamente le stesse cose, abbia provato gli stessi identici sentimenti? [...] Una cosa è certa, non potrò mai più scrivere. Come farei a sapere, a questo punto, se sono proprio io l'autore delle idee che esprimo e delle frasi che compongo?»³³.

L'idea di base di «Delitto di stampa» è veramente formidabile, ciò che lo mette a distanza dall'aria di famiglia che si respira negli altri testi. Altri elementi di riflessione li dà l'adattamento cinematografico di Bernard Rapp, «Delitto tra le righe», di qualche anno posteriore³⁴. Delle numerose differenze – nel plot³⁵ e nella struttura – alcune riguardano da vicino il nostro tema. Un dialogo in particolare trattiene la nostra attenzione:

«EDWARD La datazione del libro di Brown ci costringerebbe a provare che è il suo libro ad essere un falso³⁶ [...] Comunque gli elementi per provare che tu non l'hai plagiato ci sarebbero... per esempio c'è una differenza di base tra i due testi: nel tuo romanzo la giovane protagonista tunisina ama l'eroe, in quello di Brown lui la violenta...

NICOLAS Ma questo è proprio quello che rende tutto così diabolicamente ingegnoso, perché nessuno sa niente di quella parte della mia vita, ma è an-

³³ FIECHTER, *Delitto di stampa*, cit., 146-147.

³⁴ Nella versione originale il titolo, *Tiré à part*, è identico a quello del romanzo. Il film, sceneggiato e diretto da Bernard Rapp (con la collaborazione di Richard Morgiève per l'adattamento), è uscito in Francia nel 1996.

³⁵ La più importante è certamente l'assenza di testimoni della macchinazione nel romanzo e la loro presenza nel film.

³⁶ Edward non spinge il suo umorismo – in un film dall'atmosfera decisamente *british* – al punto da affermare che i grandi scrittori creano i loro precursori. Con gusto molto francese del paradosso Pierre Bayard (*Le plagiat par anticipation*, Paris, 2009) ha invece pienamente sfruttato l'inversione temporale per delineare una ricca casistica di influenze 'retrospettive'.

data così: conoscevo a malapena la ragazza e lei conosceva a malapena me, c'eravamo appena incontrati... e io l'ho violentata...»³⁷.

Rispetto al romanzo, più ellittico su questo passaggio, il film offre una chiave ulteriore: eliminando la «correzione estetica» dello scrittore, il falsario ristabilisce una specie di anteriorità del «suo» libro che racconta la verità del passato e non l'edulcorazione del presente. Tornando al romanzo, avvincente nel suo intreccio, resta nel lettore una certa perplessità sull'inverosimiglianza dell'esito: utilizzare la criptoamnesia del protagonista come arma finale significa spingersi troppo lontano. Può essere utile, a questo proposito, ricordare quanto scrive Posner sull'argomento:

«Esiste [...] una parola, "criptoamnesia", che definisce il plagio inconscio. Il plagiatore ha letto qualcosa e lo ricorda senza però ricordare di averlo letto. Gli psicologi hanno condotto delle ricerche su questo fenomeno e non hanno trovato alcuna prova che dimostri che certe persone possano recitare a memoria brani scritti da qualcun altro credendo comunque di esserne gli autori, come non hanno trovato alcuna prova che dimostri l'esistenza di una memoria fotografica che dimentichi l'atto del fotografare»³⁸.

Se il plagio inconscio può essere plausibile – verosimile – nel caso delle idee, immaginare qualcosa di analogo su un testo di notevoli dimensioni, come un intero romanzo, è assolutamente fuori questione. Anche il racconto del plagio deve rispettare le regole del gioco.

³⁷ Trascrivo il dialogo dal dvd *Delitto tra le righe*, un film di Bernard Rapp, Medusa Video.

³⁸ POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 98-99.

5. *Il testimone*

Tutte queste trame sono altrettante variazioni su un'ossessione. Questi romanzi parlano di plagio, certo, ma ci raccontano soprattutto delle storie. Lo sguardo di chi teorizza assomiglia un po' a quello di un narratore non troppo implicato nelle storie che racconta, imprigionato in un altro livello. Talvolta, però, i livelli si confondono. Come nella «Peste di Camus», dove il narratore esterno – apparentemente «eterodiegetico», come direbbero i narratologi – rivela nelle ultime pagine di essere un personaggio della storia, mi trovo infine nella condizione di confessare qualcosa di analogo. Autore a mia volta di una storia che parla di plagio – il romanzo breve «All'incrocio delle righe»³⁹ – non ho qui resistito alla tentazione di sbirciare nelle storie degli altri. Nella situazione ideale, forse, per riferirle, ma – come fa dire Camus al dottor Rieux – «col ritegno desiderabile». Testimone degli altri, passo per un istante il testimone a me stesso. Quelle storie si assomigliano un po' tutte e sono tutte un po' diverse. La mia, che lascio fuori campo, non fa eccezione. Le idee e le storie ritornano: i racconti cambiano.

³⁹ S. VOLPE, *All'incrocio delle righe*, Ancona, 2004.

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

Cosimo Colazzo

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

1. Il diritto d'autore, un concetto problematico

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

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

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

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

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

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

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

L'opaco era già all'avvio.

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

Quindi da compositore mi avventuro nel tema.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Il diritto d'autore come diritto morale inalienabile

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Poi il labirinto del Novecento

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

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

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

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

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

4.1. L'enfasi di Schönberg

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

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

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

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

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

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

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

decafonìa. Quelle straniere sin dalla prima edizione⁷.

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

4.2. *L'ironia di Stravinskij*

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

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

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

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

4.3. Il monachesimo di Satie

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

4.4. Le bufere finali. Lo strutturalismo estremo

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

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

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

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

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

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

4.5. L'alea di Cage

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

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

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

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

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

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

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

4.6. Tentativi di fragile ricostruzione

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

5. E la musica d'oggi?

Siamo all'oggi, per grandi salti.

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

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

Una condizione di grande frammentazione.

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

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

Che cosa sta succedendo?

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

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

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

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

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

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

Tutto, tutto è così.

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

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

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

5.1. Navigare. Un viaggio che conduce al largo

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

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

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

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

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

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

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

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

6. E oggi il diritto?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Insomma a scavare si troverebbero anche filiazioni altre e diverse.

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

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

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

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

6.2. Nuovi strumenti analitici e critici per la popular music

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.4. Nuove sfide, nuovi assetti

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

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

IL PLAGIO FRA AUTORE E PUBBLICO

Denis Isaia

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

1. I «Pirati»

«The single, most interesting tendency in cinema today – and the only one that holds a future – is piracy: the digital reproduction of the entire history of cinema»¹. Il 20 luglio del 2008 Jan Gerber e Sebastian Lütgert presentano a Bolzano «The Pirate as Archivist – Tools and Materials»². Il workshop sostiene l'inconsistenza del copyright nell'era digitale e aggiorna la narrativa sull'autorialità condivisa, aperta dalla ricerca strutturalista³. Questa in breve, la tesi: l'unione di reti informati-

¹ J. GERBER, S. LÜTGERT, *The Pirate as Archivist - Tools and Materials*, in AA.VV. (a cura di), *Manifesta 7, Index*, Milano, 2008, 111.

² *The Pirate as Archivist – Tools and Materials*, workshop a cura di Jan Gerber e Sebastian Lütgert, Bolzano 20 e 21 luglio 2008, nell'ambito di *Tabula Rasa*, a cura di Denis Isaia in conversazione con Raqs Media Collective per *The Rest of Now*, a cura di Raqs Media Collective per *Manifesta 7, Biennale europea di arte contemporanea*, mostra a cura di Adam Budak, Anselm Franke e Hila Peleg, Raqs Media Collective, Trentino-Alto Adige, 19 luglio-2 novembre 2008.

³ In particolare si vedano i lavori di R. BARTHES, *La mor de l'autor* (1968), in *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984; M. FOUCAULT, *Que est-ce que un auteur?* (1969), in *Dits et écrits*, Paris, 1994, e U. ECO, *Opera aperta*, Milano, 1962. Barthes, Foucault ed Eco fra gli altri, seppur con differenti approcci, hanno contribuito a spostare l'attenzione dall'autore al sistema di circolazione, lettura e fruizione dell'opera. Non sono man-

che per lo scambio dei dati e la digitalizzazione degli stessi ha fortemente ridotto i limiti fisici⁴, e reso sempre più difficile recuperare le radici dell'atto creativo e controllare la distribuzione dei prodotti dell'intelletto. Per Gerbert, Lütgert e una lunga schiera di intellettuali della pirateria⁵, l'unione di un'*inventio* che è sempre più difficile ricostruire dal prodotto finale e dunque da attribuire e i molti buchi che la rete informatica globale apre nelle maglie di chi deve sorvegliare, in un futuro non molto lontano, farà «naturalmente» vacillare l'autore.

I Pirati sono una delle frange estreme di quella che possiamo definire la «filosofia della libera circolazione»⁶. Tale pensiero radicato in una tradizione di rivendicazioni di accesso e di circolazione delle informazioni e della cultura che è parte sostanziale dell'età moderna e della cultura laica, ha trovato nella rivoluzione del digitale una rinnovata vitalità e – seppur con diversi gradi d'integrazione con il sistema socioeconomico attuale – ridiscute oggi alcuni modelli di produzione, distribuzione e consumo tradizionali. Prendiamo il caso ancora fuori fuoco dell'economia del web: sulla scorta di quanto già sperimentato dalla televisione, il web ci offre gratuitamente una quantità pressoché infinita di dati e servizi. Ma la cosa a mio avviso più rilevante è che a oggi le

cate derive o interpretazioni alla lettera: Luther Blisset o Wu Ming sono due fra le sigle e i gruppi nati per organizzare la narrativa collettiva. Queste entità hanno la stessa forma dell'autore, ma non un corpo. Se passiamo a un livello psicanalitico – non estraneo alla questione dell'autore – è possibile individuare sotto la maschera della negazione un narcisismo che trova compimento nel non mostrarsi. Una forma di banditismo autoriale che, a me pare, segnala la gravidanza del tema pur non rappresentandone l'orizzonte d'indagine.

⁴ Il testo di riferimento sulle potenzialità della digitalizzazione e le influenze sulle forme di distribuzione dei beni e di genesi di alcuni processi culturali è il noto saggio di C. ANDERSON, *La coda lunga*, Torino, 2006.

⁵ Sulla pirateria e il movimento no-copyright un'ottima raccolta di testi e tutte le informazioni si trovano su <www.nocopyright.net>.

⁶ Per «Pirati» intendo il movimento intellettuale e politico per l'abolizione del copyright, nato in Svezia attorno al sito per la distribuzione di file torrent <www.thepiratebay.org> e oggi diffuso in tutto il mondo occidentale.

aziende che più hanno successo nell'economia della rete informatica, sono quelle che hanno almeno in parte sposato la «filosofia della libera circolazione» e che sono più generose di altre con l'utente. Google ne è l'emblema. Secondo le regole tradizionali dell'economia la quantità e la qualità del servizio offerto all'utente è sproporzionata rispetto alle poche e marginali righe di pubblicità che l'utente paga a ricompensa. Una politica a prima vista suicida dati i costi dello spazio fisico (hardware, software, manutenzione, sviluppo).

L'argomento meriterebbe un approfondimento estraneo al tema di quest'articolo, va però segnalato con dovuta approssimazione, come il gigante del web rappresenti l'avanguardia di una struttura economica basata sull'organizzazione, sulla circolazione e sull'abbondanza piuttosto che sul controllo di una scarsità. La questione è interessante perché, seppur il concetto di possesso di qualcosa sia ancora al centro, i termini sono completamente invertiti: dal possesso di una merce si passa al possesso di un pubblico. Le evoluzioni di queste tendenze sono ancora da esplorare, però è possibile prevedere delle tensioni fra spinte endogene al web e resilienze di poteri organizzati sui paradigmi classici dello scambio economico.

2. La proprietà intellettuale tra concezione «individualistica» e concezione «collettivistica»

«Per questo, se è lecito avanzare una profezia sulla politica che viene, “essa non sarà più lotta per la conquista o il controllo dello Stato da parte di nuovi o vecchi soggetti sociali, ma lotta fra lo Stato e il non-Stato (l'umanità), disgiunzione incolmabile delle singolarità qualunque e dell'organizzazione statale”⁷. Per misurare il presagio aperto con i

⁷ G. AGAMBEN, *Mezzi senza fine*, Torino, 1996, 72 (corsivo originale).

Pirati e rimodellato in teoria economica da Google, dobbiamo spostarci dalla dimensione economica a quella filosofica.

Cos'è la «singolarità qualunque» che irrompe nel presagio con il ruolo preminente del sogno contemporaneo dell'uomo? «La singolarità qualunque» non ha identità, non è determinata rispetto a un concetto, ma neppure è semplicemente indeterminata; piuttosto essa è determinata solo attraverso la sua relazione a un'«idea», cioè alla totalità delle sue possibilità. Attraverso questa relazione, la singolarità confina, come dice Kant, con tutto il possibile e riceve così la sua *omnimoda determinatio* non dalla partecipazione a un concetto determinato o a una certa proprietà attuale (l'essere rosso, italiano, comunista), ma «unicamente attraverso questo confinare»⁸. Questo vagare sulla soglia ci permette per un verso di sgombrare il campo da fraintendimenti e per l'altro ci autorizza a tornare alla domanda dei Pirati senza la retorica dell'attivismo e con una maggiore coscienza della complessità del tema.

Nella descrizione del seminario i Pirati fanno riferimento al cinema e agli archivi. La specificazione permette un approfondimento più chiaro sulle origini culturali chiamate in causa. Lo sguardo è rivolto al *detournement* situazionista ed ha radici profonde nelle sperimentazioni delle avanguardie artistiche⁹, e nell'onda lunga dei movimenti progressisti della seconda metà del '900.

Nicolas Bourriaud è uno degli intellettuali che meglio è riuscito a costruire attorno a questi presupposti una teoria di sintesi. Nel suo «Postproduction» il curatore e teorico francese ha disegnato un orizzonte culturale basato sulla postproduzione¹⁰. Dopo la fase industriale della produzione, la fase del terziario tenderebbe ad appiattire il presente in

⁸ G. AGAMBEN, *La comunità che viene*, Torino, 2001, 55 (corsivo originale).

⁹ Non a caso Bourriaud parla di Marcel Duchamp come il primo post-produttore contemporaneo attraverso la pratica dell'appropriazione e dello spostamento di contesto. N. BOURRIAUD, *Postproduction*, New York, 2002.

¹⁰ BOURRIAUD, *Postproduction*, cit.

un costante lavoro di lettura, interpretazione, citazione e riuso più o meno consapevole. La figura del DJ è l'emblema delle nuove forme di produzione. Il Dj è il *remixer*, colui che si appropria di più tracce e le fa proprie in una nuova sintesi. Le implicazioni riguardano prima di tutto la riconoscibilità di un'opera d'arte: «Notions of originality (being at the origin of) and even of creation (making something from nothing) are slowly blurred in this new cultural landscape...»¹¹.

Il testo di Bourriaud ha il piglio di un manifesto culturale ed è molto concentrato sul presente. Ma la disputa è più antica di quanto voglia far credere. Peter Burke nel suo testo sulla storia sociale della conoscenza, parla delle origini della proprietà intellettuale e distingue la concezione «individualistica» da quella «collettivistica». La seconda è predominante sino al Medioevo. La pratica della copia manoscritta corrispondeva al «commento»: «gli amanuensi che copiavano i testi manoscritti sembrano essersi sentiti liberi di apportare loro aggiunte e modifiche. Per contro gli studiosi che scrivevano “nuove” opere si sentivano liberi di includervi passaggi tratti da quelle dei loro predecessori»¹². Solo con il Rinascimento la visione «collettivistica» perderà progressivamente potere a favore della rivendicazione «individualistica». Con questo tipo di contributo possiamo ricalibrare la proposta di Bourriaud.

Per avere un quadro più completo ed evitare il rischio di far cadere i segnali di una possibile evoluzione in interferenze nello stile contingenti a meno rilevanti strategie di promozione culturale, conviene mantenere del presente le evidenze in fase di formazione, ma allo stesso tempo non seguire troppo a fondo i percorsi che le stesse non sono ancora in grado di segnalare e piuttosto rivolgere l'attenzione all'indietro. Intanto come ultima indicazione stretta sui nostri giorni, va notato, come la frammentazione, la riesumazione, il mixaggio si stiano imponendo quali pratiche contemporanee più di consumo che di produzione.

¹¹ BOURRIAUD, *Postproduction*, cit., 13.

¹² P. BURKE, *Storia sociale della conoscenza*, Bologna, 2002, 199 ss.

Sulla scorta della lettura passata con l'evoluzione della stampa da «intensiva» (lettura ripetuta di un testo dall'inizio alla fine, lettura di pochi testi) a «estensiva» (sfogliare e selezionare molti testi) o come il più noto e recente *zapping* televisivo, siti come *youtube*, *vimeo*, *i-tunes*, e molti altri sono colmi di singoli pezzi di prodotti dell'intelletto che vengono ripetutamente fruiti. Parti di film, battute, scene, ritornelli stanno soppiantando i consumi intensivi. Da aggiungere inoltre che spesso i prodotti sono opera e distribuzione degli stessi consumatori¹³.

3. Dalla committenza al collezionismo: la nascita dell'artista

«Tra i diversi tempi della storia, la lunga durata si presenta in tal modo come un personaggio ingombrante, complicato, spesso inedito. Ammetterla nel cuore del nostro mestiere non sarà un semplice gioco, il solito ampliamento di studi e curiosità [...] Per lo storico, accettarla significa prestarsi a un cambiamento di stile, di atteggiamento, a un rovesciamento di mentalità, a una nuova concezione dei fatti sociali [...] è in rapporto a queste falde di storia lenta che è possibile ripensare la totalità della storia, come a partire da una infrastruttura»¹⁴. *La lunga durata* di Braudel ci chiama a una scienza delle strutture: «per “struttura”, gli osservatori della realtà sociale intendono un'organizzazione, una coerenza, dei rapporti piuttosto stabili tra realtà e masse sociali. Per noi storici, una struttura è senza dubbio connessione, architettura, ma più ancora una realtà che il tempo stenta a logorare e che porta con sé molto a lungo»¹⁵.

¹³ Per descrivere questo tipo di pratica è stato coniato il neologismo *prosumer* a indicare utenti che sono allo stesso tempo consumatori e produttori.

¹⁴ F. BRAUDEL, *Storia lunga e scienze sociali. La lunga durata*, Parigi 1969, in F. BRAUDEL (a cura di), *La storia e le altre scienze sociali*, Roma-Bari, 1974, 165.

¹⁵ Il termine struttura va qua intesa nella doppia accezione sociale e storica ben espressa da Braudel. BRAUDEL, *La storia lunga e scienze sociali. La lunga durata*, cit., 162.

Con il conforto delle parole di Braudel, nel cuore del nostro discorso sono due gli assi portanti che organizzano la discrepanza più rilevante all'interno del sistema di produzione e legittimazione della pratica artistica: quello pre-moderno fondato sulla committenza, è quello moderno fondato sul collezionismo. I due si compenetrano nei secoli in un continuo balletto di continuità e differenze; le stesse che, più che contraddirne le forme, segnalano la direzione e accertano la sostanza del divenire delle strutture.

La data che aiuta a fissare il primo passaggio è il 1550. A Firenze l'editore ducale Lorenzo Torrentino pubblica la prima edizione de «le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri». Pietra miliare della storiografia artistica, la fatica letteraria di Giorgio Vasari lega a doppia mandata la «Storia dell'arte» alla «Storia degli artisti». Come risaputo Vasari non è il primo a scrivere degli artisti, prima di lui «I commentari» di Lorenzo Ghiberti, il «De pictura» di Leon Battista Alberti e le riflessioni sparse di Leonardo Da Vinci avevano cercato di formalizzare la pratica e di articolare una tradizione tecnica e un discorso storico. Ma quando Vasari pubblica «le Vite» i tempi sono ormai maturi per costruire un vero e proprio «Racconto». Vasari formalizza l'artista e attraverso questo processo lo inventa. Per cristallizzarlo ha bisogno di una narrativa che diventa mito e, in quanto tale, si affermi come Storia. «Quando parla di Michelangelo, i suoi criteri di giudizio non gli bastano più, e ha bisogno di ricorrere a Dio. È Dio che ha mandato Michelangelo in terra, dopo che egli ebbe veduti vani gli sforzi degli artefici per raggiungere la perfezione...»¹⁶.

Nel momento in cui il Medioevo lascia spazio alla riscoperta dei classici e Dio sembra perdere parte del monopolio socioculturale, l'artista tenta di subentrare come nuovo creatore. Attraverso la riscoperta di un mondo antico, l'artista diventa da quel momento un creatore di

¹⁶ L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964, 118.

mondi. Non è un caso che la «Storia dell'arte» sia stata scritta da un artista. I contemporanei di Vasari e i suoi successori assistettero a un progetto di autolegittimazione: la tradizione su cui Vasari innesta la sua fatica è legata ad anni di richieste di affrancamento dal sistema in cui gli artisti si erano trovati a operare; l'eredità che Vasari lascia ai posteri è un bagaglio solido di «Verità» su cui costruire una tradizione e perseguire l'emancipazione.

Le note tensioni fra Michelangelo e Giulio II Papa sono la punta di un iceberg che si è sciolto nei secoli. Bisogna scomodare un altro mito per istituire l'altra sponda della disputa: è Marcel Duchamp con il suo *ready made*. L'azione dell'artista francese, noto per aver definitivamente sdoganato l'arte dall'abilità tecnica e averla aperta al concetto, dovrebbe essere omaggiata anche per aver chiuso la disputa fra artista e committente che si era aperta nel Rinascimento. Monte e valle del processo produttivo con Duchamp sono definitivamente separati, così come il committente è momentaneamente ibernato a favore del collezionista. Il fatto è stato sottovalutato dagli storici dell'arte che per genealogia (vasariana) preferiscono analizzare gli stili e marginalizzare il processo¹⁷. Eppure quella dei meccanismi produttivi e distributivi e dei rapporti di potere è una storia che ha risvolti importanti anche negli sviluppi degli stili.

¹⁷ Fanno eccezione i noti saggi di A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, 4 volumi, Torino 1956 e F. ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel trecento e nel primo quattrocento*, Torino, 1960. Alcuni studiosi, soprattutto di storia della cultura, hanno ripreso questi lavori, si veda a titolo di esempio BURKE, *Storia sociale della conoscenza*, cit. Lo stesso Burke è autore di un saggio sulla Storia dell'artista raccolto da Giovanni Previtali per l'Enciclopedia dell'Arte Einaudi che nel secondo volume ha cercato di raccontare la storia di alcuni fra gli aspetti produttivi. P. BURKE, *L'artista: momenti e aspetti*, in G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte Prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il pubblico*, Torino, 1979. Ciò che sinora manca nella letteratura è un'elaborazione critica in una visione di insieme e di lungo periodo, capace di armonizzare le conclusioni agli sviluppi attuali delle arti contemporanee.

Sino alle soglie del Rinascimento l'artista non ha un nome: è un artigiano, quando è un buon artigiano spesso conduce una bottega che ne certifica la qualità tecnica. L'opera parte dal committente e al committente ritorna. Onore e gloria ricadono sul solo committente. Il sistema è circolare: dal committente ha inizio e al committente ritorna. L'opera vive all'ombra del committente e l'artista all'ombra del manufatto.

La diffusione dell'immagine è ridotta: la rappresentazione visiva è un fatto eccezionale, appartiene alla sfera del sacro, ai riti religiosi o ai grandi avvenimenti politici¹⁸. Il cerchio produttivo lega committente, artista, sacralità dell'immagine e fruizione, ove – è importante sottolinearlo – la sacralità corrisponde alla scarsità. Le immagini raccontano e alimentano il mito di chi detiene il potere «in cielo come in terra». Non esistono immagini buone o cattive e su di esse non si esercita alcun gusto o mercato. Le immagini semplicemente presenziano.

Quando Vasari racconta le imprese degli artisti parte del lavoro è già fatto. La nuova urbanizzazione è una realtà, così come l'economia, soprattutto in Italia e nelle Fiandre, si è lasciata alle spalle il modello unicellulare del medioevo ed è ormai orientata al commercio e agli scambi. Con le merci viaggiano anche le notizie, la fama e a volte anche le opere degli artisti. Ma è presto per parlare di un vero e proprio mercato dell'arte. Per ora la massima aspirazione di un artista è entrare nelle grazie di qualche ricco committente e lì poter esprimere il meglio¹⁹.

¹⁸ Per una storia dell'immagine e della sua democratizzazione, J.A. RAMIREZ, *Medio de masas e historia del arte*, Madrid, 1981.

¹⁹ Fondamentale a questo discorso è la ricerca pluriennale di Salvatore Settis su Giorgione e i suoi committenti prima e più in generale sui rapporti fra artisti e committenti in Italia fra Quattrocento e Cinquecento. I testi sparsi su vari volumi sono stati recentemente raccolti: S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2010.

Più ci avviciniamo ai tempi della modernità conclamata e più il vecchio modello di produzione tende a distendersi. Il sistema s'ingrandisce. I primi a entrare in scena sono i mediatori fra l'artista che rivendica le sue libertà e il committente che, da tradizione, intende esercitare il primato dell'invenzione. Quando giunge il critico si apre una nuova, enorme faglia: il concetto di gusto diventa principio di selezione. L'arte ormai è una disciplina solida, ha una storia e delle correnti di giudizio che cercano di orientarne il futuro. Gli artisti sono entrati nell'Olimpo di un mondo nuovo e forse subdolamente pagano²⁰: la democrazia della visione si fa avanti con forza e a essa corrisponde e ne è causa, un'importante densificazione sociale dell'immagine. I motori di questa rivoluzione sono diversi e vanno tutti inquadrati in quel movimento lungo che dal Rinascimento si muove verso la modernità con curiosità esplorativa: il mercato delle merci e della cultura, l'urbanizzazione, la distribuzione del reddito, lo studio dei classici primi e della natura dopo, le fortune della tecnologia. La stampa su tutte. L'affinamento delle tecniche riproduttive consente la diffusione dell'informazione, la catalogazione, lo studio.

4. L'esclusione del pubblico e l'umanità del plagio

Nel 1649 Abraham Bosse, stampatore e pittore, pubblica un trattato a uso dei commercianti e dei collezionisti per distinguere le o-

²⁰ Seppur nell'ambito di una nota vale la pena ricordare le considerazioni di Marc Augé sugli eroi ai noi contemporanei dello sport. L'antropologo vede il loro i nuovi dei, metà uomini e metà divinità. M. AUGÉ, *Perché viviamo?*, Roma, 2004. Lungo questa china il classicismo muscolare di Michelangelo è il primo recupero delle forme pagane degli dei. Non è un caso che la figura medioevale di Cristo fosse esile, magra, quasi trasparente, lontana dal vigore del David o della rappresentazione di Dio di Michelangelo. Si veda a questo proposito P. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, 2002.

pere originali dalle copie²¹. L'opera di Abraham Bosse segnala la conclamazione del concetto di falso. Il fatto non è scontato. Quando nel Rinascimento si riscoprono i fasti dell'antichità scatta, da parte degli umanisti prima e dei ricchi signori dopo, una rincorsa agli oggetti d'epoca. Gli stessi artisti rinascimentali ne riproducono delle copie: il plagio li rende noti con buona pace dei collezionisti che apprezzano lo stile e la ricerca, senza curarsi dell'originalità. Copiare è pregevole perché corrisponde a ricercare, indagare, studiare, o come si è già detto per la letteratura medioevale, «commentare».

D'altro canto è proprio l'alto numero di pezzi di antichità fra originali e copie a permettere la nascita del collezionismo. Per noi è un paradosso che diventa sistema: la solidificazione dell'autore e l'importanza dell'originalità sono figli del plagio. I primi collezionisti sono degli studiosi, il possesso è legato alla documentazione e allo studio. Solo con la nascita del gusto il collezionismo tenderà verso una deriva esotica e progressivamente iperbolica. Sino a straccarsi dal mondo, crearne un altro e infine, nelle forme estreme, rifiutarlo per apprezzarne il puro concetto.

Un'altra ironia percorre queste vicende. Più assistiamo a una democratizzazione e densificazione dell'immagine e più il sistema dell'arte tende a escludere il pubblico. L'arte sotto il governo del committente pre-moderno aveva un ruolo prevalentemente pubblico. Il committente usava l'arte come uno strumento di affermazione pubblica di una verità. Più il committente perde peso, più la fruizione diventa intima. Il collezionista, diceva Benjamin, «è il vero inquilino dell'intérieur»²².

Anche quando l'illuminismo sente la necessità di condividere i patrimoni, l'accesso al museo non è un fatto scontato: se prima le gallerie erano i luoghi di nobili e più o meno colti convivi, ora agli stessi so-

²¹ RAMIREZ, *Medio de masas e historia del arte*, cit., 33 ss.

²² W. BENJAMIN, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Torino, 1962, ed. 1995, 154.

no invitati anche i borghesi che nel frattempo hanno conquistato anche il potere. Il popolo continua ad avere poche possibilità di fruizione delle immagini. La maggior parte sono immagini religiose: qualche *ex-voto* in casa, chi se lo poteva permettere un santo, una natività, la sempre amata madonna o per gli emergenti un ritratto, ma le immagini sono soprattutto quelle dei palazzi del potere: le chiese, il governo della città o i ricchi signori²³.

Dal 1895 al 1990 sono state inaugurate nel mondo 13 grandi mostre a ricorrenza periodica, siano esse biennali, triennali, etc. Dal 1990 al 2008, cioè meno di 20 anni, nascono 53 nuove grandi mostre a cadenza periodica²⁴. Per avere il museo di massa bisogna aspettare la globalizzazione e il marketing territoriale. Ora che anche i piccoli territori hanno la possibilità di confrontarsi sul mercato del turismo, del prestigio e della fama, un grande museo di arte contemporanea o una grande mostra sono le cattedrali della contemporaneità, il segno di un progetto illuminato.

Dal nostro punto di vista l'esplosione dell'offerta parrebbe parreggiare il torto fatto al pubblico generico nella storia. In effetti, da qualche decennio a questa parte il grande escluso sembra essere al centro degli interessi. Ma ne siamo sicuri? La domanda che ci riporta all'inizio di questo scritto è: con quale ruolo? L'eventizzazione degli oggetti è sintomatica di un processo di crescita collettiva o è piuttosto l'imposizione di un dogma che legittima un sistema che il pubblico può solo accettare?

²³ Uno strumento che sarebbe utile a rileggere la storia dell'arte sarebbe una storia dello sguardo capace di comprendere la distribuzione e l'evoluzione dell'accesso all'immagine. Un primo passo verso questa ricostruzione storica è stato fatto da Debray in R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, 1999.

²⁴ Dati da una ricerca in forma di esposizione: *Aspettando Manifesta*, mostra a cura di Denis Isaia, Centro Culturale Claudio Trevi, gennaio-giugno 2008.

A ben vedere anche oggi il pubblico fatica a entrare nel processo produttivo e giunge solo alla fine. I casi che possiamo prendere ad esempio per dimostrare l'assunto sono vari. Un ottimo sensore è il livello di permeabilità delle strutture. Basti verificare le politiche di fidelizzazione degli amici istituzionali attraverso il coinvolgimento e la didattica, oppure verificare il processo di apertura di una mostra per capire che il pubblico viene dopo e come in ogni spettacolo che si rispetti gli viene chiesto un po' di silenzio, memore, forse, degli sguardi alle mura nella casa di Dio. È lo stesso sistema di produzione e consumo che non ha bisogno del pubblico. Quando artista, collezionista e specialisti hanno consumato il proprio rito, allora il pubblico può entrare in scena senza margini di intervento nella vita più o meno complessa del prodotto artistico.

Alla luce di queste considerazioni, la proposta dei Pirati acquista un nuovo riflesso e diviene il progetto per una riddiscussione della creatività, dei suoi luoghi e del suo ruolo nella storia delle ambizioni umane. Ovvero, se la creazione è divina, il plagio è umano?

BREVI RIFLESSIONI SUL PLAGIO

Gianfranco de Bertolini

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

1. Meglio copiare che inventare? Fichte e Ungaretti

Meglio copiare che inventare? Una recente ricerca delle Università di Bologna, Stoccolma, Vasteras e St. Andrews pubblicata su «Science» direbbe di sì¹. Attenti però! Quando Fichte si occupò dell'originalità come fondamento della proprietà intellettuale raccontò questa parabola².

Al tempo di Hārūn al-Rashīd, saggio califfo ammirato ne «Le Mille e una notte», un alchimista aveva scoperto un farmaco miracoloso e, pago degli studi e della fama, ne aveva concesso gratuitamente l'esclusivo commercio a un mercante, che ne aveva tratto ricchezza. Un altro mercante riuscì a sottrarre la formula e mise il prodotto in vendita a prezzo inferiore. Il primo mercante trascinò avanti al califfo Hārūn al-Rashīd. Il secondo così si difese.

¹ Riferimento tratto dal quotidiano «la Stampa», 9 aprile 2010, 25.

² J.G. FICHTE, *Prova dell'illegittimità della ristampa dei libri. Un ragionamento e una parabola*, trad. it. dall'originale tedesco (*Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Raisonement und eine Parabel*, in *Berlinische Monatsschrift*, Mai 1793) di M.C. PIEVATOLO, in *Archivio Giulio Marini*, 2005, 8-9, disponibile all'URL: <<http://archiviomarini.sp.unipi.it/18/1/fichtit.pdf>>.

«Io sono accusato di danneggiare il produttore dell'arcano e quindi indirettamente il pubblico, perché io, se persisto a sottrargli le sue gocce, devo necessariamente impoverire l'accusatore e renderlo incapace di continuare a pagare il chimico, e perciò questi dovrà necessariamente interrompere il suo lavoro. Soltanto, non si conosce l'uomo. Non lo interromperà, perché è il suo passatempo e perché lavora solo per l'onore. Di contro, quanto più io sottraggo al suo intermediario, tanto meno questi gli potrà pagare per la medicina, e tanto più dovrà lavorare, per vivere modestamente; tanto più, di conseguenza, questa medicina salutare verrà riprodotta. E la sua gloria non si diffonderà nei villaggi più lontani? [...] Infine io causerei danno a chi mi accusa. Ma devo ammettere che qui il mio sangue freddo mi abbandona. Devo dirle, signore, che si dovrebbe vergognare per l'iniquità di questa accusa. Non ha già guadagnato abbastanza col suo commercio in esclusiva?».

Il califfo fece impiccare l'utile commerciante.

Mentre Fichte sostenne con forza la proprietà intellettuale, Kant nella stessa epoca preferì mettere l'accento sul diritto del pubblico di accedere ai testi³.

Non sempre le cose vanno come all'epoca di al-Rashīd. Ai tempi della scuola, un compagno aveva escogitato questo ingegnoso ed efficace mezzo per far colpo sulle ragazze. Quando la simpatia prendeva una piega romantica, inviava il fatidico messaggio: «m'illumino d'immenso». Se la destinataria non conosceva Ungaretti restava toccata dal talento poetico del corteggiatore, se invece lo conosceva ne apprezzava la colta dedica. Plagio o citazione a seconda dell'utente, l'effetto era assicurato.

³ Cfr. M.C. PIEVATOLO, *Il mercante e il califfo: politiche della proprietà intellettuale*, in *ISDR*, 1/2006, 74 ss., disponibile all'URL: <<http://eprints.sifp.it/50/1/PIEVATOLO3.html>>.

2. «Las Meninas» e il plagio

La barca del plagio, come quella dell'arte, naviga tra due mari: il mare dell'opera, il mare della merce. Confine questo d'inevitabile confronto per ogni discorso che si avventuri nei paraggi. Si potrebbe azzardare: l'opera d'arte implica un doppio valore, nel momento storico, d'uso e di mercato. Il valore d'uso attiene alla vita, presenta un profilo esistenziale; il valore di mercato attiene a quel rapporto sociale che è la merce. Espressione di questa dicotomia il riconoscimento del diritto d'autore, nella duplice contestuale accezione di diritto morale e di diritto economico.

La scena del plagio è dunque il teatro dell'arte, incomparabilmente raffigurato da Velásquez ne «Las Meninas». L'opera, non premeditata, ma neppure inconsapevole manifesto dell'«Arte concettuale» che seguirà dopo tre secoli, è ripercorsa con virtù mirabile da Michel Foucault, che ne analizza e illustra ogni luogo, relazione, riflesso, rimando, linea di forza, accomunando rappresentazione e presentazione⁴.

Molti personaggi animano da dentro e da fuori il quadro: il pittore autore che illustra se stesso nel suo fare, di fronte alla grande tela vista da retro e a lato dell'Infanta e della sua piccola, pittoresca corte; i reali di Spagna, spettatori del loro stesso ritratto che si va creando non visto, riflessi nello specchio dominante la parete di fondo. Di tutti loro sembra potersi leggere nome, ruolo, funzione, tranne uno. Foucault lo chiama il visitatore ambiguo, sospeso sullo scalino di una porta che si illumina nel fondo e conduce a un retroscena di chissà quali corridoi, ambienti, stanze. Retroscena chiaro, non definito. Del tutto arbitrariamente e provvisoriamente, s'intende, possiamo qui immaginare per il tempo del nostro discorso che il visitatore ambiguo, curioso volontario testimone della scena cui accede e da cui recede, da e verso ciò che sta

⁴ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, trad. it. di E. PANAITESCU, Milano, 2004, 17 ss., 332 ss.

dietro, sia il “plagio”. Necessaria presenza in ogni opera, la quale non può prescindere dalla “cultura”, dalla “scienza” e dalla “storia” in cui nasce e si cala, memoria da cui recepisce se stessa.

Il plagio come limite tra scena e retroscena, dentro e fuori, senza nome o con un nome sconosciuto, presente, osservabile, inosservato.

3. *L'autore e il «Cavaliere inesistente»*

L'autore dunque. Ma chi è l'autore? Prima ancora, c'è l'autore? Agilulfo, il «cavaliere inesistente» di Italo Calvino, ad un certo passo del suo errare incontra la vedova Priscilla, maliarda che attira nel suo castello i prodi e li annienta⁵.

Agilulfo trascorre con lei un'intera, intensa notte di parole e parole, riemergendo dalla quale, al mattino, Priscilla confessa alle ansiose ancelle essere stata quella la più travolgente notte d'amore della sua vita: «... un uomo... un uomo... Una notte, un continuo, un paradiso...»⁶. L'armatura sempre bianca e immacolata di Agilulfo è però vuota, lui non esiste. Chi ha narrato alla seduttrice sedotta, incantando la sua passione con voci ed immagini?

Paradossalmente Agilulfo esiste e non esiste né più né meno del suo terragno, ultramateriale scudiero, Gurdulù di nome e di mille altri nomi, che corre la campagna confondendo senza tregua se stesso e la sua coscienza con gli animali, le piante, le pietre via via incontrati. Mille e nessuna identità, mille e nessuna differenza. Agilulfo e Gurdulù riecheggiano l'autore utopico di Calvino, quello che lo stesso Calvino avrebbe voluto essere e non poteva essere:

⁵ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, Milano, 1999, 81 ss.

⁶ CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., 92.

«[...] magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...

Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose?»⁷.

Omero, chi fu Omero? L'epopea di Gilgamesh chi la scrisse? «Le Mille e una notte», miti, leggende, barzellette, tutt'uno di autori e pubblico. Così in ogni opera: il pubblico è dentro e fuori in misure varie più o meno visibili.

Tutti raccolgono, recuperano, rintracciano, citano, mettono a frutto, riproducono. Copiano. Persino Adamo, cui i nomi sono insegnati da Jahvè – i nomi sono le cose –, e Robinson Crusoe sull'isola deserta, solitario discente e docente della sua isolata civiltà.

Roland Barthes⁸ e ancora Michel Foucault⁹ hanno suggerito a loro modo che l'autore è morto, che l'autore può essere linguaggio, funzione, scrittore e lettore, instauratore di discorsività, che, sulla scorta di Samuel Beckett¹⁰ non importa rispondere alla domanda: chi parla¹¹?

⁷ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, 2009, 135.

⁸ R. BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. BELLOTTO, Torino, 1988, 51 ss.

⁹ M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, trad. it. di C. MILANESE, Milano, 1971.

¹⁰ Cfr. S. BECKETT, *Primo amore: Novelle - testi per nulla*, trad. it. di F. QUADRI e C. CIGNETTI, Torino, 1967; per una diversa lettura cfr. C. CAPPÀ, *La narrazione di sé e il silenzio in Deleuze e Beckett*, in *Testo e senso. Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti*, 7/2006, disponibile all'URL: <http://www.testoesenso.it/assets/download/press/numero7/studiesaggi/La_narrazione_Deleuze_e_Beckett.pdf>.

¹¹ In argomento cfr. E. MUGNO, *Modi e temi della scrittura collettiva nella narrativa italiana contemporanea*, tesi di laurea, 2006, sul sito Web <www.tesionline.it/>; S. CHILETTI, *I discorsi all'infinito. Un'archeologia della funzione-autore in Michel*

Se l'autore è morto, chi e come potrà plagiarlo?

4. Autore, merito e responsabilità

Pur tuttavia la storia, antica e moderna, è anche una storia d'autori. Vizio medievale quello delle etimologie, irrinunciabile. *Augeo*: accresco, faccio prosperare, creo con l'ingegno nuove cose. Sono autore ed è una responsabilità; sono autore ed è un merito. Quando la stampa a caratteri mobili supportò la fine della civiltà medievale e diffuse pure il messaggio della Riforma, nacque il moderno autore e con lui i diritti inerenti, nelle varie configurazioni, *copyright* e *droit d'auteur* in particolare¹². La riproducibilità tecnica mise in crisi il tipo dell'autore classico, che in certo qual modo anche allora morì e fu piantato, ma alla nuova figura autoriale non tutti pacificamente accondiscesero. Si ribellò, non da solo, Leonardo da Vinci, il quale seguì a considerare somma arte la pittura perché non imitabile e non riproducibile, lui che si definiva polemicamente «omo senza lettere» e, mentre si batteva per l'unicità dell'opera, rivendicava al tempo stesso il superamento del principio d'autorità medievale¹³.

Questo merito e questa responsabilità che la società accorda a chi accresce, così vicini al valore esistenziale dell'opera, sono con probabilità alla base di ciò che fonda e legittima il diritto al riconoscimento dell'autore, il diritto cosiddetto morale, quello che persino nel diverso e pur connesso ambito brevettuale l'art. 2590 c.c. assicura sempre al la-

Foucault, maggio 2007, disponibile all'URL: www.humnet.unipi.it/dlfm/fileadmin/.../Silvia_Chiletti_-_Foucault.doc.

¹² Cfr. la ricostruzione di U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, 2010.

¹³ Cfr. C. VECCE, *La crisi dell'Autore nel Rinascimento*, in *California Italian Studies Journal*, 1(2), 12 ss., disponibile all'URL: <http://escholarship.org/uc/item/8w30d0rx>.

voratore nell'impresa. Sta qui, con altrettanta probabilità, la radice del disvalore attribuito al plagio, a dispetto della sua affermata utilità.

Qualcosa di simile avviene con la paternità naturale. Il medesimo nome – paternità – percorre i campi dell'arte, della filosofia, della scienza. L'usurpazione, della riproduzione naturale e dell'ingegno, sempre è colpita da condanna morale. L'opera, come Edipo, sembra voler tornare indietro, a riconoscere e rivendicare i genitori.

5. La riproducibilità tecnica, il confine immateriale del plagio e l'autenticità

In linea di principio, ha scritto Walter Benjamin, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile¹⁴.

La novità sta nella riproducibilità tecnica, nelle sue diverse e successive apparizioni storiche. L'elemento irripetibile, che interessa anche ai fini del plagio, è a giudizio di Benjamin «l'*hic* e il *nunc*» dell'opera, «la sua esistenza unica nel luogo in cui si trova», l'esserci, potremmo dire in una parola, l'autenticità, che per la cosa in generale, come per l'opera, corrisponde alla «quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine d'essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica». Nonostante l'assonanza, l'etimologia di «autentico» (αυτός) non è la stessa di «autore», anche se i significati tornano poi a convergere: per autentico s'intende, infatti, ciò che ha autore e perciò gode di autorità. Secondo la tesi di Benjamin, la riproduzione tecnica, nel sottrarre la materialità durevole della cosa, ne eclissa pure la virtù di testimonianza e ne fa così venir meno l'autorità e, in definitiva, l'«aura». Tra i due poli dell'autore – che c'è e non c'è – da un lato, dell'opera – che è e non è – dall'altro, muovono situazioni e

¹⁴ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1991, 20.

figure differenti, talora prossime e conviventi o conniventi. Falso, citazione, copia, parafrasi, parodia, riproduzione e, infine, plagio¹⁵; non sempre la distinzione è chiara, identificabile, praticabile. L'autore inevitabilmente riprende, ricorda, ricrea, rielabora. Il plagio mostra allora la sua natura di limite, prossimo a una frontiera, a un confine immateriale, non visibile, mobile e inafferrabile; che questo confine sia proprio l'autenticità, non dell'opera, ma dell'autore dell'opera autentica? Potrebbe persino porsi la suggestione rinnovata dell'«aura» che, scostata dall'opera, abbia seguito passo passo l'autore, ne abbia assistito la moderna nascita e crescita¹⁶, anch'essa accompagnata dal procedere delle tecniche di riproduzione, l'abbia infine oggi avvolto nelle dimensioni e forme offerte dai mezzi di massa.

6. *Opera, autore e rapporti sociali: la fontana di Duchamp*

Opera e autore sono – anche? – rapporti sociali. L'opera d'arte nasce come tale all'esito di un procedimento; così l'autore. Il premio Nobel sancisce l'eccellenza scientifica, altri premi quella artistica. Tutto alla conclusione di procedure in parte fisse e determinate, in parte rinnovabili e mutanti. Marcel Duchamp titolando, firmando e datando il suo celebre orinatoio-fontana, non si accontentò di affermare l'assoluta autonomia dell'artista cui solo spetta il potere di dichiarare se stesso e l'opera: immise il manufatto industriale nel processo di riconoscimento artistico sociale e pubblico, inviando la fontana alla «Società degli artisti indipendenti», che pressoché necessariamente la rifiutò. L'atto iniziale, però, era stato compiuto e, poiché erano «autentici», quell'opera e quell'autore di lì in poi segnarono il cammino dell'arte moderna e con-

¹⁵ Cfr. R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, Roma, 2007, 17 ss.

¹⁶ Per la pittura cfr. M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 2000, 17 ss.

temporanea.

Il procedimento sociale di riconoscimento produce l'accreditamento dell'autore e segna, nel contempo, il giro di boa per il disvelamento del plagio.

Fu plagio quello di Duchamp? L'uso di oggetti trovati, trasformati in opere d'arte esclusivamente mediante operazioni e processi concettuali e di denominazione, cosa contiene e presenta di autentico? Oggetti trovati: in francese *objets trouvés*, in inglese *ready made*. Non sono esattamente la stessa cosa. Il *ready made* sembra appartenere a una categoria più ristretta rispetto all'*objet trouvé*, non un oggetto rinvenuto qualsiasi, ma uno già lavorato, un manufatto industriale. Da un certo punto di vista un plagio bello e buono, nella sua densa materialità e accertata titolarità di *design* e produzione. Eppure no, non è un plagio la fontana di Duchamp: al manufatto l'autore aggiunse un pensiero del tutto nuovo, autentico, che ne rivoluzionò senso e funzione.

Quando Thomas Stearnes Eliot nel 1922 pubblicò «The wasted land»¹⁷, dedicò il poema a Ezra Pound come il «miglior fabbro», titolo riservato da Dante al trovatore Arnaut Daniel: «il miglior fabbro del parlar materno» («La divina commedia, Purgatorio XXVI»).

Pound, che apprezzava oltremodo Arnaut, lesse, corresse e ridusse il lavoro di Eliot prima che fosse dato alle stampe, tanto da esserne in qualche modo coautore. Per giunta, interi passi di «The wasted land» sono assimilabili, secondo taluno con evidenza¹⁸, a precise reminiscenze shakespeariane. Plagio o raccolta di materiali, copie o oggetti linguistici trovati lungo la strada dal poeta?

Attorno al 1507 Lorenzo Lotto veneziano ritrasse un giovane gentiluomo, sol per questo celebre. Nel 1967 Giulio Paolini raccolse una riproduzione fotografica del ritratto e ne fece una propria opera, aggiungendovi solo il titolo: «Giovane che guarda Lorenzo Lotto». Co-

¹⁷ T.S. ELIOT, *La terra desolata*, trad. it. di M. PRAZ, Torino, 1963.

¹⁸ POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., 58.

pia, riproduzione, citazione, plagio, infine nulla di tutto ciò, ma un capolavoro autentico dell'arte concettuale italiana del Novecento.

Nel 1952 un pianista entrò in sala, si sedette allo strumento, attese immobile 4 minuti e 33 secondi e se ne andò, lasciando il pubblico attonito. Fu la prima esecuzione di «4' 33"» di John Cage, compositore americano del silenzio e dei suoni. Un silenzio ogni volta differente, animato da rumori, emozioni, stati d'animo, altre presenze. Impasto silenzioso irripetibile, raccolto dall'autore e dall'esecutore come presentemente trovato. Chi ne fu, ne sarà l'autore? Troppo facile, e impossibile a un tempo, il plagio.

Il museo Guggenheim di Bilbao, ancora, icona dell'architettura contemporanea più recente, non perché imitazione o imitato, ma perché come ogni edificio opera esclusivamente concettuale dell'architetto, che stando al ruolo non tocca mattone. Raccoglie però forme, strutture, calcoli, intuizioni di tutti coloro che nel mestiere l'hanno preceduto e le lascia in eredità a quelli che seguiranno.

Alla fine tutti gli autori recuperano materiali come parole e vi immettono un senso autentico.

7. Conclusioni

Il plagio si presenta forse, in conclusione, come l'accreditamento di una falsa autenticità contro l'autore autentico. Ma i due mari dell'opera e dell'autore sono ora oceano. Una volta ancora la tecnologia della riproduzione-comunicazione ha compiuto passi radicali, di travolgente rapidità e vastità. Il nuovo oceano digitale globale pone a confronto autori, lettori, utenti, gestori, editori, in varie vesti e combinazioni, con potenze nuove del «Dominio Pubblico», e determina un'ulterio-

re inedita crisi¹⁹. È prevedibile che anche l'orizzonte del plagio ne avverta la forza pulsante.

¹⁹ Cfr. in tema di copia R. STALLMANN, *Reevaluating Copyright: the Public Must Prevail*, in 75 *Or. L. Rev.* 291 (1996), disponibile all'URL: <<http://www.gnu.org/philosophy/reevaluating-copyright.html>>.

IL PLAGIO TRA MEMORIA E CREATIVITÀ

Giovanni Pascuzzi

SOMMARIO: 1. Introduzione – 2. Cos'è la creatività? – 3. Può esistere creatività senza memoria? – 3.1. Il plagio involontario: la cryptomnesia – 4. Si può insegnare ad essere creativi? – 5. I giuristi sono creativi? – 6. Conclusioni.

1. Introduzione

Quando gli organizzatori di questo convegno mi hanno detto che alcuni dei relatori non avrebbero potuto raggiungere Trento perché le ceneri proiettate nell'atmosfera dal vulcano islandese dal nome impronunciabile hanno impedito il decollo anche del loro aereo ho pensato tra me¹: «È proprio vero: la vita è quello che ti succede mentre cerchi di fare qualcosa».

Mi ritrovo a ripetere spesso questa frase. Ma qual è la sua origine? L'ho formulata io? O semplicemente la prendo in prestito (rubo?) a qualcuno che l'ha pronunciata o scritta prima di me? E in tal caso, fino a che punto sono libero di usarla (potrei, ad esempio, intitolare con essa un romanzo scritto da me? O renderla il filo conduttore del romanzo stesso?).

Forse è una frase non mia di cui semplicemente non ricordo la fonte. Oppure è la rielaborazione di un pensiero che ho letto o ascoltato. Infine può essere davvero un pensiero mio magari nato da qualcosa che

¹ Nell'aprile del 2010 il vulcano Eyjafjallajökull ha generato una nuvola di cenere che ha portato alla chiusura del traffico aereo e alla conseguente sospensione di molti voli in quasi tutta Europa.

sentito e visto ma che è stato rielaborato a tal punto da costituire un atto creativo originale: come se fosse stato pensato nel vuoto assoluto. Senza alcun riferimento, cioè, alle esperienze di ogni tipo che ogni giorno facciamo e che immagazziniamo nella nostra memoria.

Queste considerazioni introducono al tema di fondo di questo scritto: che relazione esiste tra memoria e creatività?

Senza memoria non avremmo nemmeno consapevolezza dell'esistenza di un plagio. Ma, per altro verso, senza memoria probabilmente non potrebbe esserci nemmeno creatività (per comporre un nuovo brano musicale dobbiamo almeno ricordare le 7 note²).

Pensiamo al plagio come ad un fenomeno che nega per definizione la creatività: il plagio ripropone in maniera più o meno pedissequa qualcosa che già esiste nella memoria individuale o collettiva³.

Ma può esistere un atto creativo totalmente indipendente dalla memoria di ciò che già sappiamo e delle emozioni che abbiamo già provato?

² P.N. JOHNSON-LAIRD, un famoso scienziato cognitivo, ha scritto (*La mente e il computer. Introduzione alla scienza cognitiva*, Bologna, 1997, 281): «Ciò che è comune alla maggioranza delle forme di improvvisazione è la loro dipendenza da due distinte componenti: in primo luogo, una *memoria* a lungo termine per un insieme di strutture di base e in secondo luogo un insieme di principi che sono alla base della capacità di improvvisazione. Le strutture elementari sono accessibili alla coscienza e possono essere trascritte, insegnate esplicitamente e descritte in dettaglio. I principi di improvvisazione, invece, sono inaccessibili alla coscienza [...] I musicisti imparano a improvvisare imitando i virtuosi e sperimentando: imparano a improvvisare improvvisando in un processo che richiede anni di esercizio».

³ R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, Roma, 2007; R. GIGLIUCCI (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma, 1998; Z. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova, 1978; L. LAMI, *La scuola del plagio*, Roma, 1977; G.M. FLICK, *La tutela della personalità nel delitto di plagio*, Milano, 1972; Z. ALGARDI, *Il plagio letterario nella coscienza giuridica e nella legislazione*, Milano, 1962; P. VERCELLONE, *Plagio involontario di opera musicale e pubblicazione della sentenza di condanna*, in *Riv. dir. comm.*, 1959; C. GIACHETTI, *Il plagio dal punto di vista psicologico*, Bologna, 1913; D. GIURIATI, *Il plagio*, Milano, 1903.

Il modo di funzionare della nostra memoria influisce sulla creatività al punto da poter ipotizzare il cosiddetto ‘plagio implicito’ o ‘plagio inconsapevole’?

La creatività non è anche mettere insieme pezzi di conoscenza già acquisita per produrre nuova conoscenza?

2. Cos'è la creatività?

Come è noto, la legge tutela le opere dell'ingegno in quanto abbiano carattere creativo⁴.

Ma cos'è esattamente la creatività⁵? Si può parlare di creatività solo con riferimento alle opere dell'ingegno⁶? Si deve ritenere che

⁴ Cfr. artt. 2575 del codice civile e 1 della legge 633/1941: «Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di *carattere creativo* che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione». Per alcuni riferimenti dottrinali vedi: V.M. DE SANCTIS, *Ancora sulla creatività delle opere dell'ingegno*, in *Dir. autore*, 2008, 443; A. ZINCONI e M. SANTOPADRE, *La nozione di originalità del software alla luce delle ultime pronunce della cassazione: come salvare la creatività?*, in *Dir. autore*, 2008, 69; G. CICCONE, *Spunti sulla «creatività» nella disciplina del diritto d'autore e sul relativo onere probatorio*, in *Dir. autore*, 2007, 127; G. MARI, *Plagio musicale e requisiti di creatività dell'opera oggetto di plagio*, in *Dir. autore*, 2006, 224; G. BONELLI, *Diritto d'autore, creatività e opere fotografiche*, in *Dir. ind.*, 2005, 237; A. FRIGNANI e V. PIGNATA, *La tutela della creatività nel modello ornamentale, con particolare riferimento ai pezzi di ricambio*, in *Riv. dir. ind.*, 2005, I, 89; O. FITTIPALDI, *Edizioni critiche di opere musicali e creatività nella disciplina del diritto d'autore*, in *Corriere giur.*, 2001, 638; R. DE MEO, *Pubblicità, creatività e tutela del diritto d'autore*, in *Dir. informazione e informatica*, 2000, 460.

⁵ M. ALBERTI, *La creatività matematica: come funzionano le menti straordinarie*, Milano, 2011; A. CASADEI, *Poetiche della creatività: letteratura e scienze della mente*, Milano, 2011; S. ZEKI, *Splendori e miserie del cervello: l'amore, la creatività e la ricerca della felicità*, Torino, 2010; S. NOSARI, *Confini della creatività*, Roma, 2010; M. ANNARUMMA, *La creatività tra pedagogia e didattica*, Roma, 2010; L. DE BRABANDERE, *Pensiero magico, pensiero logico: piccola filosofia della creatività*, Roma, 2010; M. CESA-BIANCHI, *La creatività scientifica: il processo che cambia il mondo*, Roma,

qualsiasi cosa abbia carattere creativo sia automaticamente un'opera dell'ingegno? La soluzione creativa di un problema (anche giuridico) merita tutela? Il concetto di creatività è rimasto immutato nel tempo⁷?

Gli scienziati cognitivi spiegano che la creatività è la capacità di fare qualcosa di nuovo e di imprevisto a partire da componenti già presenti nel proprio ambiente⁸. In particolare, Johnson-Laird chiarisce che un processo creativo ha le seguenti caratteristiche:

A) Come tutti i processi mentali parte da elementi dati: non si può creare dal nulla.

B) Non ha uno scopo preciso ma soltanto alcune restrizioni pre-esistenti o criteri che deve soddisfare. Si crea all'interno di generi o paradigmi e anche la creazione di un nuovo genere deve soddisfare certi criteri.

C) Fornisce un risultato che è nuovo per l'individuo, non puramente ricordato o percepito, e non costruito a memoria o per mezzo di una semplice procedura deterministica⁹.

Ne deriva che la creatività non può essere sganciata totalmente da quanto già esiste: a cominciare dal vissuto del soggetto che crea¹⁰.

2009; P. HAFFNER, *Creazione e creatività scientifica*, Leominster, 2009; O. ANDREANI DENTICI, *Intelligenza e creatività*, Roma, 2009.

⁶ Cfr. art. 88 del d.lgs. 10 febbraio 2005, n. 30, Codice della proprietà industriale: «Possono costituire oggetto di diritti esclusivi le topografie risultanti dallo sforzo intellettuale creativo del loro autore che non siano comuni o familiari nell'ambito dell'industria dei prodotti a semiconduttori».

⁷ Sull'evoluzione del concetto di creatività a seguito della rivoluzione digitale v. G. PASCUZZI, *Il diritto dell'era digitale*, Bologna, 2010, 211 e ss.

⁸ L. ANOLLI e P. LEGRENZI, *Psicologia generale*, Bologna, 2006, 286.

⁹ JOHNSON-LAIRD, *La mente e il computer. Introduzione alla scienza cognitiva*, cit., 276. Per ulteriori approfondimenti, con riferimento al carattere creativo del lavoro dei giuristi, v.: G. PASCUZZI, *Giuristi si diventa*, Bologna, 2008, 153 ss.

¹⁰ R.L. MARSH, T.B. WARD e J.D. LANDAU, *The inadvertent use of prior knowledge in a generative cognitive task*, in *Memory e Cognition*, n. 27, 1999, 94-105.

3. *Può esistere creatività senza memoria?*

Nel celeberrimo *Cent'anni di solitudine*, Gabriel García Márquez descrive gli effetti di una malattia devastante: la perdita della memoria. Ecco un famoso brano tratto dal volume:

«...cominciavano a cancellarsi dalla sua memoria i ricordi dell'infanzia, poi il nome e la nozione delle cose, e infine l'identità delle persone e perfino la coscienza del proprio essere, fino a sommergersi in una specie di idiozia senza passato... Quando suo padre gli rivelò la sua preoccupazione per essersi dimenticato perfino dei fatti più impressionanti della sua infanzia, Aureliano gli spiegò il suo metodo, e José Arcadio Buendía lo mise in pratica in tutta la casa e più tardi lo impose a tutto il paese. Con uno stecco inchiostrato segnò ogni cosa col suo nome: *tavolo, sedia, orologio, porta, muro, letto, casseruola*. Andò in cortile e segnò gli animali e le piante: *vacca, capro, porco, gallina, manioca, malanga, banano*. A poco a poco, studiando le infinite possibilità del dimenticare, si accorse che poteva arrivare un giorno in cui si sarebbero individuate le cose dalle loro iscrizioni, ma non se ne sarebbe ricordata l'utilità. Allora fu più esplicito. Il cartello che appese alla nuca della vacca era un modello esemplare del modo in cui gli abitanti di Macondo erano disposti a lottare contro la perdita della memoria: *Questa è la vacca, bisogna mungerele tutte le mattine in modo che produca latte e il latte bisogna farlo bollire per aggiungerlo al caffè e fare il caffelatte*. Così continuarono a vivere in una realtà sdruciolosa, momentaneamente catturata dalle parole, ma che sarebbe fuggita senza rimedio quando avessero dimenticato i valori delle lettere scritte».

Questo brano, che ben fotografa come sarebbe un mondo privo di memoria e quindi destituito del senso d'identità personale e di consapevolezza di se, è stato scelto da Daniel L. Schacter per aprire il suo studio dedicato alla ricerca della memoria¹¹. Lo psicologo della *Harvard University* si concentra sull'enorme potere che la memoria ha nel-

¹¹ D.L. SCHACTER, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino, 2007.

la nostra vita: un potere, però, molto fragile. Innanzitutto perché i ricordi non sono fotografie fredde e statiche, ma sono legati al significato, al senso e alle emozioni che quelle esperienze ci hanno offerto. Come esempio di tutto ciò, Schacter cita proprio artisti e scrittori che sono da sempre consapevoli dell'importanza «dell'esperienza soggettiva del ricordo»¹².

Ma la fragilità della memoria si evidenzia soprattutto nel fatto che tendiamo a ricordare male la fonte dei nostri ricordi. Ogni informazione subisce nel nostro cervello un processo di codifica: attraverso quest'ultimo ciò che si vede, o si sente, o si percepisce, o si pensa viene trasformato in ricordo. Per impiantare un ricordo durevole, l'informazione in entrata richiede una codifica più esauriente o profonda, come l'associazione significativa a una conoscenza già esistente nella memoria¹³. Questa è la ragione, peraltro, per cui tutti ricordiamo cosa stavamo facendo in occasione di avvenimenti pubblici particolarmente significativi¹⁴.

¹² SCHACTER (*Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, cit., XIV) si dichiara impressionato dalle osservazioni preveggenti di scrittori e artisti sul peso della memoria per la loro opera creativa. Riprendiamo un suo brano. «Nel romanzo di Matthew Stadler, *Landscape: Memory*, ad esempio, il protagonista Maxwell Kosergarten, inizia a dipingere un paesaggio visto diversi anni prima. Il quadro si sviluppa lentamente nel tempo, a mano a mano Maxwell recupera ed esplora ripetutamente il suo ricordo. Nel dipingere, confronta la discrepanza fra la sua visione del ricordo come riproduzione statica e ciò che gli dice la sua esperienza personale. Scrive: Se il mio ricordo doveva essere una replica esatta dell'esperienza originale, se le cose stavano veramente in quei termini, il mio quadro era di una imprecisione senza speranza. Raffigurava malamente un ricordo confuso. Ma ho preferito pensare che il ricordo non è mai congelato, né dovrebbe esserlo. Il mio quadro era una resa ben riuscita del ricordo dinamico che aveva semplicemente preso le mosse dall'episodio iniziale... Il mio quadro, ho pensato, era così preciso nel dipingere quel ricordo che sarebbe inevitabilmente parso inesatto a confronto del modello iniziale».

¹³ SCHACTER, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, cit., 33.

¹⁴ Tutti ricordiamo le faccende cui stavamo attendendo l'11 settembre 2001 perché l'emozione provocata dall'attacco alle Torri gemelle di New York ha consentito una codifica profonda degli avvenimenti (pubblici e personali) di quel giorno. Esistono, in ogni caso, molte strategie che aiutano la codifica dei ricordi: si pensi al cosiddetto 'me-

Ovviamente non tutto viene codificato e memorizzato. A pensarci questa è una fortuna: se ricordassimo tutto ciò che ci accade la nostra vita sarebbe un inferno perché avremmo la mente ingolfata di informazioni senza probabilmente la possibilità di creare gerarchie di importanza tra le stesse. Si può arrivare a sostenere che la memoria è una facoltà dell'oblio: essa trattiene solo alcuni ricordi, non tutti¹⁵. In ogni caso, quanto viene codificato resta esposto alla possibilità che venga distorto: perché appunto spesso non ricordiamo la fonte dei ricordi o perché la rievocazione dei ricordi è influenzata dalle ragioni per le quali operiamo la rievocazione stessa¹⁶. Vale, peraltro, anche il reciproco: le esperienze pregresse influenzano inconsciamente le percezioni, i pensieri e le azioni del presente. Gli studiosi definiscono questo fenomeno come «memoria implicita»¹⁷.

Emerge quindi un dato: non è possibile comprendere appieno la creatività senza interrogarsi sulle modalità di funzionamento della memoria. Fenomeni come «l'esperienza soggettiva del ricordo», «le distorsioni della memoria», «la memoria implicita» incidono sull'elaborazione del pensiero e quindi anche sulla possibilità di produrre opere veramente originali.

Il plagio può essere considerato uno “scherzo alla memoria”: ci si appropria scientemente di pezzi di memoria individuale o collettiva. Ma esistono anche gli “scherzi della memoria”: i fenomeni mnestici possono essere all'origine di plagi del tutto involontari.

todo dei loci' famoso sin dall'antica Grecia (SCHACTER, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, cit., 36).

¹⁵ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, Paris, 1959 (I éd. Paris, 1896; VII éd., Paris, 1911), trad. it. *Materia e memoria*, Roma-Bari, 2006.

¹⁶ SCHACTER, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, cit., 9.

¹⁷ SCHACTER, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, cit., 169 ss.

3.1. Il plagio involontario: la cryptomnesia

Si definisce cryptomnesia (oppure *inadvertent plagiarism* o, ancora, *unconscious plagiarism*) il fenomeno per effetto del quale un soggetto genera una parola, un'idea, un brano musicale o la soluzione di un problema essendo convinto della assoluta originalità degli stessi, quanto meno nel singolo contesto preso in considerazione. Nella realtà, però, il prodotto non è affatto originale ma è stato creato in precedenza da qualcun altro ovvero, in alcuni casi, dallo stesso soggetto che ha perso consapevolezza di ciò¹⁸.

Occorre distinguere la cryptomnesia dalla cosiddetta "amnesia

¹⁸ A.S. BROWN, D.R. MURPHY, *Cryptomnesia: delineating inadvertent plagiarism*, in *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, n. 15, 1989, 432.

Gli autori appena citati hanno sviluppato una procedura, articolata in tre fasi, che poi è stata usata da molti altri studiosi per approfondire questa problematica attraverso esperimenti mirati. Nella prima fase (*initial generation*) si chiede ad un gruppo di persone di generare esempi di cose appartenenti ad una certa categoria (esempio: mele, pere, etc. se la categoria è: frutta). Dopo un po' di tempo si chiede agli stessi soggetti di richiamare le parole che essi stessi hanno generato in precedenza (*the recall-own phase*). Infine nella terza fase si chiede ai soggetti di generare un nuovo piccolo numero di esemplari per ogni categoria (*the generate-new phase*) chiarendo che devono fornire solo esempi non generati in precedenza. Di regola gli studi dimostrano che fenomeni di 'plagio inconscio' si verificano in ciascuna delle tre fasi.

Per studiare il fenomeno sono stati usati: categorie fonologiche (A.S. BROWN, e D. MURPHY, *Cryptomnesia: delineating inadvertent plagiarism*, cit.); soluzioni in puzzle di parole (R.L. MARSH, e G.H. BOWER, *Eliciting cryptomnesia: Unconscious plagiarism in a puzzle task*, in *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, & Cognition*, n. 19, 1993, 673-688); nomi propri (P.L. TENPENNY, M.S. KERIAZAKOS, G.S. LEW e T.P. PHELAN, *In search of inadvertent plagiarism*, in *American Journal of Psychology*, n. 111, 1998, 529-559); generazioni di idee (R.L. MARSH, J.D. LANDAU e J.L. HICKS, *Contributions of inadequate source monitoring to unconscious plagiarism during idea generation*, in *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, & Cognition*, n. 23, 1997, 886-897).

In generale sulle metodologie usate per studiare il fenomeno v.: J.D. LANDAU e R.L. MARSH, *Monitoring source in an unconscious plagiarism paradigm*, in *Psychonomic Bulletin and Review*, n. 4, 1997, 265-270.

della fonte¹⁹: in quest'ultimo caso viene dimenticato il contesto nel quale una certa informazione è stata codificata e trattenuta in memoria (ma il soggetto è consapevole di non essere la fonte dell'informazione). Nella prima ipotesi l'informazione viene reputata 'originale'¹⁹.

La casistica avente ad oggetto il plagio inconscio è ricca.

Carl Gustav Jung, in alcuni suoi lavori²⁰, ha approfondito il caso di Nietzsche che in *Così parlò Zarathustra*, avrebbe incolpevolmente plagiato un brano di un racconto di Justinus Kerner dal titolo *Fogli di*

¹⁹ Gli studi dimostrano che possono essere numerosi i fattori che incidono sulla cryptomnesia: la capacità della memoria di lavoro (D.P. MCCABE, A.D. SMITH e C.P. PARKS, *Inadvertent plagiarism in young and older adults: The role of working memory capacity in reducing memory errors*, in *Memory & Cognition*, n. 35, 2007, 231-241); le modalità del processo generativo delle idee (L.J. STARK e T.J. PERFECT, *The effects of repeated idea elaboration on unconscious plagiarism*, in *Memory & Cognition*, n. 36, 2008, 65-73: questi autori hanno dimostrato che in presenza di un'idea elaborata da più persone in un ampio lasso di tempo ad esempio in vista della pubblicazione di un lavoro collettivo, nel 50% dei casi si verifica un errore circa la paternità dell'idea originale); la qualità dell'idea (T.J. PERFECT e L.J. STARK, *Why do I always have the best ideas? The role of idea quality in unconscious plagiarism*, in *Memory*, n. 16, 2008, 386-394; M. BINK, R.L. MARSH, J.L. HICKS e J.D. HOWARD, *The credibility of a source influences the rate of unconscious plagiarism*, in *Memory*, n. 7, 1999, 293-308); il tentativo di migliorare l'idea altrui (che porta invece alla sua appropriazione: L.J. STARK e T.J. PERFECT, *Elaboration inflation: How your ideas become mine*, in *Applied Cognitive Psychology*, n. 20, 2006, 641-648; L.J. STARK e T.J. PERFECT, *Whose idea was that? Source monitoring for idea ownership following elaboration*, in *Memory*, n. 15, 2007, 776-783; L.J. STARK e T.J. PERFECT, *Improvement, not imagery, inflates unconscious plagiarism*, in *Memory & Cognition*, n. 36, 2008, 65-73; L.J. STARK, T.J. PERFECT e S. NEWSTEAD, *When elaboration leads to appropriation: Unconscious plagiarism in a creative task*, in *Memory*, n. 13, 2005, 561-573).

In generale sul problema del monitoraggio della fonte v.: M.K. JOHNSON, *Source monitoring and memory distortion*, in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 1997, b;352:1733-1745; M.K. JOHNSON, S. HASHTRUDI, D.S. LINDSAY, *Source Monitoring*, in *Psychological Bulletin*, 1993, 114:3-28.

²⁰ V. C.G. JUNG, *Cryptomnesia*, in *Coll. works*, Vol. 1, London; United States Bollingen Foundation, 1905; nonché dello stesso autore, *Piscopatologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti*, in *Opere*, a cura di L. AURIGEMMA, Torino, 1970, I, 17-98; *Criptomnesia*, *ibid.*, 107-117.

*Prevorst*²¹.

Charles Darwin, da parte sua, avrebbe inconsciamente attinto agli scritti di un giovane naturalista, Edward Blyth, nel formulare la sua teoria sulla selezione naturale²².

L'ex componente dei Beatles George Harrison, accusato di aver copiato il suo successo *My Sweet Lord* da un classico cantato dagli Chiffon, *He's so fine*, si difese ammettendo di aver ascoltato quel brano prima di scrivere il suo pezzo ma negando di aver copiato di proposi-

²¹ In argomento vedi G. SCARPELLI, *Cleptomnesia: il reato di Nietzsche*, in *Aperture*, 1997, n. 2, pag. 70 (rinvenibile all'indirizzo <<http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Scarpelli-2.pdf>>) che riproduce i due frammenti simili:

«Nei *Fogli di Prevorst* (1833) viene narrata una visione cui nel 1686 avrebbero assistito alcuni ufficiali e un passeggero del vascello inglese *Sphinx*, in rotta nel Mediterraneo. Quei signori dunque “sbarcarono sulla costa dell'isola Monte Stromboli a caccia di conigli. [...] Con indicibile stupore videro apparire due uomini librati nell'aria che si accostarono loro velocissimamente; [...] li sfiorarono appena e scesero, con sommo sgomento di quanti assistevano, tra le fiamme del baratro dello spaventoso vulcano Monte Stromboli” (J. KERNER, *Blätter aus Prevorst*, Karlsruhe, 1883, 57)».

«Confrontiamo ora quest'immagine... con un brano di cinquant'anni dopo, ... il più celebrato lavoro di Nietzsche, in cui veniva annunciato l'avvento del Superuomo: “Al tempo in cui Zarathustra soggiornava nelle isole Beate, accadde che una nave gettasse l'ancora presso l'isola su cui si trovava quella montagna fumante; e l'equipaggio sbarcò a terra per dar la caccia ai conigli. [...] Il capitano e i suoi uomini [...] improvvisamente videro un uomo fendere l'aria e venire verso di loro [...] Ma quando la figura fu giunta vicinissima – ed essa si dileguò rapida come un'ombra in direzione della montagna di fuoco – ecco che, con somma costernazione, si accorsero che era Zarathustra. [...] – Ma guarda! disse il vecchio timoniere, Zarathustra va all'inferno!” (F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, 1993, 150)».

A quel che risulta, da bambino Friedrich Nietzsche era stato effettivamente iniziato dal nonno, il pastore Oehler, agli scritti di Kerner. Ma risulta anche che egli poi non vi abbia più messo mano, tranne che nel 1861, quando provò a musicare una poesia di costui.

²² L. EISELEY, *Darwin, Coleridge, and the Theory of Unconscious Creation*, in *Dedalus*, n. 3, 1995, 588-602; ID., *Charles Darwin, Edward Blyth and the Theory of Natural Selection*, in *Proceedings of the American Philosophical Society*, n. 103, 1959, 94-158.

to²³.

Schacter, nel libro dianzi citato, ha preso spunto per trattare della memoria implicita da una controversia che vedeva contrapposta l'IBM alla Seagate. Alle dipendenze della prima aveva lavorato per molti anni un ingegnere in seguito assunto dalla seconda azienda. IBM temeva che l'ingegnere (che per anni aveva lavorato allo sviluppo di una nuova tecnologia per la lettura delle informazioni su disco accedendo a molte informazioni riservate) potesse involontariamente divulgare le informazioni coperte da segreto industriale al nuovo datore di lavoro²⁴. Il tema della cryptomnesia è stato approfondito anche da molti altri autori cui si rimanda per ulteriori approfondimenti²⁵.

4. Si può insegnare ad essere creativi?

Se la creatività non nasce nel vuoto assoluto, significa che può si può imparare ad essere creativi²⁶. Ovvero possono essere individuati,

²³ *Bright Tunes Music v. Harrisongs Music*, 420 F. Supp. 177 (S.D.N.Y. 1976) (<<http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/brightharrisongs.aspx>>). La Corte impose un risarcimento a dispetto della pretesa che il plagio fosse inconscio.

²⁴ SCHACTER, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, cit., 169 e ss.

²⁵ A.C. DEFELDRE, *Inadvertent plagiarism in everyday life*, in *Applied Cognitive Psychology*, n. 19, 2005, 1033-1040; R.L. MARSH e J.D. LANDAU, *Item Availability in Cryptomnesia: Assessing Its Role in Two Paradigms of Unconscious Plagiarism*, in *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 1995, Vol. 21, No. 6, 1568-1582; R.L. MARSH, J.D. LANDAU e J.L. HICKS, *Contributions of inadequate source monitoring to unconscious plagiarism during idea generation*, in *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, & Cognition*, n. 23, 1997, 886-897; S. BRÉDART, J.M. LAMPINEN e A.C. DEFELDRE, *Phenomenal characteristics of cryptomnesia*, in *Memory*, n. 11, 2003, 1-11; A.S. BROWN e H.E. HALLIDAY, *Cryptomnesia and source memory difficulties*, in *American Journal of Psychology*, n. 104, 1991, 475-490.

²⁶ Cfr. G. PASCUZZI, *Come nasce un'opinione dottrinale? La costruzione di una tesi giuridica tra problem solving e creatività*, Università di Milano Bicocca - Scuola di

insegnati ed appresi i meccanismi che favoriscono l'atto creativo. A questo riguardo è sufficiente ricordare il famoso "Ricettario di scrittura creativa" curato da Stefano Brugnolo e Giulio Mozzi e pubblicato da Zanichelli²⁷.

Alcuni autori hanno provato a sistematizzare i modi in cui le caratteristiche di un problema possono essere "manipolate" al fine di creare soluzioni potenziali²⁸. Yahis Martari, ad esempio, ha enucleato le manovre cognitive più idonee a produrre nuove idee²⁹. Esse sono:

la GENERALIZZAZIONE cioè l'ampliamento di un'idea;

la SPECIALIZZAZIONE cioè il restringimento di un'idea;

la COMPLESSIFICAZIONE all'interno di un sistema di un'idea con altre idee;

la CONDENSAZIONE degli elementi che compongono un'idea;

la RIMODELLIZZAZIONE di un'idea per:

RICONFIGURAZIONE degli elementi dell'idea;

CONTAMINAZIONE degli elementi dell'idea con altri elementi di altre idee;

PARALLELISMO tra gli elementi dell'idea e altri elementi di altre idee;

la METAFORA tra gli elementi dell'idea e altri elementi di altre idee³⁰.

Dottorato in Scienze Giuridiche XXVI Ciclo - Milano, 8 aprile 2011, in corso di pubblicazione.

²⁷ Vedi anche: R. COTRONEO, *Manuale di scrittura creativa*, Roma, 2008; L. LEPRI (a cura di), *Scrittura creativa: la scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Milano, 2008; S. GIUSTI, *Narrazione e invenzione: manuale di lettura e scrittura creativa*, Gardolo-Trento, 2007; M. COVIELLO, *Il mestiere del copy: manuale di scrittura creativa*, Milano, 2002.

²⁸ V.E. ROSS, *A model of inventive ideation*, in *Thinking Skills and Creativity*, n. 1, 2006, 120. Vedi anche G. STEINER, *Grammatiche della creazione*, Milano, 2003.

²⁹ Y. MARTARI, *Manovre cognitive. Un modello teorico della creatività*, in *Intersezioni*, 2010, 245.

³⁰ MARTARI, *Manovre cognitive. Un modello teorico della creatività*, cit., 260.

C'è stato anche chi si è interrogato sugli ostacoli che impediscono la creatività. Secondo Roberto Pozza sono:

A) Deterrenti emotivi (timore di sbagliare, bisogno di sicurezza, ricerca di facile successo, paura del giudizio e delle critiche altrui, assenza di motivazione);

B) Deterrenti percettivi (non avere ampiezza di vedute, non vedere la complessità del problema, non saper cogliere relazioni remote, non saper distinguere le cause dagli effetti);

C) Deterrenti culturali (bisogno di appartenenza, conformismo, certezza aprioristica del risultato)³¹.

5. I giuristi sono creativi?

Nell'immaginario collettivo l'operatore del diritto viene visto come strenuamente impegnato a riaffermare (in maniera anche abbastanza arida) le regole poste dal legislatore. Lo stereotipo, a ben vedere, è alimentato da un principio che presiede l'intero sistema: la certezza del diritto. Un diritto certo è anche un diritto prevedibile. E la prevedibilità è assicurata dal fatto che in ogni singola fattispecie venga ribadita, sulla base del medesimo iter argomentativo, la regola consolidata. Tale approccio è caro alle impostazioni formalistiche e positivistiche che ritengono esistere, per ciascun problema giuridico, una sola soluzione (dogmaticamente) corretta.

Insomma, il diritto sarebbe la negazione della creatività. Il giurista è tanto più bravo quanto più rispetta l'ortodossia di ragionamento e quanto meno cerca strade inesplorate o soluzioni innovative.

In realtà le cose sono molto più complesse. Il tramonto del monopolio statale della produzione del diritto, il proliferare delle fonti, l'oscurità e la contraddittorietà delle stesse, la difficoltà di reperire la

³¹ R. POZZA, *Creatività in azienda*, Milano, 2009, 66.

regola atta a dirimere il caso concreto, la varietà di approcci al fenomeno giuridico (a tacere del tradizionale conflitto tra potere legislativo e potere giudiziario) ci fanno capire che l'immaginario collettivo ha una visione poco attendibile della riflessione giuridica³².

Il lavoro del giurista richiede spesso massicce dosi di creatività. C'è un esempio che forse più di ogni altro testimonia come soluzioni giuridiche innovative possano rendere servigi importantissimi alla collettività: si sta parlando della «invenzione» dei titoli di credito³³. Questi ultimi, infatti, sono frutto di un'idea per molti versi geniale: incorporare il diritto di credito in un bene mobile (la carta) in modo da applicare al primo la disciplina giuridica propria del secondo. I titoli di credito rispondono alla funzione di colmare il divario che corre fra circolazione dei crediti e circolazione di beni mobili, permettendo di applicare alla prima le regole che presiedono alla seconda. La «trovata» consiste in ciò: si stabilisce una connessione qualificata per la sua intensità fra un credito e un bene mobile, un pezzo di carta che lo documenta (appunto: il «titolo di credito»); per descrivere l'intensità di siffatta connessione, si dice, con formula metaforica, che nel titolo di credito il documento incorpora il diritto di credito. Nella trattazione sui titoli di credito nel *Nuovo Digesto Italiano*, Tullio Ascarelli scriveva: «Al profano che volesse domandare quali siano i meriti e quale il contributo del diritto commerciale nella formazione della civiltà moderna, non sapremo forse indicare nessun istituto più significativo dei titoli di credito [...] è grazie ai titoli di credito che il mondo moderno ha potuto mobilizzare le proprie ricchezze».

³² In questa sede non è possibile approfondire le tematiche accennate nel testo. Si rinvia, per un primo approccio, a PASCUZZI, *Giuristi si diventa*, cit., 79 ss. e alla bibliografia ivi citata.

³³ Per approfondimenti v. PASCUZZI, *Giuristi si diventa*, cit., 154.

Esistono in ogni caso dei fenomeni che possono essere considerati altrettante ‘spie’ della creatività dei giuristi³⁴. Essi sono:

a) I *revirement* giurisprudenziali: ogni volta che la giurisprudenza cambia orientamento, ci troviamo di fronte ad una soluzione diversa e quindi ‘creativa’ di un medesimo problema giuridico³⁵.

b) Gli istituti di creazione giurisprudenziale: a volte la giurisprudenza elabora *ex novo* degli istituti fino a quel momento ignoti all’ordinamento per far fronte a nuove esigenze di tutela e di giustizia che vengono dalla società³⁶. Si pensi: al danno biologico³⁷; all’occupa-

³⁴ Per approfondimenti si veda G. PASCUZZI, *La creatività dell’avvocato*, Relazione alla Tavola Rotonda su “Il metodo nella difesa” al VI Congresso nazionale di aggiornamento forense, Roma 18 marzo 2011. La relazione è pubblicata sul sito della Scuola superiore dell’avvocatura all’indirizzo <www.scuolasuperioreavvocatura.it/tf_docs/Pascuzzi.pdf>.

³⁵ A mo’ di esempio si può citare il famoso *revirement* giurisprudenziale circa l’esistenza nel nostro ordinamento del diritto alla riservatezza. Di seguito due massime della cassazione che testimoniano il cambio di orientamento (per approfondimenti PASCUZZI, *Il diritto dell’era digitale*, cit., 48 ss.):

Cass., 22 dicembre 1956, n. 4487 «Nell’ordinamento giuridico italiano non esiste un diritto alla riservatezza, ma soltanto sono riconosciuti e tutelati, in modi diversi, singoli diritti soggettivi della persona; pertanto non è vietato comunicare, sia privatamente sia pubblicamente, vicende, tanto più se immaginarie, della vita altrui, quando la conoscenza non ne sia stata ottenuta con mezzi di per sé illeciti o che impongano l’obbligo del segreto».

Cass., 27 maggio 1975, n. 2129 «Il nostro ordinamento riconosce il diritto alla riservatezza, che consiste nella tutela di quelle situazioni e vicende strettamente personali e familiari le quali, anche se verificatesi fuori del domicilio domestico, non hanno per i terzi un interesse socialmente apprezzabile, contro le ingerenze che, sia pure compiute con mezzi leciti, per scopi non esclusivamente speculativi e senza offesa per l’onore, la reputazione o il decoro, non sono giustificati da interessi pubblici preminenti».

³⁶ M. JORI, *Interpretazione e creatività: il caso della specialità*, in *Criminalia*, 2009, 211; P. CARETTI, *Le sentenze n. 303/2003 e 14/2004: due letture «creative» del nuovo titolo V della costituzione*, in *Regioni*, 2008, 807; S. MANGIAMELI, *Giurisprudenza costituzionale creativa e costituzione vivente*, in *Regioni*, 2008, 825; E. GHERA, *La prescrizione dei diritti del lavoratore e la giurisprudenza creativa della corte costituzionale*, in *Riv. it. dir. lav.*, 2008, I, 3; R. RAMPIONI, *Dalla parte degli «ingenui» - Considerazioni in tema di tipicità offesa e c.d. giurisprudenza «creativa»*, Padova, 2007; O. DI GIOVINE, *L’interpretazione nel diritto penale - Tra creatività e vincolo alla legge*, Mi-

zione acquisitiva³⁸; al supercondominio³⁹; al divieto di *reformatio in pejus* del trattamento economico dei pubblici dipendenti⁴⁰. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un'opera creatrice.

c) I contratti nuovi validati dalla giurisprudenza: a volte è il mondo degli affari a richiedere l'elaborazione di nuove strutture utili a

lano, 2006; 533; S. CHIARLONI, *Ruolo della giurisprudenza e attività creative di nuovo diritto*, in *Riv. trim. dir. e proc. civ.*, 2002, 1; L.A. MAZZAROLLI, *Il giudice delle leggi tra predeterminazione costituzionale e creatività*, Padova, 2000; M. LUPOI, *Riflessioni comparatistiche sulla funzione creativa della giurisprudenza*, in *Contratto e impr. - Europa*, 1997, 73; G. ALPA, *La creatività della giurisprudenza*, in *Vita not.*, 1995, 1083; G. ZACCARIA, *Creatività e principi nell'ermeneutica di Emilio Betti*, in *Riv. dir. civ.*, 1992, I, 193; M. CAPPELLETTI, *Riflessioni sulla creatività della giurisprudenza nel tempo presente*, in *Riv. trim. dir. e proc. civ.*, 1982, 774.

³⁷ D. POLETTI, *Danno biologico*, in *Il diritto-Encicl. giur.*, Milano, 2007, vol. IV, 641; M. ROSSETTI, *Il danno alla salute - Biologico - Patrimoniale - Morale - profili processuali - Tabelle per la liquidazione*, Padova, 2009; A. FEDERICI, *Il danno biologico nel sistema previdenziale*, Milano, 2009.

³⁸ F. NICOLETTI, *L'occupazione acquisitiva tra acquisto della proprietà e configurazione di illecito - La corte europea dei diritti dell'uomo stigmatizza un istituto «creato» dalla giurisprudenza italiana*, in *Dir. economia*, 2001, 455.

³⁹ Cfr. Cass. civ., sez. II, 18 aprile 2005, n. 8066 (in *Immobili & dir.*, 2005, fasc. 9, 15) a cui dire «Per i complessi immobiliari che comprendono più edifici, anche se autonomi, è rimesso all'autonomia privata se dare luogo alla formazione di un unico condominio, oppure di distinti condomini per ogni edificio cui si affianca, in tale caso, un supercondominio; figura, quest'ultima, di creazione giurisprudenziale alla quale sono applicabili le norme relative al condominio, perché si verte nella materia delle parti comuni (indicate dagli art. 1117 c.c. e 62 disp. att. c.c.) caratterizzate dal rapporto di accessorietà necessaria che le lega alle singole proprietà individuali, delle quali rendono possibile l'esistenza stessa o l'uso, come per esempio le portinerie, le reti viarie interne, gli impianti dei servizi idraulici o energetici dei complessi residenziali, mentre restano soggette alla disciplina della comunione ordinaria le altre eventuali strutture che invece sono dotate di una propria autonoma utilità, come per esempio le attrezzature sportive, gli spazi di intrattenimento, i locali di centri commerciali inclusi nel comprensorio». In dottrina v.: A. FERRARI, *Il supercondominio*, Padova, 1996; A.G. DIANA, *La proprietà immobiliare urbana - vol. III: Il condominio e il supercondominio - Nuovi modelli di proprietà immobiliare urbana*, Milano, 2005.

⁴⁰ L. IEVA, *L'adunanza plenaria sul principio del divieto di reformatio in pejus della retribuzione pubblica* (Nota a C. Stato, ad. plen., 11 dicembre 2006, n. 14), in *Lavoro giur.*, 2007, 307.

dare cornici giuridiche più adeguate alle esigenze dell'economia. Nel tempo abbiamo assistito alla nascita di “contratti nuovi” come: la concessione di vendita⁴¹; il contratto autonomo di garanzia⁴²; la cessione di

⁴¹ R. PARDOLESI, *I contratti di distribuzione*, Napoli, 1979; ID., *Contratti di distribuzione* [postilla di aggiornamento-2006], in *Encicl. giur. Treccani*, Roma, vol. IX. Secondo Cass. civ., sez. I, 19 febbraio 2010, n. 3990 (in *Foro it.*, 2010, I, 2096) «La concessione di vendita è un contratto atipico, non inquadrabile tra quelli di scambio con prestazioni periodiche, ma qualificabile come contratto-quadro, in forza del quale il concessionario assume l'obbligo di promuovere la rivendita di prodotti (veicoli e pezzi di ricambio) che gli vengono forniti, mediante la stipulazione, a condizioni predeterminate, di singoli contratti di acquisto, ovvero l'obbligo di concludere contratti di puro trasferimento dei prodotti, alle condizioni fissate nell'accordo iniziale; ne consegue che la previsione, nel contratto normativo intercorso fra le parti, del patto di riservato dominio produce fra le parti soltanto effetti obbligatori, dovendo la relativa clausola essere inserita nei contratti di vendita, da stipularsi in epoca successiva».

⁴² A. BERTOLINI, *Il contratto autonomo di garanzia nell'evoluzione giurisprudenziale*, in *Nuova giur. civ.*, 2010, II, 435; G. CHINÈ, *Contratto autonomo di garanzia* [voce nuova-2008], in *Encicl. giur. Treccani*, Roma, vol. XVI. Cfr. Cass. civ., sez. un., 18 febbraio 2010, n. 3947 (in *Foro it.*, 2010, I, 2799) a cui dire: «Il contratto autonomo di garanzia (c.d. *Garantievertrag*), espressione dell'autonomia negoziale ex art. 1322 c.c., ha la funzione di tenere indenne il creditore dalle conseguenze del mancato adempimento della prestazione gravante sul debitore principale, che può riguardare anche un fare infungibile (qual è l'obbligazione dell'appaltatore), contrariamente al contratto del fideiussore, il quale garantisce l'adempimento della medesima obbligazione principale altrui (attesa l'identità tra prestazione del debitore principale e prestazione dovuta dal garante); inoltre, la causa concreta del contratto autonomo è quella di trasferire da un soggetto ad un altro il rischio economico connesso alla mancata esecuzione di una prestazione contrattuale, sia essa dipesa da inadempimento colpevole oppure no, mentre con la fideiussione, nella quale solamente ricorre l'elemento dell'accessorietà, è tutelato l'interesse all'esatto adempimento della medesima prestazione principale; ne deriva che, mentre il fideiussore è un «vicario» del debitore, l'obbligazione del garante autonomo si pone in via del tutto autonoma rispetto all'obbligo primario di prestazione, essendo qualitativamente diversa da quella garantita, perché non necessariamente sovrapponibile ad essa e non rivolta all'adempimento del debito principale, bensì ad indennizzare il creditore insoddisfatto mediante il tempestivo versamento di una somma di denaro predeterminata, sostitutiva della mancata o inesatta prestazione del debitore (fattispecie in tema di polizza fideiussoria a garanzia del committente di un appalto di opera pubblica)».

volumetria⁴³; il vitalizio alimentare⁴⁴. Ma i contratti nuovi non riguardano solo il mondo delle imprese. Si pensi ai contratti aventi ad oggetto la regolamentazione dei rapporti patrimoniali tra i *partner* di una famiglia di fatto⁴⁵.

⁴³ G. CECCHERINI, *Il c.d. «trasferimento di cubatura»*, Milano, 1985; S.G. SELVAROLO, *Il negozio di cessione di cubatura*, Napoli, 1989. Secondo Cass. civ., sez. II, 24 settembre 2009, n. 20623 (in *Nuova giur. civ.*, 2010, I, 319), «Nella cessione di cubatura si è in presenza di una fattispecie a formazione progressiva in cui confluiscono, sul piano dei presupposti, dichiarazioni private nel contesto di un procedimento di carattere amministrativo; a determinare il trasferimento di cubatura, tra le parti e nei confronti dei terzi, è esclusivamente il provvedimento concessorio, discrezionale e non vincolato, che, a seguito della rinuncia del cedente, può essere emanato dall'ente pubblico a favore del cessionario, non essendo configurabile tra le parti un contratto traslativo; ne consegue che, qualora il cedente, con la stipulazione dell'atto unilaterale di vincolo avente come destinatario immediato la p.a., si sia prestato al compimento di tutti gli atti necessari per far ottenere al cessionario la concessione per una volumetria maggiore, il mancato rilascio della concessione edilizia maggiorata determina l'inefficacia del negozio concluso dai proprietari dei fondi limitrofi e non già la sua risoluzione per inadempimento del cedente».

⁴⁴ G. BONILINI, *Atipicità contrattuale e vitalizio alimentare*, in *Contratti*, 1999, 131; A.I. NATALI, *Nuovi tasselli per la disciplina del vitalizio alimentare*, in *Nuova giur. civ.*, 2010, I, 179. Si veda Cass. civ., sez. II, 5 maggio 2010, n. 10859, secondo la quale «È legittimamente configurabile, in base al principio dell'autonomia contrattuale di cui all'art. 1322 c.c., un contratto atipico di cosiddetto «vitalizio alimentare», autonomo e distinto da quello, nominato, di rendita vitalizia di cui all'art. 1872 c.c., sulla premessa che i due negozi, omogenei quanto al profilo della aleatorietà, si differenziano perché nella rendita alimentare, le obbligazioni dedotte nel rapporto hanno ad oggetto prestazioni assistenziali di dare prevalentemente fungibili (e quindi, assoggettabili, quanto alla relativa regolamentazione, alla disciplina degli obblighi alimentari dettata dall'art. 433 c.c.), mentre nel vitalizio alimentare le obbligazioni contrattuali hanno come contenuto prestazioni (di fare e dare) di carattere accentuatamente spirituale e, in ragione di ciò, eseguibili unicamente da un vitalizante specificatamente individuato alla luce delle sue proprie qualità personali, con la conseguenza che a tale negozio atipico è senz'altro applicabile il generale rimedio della risoluzione, espressamente esclusa, per converso, con riferimento alla rendita vitalizia dall'art. 1878 c.c.».

⁴⁵ F. ASTIGLIANO, *La possibilità di contrattualizzazione dei rapporti patrimoniali tra i partners che compongono la famiglia di fatto*, in *Famiglia e dir.*, 2009, 387. Il saggio citato commenta la sentenza del Tribunale di Savona del 24 giugno 2008 che ha sancito il seguente principio: «I contratti aventi ad oggetto la regolamentazione dei rapporti patrimoniali tra i partners di una famiglia di fatto sono da considerarsi atipici ex

Dietro: i *revirement* giurisprudenziali, gli istituti di creazione giurisprudenziale, un nuovo tipo contrattuale, c'è l'opera sapiente del giurista.

Le riflessioni sin qui svolte potrebbero condurre a conclusioni radicali come ad esempio considerare tutelabili dal diritto d'autore le strategie processuali, gli scritti difensivi degli avvocati e le stesse motivazioni delle sentenze.

Come spesso accade la verità sta nel mezzo. Esistono attività del giurista che comportano ampi margini di innovazione⁴⁶. E, viceversa, altre situazioni in cui la creatività sparisce del tutto per lasciare spazio alla cosiddetta standardizzazione o alla pedissequa riproduzione di iter argomentativi esistenti. A fare da sfondo a tutti questi problemi c'è un problema centrale che va sotto il nome di "libertà dell'interprete"⁴⁷.

art. 1322 c.c., pertanto ammissibili e validi in quanto volti a regolamentare interessi meritevoli di tutela che si individuano nella volontà e nella necessità di dare un assetto equilibrato sul piano patrimoniale al rapporto di convivenza more uxorio anche al fine di prevenire ed evitare eventuali liti e giudizi».

⁴⁶ Nella relazione di apertura del XXX Congresso nazionale forense (Genova, 25-27 Novembre 2010) GUIDO ALPA ha ricordato il contributo 'creativo' che gli avvocati hanno dato al Risorgimento italiano. Nella relazione si legge: «Tra i Mille vi era una folta rappresentanza di avvocati, che rispecchiava il ruolo determinante svolto dagli avvocati nella storia dell'unificazione del Paese. Allora si registrava l'avvio di una società moderna con una borghesia produttiva composta non solo dai ceti dei commercianti e degli industriali, ma anche dai ceti degli intellettuali, dei professionisti, degli accademici, di quegli uomini e di quelle donne votati ai valori della libertà, della democrazia, dei diritti fondanti la società civile. Le ricerche storiche promosse dal CNF registrano l'apporto straordinario dato dagli avvocati al Risorgimento, non solo per il sangue versato e per gli atti di eroismo nei moti rivoluzionari e nelle dure battaglie militari, ma nella costruzione della unità politica, nella impalcatura dello Stato, nella amministrazione della giustizia, nell'impulso allo sviluppo economico e sociale del Paese. La fondazione del nuovo diritto civile e commerciale, del nuovo diritto penale, del nuovo diritto amministrativo, del nuovo diritto del lavoro e del diritto sindacale si deve infatti ai giuristi – agli avvocati e agli accademici, che svolgevano con particolare perizia l'avvocatura, appartenenti per il solo loro titolo alla élite culturale e politica dell'epoca».

⁴⁷ Di recente il d.lgs. 23 febbraio 2006, n. 109 (*Disciplina degli illeciti disciplinari dei magistrati, delle relative sanzioni e della procedura per la loro applicabilità, nonché modifica della disciplina in tema di incompatibilità, dispensa dal servizio e trasferi-*

Il fenomeno della standardizzazione si vede chiaramente in materia contrattuale: spesso gli operatori utilizzano formulari precostituiti per definire i contenuti dei negozi giuridici di volta in volta necessari a soddisfare le esigenze delle parti. Nel mondo anglosassone si adopera il termine «boilerplate» per far riferimento ad un modello di contratto che viene adattato e spesso copiato nei documenti sottoscritti da successivi paciscenti⁴⁸. Esistono anche delle banche dati che mettono a disposizione i formulari in parola⁴⁹.

Quanto alla tendenza a ricalcare iter argomentativi consolidati è sufficiente ricordare l'abitudine a riprodurre nella motivazione di sentenze nuove, interi *obiter dicta* contenuti nella giurisprudenza già edita.

mento di ufficio dei magistrati) è intervenuto a regolamentare gli ambiti entro i quali il giudice può esercitare la propria attività di interpretazione chiarendo i casi nei quali può addirittura travalicare nell'illecito disciplinare. In particolare, l'articolo 2, comma 2, chiarisce che l'attività di interpretazione di norme di diritto e quella di valutazione del fatto e delle prove non danno luogo a responsabilità disciplinare del magistrato a meno che si producano situazioni stigmatizzate dallo stesso legislatori quali: la grave violazione di legge determinata da ignoranza o negligenza inescusabile; il travisamento dei fatti determinato da negligenza inescusabile; l'emissione di provvedimenti privi di motivazione, ovvero la cui motivazione consiste nella sola affermazione della sussistenza dei presupposti di legge senza indicazione degli elementi di fatto dai quali tale sussistenza risulti, quando la motivazione è richiesta dalla legge; l'adozione di provvedimenti adottati nei casi non consentiti dalla legge, per negligenza grave e inescusabile, che abbiano leso diritti personali o, in modo rilevante, diritti patrimoniali; l'adozione intenzionale di provvedimenti affetti da palese incompatibilità tra la parte dispositiva e la motivazione, tali da manifestare una preconstituita e inequivocabile contraddizione sul piano logico, contenutistico o argomentativo; l'adozione di provvedimenti non previsti da norme vigenti ovvero sulla base di un errore macroscopico o di grave e inescusabile negligenza.

⁴⁸ Il tema è stato approfondito da J.L. SCHROEDER, *Copy Cats: Plagiarism and Precedent*, Cardozo Legal Studies Research Paper No. 185, March 12, 2007, rinvenibile su SSRN all'indirizzo <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=970365>.

Su vantanti e svantaggi della standardizzazione in materia contrattuale vedi G. BELLANTUONO, *Tipicità, atipicità e collegamento negoziale*, in G. PASCUZZI (a cura di), *Pacta sunt servanda*, Bologna, 2006.

⁴⁹ Ad esempio dell'IPSOA.

<http://shop.wki.it/Ipsoa/Banche_Dati/Tuttoformulari_Modulo_fiscale_s21192.aspx>.

Il fenomeno riguarda anche gli scritti difensivi degli avvocati ed è stato certamente agevolato e amplificato dagli strumenti elettronici di redazione del testo⁵⁰. Quanto del fenomeno citato è frutto della necessità di uniformarsi correttamente ai precedenti e quanto, invece, frutto della pigrizia degli estensori? Si tratta di un fenomeno del tutto lecito o in esso è possibile intravedere un vero e proprio plagio?

A quest'ultima osservazione si potrebbe obiettare citando l'articolo 5 della legge italiana sul diritto d'autore (l. 633/1941) a mente del quale le norme a tutela del *copyright* non si applicano ai testi degli atti ufficiali dello Stato e delle amministrazioni pubbliche, sia italiane che straniere. Occorre muovere, ovviamente, dal presupposto che gli atti giurisdizionali rientrano nella categoria citata⁵¹. Diverso discorso potrebbe farsi per gli atti degli avvocati: a cominciare dal parere *pro veritate* per il quale potrebbe porsi un problema di tutelabilità⁵².

C'è infine un aspetto su cui conviene spendere qualche riflessione. Anche nel mondo della riflessione giuridica non mancano esempi di plagio conclamato. Nelle aule di giustizia, anche penale, sono finiti casi di persone accusate di aver copiato intere monografie usate per vincere concorsi a cattedra. Ma esiste un altro aspetto del tema più intimamente connesso ai profili etici della ricerca scientifica ma che ugualmente si collega al rapporto tra creatività e memoria (in questo caso: collettiva)⁵³.

⁵⁰ Sulle ricadute culturali della rivoluzione digitale v.: G. PASCUIZZI, *Il diritto tra tomi e bit. Generi letterari ed ipertesti*, Padova, 1977.

⁵¹ Diverso discorso deve farsi per le banche dati di giurisprudenza che godono della protezione di cui all'art. 102 bis della legge. Naturalmente ad essere vietata è l'estrazione di parti sostanziali della banca dati.

⁵² Si è già posto il problema della responsabilità da parere: A. FABRIZIO-SALVATORE, *L'avvocato e la responsabilità da parere* (nota a Cass., sez. II, 14 novembre 2002, n. 16023, Com. Corciano c. Maori), in *Danno e resp.*, 2003, 256.

⁵³ In generale sui profili etici della ricerca scientifica v.: M. ROIG, *Avoiding plagiarism, self-plagiarism, and other questionable writing practices: A guide to ethical writing*, rinvenibile all'indirizzo: <<http://facpub.stjohns.edu/~roigm/plagiarism/Index.html>>.

È molto diffusa la tendenza a citare selettivamente la letteratura che si è occupata dell'argomento oggetto della riflessione dell'autore di un nuovo contributo. Gli appartenenti ad una data "scuola accademica" molto spesso citano lavori di appartenenti solo alla medesima scuola dimenticando di citare altri autori che hanno la sola di colpa di non condividere allo stesso filone di pensiero (i.e.: alla stessa cordata di potere accademico). A volte si finisce per ignorare contributi che hanno raggiunto esiti che apertamente smentirebbero i risultati che si propone di dimostrare l'autore impegnato nell'attività censoria. Siamo di fronte ad un atteggiamento eticamente e scientificamente scorretto. Ma questo modo di 'selezionare' la memoria collettiva preesistente cercando di consegnare all'oblio ciò che non fa piacere o risulta scomodo finisce per retroagire sulle stesse modalità di formazione del pensiero e, quindi, sulla stessa creatività ovvero sull'astratta possibilità di produrre nuova conoscenza.

A volte è un meccanismo che scatta in automatico: potremmo definirla *path dependency* derivante dall'appartenenza ad una scuola accademica (per molti versi potremmo assimilarla alla cosiddetta 'memoria implicita'). La convinzione della bontà metodologica e contenutistica del modo di lavorare del proprio gruppo scientifico di appartenenza porta a non vedere neanche (e, quindi, ad ignorare) i contributi che vengono da altri approcci scientifici. Probabilmente è lo stesso meccanismo che rende indigesta a molti l'interdisciplinarietà⁵⁴. Solo che questo modo di usare selettivamente la memoria collettiva finisce per danneggiare il progresso della conoscenza non per favorirlo⁵⁵.

⁵⁴ G. PASCUZZI, *Il metodo interdisciplinare nella formazione del giurista*, lezione alla Scuola di dottorato in Diritto internazionale e Diritto privato e del lavoro (in collaborazione con CIGA: Centro interdipartimentale di ricerca e servizi per le decisioni giuridico-ambientali e la certificazione etica d'impresa), Padova, 27 maggio 2011, Facoltà di Scienze Politiche, in corso di pubblicazione.

⁵⁵ Non a caso M. MADISON, *Beyond Creativity: Copyright as Knowledge Law* 12 *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, 817 (2010) sostiene che il concetto chiave del *copyright law* dovrebbe essere la 'conoscenza' e non la 'creatività'. A

6. Conclusioni

Esiste un rapporto molto stretto tra i ricordi e la creatività. Quest'ultima affonda le proprie radici nella memoria individuale e collettiva.

Non possiamo quindi comprendere il concetto di creatività (e quello correlato di plagio) senza comprendere i meccanismi di funzionamento della nostra memoria. Ovvero: i meccanismi che regolano l'immagazzinamento dei ricordi, il recupero degli stessi, i rapporti tra fonte del ricordo e ricordo stesso.

Non è un lavoro semplice né di breve respiro. Ma la sua urgenza testimonia, una volta di più, la necessità dal dialogo interdisciplinare.

* * *

Postilla. Qualche giorno dopo la conclusione del convegno ho ricevuto una *mail* di Rossana Ducato, che aveva ascoltato la mia relazione. Mi comunicava di aver trovato, curiosando su internet in un database di citazioni, questa frase attribuita a John Lennon: «Life is what happens to you while you're busy making other plans»⁵⁶. Sembra proprio la frase, tradotta in inglese, che ho ricordato all'inizio. Solo che io non ricordo di averla mai sentita o letta in inglese. Meno che mai ricordo una qualsiasi relazione della stessa con John Lennon. Forse c'era qualcosa in comune nel nostro modo di pensare.

pagina 824 leggiamo: «My answer is that although creativity should not be excluded from copyright, copyright should be conceived primarily as a system for producing, distributing, conserving, sharing, and ensuring access to knowledge». Lo scritto è reperibile anche su SSRN all'indirizzo: <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1599621>.

⁵⁶ <<http://www.quotedb.com/quotes/2005>>.

«FALSE IMPOSTURE» E «FRAUDOLENTI INGANNI»
NELLE SCIENZE DEL SEICENTO
E PRIMO SETTECENTO

Renato G. Mazzolini

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

1. Premessa

In uno dei primi libri dedicati alla crisi del sistema di valutazione nell'ambito della comunità scientifica contemporanea, Marcel C. LaFollette ha scritto che «Forgery, fakery, and plagiarism contradict every natural expectation for how scientists act; they challenge every positive image of science that society holds»¹. In effetti, casi recenti come quello (1981-1987), ad esempio, del cardiologo John Darsee²,

¹ M. LAFOLLETTE, *Stealing into Print: Fraud, Plagiarism, and Misconduct in Scientific Publishing*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992, 1.

² John Roland Darsee, allievo di uno dei maggiori cardiologi americani, Eugene Braunwald, e suo assistente alla Harvard Medical School, aveva una produzione scientifica talmente numerosa da insospettare alcuni colleghi, i quali dimostrarono che egli falsificava i dati delle ricerche condotte. Il Presidente della Harvard Medical School istituì un'indagine e un'altra fu condotta dai National Institutes of Health. Entrambe le indagini conclusero, nel 1982, che Darsee era colpevole. A questo punto entrarono in gioco due biologi, Walter W. Stewart e Ned Feder, che esaminando le 109 pubblicazioni di Darsee e i 47 studiosi di cardiologia che ne erano coautori pervennero alla conclusione che nessuno di questi aveva controllato i dati forniti da Darsee. I risultati delle indagini di Stewart e Feder furono drammatici per la comunità scientifica e nessuna rivi-

quello (1986-1991) che ha coinvolto il premio Nobel David Baltimore³, oppure quello (2004-2007) che ha drasticamente ridimensionato la fama del veterinario sud-coreano Woo-Suk Hwang, hanno avuto un'ampia risonanza non solo all'interno della comunità scientifica, ma ancor più nello spazio pubblico⁴. In particolare, gli ostacoli posti dalla comunità scientifica alla pubblicazione dei risultati delle indagini svolte con ammirevole ostinazione sui casi Darsee e Baltimore da parte di

sta volle pubblicarli. Alla fine John Maddox decise di pubblicarli su *Nature* nel 1987. Cfr. LAFOLLETTE, *Stealing into Print*, cit., 8-13, 33, 145-147, 152-153; e F. DI TROCCIO, *Le bugie della scienza. Perché e come gli scienziati imbrogliano*, Milano, 1993, 154-159.

³ Premiato con il Nobel nel 1975, il biologo David Baltimore pubblicò sulla rivista *Cell*, vol. 45/2, 1986, 247-259, assieme a Frank Costantini, Thereza Imanishi-Kari e altri, un articolo sulla sostituzione di geni in due razze di topi. Sulla base degli esperimenti condotti da Imanishi-Kari il gene donatore avrebbe prodotto nell'ospite alti livelli di anticorpi. Senonché Margot O'Toole, una specializzanda che aveva lavorato per un certo periodo con Imanishi-Kari prima che i loro rapporti si deteriorassero, leggendo l'articolo si avvide che i risultati a lei noti andavano in tutt'altra direzione e ne informò varie istituzioni. Due commissioni del MIT e della Tufts University giunsero a una conclusione diplomatica sostenendo che in fondo si trattava solo d'interpretazioni diverse di dati sperimentali. Ned Feder e Walter W. Stewart scrissero allora una nota agli autori dell'articolo scatenando un putiferio. I National Institutes of Health si opposero a che i due studiosi continuassero le loro indagini, ma questi riuscirono a portare la questione al Congresso che istituì due commissioni. Baltimore si rifiutò di sottoporsi al controllo, ma il Presidente di una delle due commissioni, John Dingell, fece intervenire i servizi segreti che, esaminando i protocolli tenuti da Imanishi-Kari, stabilirono che i dati erano stati manipolati. Cfr. LAFOLLETTE, *Stealing into Print*, cit., 25-26, 70-79; e DI TROCCIO, *Le bugie della scienza*, cit., 70-79.

⁴ Nel Febbraio del 2004 Woo Suk Hwang e Shin Yong Moon suscitarono una straordinaria attenzione da parte dei media per avere pubblicato un articolo in cui sostenevano di avere derivato una linea di cellule staminali embrionali da un blastocista clonato. L'evento, infatti, si presentava come il primo passo verso la clonazione terapeutica. Successivamente, a causa della falsificazione dei dati e della procedura non etica con cui avevano ottenuto 242 ovociti, l'articolo W.S. HWANG, S.Y. MOON, *Evidence of a Pluripotent Human Embryonic Stem Cell Line Derived from a Cloned Blastocyst*, in *Science*, n. 303, 2004, 1669-1674 fu ritirato assieme a un articolo successivo pubblicato su *Science* nel 2005. Su tale episodio esiste già una letteratura molto vasta, cfr., ad esempio, E. JACKSON, *Fraudulent Stem Cell Research and Respect for the Embryo*, in *BioSocieties*, 1, 2006, 349-356.

Walter W. Stewart e Ned Feder – due veri e propri *fraudbusters* – hanno da un lato indignato l'opinione pubblica e dall'altro posto in evidenza la parziale difficoltà di autogoverno e autocritica della comunità scientifica⁵. Scrivo «parziale difficoltà», poiché Stewart e Feder sono due biologi professionisti e fanno quindi parte integrante della comunità scientifica nonostante la non celata irritazione espressa nei loro confronti da parte di autorevoli esponenti della loro stessa comunità. Inoltre, proprio per il carattere delle loro indagini, dimostrano che essi sono rimasti fedeli all'ideale mertoniano del CUDOS (*communism, universalism, disinterestedness, organized skepticism*) nonostante numerosi storici, sociologi e giuristi lo considerino definitivamente tramontato⁶. D'altra parte, non essendo stato sostituito da alcunché, il CUDOS rappresenta tuttora lo SCUDO più appropriato per difendere le pratiche scientifiche nella stessa comunità scientifica, spesso assai reticente nell'ammettere l'esistenza di plagi e pratiche scorrette.

Il plagio, l'intenzionale omissione di dati sperimentali o la loro falsificazione, l'uso strumentale della *peer review* per ritardare, anticipare o bloccare la pubblicazione di risultati ottenuti da gruppi di ricerca concorrenti, il riciclaggio di dati propri o altrui senza adeguata citazione e addirittura la pirateria informatica costituiscono un insieme di comportamenti generalmente considerati scorretti. Il fatto che membri della comunità scientifica siano capaci di frode non stupisce né lo storico, né

⁵ Come risulta evidente dal testo di D. GOODSTEIN, *Conduct and Misconduct in Science*, pubblicato in P.R. GROSS, N. LEVITT, M.W. LEWIS (a cura di), *The Flight from Science and Reason*, in *Annals of the New York Academy of Science*, vol. 775, 1996, 31-38.

⁶ Il riferimento è ovviamente al celebre saggio del 1942 di R.K. MERTON, *The Normative Structure of Science*, ripubblicato in N.W. STORER (a cura di) *The Sociology of Science*, Chicago, London, 1973, 267-278. Per una discussione dell'ideale mertoniano in questo contesto, cfr., in particolare, R. CASO, *Relazione introduttiva. L'open access alle pubblicazioni scientifiche: una nuova speranza*, in R. CASO (a cura di), *Pubblicazioni scientifiche, diritti d'autore e open access*, Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 20 giugno 2008, *Quaderni del Dipartimento di Scienze Giuridiche* vol. 79, Trento, 2009, 7-45, in particolare 13-16.

il sociologo, né l'antropologo e forse nemmeno il giurista – dopotutto anche gli scienziati sono esseri umani come noi e come noi vivono in un mondo fortemente competitivo –, ma incrina sicuramente l'immagine diamantina che della scienza gli stessi scienziati hanno da secoli propagandato nello spazio pubblico. Sue sfaccettature essenziali sono che gli scienziati dicano il vero, siano campioni del *fair play*, difensori estremi dell'oggettività e acerrimi nemici delle pseudoscienze e dell'antiscienza. Come le impurità in un diamante ne sviliscono il valore, così i comportamenti fraudolenti nella pratica scientifica sminuiscono la credibilità e affidabilità della scienza nello spazio pubblico, con la conseguenza di incidere sui meccanismi di valutazione scientifica e di attribuzione delle risorse ai progetti di ricerca considerati più promettenti. È quest'ultimo aspetto, ovviamente, che maggiormente preoccupa la comunità scientifica e che ne ha ispirato le pratiche dilatorie e insabbiatrici nei confronti del caso Darsee o del caso Baltimore.

In questa sede assumerò una nozione di plagio molto tradizionale e simile a quella che si andò affermando tra i filosofi naturali a partire dalla fine del Cinquecento e per tutto il Seicento. Per plagio, dunque, intendo l'appropriazione da parte di un individuo (o gruppo di individui) degli scritti, delle idee o degli artefatti di un altro individuo (o gruppo di individui) attribuendosene la paternità/maternità. Dal nostro attuale punto di vista è evidente che tutta la nostra formazione e attività culturale è fondata su una continua appropriazione di scritti, artefatti e idee altrui: è – si potrebbe dire – un plagio continuo. Tuttavia, ciò che distingue il vero e proprio plagiatario è che egli si attribuisce la paternità/maternità degli scritti, delle idee o degli artefatti di un altro. Dal mio punto di vista – che è quello di uno tra i numerosi storici della scienza – studiare il plagio nelle scienze nel periodo che va all'incirca dal secondo Cinquecento a oggi significa, da un lato compiere un salutare atto di desacralizzazione della scienza rispetto ad alcune pratiche messe in atto in ambito scientifico, dall'altro contestualizzarlo nell'am-

bito delle dinamiche comunicative delle comunità scientifiche di un determinato periodo storico. Poiché gli esempi che fornirò si riferiscono al periodo della rivoluzione scientifica d'età moderna, ritengo opportuno evocare, in maniera estremamente sintetica, almeno alcune caratteristiche delle dinamiche comunicative che allora andavano costituendosi in una comunità scientifica in formazione.

2. *Una cornice in costruzione*

Durante il Medio Evo e il primo Rinascimento la segretezza ha caratterizzato numerose attività umane quali, ad esempio, l'esercizio del potere e la trasformazione di oggetti naturali in beni di consumo e: *arcana imperii* e *arcana naturae*. Ad esempio, nel sistema delle corporazioni le tecniche di lavorazione erano tesaurizzate da giurati e maestri come un bene talmente prezioso da essere raramente reso noto oltre la soglia di una bottega⁷. Gli ingegneri indicavano in maniera cifrata le loro idee più originali e Leonardo scriveva alla rovescia perché nessuno potesse leggere i suoi appunti. Anche i pittori custodivano con cura le tecniche con cui ottenevano effetti speciali e Rubens, nel primo Seicento, confidò solo ai suoi allievi più vicini il modo con cui produceva l'effetto di trasparenza dell'epidermide umana. Del resto, gli stessi filosofi che coltivavano la filosofia ermetica distinguevano nettamente tra un sapere comune e un sapere esoterico. Non vi è dubbio che in tale contesto la stampa abbia dato un colpo letale alla pratica difensiva della segretezza. Le numerose pubblicazioni recanti il titolo *Segreti*, che nel corso del Cinquecento e primo Seicento inondarono il mercato librario, costituiscono un sintomo significativo di un processo di ampliamento

⁷ E. McMULLIN, *Openness and Secrecy in Science: Some Notes on Early History*, in *Science, Technology & Human Values*, 10/2, 1985, 14-23.

della comunicazione e di erosione della pratica della segretezza⁸. Tuttavia, se da un lato la stampa aprì un nuovo spazio comunicativo, essa suscitò al contempo nuove strategie difensive onde stabilire forme di proprietà – precedentemente difese con la segretezza – delle quali Umberto Izzo ci ha fornito un resoconto avvincente⁹.

Mentre i filologia fornirono edizioni dei classici greci, mettendo in tal modo a disposizione degli studiosi coevi esempi di stili di pensiero scientifico quale a) quello assiomatico deduttivo, b) sperimentale, c) di modellizzazione ipotetica, d) tassonomico ed e) di derivazione storica¹⁰, nel Cinquecento la tradizione ermetica sviluppò un tipo di letteratura nota sotto il nome di “magia naturale”. Quest’ultima aveva lo scopo di scoprire le proprietà e qualità nascoste delle cose per poterle manipolare e produrre in tal modo effetti meravigliosi¹¹. Gli esponenti della magia naturale e i filosofi naturali del Seicento erano mossi da una simile intenzionalità – svelare i *secreta naturae* – ma differivano sia quanto al tipo di argomentazione da utilizzare, sia quanto al metodo espositivo da adottare¹². Infatti, mentre i primi fornivano una descrizione delle qualità e proprietà delle cose mescolando rivelazione e segretezza, i secondi si rifecero largamente ai modelli argomentativi degli

⁸ W. EAMON, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, N.J., 1994.

⁹ U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto di autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, 2010.

¹⁰ A.C. CROMBIE, *Styles of Scientific Thinking in the European Tradition. The History of Argument and Explanation especially in the Mathematical and Biomedical Sciences and Arts*, 3, London, 1994, vol. I, 84-85.

¹¹ L. THORNDIKE, *History of Magic and Experimental Science*, 8, [prima ed. 1923-1958] qui citata dalla ristampa New York, [1970 cr.]; P. ROSSI, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, nuova ed. riveduta e ampliata, Torino, 1974; K. THOMAS, *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*, London, 1971.

¹² Sulla scrittura in ambito scientifico per il periodo qui considerato si può vedere C. BAZERMAN, *Le origini della scrittura scientifica*, Ancona e Bologna, 1991; e M. GALUZZI, G. MICHELI e M.T. MONTI (a cura di), *Le forme della comunicazione scientifica*, Milano, 1998.

antichi e al loro metodo espositivo, apparendo in tal modo più convincenti, più autorevoli e, soprattutto, più suscettibili di essere sottoposti al tribunale della ragione e dell'esperienza, ovvero di essere confermati o contraddetti.

Un altro aspetto comune agli esponenti della magia naturale e ai filosofi naturali era l'esigenza di formare circoli di studiosi che potessero confrontarsi e cooperare nello svolgimento delle loro indagini. Mentre i primi, tuttavia, tendevano a concepire tali circoli come cenacoli chiusi e quasi segreti, i secondi – come vedremo – li pensavano piuttosto come luoghi aperti ai soli esperti, i cui risultati, tuttavia, dovevano essere resi pubblici quale che fosse il loro contenuto. Un passo della *New Atlantis* (1627) di Francis Bacon fornisce una eco di una visione ancora parzialmente magica della scienza lì ove descrive quali decisioni assumerebbero gli studiosi rispetto alle scoperte da loro compiute sull'isola remota:

«And this we do also: we have consultations, which of the inventions and experiences which we have discovered shall be published, and which not: and take all an oath of secrecy for the concealing of those which we think fit to keep secret: though some of those we do reveal sometimes to the State, and some not»¹³.

Di tutt'altro tenore era quanto aveva sostenuto oltre un decennio prima il principe Federico Cesi, fondatore dell'Accademia dei Lincei¹⁴, in un discorso tenuto a Roma nel 1616 che recava il titolo “Del natural desiderio di sapere et Institutione de' Lincei per adempimento di esso”. Oltre a sottolineare «il poco, et defettoso potere de soli, e divisi, e la forza dell'unioni, e cospirazioni ben ordinate», cioè la forza

¹³ F. BACON, *The Advancement of Learning and New Atlantis. With a Preface by Thomas Case*, London, 1966, 297.

¹⁴ Sulla prima Accademia dei Lincei la letteratura secondaria è oramai divenuta molto estesa. Tra le opere più informate e originali, cfr. D. FREEDBERG, *L'occhio della linca. Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale*, traduzione e cura di L. GUERRINI, Bologna, 2007.

della cooperazione, egli aggiunse che i membri dell'Accademia «nel continuo ricercare, sperimentare, e contemplare, discoprono le proprietà delle cose, e ne notano sempre l'effetti, e le cagioni» con lo scopo non solo di acquisire conoscenze naturali, ma anche di renderle note con gli scritti per la generale utilità¹⁵. Nella sua straordinaria battaglia perché si riconoscesse la *libertas philosophandi in naturalibus*, ovvero il privilegio di filosofare su argomenti pertinenti alla natura, egli provvide a fornire i fondi necessari per pubblicare i libri dei membri dell'Accademia, che pertanto fecero seguire al loro cognome l'aggettivo "linceo". Sebbene l'Accademia non sia realmente sopravvissuta alla morte del suo fondatore nel 1630, essa ha costituito un modello significativo di riferimento per istituzioni successive.

Discutendo quali potessero essere i migliori metodi dimostrativi, i filosofi naturali del Seicento si sono appellati all'evidenza matematica e a quella fornita dall'osservazione e dall'esperimento. Negli ultimi due casi, essi facevano anche ricorso alla testimonianza di terzi per avvallare la veridicità delle osservazioni e degli esperimenti da loro eseguiti e descritti. Di conseguenza, i risultati delle loro indagini dovevano essere espressi nel linguaggio più chiaro possibile, onde rendere più agevole la verifica delle loro dimostrazioni matematiche o geometriche e la ripetizione delle loro osservazioni e dei loro esperimenti. Ogni ambiguità, oscurità o segretezza andava bandita e ogni appello da parte di un autore a qualche qualità occulta risultava sospetto¹⁶. La segretezza ve-

¹⁵ G. GOVI, *Intorno alla data di un discorso inedito pronunciato da Federico Cesi fondatore dell'Accademia de' Lincei e da esso intitolato "Del natural desiderio di sapere et Institutione de' Lincei per adempimento di esso"*, in *Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Serie 3, vol. 5, 1879-1880, 244-261, le citazioni sono a p. 254 e 260.

¹⁶ Semmai ci si accanì contro i principi esplicitati da un autore definendoli sprezzantemente delle finzioni simili ai romanzi. Così, ad esempio, Christian Huygens nei confronti di Cartesio: «Mr. Des Cartes avait trouvé le moyen de faire prendre ses conjectures et fictions pour des vérités. Et il arrivait à ceux qui lisent ses Principes de Philosophie quelque chose de semblable à ceux qui lisent des Romans qui plaisent et font la

niva così estromessa dalla sfera pubblica della scienza, mentre permaneva nel processo individuale della scoperta o dell'indagine sebbene quest'ultimo potesse essere stimolato e fortemente condizionato dai membri della comunità di appartenenza. Rispondendo, ad esempio, il 4 maggio 1612 al linco Markus Welser che il 6 gennaio 1612 gli aveva inviato da Augusta una pubblicazione del gesuita Christoph Scheiner sulle macchie solari, Galileo Galilei scrisse:

«Ho anche taciuto su la speranza di potere dar qualche satisfazione alla domanda di V.S. intorno alle macchie solari, sopra il quale argomento ella mi ha mandato quei brevi discorsi del finto Apelle [Scheiner]; ma la difficoltà della materia e 'l non aver io potuto far molte osservazioni continuate mi hanno tenuto e tengono ancora sospeso ed irresoluto: ed a me conviene andar tanto più cauto e circospetto nel pronunziare novità alcuna, che a molti altri, quanto che le cose osservate di nuovo e lontane da i comuni e popolari pareri, le quali, come ben sa V.S., sono state tumultuosamente negate ed impugnate, mi mettono in necessità di dover ascondere e tacere qual si voglia nuovo concetto, sin che io non ne abbia dimostrazione più che certa e palpabile; perché da gl'inimici delle novità, il numero de i quali è infinito, ogni errore, ancor che veniale, mi sarebbe ascritto a fallo capitalissimo, già che è invalso l'uso, che meglio sia errar con l'universale, che esser singolare nel rettamente discorrere»¹⁷.

même impression que des histories véritables » in C. HUYGENS, *Oeuvres completes de Christian Huygens*, a cura della Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen, 23 voll., La Haye, 1888-1970, X, 403.

¹⁷ La lettera è poi stata pubblicata da Galileo in *Istoria e dimostrazioni intorno alle Macchie Solari e loro accidenti, comprese in tre lettere scritte all'illustrissimo Signor Marco Velsari, Lincoo, Duumviro d'Augusta, Consigliero di Sua Maestà Cesarea, dal signor Galileo Galilei, Lincoo, Nobil Fiorentino, Filosofo e Matematico primario del Sereniss. D. Cosimo II Gran Duca di Toscana*, in Roma, appresso Giacomo Mascardi, MDXIII. Nella Edizione nazionale delle *Opere di Galileo Galilei*, diretta da Antonio Favaro, 20 voll., Firenze, 1890-1909 (ristampa, 1929-1939). Quest'opera è pubblicata nel vol. V, 71-249, la citazione è alla p. 94.

Oltre alla cautela – una virtù politica antica che divenne abito di molti scienziati secenteschi – e alla «dimostrazione più che certa e palpabile», ciò che colpisce in questo passo è «la necessità di dover ascondere e tacere qual si voglia nuovo concetto» per timore di dovere cadere in un «errore, ancor che veniale». La dinamica dei processi comunicativi generava in tal modo una segretezza relativa ai processi personali dell'indagine per il timore di sbagliare: un timore che divenne un'altra delle virtù caratteristiche dei filosofi naturali del Seicento. Esso, tuttavia, era accresciuto dalla paura della censura ecclesiastica operata con maggiore o minore rigore sia nei paesi cattolici, sia in quelli protestanti¹⁸. Dopo il caso Galileo, gli effetti della censura ecclesiastica sulla produzione scientifica nei paesi cattolici sono stati devastante. Basti ricordare, a tale proposito, come essi abbiano indotto Cartesio a non pubblicare nemmeno in Olanda due suoi trattati.

Impegnato a suscitare una riforma della Riforma in ambito religioso e politico John Milton – che bene conosceva la situazione italiana – pubblicò nel 1644 l'*Areopagitica*, un violento libello contro la censura che, dopo pochi anni di libertà di stampa, era stata reintrodotta in Inghilterra nell'estate del 1643 con la *Ordinance for the Regulation of Printing*¹⁹. Egli approvava quella parte dell'*Ordinance* «which preserves justly every mans Copy to himself»²⁰, cioè la proprietà letteraria, ma condannava senza appello la parte che reintroducendo la censura avrebbe potuto dar luogo a una «second tyranny over learning»²¹, ovvero all'inquisizione, impedendo in tal modo non solo «to discover on-

¹⁸ Vedi, ad esempio, S. RICCI, *Inquisitori, censori, filosofi sullo scenario della controriforma*, Roma, 2008.

¹⁹ IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, cit., 73.

²⁰ J. MILTON, *Areopagitica. A Speech of Mr. John Milton For the Liberty of Unlicenc'd Printing, To the Parliament of England*, London, 1644, 3. Nella coraggiosa edizione italiana *Areopagitica. Discorso per la libertà di stampa*, traduzione e prefazione di S. Breglia, Bari, 1933, 9-10.

²¹ MILTON, *Areopagitica*, cit., 25.

ward things more remote from our knowledge»²², ma anche di comunicare nuove verità agli altri e di riceverle dagli altri. L'unico effetto positivo della censura ecclesiastica – sempre che in questo caso si possa parlare di positività – è che gli studiosi cattolici si autodisciplinarono al punto da astenersi il più possibile dal porre in relazione, almeno esplicitamente, la loro ricerca scientifica con la metafisica e la teologia. Diversamente dai protestanti, inoltre, essi non elaborarono una fisicoteologia onde legittimare costantemente la liceità delle loro indagini.

Le accademie scientifiche del Seicento – dall'Accademia dei Lincei (1603-1630), all'Accademia del Cimento (1657-1667), dall'*Academia Naturae Curiosorum* (ovvero la *Leopoldina* fondata nel 1652), alla *Royal Society of London* (fondata nel 1662) e all'*Académie Royale des Science* di Parigi (fondata nel 1666) – hanno avuto un ruolo fondamentale, e superiore a quello delle stesse università, non solo nel processo di istituzionalizzazione della nuova scienza, cioè di accettazione e sostegno ufficiale delle sue attività, ma anche nella formazione di ampie reti comunicative. Con l'eccezione dei saggi pubblicati dall'Accademia del Cimento, che erano collettivi e non firmati, gli articoli e le brevi note edite negli atti di quelle accademie riportavano (quasi) sempre il nome del loro autore.

Oltre alle reti istituite dalle accademie con le loro pubblicazioni e con la corrispondenza ufficiale dei loro segretari, meritano di essere ricordate quelle create dai periodici generalisti e specializzati pubblicati in diversi paesi europei dalla Danimarca all'Italia. Entrambe le reti costituivano il cerchio più ampio della comunicazione scientifica del tempo. Tuttavia, ve ne erano altre più strette, ma non per questo meno significative: quelle che si erano stabilite attraverso la corrispondenza privata tra diversi studiosi. Gli epistolari di Galileo, Keplero, Mersenne, Cartesio, Huygens, Malpighi, Newton, Leibniz e Leeuwenhoek, pur mettendo in relazione un numero inferiore di individui rispetto a quanto

²² MILTON, *Areopagitica*, cit., 30.

potessero fare le accademie o i periodici dell'epoca, consentivano contatti personali, che oggi allo storico permettono di ricostruire le trame di interessi e motivazioni scientifiche di una folla di personaggi legati ai grandi virtuosi sopra citati. Ad esempio, nel caso delle osservazioni relative alle macchie solari, negli anni 1612 e 1613 Galileo ricevette informazioni e disegni delle macchie da almeno sette corrispondenti. Ciò convalida l'immagine che tali studiosi non lavoravano nel vuoto o in un disinteresse generale, quanto piuttosto erano sorretti da un interesse diffuso in una pur ristretta *élite* della società.

Nel Seicento e primo Settecento il successo in ambito scientifico non era privo di riconoscimento sociale e/o economico come un aumento di stipendio per un docente universitario o una posizione a corte. Nella *New Atlantis* (1627) Francis Bacon lo prefigurava in tal modo:

«For upon every invention of value we erect a statue to the inventor, and give him a liberal and honourable reward. These statues are some of brass, some of marble and touchstone, some of cedar and other special woods gilt and adorned; some of iron, some of silver, some of gold»²³.

È probabile che il plagio in età moderna sia stato incentivato dal desiderio della gloria letteraria e dall'ambizione a ottenere un riconoscimento più materiale.

Meno interessato a scoprire la verità di quanto non fosse a sgomberare il campo da errori presenti nei testi classici dell'antichità o tra gli interpreti della *Bibbia*, il medico, naturalista e collezionista Thomas Browne pubblicò nel 1646 un testo di straordinaria erudizione dal titolo *Pseudodoxia Epidemica* – noto in Inghilterra come *Vulgar Errors* – in cui dedicò un capitolo contro l'acritica adesione all'autorità degli antichi, ovvero contro l'accettazione passiva e indiscriminata delle opinioni da loro espresse fornendo sette argomenti. Parte di uno di

²³ BACON, *The Advancement of Learning and New Atlantis*, cit.

questi argomenti era la constatazione che gli antichi spesso trascrivevano opinioni altrui senza citare la fonte utilizzata:

«Thus may we perceive the Ancients were but men, even like our selves. The practise of transcription in our dayes was no monster in theirs: Plagiarie had not its nativitie with printing, but began in times when thefts were difficult, and the paucity of bookes scarce wanted that invention. [...] I wish men were not still content to plume themselves with others Feathers. Fear of discovery, not single ingenuity affords Quotations rather then Transcriptions; wherein notwithstanding the Plagiarisme of many makes little consideration, -whereof though great Authors may complain, small ones cannot but take notice»²⁴.

Se, dunque, presso gli antichi il plagio poteva essere giustificato dalla scarsità degli scritti per l'assenza della stampa, al tempo di Browne era considerato una mostruosità e una frode di cui i grandi autori potevano lamentarsi, mentre i minori potevano solo prendere atto.

A partire dal secondo Cinquecento è stata la stessa dinamica della comunicazione nell'ambito di una comunità scientifica in formazione a promuovere controversie relative a plagi presunti e plagi reali così come a innescare dispute tremende relative alla priorità di una scoperta o enunciazione di una nuova teoria. Ad esempio, l'astronomo Nicolaus Reimers Baer (noto come *Ursus*) sostenne che lui e non Tycho Brahe era l'autentico autore del cosiddetto sistema tychonico del mondo; Galileo suggerì di essere stato lui e non Christopher Scheiner a vedere per primo le macchie solari; Newton era convinto di essere stato plagiato da Leibniz sul calcolo e Christian Huygens riteneva che il suo orologio a molla fosse stato copiato da Robert Hooke²⁵. Da un lato gli

²⁴ SIR T. BROWNE, *Pseudodoxia Epidemica*, a cura di R. ROBBINS, 2 vol., Oxford, 1981, I, 35. Lo stesso Browne era stato fatto oggetto di un plagio e il riferimento ai «piccoli» è autobiografico, cfr. vol. II, 670.

²⁵ Sul plagio nelle scienze durante il periodo qui considerato, vedi, oltre al classico saggio del 1957 di MERTON, *Priorities in Scientific Discovery*, ristampato in *The Sociology*

scienziati volevano cooperare tra loro e tra loro comunicare, dall'altro ambivano ad affermarsi singolarmente. Il confine tra processo individuale della scoperta e cooperazione era difficilissimo da tracciare allora come lo è anche oggi; e non solo a livello storiografico. Poiché le controversie sulla priorità di una scoperta erano talmente aspre da degenerare a volte in esplicite accuse di plagio, le accademie scientifiche introdussero la prassi di certificare la data di ricevimento di una busta sigillata in cui era contenuto un manoscritto che descriveva una scoperta o un'invenzione. Per evitare tali controversie sono state praticate anche altre soluzioni. Quando, ad esempio, Charles Darwin e Alfred Russel Wallace pervennero contemporaneamente alla teoria della selezione naturale, i loro amici organizzarono un incontro alla Linnean Society di Londra il 1° luglio del 1858, perché potessero presentare assieme i loro saggi. Una soluzione simile è stata raggiunta il 15 luglio del 2001 allorché due consorzi in competizione convennero di pubblicare simultaneamente la sintesi dei loro risultati relativi al genoma umano.

3. *Un autentico plagio: Galileo vs. Capra (1606-1607)*

Il 10 giugno 1606 furono stampate in Padova per i tipi di Pietro Marinelli una sessantina di copie di un opuscolo dal titolo *Le operazioni del compasso geometrico, et militare*²⁶. Ne era autore Galileo Galilei, allora lettore di matematica all'Università di Padova, che dedicava quella sua prima pubblicazione al giovane principe Cosimo de' Medici.

of Science, cit., 286-324; A. JOHNS, *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*, Chicago, 1998, 444-542 e, dello stesso autore, *Piracy: The Intellectual Property wars from Gutenberg to Gates*, Chicago and London, 2009, 85-93.

²⁶ *Le operazioni del compasso geometrico, et militare di Galileo Galilei, Nobil Fiorentino, Lettor delle matematiche nello Studio di Padova. Dedicato al Sereniss. Principe di Toscana D. Cosimo Medici*, In Padova, In Casa dell'Autore, Per Pietro Marinelli, MDCVI. Nella Edizione nazionale delle *Opere di Galileo Galilei*, cit., l'opuscolo è pubblicato nel vol. II, alle pp. 363-424.

In essa vi descriveva gli usi di uno strumento matematico costituito da due regoli incernierati, col quale si potevano compiere operazioni aritmetiche e di geometria piana e solida. Inoltre, applicando allo strumento un filo a piombo, esso poteva essere usato come squadra da bombardieri. Si trattava dunque di una sorta di manuale d'uso per quel tipo di strumento di cui Galileo aveva fatto costruire, a partire dal 1599, circa un centinaio di esemplari nell'officina allestita in casa sua in via Vignali dal meccanico Marcantonio Mazzoleni per donarli o venderli²⁷.

Sempre a Padova, il 7 marzo 1607, apparve un opuscolo dal titolo *Usus et fabrica circini cuiusdam proportionis* a firma di Baldassarre Capra, un milanese ventisettenne che soggiornava a Padova con il padre oramai da diversi anni. L'autore fece omaggio di un esemplare dell'opera a Giacomo Alvisè Carnaro che subito si avvide che si trattava di una traduzione latina della pubblicazione di Galileo, che non vi era mai menzionato. Carnaro, sdegnato, rinviò l'omaggio al Capra e il 4 aprile 1607 informò l'amico «amatissimo» Galileo della «vergognosa truffa» dicendosi disponibile a testimoniare in suo favore²⁸. Quest'ultimo si affrettò ad acquistare una copia del volumetto del Capra per sincerarsi della cosa e, dopo averla esaminata, decise di ricorrere ai Riformatori dello Studio, la magistratura cui era affidato anche il compito della censura delle stampe. Il 7 aprile Galileo si recò a Venezia e il 9 aprile comparì dinnanzi ai Riformatori presentando un memoriale, una copia del suo libro e una di quello del Capra. I Riformatori disposero che si contassero le copie del volume del Capra esistenti presso l'autore, lo stampatore e il libraio vietandone la vendita e intimando allo stesso Capra di presentarsi davanti a loro a Venezia il 18 aprile. Fu così che in quella data ebbe inizio il dibattito. Galileo formulò la

²⁷ Sui molteplici usi dello strumento cfr. F. CAMEROTA, *Il compasso geometrico e militare di Galileo Galilei*, Firenze, 2004, 5.

²⁸ Sulla disputa tra Galileo e Baldassarre Capra cfr. A. FAVARO, *Galileo Galilei e lo Studio di Padova*, 2 vol., Padova, 1966, vol. I, 165-192, e M. CAMEROTA, *Galileo Galilei e la cultura scientifica nell'età della controriforma*, Roma, 2004, 116-130.

sua accusa, mentre Capra sostenne di non essersi appropriato dell'invenzione di Galileo e di non avere compiuto un plagio poiché aveva descritto delle operazioni che non erano presenti nell'opuscolo di Galileo. A questo punto Galileo chiese e ottenne che venisse fatta una collazione dei due testi. Essa venne affidata a Paolo Sarpi che già il giorno successivo dette il suo responso: l'opera del Capra era una traduzione in latino del libro di Galileo, ovvero di tutte le operazioni da questi descritte con l'eccezione di tre operazioni. Sarpi, inoltre, rese la testimonianza che Galileo gli aveva donato un esemplare del compasso già dieci anni prima. Il 24 aprile riprese il dibattimento e Galileo richiese che Capra desse una dimostrazione delle operazioni descritte nel volume che questi aveva pubblicato. Per evitare la prova, Capra si dichiarò disponibile a pubblicare una confessione, ma Galileo rifiutò volendo piuttosto una sua condanna. Il 4 maggio 1607 i Riformatori emisero la sentenza: fu riconosciuto il furto operato nei confronti di Galileo, si dispose che le 483 copie del volume del Capra venissero sequestrate e trasferite a Venezia per essere distrutte e che la sentenza stessa venisse resa pubblica in Padova «a suon di trombe [...] nell'ora della maggior frequenza degli studenti»²⁹.

Poiché il Capra era riuscito a sottrarre una trentina di copie inviandone alcune all'estero, Galileo decise di «dare la massima pubblicità alla vicenda»³⁰ descrivendola dettagliatamente in un libro pubblicato nell'agosto del 1607 con il titolo *Difesa contro alle calunnie ed imposture di Baldessar Capra*³¹. Rivolgendosi ai lettori, Galileo così descrisse lo stato d'animo di chi era stato vittima di un plagiatario:

²⁹ FAVARO, *Opere di Galileo Galilei*, cit., vol. II, 560.

³⁰ CAMEROTA, *Galileo Galilei*, cit., 128.

³¹ *Difesa di Galileo Galilei, Nobile Fiorentino, Lettore delle Matematiche nello Studio di Padova, contro alle calunnie ed imposture di Baldessar Capra milanese. Usategli si nella Considerazione Astronomica sopra la Nuova Stella del MDCIII come (et assai più) nel pubblicare nuovamente come sua invenzione la fabrica, et gli usi del Compasso Geometrico, et Militare, sotto il titolo Usus et fabrica Circini cuiusdam proportionis,*

«Dirà forse alcuno, acerbissimo essere il duolo della perdita della vita: anzi pur, dirò io, questo esser minor de gli altri; poi che colui che della vita ci spoglia, ci priva nell'istesso punto del poterci noi più né di questa, né di altra perdita lamentare. Solamente in estremo grado di dolore ci riduce colui che dell'onore, della fama e della meritata gloria, bene non ereditato, non dalla natura, non dalla sorte, o dal caso, ma da i nostri studii, dalle proprie fatiche, dalle lunghe vigilie contribuitoci, con false imposture, con fraudolenti inganni e con temerarii usurpamenti ci spoglia; poi che restando noi in vita, ogni virtuosa persona, non pur come tronchi infruttuosi, non solo come mendici, ma più che fetenti cadaveri ci sprezza, ci sfugge, ci aborrisce»³².

Agli occhi di Galileo, dunque, il plagio produce una vittima, poiché l'individuo plagiato è privato di beni, quali l'onore e la fama, acquisiti esclusivamente per meriti propri e cioè con lo studio e il lavoro.

4. Un brevetto mancato: il telescopio (1608)

Il 12 marzo 1610 venne pubblicato a Venezia il *Sidereus nuncius* con lettera dedicatoria di Galileo al Granduca di Toscana Cosimo II. Nel titolo dell'opera, oltre a elencare le sue principali scoperte, Galileo dichiarava esplicitamente la propria priorità in tali scoperte³³. Esse

etc. In Venetia, Presso Tomaso Baglioni, MDCVII. Nella Edizione nazionale delle *Opere di Galileo Galilei*, cit., la *Difesa* è pubblicata nel vol. II, alle pp. 513-601.

³² FAVARO, *Opere di Galileo Galilei*, cit., vol. II, 517-518.

³³ *Sidereus nuncius magna, longeque admirabilia spectacula pandens, suspiciendaque proponens unicuique, praesertim vero Philosophis atque Astronomis, quae a Galileo Galileo, Patritio Florentino, Patavini Gymnasij Publico Mathematico, perspicilli nuper a se reperti beneficio sunt observata in Lunae facie, fixis innumeris, Lacteo Circulo, stellis nebulosis, apprime vero in quatuor planetis circa Jovis Stellam disparibus intervallis, atque periodis celeritate mirabili circumvolutis; quos, nemini in hanc usque diem cognitos, novissime Author depraehendit primus; atque MEDICEA SIDERA nuncupandos decrevit.* Venetiis, Apud Thomam Baglionum, Superiorum Permissu, et Pri-

erano state rese possibili da un nuovo strumento indicato col nome di «perspicillum» e che pochi anni dopo gli accademici dei Lincei avrebbero chiamato telescopio. Non era un'invenzione di Galileo, ma di «un tal Fiammingo» di cui era venuto a conoscenza per sentito dire. Ecco come Galileo descrisse il modo in cui era venuto a conoscenza del nuovo strumento e del modo in cui si affrettò a replicarlo e a perfezionarlo.

«Sono dieci mesi incirca, che pervenne a' nostri orecchi un certo grido, esser stato fabbricato da un tal Fiammingo uno occhiale, per mezzo del quale gli oggetti, benché assai distanti dall'occhio, si vedevan distintamente come se fossero vicini; e di questo effetto invero ammirabile si raccontavano alcune esperienze, le quali altri credevano, altri negavano. L'istesso pochi giorni dopo fu confermato a me per lettera di Parigi da un tal Iacobo Badovero [Jacques Badovere], nobil francese; il quale avviso fu cagione che io mi applicai tutto a ricercar le ragioni ed i mezzi per i quali io potessi arrivare all'invenzione di un simile instrumento: la quale conseguii poco appresso, fondato sopra la dottrina delle refrazioni. E mi preparai primieramente un cannone di piombo, nelle estremità del quale accomodai due vetri da occhiali, ambedue piani da una parte, ma uno dall'altra convesso e l'altro concavo: al quale accostando l'occhio, veddi gli oggetti assai prossimi ed accresciuti; poiché apparivano tre volte più vicini, e nove volte maggiori, di quello che si scorgevano con la sola vista naturale. Dopo mi apparecchiai un altro strumento più esatto, che rappresentava gli oggetti più di sessanta volte maggiori. Finalmente, non perdonando a fatica né a spesa alcuna, pervenni a tal segno, che me ne fabbricaì uno così eccellente, che le cose vedute con quello apparivano quasi mille volte maggiori, e più che trenta volte più prossime, che vedute dall'occhio libero»³⁴.

vilegio, MDCX. Nella Edizione nazionale delle *Opere di Galileo Galilei*, cit., il *Sidereus nuncius* è pubblicato nel vol. III, alle pp. 53-96.

³⁴ L'originale è: «Mensibus abhinc decem fere, rumor ad aures nostras increpuit, fuisse a quodam Belga Perspicillum elaboratum, cuius beneficio obiecta visibilia, licet ab oculo inspicientis longe dissita, veluti propinqua distincte cernebantur; ac huius profecto admirabilis effectus nonnullae experientiae circumferebantur, quibus fidem alii praedebant, negabant alii. Idem paucos post dies mihi per literas a nobili Gallo Iacobo Badovere ex Lutetia confirmatum est; quod tandem in causa fuit, ut ad rationes inquirendas,

Ma chi era quel «tal Fiammingo» cui si doveva una invenzione che avrebbe di lì a poco contribuito a modificare in maniera decisiva la concezione del firmamento? La risposta non è certa. Tuttavia, sappiamo che i delegati degli Stati generali delle Province Unite discussero il 2 Ottobre 1608 la richiesta di un brevetto relativa a occhiali per spiare presentata da parte di Hans Lipperhey, un fabbricante di occhiali di Middleburg³⁵. Senonché, pochi giorni prima, il 30 Settembre, durante le trattative per un armistizio nella lunga guerra che opponeva gli olandesi agli spagnoli, il comandante in capo delle truppe olandesi, il conte Maurizio di Nassau, mostrò alla sua controparte, Ambrogio Spinola, il nuovo strumento. Il significato strategico dello strumento fu colto immediatamente e immediatamente se ne dette notizia in un periodico del tempo: *Ambassades du Roy du Siam*. Il segreto sullo strumento non poteva più essere mantenuto tanto che gli Stati generali, pur richiedendo a Lipperhey tre nuovi strumenti e che mantenesse segreto il modo in cui li costruiva, gli negarono il brevetto anche perché altri due costruttori di occhiali, Zacharias Jansen e Adrien Metius, richiesero a loro volta un

necnon media excogitanda, per quae ad consimilis Organi inventionem devenirem, me totum converterem; quam paulo post, doctrinae de refractionibus innixus, assequutus sum: ac tubum primo plumbeum mihi paravi, in cuius extremitatibus vitrea duo Perspicilla, ambo ex altera parte plana, ex altera vero unum sphaerice convexum, alterum vero cavum aptavi; oculum deinde ad cavum admovens obiecta satis magna et propinqua intuitus sum; triplo enim viciniora, nonuplo vero maiora apparebant, quam dum sola naturali acie obiecta plusquam sexagesis maiora repraesentabat. Tandem, labori nullo nullisque sumptibus parcens, eo a me deventum est, ut Organum mihi construxerim adeo excellens, ut res per ipsum visae millies fere maiores appareant, ac plusquam in terdecupla ratione viciniores, quam si naturali tantum facultate spectentur». Citato da *Sidereus nuncius*, cit., 1610, 6. La traduzione italiana è di Vincenzo Viviani, l'ultimo allievo di Galileo.

³⁵ Le informazioni che seguono sono desunte principalmente da A. VAN HELDEN, *The Invention of the Telescope*, in *Transactions of the American Philosophical Society*, 67/4, 1977, 36-42; e, dello stesso autore, *Galileo and the Telescope*, in P. GALLUZZI (a cura di), *Novità celesti e crisi del sapere. Atti del convegno internazionale di studi galileiani*, Supplemento agli *Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza*, 1983, 2, 149-158.

brevetto avanzando pretese di priorità. Intanto, nel Novembre del 1608, Paolo Sarpi ricevette le *Ambassades du Roy du Siam* con le notizie sulle trattative tra il conte di Nassau e Ambrogio Spinola e sulle meravigliose prestazioni dello strumento. Il 30 Marzo 1609 lo stesso Sarpi scrisse a un ex-allievo di Galileo, il parigino Jacques Badovere, per avere ulteriori informazioni. La risposta di Badovere è andata perduta, ma da quanto riportato dallo stesso Galileo egli deve averla letta. La notizia dell'esistenza di un tale strumento era certa. Una conferma ulteriore proviene da Pierre de L'Estoile che, alla data 30 Aprile 1609, narra come egli abbia visto in vendita presso un costruttore di occhiali sul Pont Marchand a Parigi un nuovo tipo di occhiali inseriti in un tubo di circa un piede di lunghezza con il quale si potevano vedere distintamente oggetti assai distanti. Furono sufficienti tali notizie perché un gruppo di studiosi si affrettasse o a procurarsi lo strumento, o a tentare di replicarlo. È il caso, ad esempio, di Thomas Harriot che a Londra si procurò uno strumento olandese e scoprì prima di Galileo i satelliti di Giove senza tuttavia pubblicare i risultati delle sue osservazioni; oppure del tedesco Simon Marius e del milanese Girolamo Sirtori che si consumarono in numerosi tentativi di costruirsi strumenti efficienti.

Come ha dimostrato Albert van Helden, dopo che si sparse la notizia del nuovo strumento e della sua struttura essenziale e dopo che a Hans Lipperhey non fu concesso alcun brevetto, numerosi studiosi entrarono in competizione tra loro per replicarlo. La grandezza di Galileo è consistita prevalentemente nella sua capacità di migliorarne le prestazioni, di rivolgerlo verso il cielo e, avendo lungamente meditato sulle problematiche cosmologiche coeve, di farvi delle osservazioni originali che egli si affrettò a pubblicare e a stabilirne in tal modo la propria paternità.

Inventato da alcuni abili artigiani olandesi nel contesto di una prolungata guerra con gli spagnoli, il telescopio fu concepito in primo luogo come strumento adatto all'avvistamento dei nemici e alla rico-

gnizione avvicinata delle loro linee offensive o difensive. La necessità di ottenere una tregua spinsero il conte di Nassau a rendere noto il vantaggio strategico acquisito e la stampa lo coadiuvò nel suo intento divulgando la notizia. Impossibilitati a ottenere un brevetto, gli artigiani olandesi fornirono al mercato i primi telescopi tanto che già nel 1609 se ne vendevano alcuni esemplari nei grandi mercati di Parigi e di Francoforte, mentre nello stesso anno un ignoto commerciante francese li offriva in vendita a Milano, Venezia, Roma e Napoli. Tuttavia, in un altro ambiente, quello dello Studio di Padova, un matematico e astronomo, che già da molti anni aveva accettato la dottrina di Copernico³⁶, intuì che il nuovo «occhiale» poteva costituire uno strumento atto non solo a scandagliare il mare per «scoprire legni et vele dell'inimico»³⁷, ma ancor più a scandagliare il firmamento e i suoi astri. Cosa che non avrebbe potuto fare con altrettanto successo se egli stesso non fosse stato un abile artigiano, capace quindi di lavorare le lenti, e un disegnatore esperto di prospettiva e di chiaroscuro³⁸.

5. Pubblicare senza il consenso dell'autore: Flamsteed vs. Newton (1704-1716)

Nel 1835 l'astronomo Francis Baily pubblicò l'autobiografia e una selezione di lettere e documenti del primo astronomo reale inglese e cioè di John Flamsteed³⁹. L'opera suscitò sconcerto poiché dai docu-

³⁶ Lettera del 4 Agosto 1597 di Galileo a Giovanni Keplero, in *Opere di Galileo Galilei*, cit., vol. 20, 67-68: «in Copernici sententiam multis abhinc annis venerim».

³⁷ Come Galileo scrisse al Doge di Venezia il 24 Agosto 1609, in *Opere di Galileo Galilei*, cit., vol. 10, 250-251.

³⁸ Sulle capacità manuali e artistiche di Galileo, cfr. Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin: Akademie Verlag 2007.

³⁹ Francis Baily, *An Account of the Rev.^d John Flamsteed, the First Astronomer-Royal; Compiled from his own Manuscripts, and other Authentic Documents, never before Published*, London, Printed by Order of the Lords Commissioners of the Admiralty, 1835.

menti pubblicati emergeva che un aspro conflitto aveva opposto Flamsteed a Newton e che la personalità di quest'ultimo era ben diversa da quella divinizzata dagli scritti apologetici precedenti. Da allora, i biografhi più avvertiti di Newton non hanno potuto passare sotto silenzio una vicenda che si protrasse dal 1704 al 1716 e che documenti ulteriori hanno consentito di approfondire in numerosi dettagli e di cui qui non posso che fornire una sintesi estrema⁴⁰. Preliminarmente, tuttavia, vi sono due questioni che vanno ricordate. La prima riguarda Isaac Newton e uno dei suoi pochi amici, l'astronomo e geofisico Edmond Halley. Entrambi si fecero inviare nel corso dei loro studi numerosi dati astronomici da Flamsteed che era stato nominato astronomo reale con sede a Greenwich nel 1675. La seconda concerne la promulgazione, il 5 aprile 1710 durante il regno (1702-1714) della regina Anna, dello *Statute of Anne*, cioè della «prima legge che riconosce all'autore di un'opera letteraria i diritti sul frutto della propria fatica creativa»⁴¹.

Il 12 aprile 1704, pochi mesi dopo la sua elezione a presidente della *Royal Society* il 30 novembre 1703, Isaac Newton si recò a Greenwich per informarsi dello stato in cui si trovava la raccolta delle osservazioni astronomiche che Flamsteed aveva regolarmente preso da quasi trent'anni con lo scopo principale di redigere un catalogo esauriente delle stelle fisse. Dopo che gli furono mostrate, Newton chiese di poterlo raccomandare al principe consorte della regina Anna, ovvero a Giorgio, principe di Danimarca, perché questi ne sostenesse la pubbli-

⁴⁰ Oltre all'opera di BAILY, *An Account*, cit., le principali fonti della controversia sono pubblicate nell'edizione completa dei carteggi di Newton e di Flamsteed: I. NEWTON, *The Correspondence of Isaac Newton*, Cambridge, 1960. J. FLAMSTEED, *The Correspondence of John Flamsteed, the First Astronomer Royal*, Vol. 3, 1703-1719, a cura di E.G. FORBES, e (per Maria Forbes) L. MURDIN, F. WILLMOTH, Bristol and Philadelphia, 1995-2002. Importanti ricostruzioni storiche della disputa sono state fornite da R.S. WESTFALL, *Never at Rest: A Biography of Isaac Newton*, Cambridge, 1980, *ad vocem*; A. COOK, *Edmond Halley: Charting the Heavens and the Seas*, Oxford, 1998, *ad vocem*; e da JOHNS, *The Nature of the Book*, cit., 543-621.

⁴¹ IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, cit., 111.

cazione. Flamsteed ne fu contento, poiché quello era appunto lo scopo della sua vita: pubblicare i dati raccolti per un trentennio e fornire un nuovo e ampliato catalogo delle stelle fisse. L'interesse personale di Newton per quei dati era evidente dal momento che egli intendeva curare una seconda edizione dei suoi *Philosophiae naturalis principia mathematica*, editi in prima edizione nel 1687, sperando di poter perfezionare proprio sulla base dei dati raccolti da Flamsteed la sua teoria sui moti della luna. Durante il 1704 Flamsteed s'intrattenne con il principe Giorgio che pareva disponibile a patrocinare l'opera e fece pervenire alla *Royal Society* una stima del numero di pagine e carte che l'opera avrebbe richiesto. A questo punto Newton prese in mano la questione. Il principe Giorgio fu eletto membro della *Royal Society* e il suo segretario scrisse una lettera ai membri della società in cui si affermava che «the President was desired to take what Care in this Matter [la pubblicazione dell'opera di Flamsteed] he shall think Necessary Towards the most Speedy publication of so usefull a Work»⁴². Mentre Newton intendeva concludere la questione velocemente, Flamsteed spiegava che, secondo i suoi criteri, il catalogo non poteva ancora dirsi concluso. Sebbene Flamsteed fosse un membro della *Royal Society*, Newton non lo incluse mai tra coloro che egli aveva delegato a discutere con il principe i dettagli relativi alla pubblicazione dell'opera. Anzi, in occasione del ritardo di pagamento della quota annuale d'associazione alla *Royal Society*, Newton lo esclude dalla lista dei soci. Di fatto i rapporti tra i due si fecero sempre più tesi. Nel 1705 i lavori andarono a rilento anche per le assenze di Newton da Londra. Quando Newton selezionò per la cura tipografica dell'opera Awnsam Churchill, Flamsteed non si trovò d'accordo con le scelte tipografiche di quest'ultimo, ma continuò a inviare materiali per la tipografia e a correggere personalmente e puntualmente le bozze. L'apice dello scontro si raggiunse allorché Newton disse che non intendeva procedere nell'impresa fino a quando non a-

⁴² WESTFALL, *Never at Rest*, cit., 657.

vesse ricevuto copia completa del catalogo delle stelle fisse. Flamsteed si rifiutò di farla eseguire e consegnargliela. Nel 1708 il principe Giorgio morì e con lui sembrò decadere anche il progetto. Infatti, nei due anni successivi non se ne parlò più.

Il 14 dicembre 1710 durante un incontro speciale del consiglio della *Royal Society* John Arbuthnot, medico personale della regina Anna e uno dei membri della *Royal Society* che aveva seguito le trattative per la pubblicazione dell'opera di Flamsteed, produsse un mandato della regina datato 12 dicembre con cui ella nominava il presidente della *Royal Society* e altri membri designati dal consiglio della società «constant visitors» dell'Osservatorio astronomico di Greenwich, ovvero, secondo il significato ecclesiastico del termine, ispettori della regolarità delle attività svolte all'Osservatorio, che in tal modo veniva a cadere sotto il diretto controllo della *Royal Society*. Oltre a inviare annualmente alla *Royal Society* «a true and fair Copy of the Annual Observations» il mandato conferiva al Presidente della società il potere di «Order and Direct Our said Astronomer, and Keeper of Our said Royal Observatory to make such Astronomical Observations, as You in Your Judgments shall think proper»⁴³.

Newton poteva ora esigere quello che voleva. Per riprendere la pubblicazione del catalogo si servì principalmente della diplomazia di Arbuthnot che, il 14 marzo 1711, informò Flamsteed che per ordine della regina la *Historia coelestis* doveva essere pubblicata il più presto possibile e gli chiedeva quindi di consegnargli «a perfect copy of your Catalogue»⁴⁴. La minuta di una lettera scritta da Newton, probabilmente il 24 marzo 1711, ma quasi certamente non inviata a Flamsteed, bene illustra con quale determinazione egli volesse piegare il suo avversario:

⁴³ BAILY, *An Account*, cit., 90-91; NEWTON, *Newton's Correspondence*, cit., vol. V, 79-80; FLAMSTEED, *The Correspondence of John Flamsteed*, cit., vol. III, 573.

⁴⁴ BAILY, *An Account*, cit., 280; NEWTON, *Newton's Correspondence*, cit., vol. V, 99; FLAMSTEED, *The Correspondence of John Flamsteed*, cit., vol. III, 581-582.

«The observatory was founded to the intent that a complete catalogue of the fix stars should be composed by observations to be made at Greenwich and the duty of your place is to furnish the observations. [...] You are therefore desired either to send the rest of your catalogue to D^r Arbothnot [sic] or at least to send him the observations [...] any excuses or unnecessary delays it will be taken for an indirect refusal to comply wth her Maj^{ty}s order. Your speedy and direct answer and compliance is expected »⁴⁵.

Fu di nuovo Arbuthnot a incontrare il 29 marzo Flamsteed presso *Garraway's Coffeeshouse* per concordare le procedure da seguire. Dell'incontro abbiamo un dettagliato resoconto dello stesso Flamsteed che si disse desideroso di procedere nell'impresa «provided that I might have just honorable and equitable and Civil usage»⁴⁶. Ma non fu così. Newton aveva dato il compito a Edmond Halley, dietro lauto compenso, di fungere da editore dei test forniti da Flamsteed. Le modifiche e la riorganizzazione dei materiali furono tali da inorridire Flamsteed. Halley aveva anche alterato i nomi tolemaici delle stelle fisse rendendo impossibile un paragone con tutti i cataloghi precedenti delle stelle fisse. Il 18/19 aprile 1711 Flamsteed scrisse ad Arbuthnot una lunga e desolata lettera in cui diceva tra l'altro:

«I have now spent 35 years in composeing and Work of my Catalogue which may in time be published [...] I have endured long and painfull distempers by my night watches and Day Labours, I have spent a large sum of money above my appointment, out of my own Estate to compleate my Catalogue and finish my Astronomical works under my hands: do not tease me with banter by telling me that these alterations are made *to please me* when you are sensible nothing can be more displeasing nor injurious, then to be told so.

Make my case your own [...] would you like to have your Labours surreptitiously forced out of your hands, conveyd into the hands of your de[c]lared

⁴⁵ NEWTON, *Newton's Correspondence*, cit., vol. V, 102.

⁴⁶ BAILY, *An Account*, cit., 226-227; FLAMSTEED, *The Correspondence of John Flamsteed*, cit., vol. III, 285-287. Il corsivo è nel testo.

profligate Enemys [Newton e Halley], printed without your consent, and spoyled as mine are in the impression? would you suffer your Enemyes to make themselves Judges, of what they really understand not? would you not withdraw your Copy out of their hands, trust no more in theirs and Publish your own Works rather at your own expence, then see them spoyled and your self Laught at for suffering it. [...] I shall print it alone, at my own Charge, on better paper and with fairer types, then those your present printer uses; for I cannot bear to see my own Labours thus spoyled; to the dishonour of the Nation Queen and People»⁴⁷.

Di nuovo, il 24 aprile, Flamsteed pregava Arbuthnot di consentirgli di stampare il catalogo a proprie spese, poiché non poteva accettare che le sue «long and chargable labours to be altered by one [Halley] that had no share in the pains or expence»⁴⁸. Ma non vi fu nulla da fare. Newton, in qualità di *Visitor of the Observatory*, richiese a Flamsteed di presentarsi a Crane Court, cioè nella sede della *Royal Society*. Il 26 ottobre 1711 avvenne l'incontro e Newton, che era in compagnia di Hans Sloane e Richard Mead, ma non di Arbuthnot che si era dimostrato troppo accondiscendente, chiese a Flamsteed se gli strumenti dell'Osservatorio fossero in ordine. Al che Flamsteed rispose che lo erano, ma anche che tutti gli strumenti d'osservazione erano sua proprietà privata, compreso il grande quadrante murale costruito a sue spese, e pertanto non soggetti all'autorità del *Visitor*. Poi si lamentò che il suo catalogo fosse edito da Halley e che egli si sentiva privato dei frutti del suo lavoro. Newton perse le staffe e incominciò a insultarlo e Flamsteed – che sicuramente sapeva come farlo infuriare – gli consigliò di governare le sue passioni. Allora Newton – riferì Flamsteed in una lettera all'amico Abraham Sharp – «told me how much I had received from the Government in 36 years I had served. I asked what he had done for

⁴⁷ BAILY, *An Account*, cit., 283-284; FLAMSTEED, *The Correspondence of John Flamsteed*, cit., vol. III, 594-597.

⁴⁸ FLAMSTEED, *The Correspondence of John Flamsteed*, cit., vol. III, 599. Il corsivo è nel testo.

the £ 500 per annum that he had received ever since he settled in London. This made him calmer»⁴⁹.

Nel 1712 apparve un grande in-folio intitolato *Historia coelestis libri duo*⁵⁰. L'opera era funzionale alle ricerche di Newton e Halley, ma non corrispondeva assolutamente alle aspettative di Flamsteed. Non vi erano nemmeno contenuti i *prolegomena* in cui Flamsteed illustrava il suo metodo di osservazione per chiarire il maggior grado di precisione che egli aveva raggiunto nelle sue misurazioni. Al loro posto vi era una prefazione di Halley in parte denigratoria nei confronti di Flamsteed. L'anno successivo Newton pubblicò una seconda edizione dei *Philosophiae naturalis principia mathematica* in cui, rispetto alla prima edizione, gli riuscì di cancellare le citazioni alle osservazioni inviategli da Flamsteed in ben quindici luoghi⁵¹. Ma la storia non finisce qui, poiché Flamsteed era determinato a pubblicare la sua opera così come egli l'aveva progettata.

Il primo agosto 1714 morì la regina Anna, e lo stesso giorno Giorgio di Hannover salì al trono d'Inghilterra, mentre il governo *Tory* cadde e i *Whigs* tornarono al potere. Nel 1715 morì anche Charles Montague, conte di Halifax, il principale protettore di Newton e amante di sua nipote, Catherine Barton, cui lasciò una generosa eredità. Con la morte della regina Anna anche il suo mandato del 12 dicembre 1710 non aveva più alcuna autorità e Flamsteed smise di inviare alla *Royal Society* i suoi rapporti annuali nonostante le richieste di Halley⁵². Inoltre, Flamsteed aveva degli amici nel nuovo governo e, il 30 novembre

⁴⁹ BAILY, *An Account*, cit., 294.

⁵⁰ Il titolo di quest'opera rara è: J. FLAMSTEED, *Historia coelestis libri duo. Quorum prior exhibet Catalogorum stellarum fixarum Britannicum novum et completissimum una cum earundem planetarum omnium observationibus sextantem, micrometro etc. habitis Posterior transitus per planum arcus meridionalis et distantius eorum a vertice compleatiter observante Johanne Flamstedis A.R. in Observatorio Regio Grenovicensi continua serie ab anno 1676 ad annum 1705 completum*, Londra, MDCCXII.

⁵¹ WESTFALL, *Never at Rest*, cit., 693.

⁵² BAILY, *An Account*, cit., 100.

1715, il *lord chamberlain*, il duca di Bolton, firmò un mandato con cui si ordinava a Newton di consegnare a Flamsteed le rimanenti 300 copie della *Historia coelestis*. Finalmente il 28 marzo 1716 Flamsteed ottenne le copie, tolse da esse il catalogo delle stelle fisse e le 120 pagine che contenevano gli estratti dalle sue osservazioni e “made a *Sacrifice of them to Heavenly Truth*”, cioè le bruciò⁵³. Tutto il passo dell'autobiografia di Flamsteed merita qui di essere citato per esteso:

«I brought them down down to Greenwich [le 300 copie della *Historia coelestis*]: and, finding both Halley's corrupted edition of my catalogue, and abridgment of my observations, no less spoiled by him, I separated them from my observations; and, some few days after, I made a *Sacrifice of them to heavenly Truth*: as I should do of all the rest of my editor's pains of the like nature, if the Author of Truth should hereafter put them into my power; that none of them but what he has given away and sent into foreign countries [le copie stampate erano circa 400] may remain to show the ingratitude of two of my countrymen, who had been obliged by me more on particular occasions, than any other mathematical acquaintance; and who had used me worse than ever the noble Tycho was used in Denmark»⁵⁴.

Tutta la vicenda rivela la personalità autocratica di Newton, ma soprattutto mostra come dopo il 1710, e nonostante lo *Statute of Anne*, si potesse pubblicare l'opera di un autore senza il suo consenso. Per concludere ricorderò solamente che Flamsteed realizzò il progetto che si era proposto. Infatti, all'epoca della sua morte, il 31 dicembre 1719, egli aveva strutturato l'opera in modo tale da consentire ai suoi allievi di pubblicarla nei tre volumi desiderati con un volume ulteriore contenente l'atlante celeste e lasciando tutto il denaro necessario per pagare le spese tipografiche, che comunque furono coperte anche grazie a una sottoscrizione. Essa apparve nel 1725 con il titolo *Historia coelestis Britannica* e fu seguita, nel 1729, dalle 25 tavole che formavano l'*Atlas*

⁵³ BAILY, *An Account*, cit., 101.

⁵⁴ BAILY, *An Account*, cit., 101-102.

coelestis. Il catalogo delle stelle fisse era il più ampio dei suoi giorni portando il numero di stelle note da poco più di 1000 a oltre 3000. Inoltre, l'accuratezza delle sue misurazioni era assicurata dall'uso che egli fece del telescopio dell'orologio a pendolo e del micrometro, cioè della più recente tecnologia allora disponibile. Il suo catalogo costituisce ancora oggi un riferimento significativo per gli astronomi a noi contemporanei⁵⁵.

⁵⁵ Cfr., ad esempio, M. WAGMAN, *Lost Stars. Lost, Missing, and Troublesome Stars from the Catalogues of Johannes Bayer, Nicholas-Louis de Lacaille, John Flamsteed, and Sundry Others*, Blacksburg, Va., 2003.

ON CREATIVITY, COPYING AND INTELLECTUAL PROPERTY

*David Lametti**

SUMMARY: *1. Introduction – 2. Creativity and the Arts – 3. Creativity and Science – 4. Conclusion: Keeping IP in its Place.*

1. Introduction

To what extent do or should intellectual property rights – say copyright or patent – protect the fruits of creativity? The concepts of creativity and intellectual property are often linked, but the relationship between creativity and some form of intellectual property protection is at best not well understood. Most often an intellectual property right is asserted that some form of a property right ought to be awarded as a reward for or incentive to foster creative acts, but analytically and empirically such claims often fall short. Indeed, there is no empirical evidence that the promise of property-like, real rights fosters creative acts at all. Rather, the assertions of normative foundational intellectual property documents such as the US Constitution and Statute of Anne are, at best, assertive and rhetorical without more¹. Perhaps one might

* I wish to thank Wendy Adams, Daniel Lametti, Roberto Caso, Umberto Izzo, Andrea Rossato and Gianfranco De Bertolini for their comments during my presentation. All mistakes remain my own. I also wish to thank Magda Woszczyk and Carrie Finlay for assistance, as well as the Faculty of Law, McGill University and the SSHRC for research support.

¹ The Statute of Anne was enacted for the «Encouragement of Learning»: An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors

be able to justify the granting of property like rights for creative acts simply because we wish to reward the creative act itself, but here we should abandon the rhetoric of incentives. Finally, one can call into question the concept of creativity itself – the romantic metaphor of a single author or inventor creating a work or invention out of whole cloth in the solitary confines of her writing space or laboratory – as an appropriate metaphor, in that one can only «create» in the context of the current state of the art or knowledge, the scientific and cultural context, etc². In other words, all forms of progress necessarily build on what is already extant.

As between concepts such as plagiarism and copyright infringement, copying gets a bit of a bad reputation in current discourse, especially when words such as «theft» or «piracy» get used as surrogates. Yet, copying remains an essential part of the transfer of learning and culture, and indeed is an integral part of any creative process. How this reality squares with normative sanction prohibiting the practice needs elaboration. In the creative context, then, we need to acknowledge the critical role that copying plays in the transmission and curation of knowledge: the mimetic act is fundamental to all kinds of learning, and the «innovative» work of genius results from copying³. For example, it is widely considered that Mozart's early work consisted mainly of copying and reworking, and it was only on this base that his

or Purchasers of such Copies, During the Times therein mentioned, 1710, 8 Anne, c.19; the US Constitution, «to promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries»: United States Constitution, Article I, Section 8, cl. 8.

² J. LITMAN, *The Public Domain*, 39 *Emory L.J.* 965 (1990), 969 (on adaptation as better metaphor).

³ See e.g., M.J. MADISON, *Beyond Creativity: Copyright as Knowledge Law*, *Vand. J. Ent. Law & Tech* (forthcoming 2010). Available at: <<http://ssrn.com/abstract=1599621>> (knowledge and learning as the central goals of copyright norms). For a post-modern theoretical take on the same, see M. BOON, *In Praise of Copying*, Cambridge, Mass., 2010.

genius emerged.

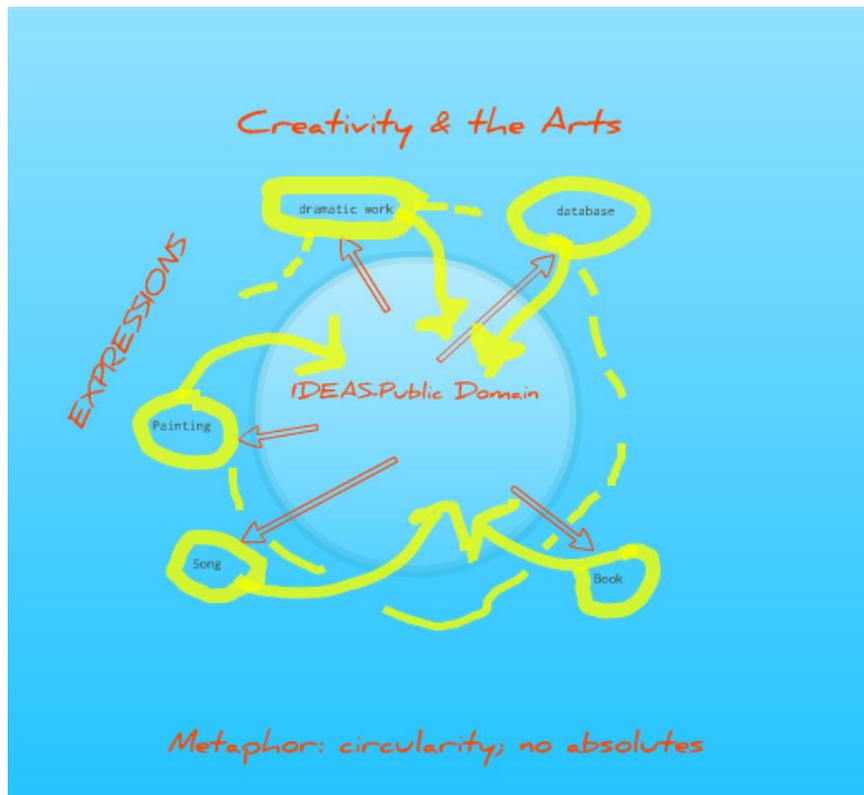
Thus, much needs to be said about the role of copying in such processes. Hence creativity is, at the very least, too individualistic a metaphor to form the basis of an appropriate concept that captures the nature and process of the development of «new» art forms, inventions and ideas. While I am mainly a non-believer as regards incentive arguments⁴ and am somewhat of a sceptic as regards the romantic view of creativity, I wish, with this brief thought experiment, to use nevertheless a notion of romantic creativity to help clarify where intellectual property protection is and is not appropriate, and, more precisely, what aspects or products of the creative process intellectual property rules might usefully protect. It is quite clear to me that there will be limits on the scope of any such protection, in this case, especially in light of the parts of the creative process that «should not be» or «cannot be» protected. And of course, if this can be shown to be true with the romantic notion of creativity, it will be even more true with less individualistic, more contextual or sceptical accounts.

My thoughts will be gathered around admittedly lay versions of artistic and scientific creativity and, in turn, their subsequent potential relationships to copyright protection and patent protection. However, I believe that even these lay versions of creativity are complex enough to provoke serious reflection on the nature and justifiable roles of copyright and patent protection. This essay is meant precisely to be speculative and provocative.

⁴ There is no empirical evidence that the incentive of a property right alone fosters creative activity. Indeed, recent psychological evidence points to the opposite conclusion: financial incentives foster only routine production, and not true innovation. For an introduction to this literature, see D.H. PINK, *Drive: The Surprising Truth About What Motivates Us*, New York, 2009.

2. Creativity and the Arts

Let me turn first to what I shall call «artistic creativity» – the multi-formed and varied creative processes that one finds in music, literature, visual arts, etc. While these processes are complex and in some way unique, I shall largely simplify by calling the processes organic and circular. One might represent the process of artistic creation with the following diagram:



I use a spatial representation – a container metaphor⁵ – for its ease. Creativity that leads to a copyrightable work takes place in the constant movement between the space on the interior of the sphere and the exterior of the sphere. In the centre of the diagram is the shared locus of cultural knowledge, what I shall call the «public domain» or, more largely, what one might call «the realm of ideas». In this sphere is the raw material of any creative act: ideas, context, all forms of known art, all other knowledge, culture, etc. It is from this space or necessarily in the context of this space that even the individual author, in the romantic model, must extract or must situate his own work.

In traditional copyright terms, and hopefully in terms of traditional common sense, what one finds in the public domain is beyond the scope of copyright protection, which is limited rather to concretized or fixed expressions of larger or more abstract ideas: the traditional idea-expression dichotomy. Copyright is thus always focused on the work, and it is the author who does the expressing or «fixing» of the work⁶. While the borderline between the concepts of idea and expression is not always clear, it suffices to say that the more specific or particularized the form of the fixed expression, the more it departs from the realm of abstract ideas, and the easier it will be to attain copyright protection⁷. So ideas form part of the public domain, free for anyone to particularize or specify for the purposes of creating other works. So, as represented in the diagram by the hard, red arrows, indicating a specific song, or book, or dramatic work, the process is one that fixes an individuated work from a more general idea taken from the public domain.

In addition to ideas and other cultural forms, the public domain also contains elements that are quite specific and already «expressed»

⁵ G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago, 1981.

⁶ I thank Wendy Adams for reminding me of this, and its distinction from debates in literary theory about the author's role in assigning meaning, debates that fit less comfortably with copyright and its fixation on works.

⁷ *Nichols v. Universal Pictures Corporation et al.*, 45 F.2d 119 (2d Cir. 1930).

in a particular manner. That is, works whose copyright protection is no longer valid are also part of the public domain. Hence, anyone can reprint a work by Shakespeare or by Jane Austen. Even though specific and particular, the term of copyright protection has run out and the works themselves are available to be copied. But there is also a more fundamental manner in which any copyrighted work expands the public domain. From the specificity of a fixed work, one can extrapolate, in turn, inspiration, ideas or general artistic content. Thus, as a quick trip to the bookstore will attest that are a number of books on the shelf about the trials and tribulations of young witches and wizards; just as JK Rowling was clearly inspired by Tolkien and other copyright-protected and traditional, no-longer-protected works on magical themes, so too her characters and themes have inspired other works in the genre. (Perhaps they have even re-created the genre.) These other works are not copies, though one can see the similarities (as well as obvious differences) between Frodo and Harry Potter and, for that matter, Harry Potter and Percy Jackson.

Finally, through tests for infringement (quality and quantity of copying or taking) that are and must be less than absolute, as well as doctrines of user rights or copyright infringement exceptions such as fair use or fair dealing, other specific parts of a work may be taken with some justification. It is in this way that every new work, while still protected by copyright also has both the direct and the indirect effects of expanding the public domain. On the diagram, I have tried to represent this expansive phenomenon with the soft, yellow lines flowing back into the public realm. Creating thus involves using the building blocks of elements contained the public domain, but then adding to or modifying the public domain, first through inspiration at the level of ideas – and indirect addition to the public domain – but also directly through minor acts of tolerated copying, major acts of copying through tolerated

fair uses, and, if some are correct⁸, perhaps even more widespread and systematic copying *tout court* for purposes such as the promotion of education and curation of knowledge⁹ and the promotion of other virtues such as sharing¹⁰. Finally, the whole of the work becomes an addition to the public domain with the expiry of the term or copyright protecting the specific expression.

As a result, the public domain constantly expands and contracts – a possibility depending on the nature and importance of what is taken out¹¹ – over time, again marked with the yellow lines on the diagram, as specific elements might be removed from it for lengthy periods, but with additions from that work or other works that do add additional elements. I do not wish to suggest that this is a zero-sum game – some takings take more and add less, and vice-versa. Some new works, add little or nothing to the state of the arts. The creative movement in the arts is thus best described in organic terms by the flow metaphor of circularity, with specific works taking their particular form from the pub-

⁸ Again, see MADISON, *Beyond Creativity: Copyright as Knowledge Law*, cit., *supra* note 3; and BOON, *In Praise of Copying*, cit., *supra* note 3.

⁹ See e.g., MADISON, *Beyond Creativity: Copyright as Knowledge Law*, cit., *supra* note 3.

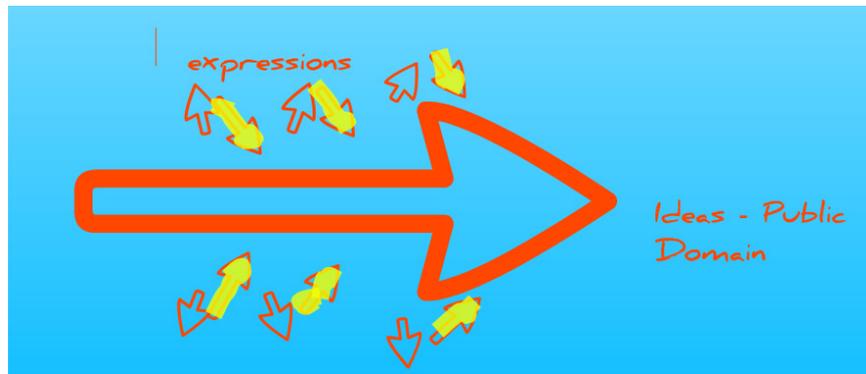
¹⁰ See D. LAMETTI, *How Virtue Ethics Might Help Erase C-32's Conceptual Incoherence*, in M. GEIST (ed.), *From «Radical Extremism» to «Balanced Copyright»: Canadian Copyright and the Digital Agenda*, Toronto, 2010, 309; and *The Virtuous P(eer): Reflections on the Ethics of File Sharing*, in A. LEVER (ed.) *New Frontiers in the Philosophy of Intellectual Property*, 2011. On application of virtues to property law more generally, see D. LAMETTI, *The Objects of Virtue* in G.S. ALEXANDER, E. PEÑALVER (eds.), *Property and Community*, New York, 2010, 1; available at SSRN: <<http://ssrn.com/abstract=1758859>>.

¹¹ As an expression approaches the level of generality of an idea, the potential for the public domain to be diminished is increased. Think, for example, of the attempt by J.K. Rowling to limit a secondary encyclopedia of Harry Potter: here Rowling's expression of Harry should not impede other legitimate works on the idea of Harry, but it is close enough that Rowling has tried, with some success. I do not elaborate on the use of trademarks to control the copyright afterlife of works – Anne of Green Gables for example – but it suffices to say that I see this as an illegitimate tactic that misapplies trademark in an inappropriate context.

lic domain and adding to it while still protected by copyright and later when the term of protection is complete. If creation is understood as a flow, very seldom, perhaps rarely, is a work ever “new” or “original” in the sense that it was not in some way inspired, spawned or adapted from something already the public domain. (Exceedingly minimal legal standards for originality serve to reinforce this idea; “original” in copyright terms means not Picasso, but rather “not copied”.) Jessica Litman’s metaphor of “adaptation” serves as a better descriptor than the romantic concept of creation. “Re-generation” is another candidate¹².

Seen in this light, another type of “flow” metaphor – one that is linear – might be more accurate. That is, a more clear flow or river metaphor might be more accurate a descriptor. In this case, there is a large flow or current of ideas that is continuously altered and developed. Expressions take certain elements out of the public domain and fix them for a period of time, with elements re-added at the outset and ultimately with the whole expression re-added to the public domain at the expiry of the term. Thus, copyright fixes or freezes part of the flow, but only temporarily, and certainly not in manner that is completely hermetically sealed from the larger flow. As a diagram, we might represent this new metaphor as follows:

¹² Fans of the long-running BBC classic sci-fi series, *Doctor Who*, will necessarily prefer this metaphor.



Here the large arrow represents the flow of ideas in the public domain. The smaller arrows that emerge out of the larger flow are fixed expressions, with the arrows pointed back in towards the larger flow arrow – broken to make the arrows softer and less than clear – show that elements return to the public domain, both immediately and over time.

Moral rights – the identification of the integrity of the work and its link to the creator – protect non-economic aspects of the work¹³. Indeed, these aspects of protection may be much more fundamental to the spirit of creativity and the link between authors and works. Although they are important rights accorded to a creator, these moral rights do not generally afford absolute control over a work to the creator. They are limited to aspects of the work hinging on identity and integrity, forcing a link to the original author to be recognized and preventing uses of the work or alterations of the work that damage this link in some way¹⁴. Hence moral rights are an important *individualistic* ele-

¹³ Of course, one must appreciate that there are some economic aspects to moral rights, especially in a society based on image: see H. HANSMANN, M. SANTILLI, 'Authors' and Artist' Moral Rights: A Comparative Legal and Economic Analysis, 26 *J. of Legal Stud.* 95 (1997).

¹⁴ A word needs to be added on the moral right of destination, allowing the author to control in some ways the manner in which the work is presented even after selling the ownership of the work. This right, while often protected in the Continental author's

ment of the process of identifying and rewarding the process of fixing or individuating particular expressions from the public domain: the reward of naming the individuator and protecting that specific form as his or hers. But this intellectual right does not and should not halt process of re-generation under the same terms as the first individuator's particularization¹⁵. In any of these metaphors, we need to understand the role played by copying.

Copying as an act is an important part of the creative process. This simply cannot be denied, though many try. No one who has ever tried to teach anyone anything can seriously deny this. Copying is part of the way people learn, the way authors write, the way songs are passed on and new songs written, and the way artists learn to paint. Even illegitimate copying, in the sense of "literary theft" or "plagiarism", has a long pedigree and is not always bad, as Richard Posner points out¹⁶. Elements in the public domain can be copied. So can certain aspects of protected works, as seen above. And protecting moral rights can be adequately accomplished while still understanding the role of copying and the need to copy for certain purposes. So the question is not to stop copying completely, but to restrict certain types of copying – that which is concealed, thus destroying the link between author and work, and that which has primarily economic consequences.

Hence, in this setting, artistic creativity is part of an organic process, full of contextual inspiration and re-inspiration, borrowing, adapting and creating. Copying is a necessary part of the flow. Copy-

rights tradition, has not passed to common law countries that have adopted certain moral rights as a result of treaty obligations: these latter countries protect only the integrity of the work and the paternity-association right.

¹⁵ The Kantian tone of this argument is obvious: while I am often sceptical of Kantian reformulations of copyright, I must admit that moral rights is the area of copyright analysis most amenable to a Kantian formulation. See e.g., A. DRASSINOWER, *Copyright Infringement as Compelled Speech*, in A. LEVER (ed.), *New Frontiers in the Philosophy of Intellectual Property*, cit., supra note 10.

¹⁶ R.A. POSNER, *The Little Book of Plagiarism*, New York, 2007, pp. 17 ff.

right protection temporarily freezes part of the flow, as it protects in the particular area outside the public domain in the realm of expressed works, by preventing some forms of copying, especially copying with serious economic consequences. But it does not (and should not) control access to the work, and indeed the manner in which the work might be legitimately used for other works, indirectly or directly. Copyright, when balanced and functioning properly, allows for some economic profits to be taken from the reproduction of a work without stifling the creative circle. Ideally, it seems to me, the back and forth of specifying new works and taking form the public domain will be more than counterbalanced by the additions to the public domain over time. In order for this to happen, however, copyright must not be too excessive in its protection against fair uses and access control. Hence, access controls, digital locks or TPMs¹⁷ might well lead to the accelerated shrinkage of the public domain by not allowing for the continual, re-introduction of works into the public domain for indirect use, and may even block the ultimate introduction of the work into the public domain for any use.

What is essential to understand is that, even in the most romantic model, copyright and moral rights protection are limited, and are not institutions that protect the whole of the creative act by rewarding it with an absolute right to control the work. Once a work is published, even though it may not be copied outright as a whole, aspects of it do immediately form part of the public domain of ideas, and thus re-integrates itself into the creative circle. It is in this way that copyright protection will not unduly emaciate the public domain or be a brake on the creative flow.

¹⁷ «Technological protection measures».

3. *Creativity and Science*

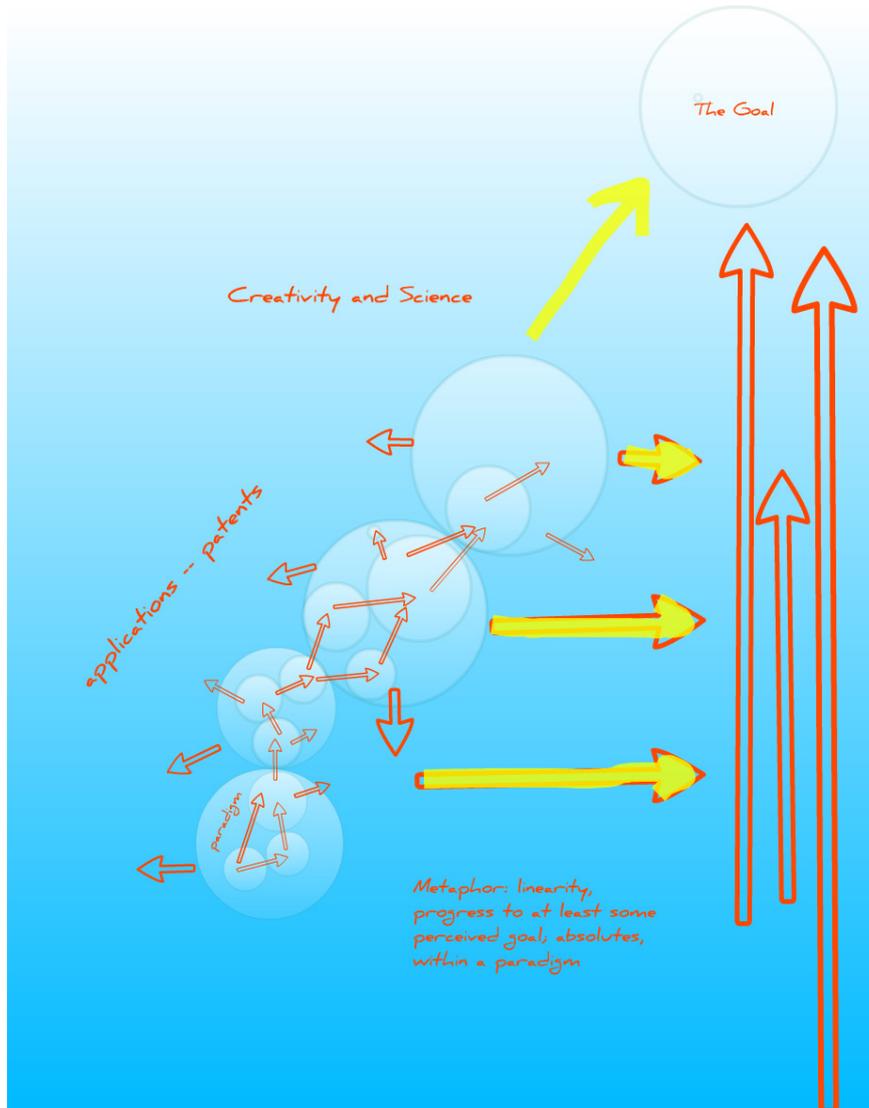
This essentially circular model (or even the flow model) of artistic expression differs fundamentally from what I understand as a lay person to be the process of scientific creation, as well as the potential for intellectual property protection through trade secrets and patents. The scientific model, even accepting the idea that any given intellectual paradigm conditions its scientific research and progress¹⁸ (thus containing much back and forth, or circular to-ing and fro-ing with a paradigm for a period of time) over the long term is characterized more by linearity than circularity. Scientific progress is achieved through better understanding, new discoveries, and such. (I note the parallel or such thoughts with certain natural law or teleological interpretations of the law: with the law «working itself pure» over time¹⁹).

The process of scientific research is aimed at discovering the natural truths or laws behind natural and scientific phenomena, and hence scientific research is about progressing towards a better understanding of these phenomena. It is the quest for these overarching goals or sets of goals that characterizes scientific creativity. One might represent this scientific process as follows:

¹⁸ T.S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962.

¹⁹ Most notably, R. DWORKIN, *Law's Empire*, Cambridge, Mass., 1986.

ON CREATIVITY, COPYING AND INTELLECTUAL PROPERTY



In this diagram, the large, red vertical arrows represent scientific laws or truths. Ultimately they point towards a final, probably (most likely definitely) unattainable, absolute goal of complete scientific understanding. In this sense, these fundamental but impartial truths – not all the same, as shown – also represent the most direct, and effec-

tive way of getting to the final goal. Hence, as with the final goal, the understanding of these partial or particular scientific truths is contingent on the current context of scientific knowledge and thus cannot be reached completely, at least not perhaps until a larger truth or even “the ultimate” set of truths goal is almost unearthed. In this sense, human scientific discovery starts far from both the final absolute goal and the congeries of partial scientific laws that, if understood completely, would get scientific discovery to the final point most effectively, and then tries to move ever closer by more fully understanding at any given stage.

Using Kuhn’s metaphor of paradigm shifts, human scientific progress is represented in the circular paradigms (the larger circles on the diagram). Within each paradigm, there are advances and movement, in a process that may even be characterized by the circular flow metaphor used for artistic creation, with a public body of shared scientific knowledge that forms the basis for continued and further research and discovery. Ultimately, the state of collective scientific knowledge advances to the point that the paradigm no longer is adequate to frame it, and then shifts to a new paradigmatic understanding that reaches a superior position to previous paradigms, ultimately approaching more closely both the grand vertical lines of partial truths (the direction indicated by the large horizontal, red-yellow lines) as well as ultimately the absolute goal of scientific truths.

The picture over the long term here is one of discovery of buried truths, and the metaphor is more or less one of linearity, with each successful and successive a paradigm building on what was previously known or done, moving in a direction towards a goal. Old paradigms might be altered in part or discarded completely: we no longer believe that the sun revolves around the earth. However, in both the short and long terms, both within a paradigm and then in shifting to a new one, the overall state of scientific knowledge is best advanced when shared,

though competing groups of scientists compete in effect for the fame of getting to a certain result or state of understanding result. That being said, there is often a great deal of secrecy in dealings between labs, precisely to “get there first”. Whether the competitive aspect of driving discovery overcomes the efficiency of sharing knowledge is hard to justify, but that practice is still entrenched nevertheless.

Intellectual property protection, in theory, should not impede the process of scientific discovery. As patents protect only *applied* science, the realm of patent should be tangential to the central process of discovery or elucidating scientific laws or truths. That is patents should protect useful practical applications of scientific discoveries, namely inventions. On the diagram patents are thus represented by the arrows that emerge from any given paradigm and go outward but not necessarily upward, and they do not help or hinder the process of scientific discovery. Rather, they are meant to protect temporarily the practical economic or market value of a scientific application by granting a monopoly over the potential and actual use of an invention or a process²⁰. *Discovery* then in this understanding is about unearthing, better understanding, developing, and refining the laws of nature, science, mathematics, etc. while *invention* is the practical application of such laws and other know-how to solve specific problems in the day-to-day. Trade secrets perform the same function: they protect the *trade* or market value of a practical application, recipe, etc. where the inventor or “owner” decides that keeping the secret is a better strategy to realize returns.

The wealth of scientific knowledge is in effect an example of the scientific public domain, and serves as the basis for particular applications that might be proprietary. (Here the public domain as described in the creativity and arts model, as the basis in any given paradigm, just

²⁰ In this characterization, there is some affinity to the flow metaphor discussed above in copyright, in which copyright protection temporarily freezes a particularized expression of an idea.

described might just as well be applicable.) This understanding of the distinction between science and applied science has worked reasonably well since the outset of patent protection, as a limit to the scope of applicability of patents. More recently, a variety of factors have placed pressure on the maintenance of this distinction: most importantly, technological advances have blurred the distinction between pure science and applied science, and the commercial viability of a number of more purely scientific discoveries has pushed scientists to seek patents. For example, the question of whether any computer program (a potential application of science – also covered by copyright for reasons which I have argued elsewhere are not convincing), which boils down to an algorithm (and hence is pure science), ought to be protected by any IP right remains open²¹. In a number of jurisdictions, the pressure on universities to use “technology transfer”, especially patents, as a source of funding has exacerbated this blurring, by forcing universities to attempt to do more applied research in the hopes of controlling market applications of new discoveries. Nevertheless, the fundamental distinction remains valid in my view, and the universities must remain in the care of the public domain of science, by doing pure research – even if for fame and sometimes for money – though not for market fortune.

Pharmaceutical development is a difficult example, as it straddles the line between science and applied science. One might hope or maintain that medicinal discovery – just as with medical discoveries, procedures, and knowledge – is part of the realm of pure science. Yet Western society has allowed for the market to regulate the pharmaceutical industry, with varying degrees of control indifferent jurisdictions, and have allowed medicines to fall under the ambit of patent. Often justified under the ambit of incentive-to-create theories, the patent structure commercializes this type of science, both pure and applied. For

²¹ B. KLEMENS, *Math You Can't Use: Copyrights, Patents and Software*, Washington, 2006.

now, the only observation I would offer is to say that this compromise can function effectively, provided pharmaceutical companies act ethically, producing useful drugs, making them accessible, and keeping the limits of the patent bargain in the foreground. A great deal of evidence suggests that such is not the case.

The relation between trade secret and scientific knowledge is effectively – or at least should be effectively – in parallel. A trade secret is a secret that is useful commercially, for the trade. Sharing knowledge of the basic scientific truths is essential for the linear process of scientific discovery: making advances, verifying the advances claimed by others. Fundamentally, the doctrines of trade secret and confidential information should not apply to protect such discoveries.

Yet, labs do keep secrets from competing labs. Scientists and labs do want to get to a scientific discovery first, in the way that inventors want to get to patent first, but in the pure sciences it is for being first, for fame and not necessarily for fortune (though perhaps further research funding and well-known prizes, constitute fortune of sorts). If one could show that such competition was healthy, one could justify a temporary code of secrecy, provided the result will get out at some point.

This idea of reputation or fame of course leads to a discussion of what is or could be the role of moral rights in this sphere. Moral rights are not widely accorded for patent protection, but in this sphere, being named as the discoverer of an important scientific advance is important, especially as a mark of recognition by one's peers. Certainly this type of concealment, non-attribution or non-recognition is at the very least a serious breach of professional etiquette. One must at least attribute.

Once again, something needs to be said on the role of copying in this context. As with artistic creation, copying plays an essential role in the process of scientific discovery – the sharing of results and ideas,

the duplication of formulas and procedures. Iterability is the basis for credibility in scientific method²². So here too it is not copying as such that is negative; copying in and of itself is a necessary practice for the advancement of knowledge. Rather, it is certain forms of copying of especially applied science that are the target of intellectual property protection. As for pure science, perhaps we are aiming to eliminate copying without attribution or copying in a brief temporary period when one lab is trying to get to a discovery first, a trade-off between open-knowledge and healthy competition that society is willing to support.

Once again, we are reminded that patent and trade secret remain limited to market applications for practical inventions and processes, and in neither case is the right unlimited. Given the overall teleology of scientific discovery, it is at least arguable that the case for greater openness as to the data of scientific discovery is stronger, with the concomitant conclusion that proprietary solutions that prevent access, sharing and copying are less justifiable.

4. Conclusion: Keeping IP in its Place

I am no doubt guilty of oversimplification, having provided a caricature of both the processes of artistic and scientific creation. Yet the simplification provides a useful reminder that, even employing the most author-centric, romantic model, the goals of intellectual property protection were to provide limited proprietary rights in objects of property, for exploitation in a market setting. Like all property rights, these rights are limited. This according of property rights in the fruits of artistic and scientific creation, should in no way, however, impede either creative process. Whether circular or linear, the according of property

²² I thank Wendy Adams for reminding me of this.

rights should either foster the circularity or have no negative impact on reaching larger scientific goals.

The implication may also be that we must be careful to keep private property rights and the market in its place. While both have been proven to be quite effective in provoking the creation of certain kinds of wealth, public bodies, such as universities, must take care of the public domain, and must therefore be careful in becoming market players themselves.

PRODUZIONE SCIENTIFICA E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

Andrea Rossato

SOMMARIO: *1. Tecnologia e consapevolezza – 2. Una prospettiva storica – 3. Dall'anarchia alla distopia – 4. Le ragioni economiche della «proprietà intellettuale» – 5. Dalla critica all'azione – 6. Il successo del paradigma aperto.*

1. Tecnologia e consapevolezza

L'impatto delle nuove tecnologie sul modo di lavorare di quanti si dedicano alla conoscenza scientifica è stato profondo, possiamo ormai dirlo con una certa sicurezza senza tema di poter essere accusati di voler magnificare un fenomeno così recente.

Nondimeno siamo all'alba di una rivoluzione che, possiamo presumere, avrà una portata che ancora non siamo in grado di immaginare nella sua interezza. Pur tuttavia credo si possa incominciare a volgere lo sguardo all'indietro, perché il mutare della nostra percezione delle tecnologie digitali, nell'arco di ormai tre lustri, può aiutarci a comprendere come e perché parte del dibattito pubblico sulla «proprietà intellettuale» – voglio continuare ad usare le virgolette nel designare questo oggetto giuridico – sia, quanto meno nel nostro paese, ancorato ad una visione che appartiene, in molti luoghi della cultura giuridica occidentale, al passato per la grande maggioranza degli operatori giuridici colti.

Con alcune avvertenze preliminari, a partire dalla constatazione che ogni periodizzazione è solo il tentativo di dare un ordine espositivo

ad un alcunché di magmatico, e così le analisi di un Post o di un Barlow sono contemporanee a quelle di una Radin, per fare un esempio, ma i primi possono rappresentare il senso di un sentimento dominante, nel momento in cui rendono pubblico il loro, mentre la seconda anticipa solo quel che sarà dominante in un tempo successivo.

Mi sto riferendo qui alla cultura giuridica americana, principalmente, perché, dobbiamo riconoscerlo, come molte volte è già avvenuto, essa è stata anticipatrice di tendenze che si sono poi diffuse all'interno del più largo bacino rappresentato dalla cultura giuridica occidentale¹. In ogni caso è quella cultura giuridica che ha coniato i termini entro i quali si svolge ogni dibattito sulla «proprietà intellettuale», ed analizzare i percorsi mediante i quali quei termini sono venuti alla luce sarà utile premessa alle considerazioni alle quali voglio giungere infine, relativamente al problema dell'impatto delle nuove tecnologie sul nostro modo di lavorare.

Un'altra avvertenza è relativa al fatto che io ritengo il percorso storico che voglio proporre una sorta di presa di consapevolezza del ruolo sociale della tecnologia, e questo è un pregiudizio – non può essere *dimostrato* – che, forse, altera l'analisi. In altri termini, così come vedo negli entusiasmi iniziali la mancanza di una piena comprensione delle potenzialità fornite dalle nuove tecnologie, vedo nella *militanza*, l'esito per alcuni dei più brillanti giuristi che si sono formati nell'ambito della corrente di *Law & Technology*, l'espressione della necessità, che da noi *civilian* è spesso vissuta con estraneità, se non con imbarazzo, di contribuire alla discussione pubblica divulgando all'esterno dell'accademia i risultati di un dibattito scientifico che ha per molti versi raggelato il calore iniziale. E questa necessità è avvertita con impellen-

¹ Si veda, anche in chiave critica relativamente a questa tendenza, U. MATTEI, *A Theory of Imperial Law: A Study on U.S. Hegemony and the Latin Resistance*, 10 *Ind. J. Global Leg. Stud.* 383 (2003).

za da alcune parti della comunità accademica, le quali non esitano quindi ad entrare in azione.

2. *Una prospettiva storica*

Per quanto possano essere percepite come recenti, le tecnologie informatiche delle quali stiamo discorrendo sono il prodotto degli avanzamenti scientifici ed accademici che hanno la loro culminazione negli anni settanta, quando alla ricerca scientifica quale principale motore dell'innovazione si sostituiscono, anche grazie ai mutamenti istituzionali – l'introduzione della tutela giuridica del software mediante lo strumento del diritto d'autore –, l'industria del software e dell'hardware, i quali si apprestano a divenire prodotti di massa.

Infatti, se la concezione delle prime reti a commutazione di pacchetto avviene nei primissimi anni sessanta, l'ideazione e la prima implementazione dei protocolli di comunicazione che daranno origine, nel 1983, all'Internet come oggi la conosciamo avvengono durante gli anni settanta.

La portabilità del software e l'implementazione di un sistema operativo che fosse anch'esso portabile, *Unix*, le condizioni tecnologiche che consentono infine di separare il mercato dell'hardware da quello del software – che diviene quindi *bene* autonomo –, sono anch'esse innovazioni avvenute all'alba degli anni settanta². È può essere interessante notare come entrambe siano il prodotto di un'attività che, sebbene a cavallo tra ricerca accademica e ricerca industriale, non era condizionata da considerazioni di carattere immediatamente commerciale. Ritchie e Thompson, gli autori del linguaggio di programmazione C e di

² Per una ricostruzione storica con alcune notazioni bibliografiche mi sia consentito di rinviare al mio *Diritto e architettura nello spazio digitale. Il ruolo del software libero*, Padova, 2006.

Unix rispettivamente, lavoravano nei *Bell Laboratories* di AT&T alla quale, in virtù di un accordo con il governo federale dovuto al fatto che la grande compagnia telefonica esercitava un monopolio nel proprio mercato di riferimento, era proibito l'ingresso nel settore delle tecnologie informatiche³. Gli autori, possiamo presumere, dovevano lavorare con assai poche pressioni dagli ambienti legali di AT&T, tant'è vero che dimenticarono di inserire una *copyright notice*, all'epoca avente ancora valore costitutivo del diritto esclusivo, in molti dei file di cui il sistema si componeva, cosa che divenne, in seguito, uno degli argomenti adoperati in una causa per *copyright infringement* che gli allora detentori dei diritti di sfruttamento economico di *Unix* promossero contro una *spin-off* dell'Università della California a Berkeley per aver questa commercializzato una versione del sistema *Unix* sviluppato dagli scienziati del famoso ateneo pubblico statunitense⁴.

Se poi dobbiamo prestar fede ai racconti che in seguito ne fecero i protagonisti, il tutto ebbe inizio con un gioco, per quanto serio e gravido di conseguenze⁵. Questo solo per sottolineare l'apparente man-

³ *Ibid.*, 123.

⁴ *Unix Systems Laboratories v. Berkeley Software Design, Inc and the Regents of the University of California*, 1993 U.S. Dist. LEXIS 19505 (1993). Si veda M.K. MCKUSICK, *Twenty Years of Berkeley Unix. From AT&T-Owned to Freely Redistributable*, cur. da C. DiBONA, S. OCKMAN, M. STONE, *Open Sources: Voices from the Open Source Revolution*, Cambridge, 1999, <<http://www.oreilly.com/catalog/opensources/book/toc.html>>; ROSSATO, *Diritto e architettura nello spazio digitale. Il ruolo del software libero*, cit., 158 ss.

⁵ «During 1969, Thompson developed the game of 'Space Travel'. First written on Multics, then transliterated into Fortran for GECOS [...], it was nothing less than a simulation of the movement of the major bodies of the Solar System, with the player guiding a ship here and there, observing the scenery, and attempting to land on the various planets and moons. The GECOS version was unsatisfactory in two important respects: first, the display of the state of the game was jerky and hard to control because one had to type commands at it, and second, a game cost about \$75 for CPU time on the big computer. It did not take long, therefore, for Thompson to find a little-used PDP-7 computer with an excellent display processor; the whole system was used as a Graphic-II terminal. He and I rewrote Space Travel to run on this machine». Così, in *The Evolu-*

canza di finalità economiche di un progetto che ebbe un impatto profondo sulla comunità scientifica.

All'indomani della pubblicazione del *paper* che annunciava il lavoro svolto⁶, dalle università di tutto il mondo arrivarono richieste di una copia del sistema, sempre soddisfatta. Il codice di *Unix* diviene così materiale di insegnamento nei corsi relativi al *design* e all'implementazione dei sistemi operativi, contribuendo in tal modo alla formazione di un'intera generazione di *computer scientist*.

Se l'innovazione che rappresenta la condizione tecnica imprescindibile per lo svilupparsi di un mercato del software autonomo da quello dell'hardware pare avvenire al di fuori di logiche prettamente commerciali, la condizione più propriamente giuridica, l'esistenza di un diritto esclusivo – un *property right* si direbbe con una terminologia che abbandoni il formalismo tecnico-giuridico per insistere sulla natura e la ragione economica del diritto soggettivo in oggetto –, è il prodotto di un lungo dibattito che induce infine il Congresso statunitense ad approvare una revisione del *Copyright Act* nel 1976 che statuisca il principio dell'inclusione dell'opera digitale tra le categorie di opere protette mediante l'istituto del *copyright*, dando al contempo vita, però, ad una commissione, la *Commission on New Technological Uses of Copyrighted Works – CONTU* –, che approfondisse ulteriormente la dibattuta questione al fine di adottare norme che costituissero specifiche limitazioni all'esclusività del diritto, per via della peculiare natura dell'opera intellettuale rappresentata dal software.

tion of the Unix Time-sharing System, 63 *AT&T Bell Laboratories Technical Journal* 1577 (1984), racconta Ritchie, che si sofferma a lungo nel descrivere il clima che allora si respirava nei Bell Laboratories. Sugli albori di *Unix* si vedano anche D.M. RITCHIE, K. THOMPSON, *The UNIX Time-Sharing System*, 17 *Communications of the ACM* 365 (1974); D.M. RITCHIE, *The Development of the C Language*, cur. da T.J. BERGIN JR., R.G. GIBSON JR., *History of Programming Languages*, New York, 1996, <<http://cm.bell-labs.com/cm/cs/who/dmr/chist.html>>.

⁶ RITCHIE, THOMPSON, *The UNIX Time-Sharing System*, cit.

Quel che ci si può domandare è se tali mutamenti – tecnologici ed istituzionali – abbiano avuto conseguenze positive sugli ulteriori sviluppi delle tecnologie informatiche. Ciò sta anche a significare che quello del software è un ambito nel quale vi è la possibilità di testare sul campo le argomentazioni che una certa analisi economica del diritto utilizza a giustificazione della necessità di incentivare il lavoro creativo di scienziati ed inventori mediante l’attribuzione di un diritto esclusivo, misurando l’impatto che l’attribuzione di quel diritto ha avuto sull’evolversi della *computer science*.

Dobbiamo però arrenderci all’evidenza di fatto che un tale lavoro ancora non è stato svolto – il che può indurre il sospetto che le fondamenta su cui la retorica attorno alla ragion d’essere del diritto d’autore moderno sin dalla sua origine si fonda⁷ potrebbero non essere così solide come si è soliti ritenere. I motivi possono essere molteplici, a partire dalla necessità di un approccio realmente interdisciplinare – fondato su di una profonda conoscenza e della realtà istituzionale e delle linee evolutive della *computer science* a partire dagli anni settanta. Ma non ostante la difficoltà del tema, chi desiderasse intraprendere una simile ricerca, e fosse in grado di pervenire ad un qualche risultato utile, costui sarebbe ricompensato dalla gratitudine di tutti coloro ritengono le argomentazioni economiche a sostegno del conferimento di un diritto esclusive necessitino non solamente di una loro coerenza con i

⁷ Alludo ovviamente al fatto che già lo Statute of Anne del 1710 necessiti sin dal suo titolo – «An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned» – di ribadire la sua strumentalità al supremo scopo di incentivare la crescita della conoscenza e della cultura. Sul tema si vedano L.R. PATTERSON, *Copyright in Historical Perspective*, Nashville, TN, 1968; L.R. PATTERSON, *Free Speech, Copyright, and Fair Use*, 40 *Vand. L. Rev.* 1 (1987); L.R. PATTERSON, *Copyright and “the Exclusive Right” of Authors*, 1 *Journal of Intellectual Property Law* (1993), <<http://www.lawsch.uga.edu/jipl/old/vol1/patterson.html>>; più recentemente U. IZZO, *I diritti sulle opere digitali*, cur. da G. PASCUZZI, R. CASO, Padova, 2002; U. IZZO, *Alle origini tra copyright e diritto d’autore*, Roma, 2010.

modelli mediante i quali la realtà economica viene descritta ed analizzata, ma anche di un riscontro fattuale supportato da dati empirici verificabili e verificati.

Nell'attesa mi permetto di segnalare alcuni spunti di riflessione: da un lato la testimonianza di uno dei protagonisti della rivoluzione digitale degli anni settanta, Alan Kay, e dall'altro, come andremo a vedere più oltre, la spontanea emersione di modelli alternativi di sviluppo e distribuzione del software, modelli cui ha arriso un tale successo da essere poi esportati in altri, ed assai distanti, ambiti della creatività intellettuale.

Alan Kay, premio Turing nel 2003 per i suoi studi pionieristici nell'ambito del paradigma della programmazione ad oggetti, ben rappresenta quella particolare espressione di ricercatore a cavallo tra accademia ed industria: professore alla UCLA ma anche ricercatore del PARC di Xerox negli anni settanta ove era attivo nello sviluppo delle interfacce grafiche che decreteranno in seguito il successo di imprese nascenti destinate a divenire colossi (Apple e Microsoft). In una recente conversazione con Feldman egli ha modo di affermare:

«Perhaps it was commercialization in the 1980s that killed off the next expected new thing. Our plan and our hope was that the next generation of kids would come along and do something better than Smalltalk around 1984 or so. We all thought that the next level of programming language would be much more strategic and even policy-oriented and would have much more knowledge about what it was trying to do. But a variety of different things conspired together, and that next generation actually didn't show up. One could actually argue – as I sometimes do – that the success of commercial personal computing and operating systems has actually led to a considerable retrogression in many, many respects.

You could think of it as putting a low-pass filter on some of the good ideas from the '60s and '70s, as computing spread out much, much faster than educating unsophisticated people can happen. In the last 25 years or so, we actually got something like a pop culture, similar to what happened when

television came on the scene and some of its inventors thought it would be a way of getting Shakespeare to the masses. But they forgot that you have to be more sophisticated and have more perspective to understand Shakespeare. What television was able to do was to capture people as they were. So I think the lack of a real computer science today, and the lack of real software engineering today, is partly due to this pop culture⁸».

Per avere un'idea di quale potesse essere la «next expected new thing» di cui Alan Kay sta discorrendo potremmo forse citare il famoso *paper* di John Backus presentato in occasione della lezione tenuta a seguito dell'assegnazione, nel 1977, del Turing Award al ricercatore che diresse il team di sviluppatori che diede vita al primo linguaggio di programmazione di alto livello, il FORTRAN⁹.

In questo contributo, divenuto celebre, egli sosteneva come l'evoluzione dei linguaggi di programmazione fosse rimasta ancorata ad un'architettura computazionale, quella primariamente attribuita a von Neumann, invariata sin dagli anni quaranta e cinquanta. Una tale architettura impone un paradigma, che Backus chiama lo stile von Neumann, il quale caratterizza ancor oggi la maggior parte dei linguaggi di programmazione più utilizzati pur soffrendo di limiti che un suo mutamento permetterebbe di superare. Egli proponeva in alternativa un approccio applicativo, tipico dei linguaggi funzionali, che avrebbe potuto divenire più potente ed espressivo dello stile von Neumann – come poi avvenne¹⁰. Il modello applicativo-funzionale avrebbe da un lato permesso una strutturazione più modulare e componibile dei programmi, al contempo consentendo di definirne proprietà esplorabili mediante

⁸ S. FELDMAN, *A Conversation with Alan Kay*, 2 *Queue* 20-30 (2004), <<http://doi.acm.org/10.1145/1039511.1039523>>.

⁹ J. BACKUS, *Can programming be liberated from the von Neumann style? A functional style and its algebra of programs*, 21 *Commun. ACM* 613-41 (1978), <<http://doi.acm.org/10.1145/359576.359579>>.

¹⁰ Si veda, ad esempio, J. HUGHES *Why functional programming matters*, 32 *The Computer Journal* 98-107 (1989). relativamente alle possibilità offerte da un tale paradigma.

sistemi formalizzati tendenti a testarne la correttezza e la coerenza formali ed eliminando in tal modo un'importante fonte di errori; e, dall'altro, avrebbe potuto rappresentare quella spinta necessaria alla progettazione ed implementazione di modelli computazionali più efficienti di quelli dei quali ancor oggi disponiamo¹¹.

Non si può qui omettere un seppur breve riferimento all'ambiente culturale che gravitava attorno al gruppo, prima, e poi al laboratorio di intelligenza artificiale del *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) e che presenta non poche relazioni con l'approccio che stiamo analizzando. Al MIT, sul finire degli anni cinquanta, John McCarthy aveva ideato il linguaggio di programmazione *LISP*, inteso come una forma di notazione del calcolo lambda di Alonzo Church da potersi usare nella programmazione¹². Ed il calcolo lambda sta proprio a fondamento dell'approccio funzionale esplorato per la prima volta da *LISP* e del quale andiamo discorrendo. Questo linguaggio divenne molto comune nell'ambito della comunità scientifica impegnata nella ricerca sull'intelligenza artificiale, essendo per questo che esso era stato concepito, prendendo corpo in numerosi dialetti. Rimase quivi confinato per via del fatto che le tecniche di compilazione e le tecnologie hardware disponibili negli anni d'oro del suo sviluppo, i sessanta, non

¹¹ «There are numerous indications that the applicative style of programming can become more powerful than the von Neumann style. Therefore it is important for programmers to develop a new class of history-sensitive models of computing systems that embody such a style and avoid the inherent efficiency problems that seem to attach to lambda-calculus based systems. Only when these models and their applicative languages have proved their superiority over conventional languages will we have the economic basis to develop the new kind of computer that can best implement them. Only then, perhaps, will we be able to fully utilize large-scale integrated circuits in a computer design not limited by the von Neumann bottleneck.» BACKUS, *Can programming be liberated from the von Neumann style? A functional style and its algebra of programs*, cit., 639.

¹² J. MCCARTHY, *Recursive functions of symbolic expressions and their computation by machine, Part I*, 3 *Commun. ACM* 184-95 (1960), <<http://doi.acm.org/10.1145/367177.367199>>.

permettevano la creazione di implementazioni che potessero competere con l'efficienza del paradigma dominante. Sebbene confinata all'interno di quella parte di *computer science* che non divenne cultura di massa, cionondimeno ebbe una notevole e duratura influenza¹³.

Se queste possono apparire suggestioni volte a suscitare il dubbio che l'inclusione del software tra le opere protette dal diritto d'autore possa considerarsi tra le concause di un arresto, o quanto meno di un rallentamento, della ricerca e del progresso scientifico in questo settore, quale sia stata la reazione nell'ambito della comunità scientifica espressione della *computer science* al mutamento istituzionale in oggetto è ormai un dato storico incontrovertibile: la nascita del movimento del software libero, nella sua versione forte – o *East Coast*, per riferirsi al bostoniano MIT – e nella sua versione debole – o *West Coast*, per riferirsi invece alla californiana Berkeley.

All'origine del software libero vi stanno motivazioni diverse: da un lato l'esigenza etica di un quadro giuridico che permetta la libera condivisione del software, visto da chi lo scrive come una vera opera della creatività intellettuale, la quale esprime le capacità, la fantasia, la perspicacia, i limiti e le idiosincrasie del programmatore – il timbro dell'emozionalità di quest'astrazione è forse diverso da quello della poesia, o delle arti in genere, ma non per questo meno intenso; dall'altro quella particolare esigenza di pubblica discussione che è a fondamento delle comunità scientifiche, e che attiene a tutte le forme espressive di cui la scienza fa uso.

3. Dall'anarchia alla distopia

Nel frattempo quelle tecnologie informatiche divenivano appannaggio delle masse – producendo quella cultura *pop* cui Alan Kay

¹³ Influenzò, ad esempio, proprio Alan Key nell'ideazione di *Smalltalk*.

faceva riferimento – ed entravano così nel cono di visibilità della riflessione accademica, anche giuridica.

Il *sentiment* iniziale, per usare un'espressione mutuata dall'analisi dei mercati finanziari, fu, sul principiarsi degli anni novanta, di stupefatto entusiasmo, fors'anche per l'influenza di una certa letteratura che andava diffondendosi per il tramite dei canali telematici e che da un lato esaltava le possibilità inaudite del nuovo *medium* e dall'altro celebrava la definitiva scomparsa dello Stato e dell'ordine giuridico da questi incarnato quale principale regolatore dei comportamenti individuali e collettivi. I contributi che maggiormente rappresentano il clima del tempo sono principalmente dovuti alla penna di John Barlow¹⁴.

Nell'ambito di una riflessione più squisitamente giuridica l'eventualità di un ordine privo di Stato è analizzato e, per molti versi, esaltato nelle riflessioni di Johnson e Post¹⁵, i quali sottolineano la maggior efficienza ed efficacia delle regolamentazioni di tipo *bottom-up* tipiche delle forme di autoregolamentazione che paiono caratterizzare le modalità mediante le quali le comunità online regolano i rapporti tra i loro membri. Nei successivi contributi di un Lessig¹⁶ o di una Radin¹⁷ un tale approccio sarà ricostruito come «cyber-anarchism» o «a-

¹⁴ Mi riferisco principalmente a J.P. BARLOW, *The Economy of Ideas*, 2 *Wired* (1994). Il pezzo fu seguito da J.P. BARLOW, *The Next Economy of Ideas*, 8 *Wired* (2000). Una prospettiva più squisitamente anarchica si legge in J.P. BARLOW, *A Declaration of the Independence of Cyberspace*, 1996, <<http://homes.eff.org/barlow/Declaration-Final.html>>. Alcuni anni più tardi, seppur con accenti distopici che denotano il mutato clima, Monateri riprende ancora i temi tipici della riflessione di Barlow, in *L'economia delle idee*, 6 *Cardozo El. L. Bull.* (2000).

¹⁵ Si vedano D.G. POST, *Anarchy State and the Internet: An Essay on Law-Making in Cyberspace*, *Journal of Online Law* (1995); D.R. JOHNSON, D.G. POST, *Law And Borders - The Rise of Law in Cyberspace*, 48 *Stan. L. Rev.* 1367 (1996); D.R. JOHNSON, D.G. POST, "Chaos Prevailing on Every Continent": *A New Theory of Decentralized Decision-Making in Complex Systems*, 73 *Chi.-Kent L. Rev.* 1055 (1998).

¹⁶ L. LESSIG, *The Limits in Open Code: Regulatory Standards and the Future of the Net*, 14 *Berkeley Tech. L. J.* 759 (1999).

¹⁷ M.J. RADIN, R.P. WAGNER, *The Myth of Private Ordering: Rediscovering Legal Realism in Cyberspace*, 73 *Chi.-Kent L. Rev.* 1295 (1998).

narcho-cyberlibertarism»¹⁸.

Questo genere di argomentazioni non rimane confinato nell'ambito della discussione colta, ma plasma le regole operative che informano le decisioni delle corti. Esempio paradigmatico di come una certa riflessione sul ruolo delle tecnologie telematiche e digitali influenzi il risultato delle controversie portate all'attenzione della giurisprudenza è ben rappresentato dal caso del giudice Easterbrook, il quale, in modo analogo a quanto accaduto ad un altro esponente della scuola dell'analisi economica del diritto, Richard Posner, trasloca dall'accademia ad una corte federale d'appello. Se le linee teoriche di costui si dipartono dalla constatazione dell'impatto che le nuove tecnologie della comunicazione hanno sui costi di transazione, abbassandoli in maniera strutturale e consentendo in tal modo di confinare il ruolo dell'ordinamento giuridico alla definizione di *property rights* che saranno oggetto di riallocazioni pareto-efficienti grazie a spontanee transazioni di mercato¹⁹, le sue decisioni traducono questa impostazione in regole immediatamente cogenti²⁰. Ed una tale impostazione delle relazioni tra tecnologia e regolamentazione giuridica pare, quasi naturalmente, richiedere che la seconda faccia uso della prima per rafforzare l'effettività delle norme – nella misura in cui si possa ancora parlare di norme – nell'ambiente digitale, estremamente plasmabile per propria natura. Non stupisce quindi, in questa prospettiva, sentir esaltata la funzione *coasiana* dell'autotutela digitale – per tradurre la locuzione «digital self-help» – che un Dam va proponendo²¹.

¹⁸ RADIN, WAGNER, *The Myth of Private Ordering: Rediscovering Legal Realism in Cyberspace*, cit., 1297.

¹⁹ Opera qui, evidentemente, il richiamo ad una certa ricostruzione del Teorema di Coase. V. F.H. EASTERBROOK, *Cyberspace and the Law of the Horse*, 1996 *U. Chi. Legal F.* 207 (1996); nonché dello stesso autore, *Cyberspace v. Property Law*, 4 *Tex. Rev. Law & Pol.* 103 (1999).

²⁰ Un caso particolarmente evidente di un tale atteggiamento è rappresentato da *ProCD, Inc. v. Zeidenberg*, 86 F.3d 1447 (7th Cir. 1996).

²¹ K.W. DAM, *Self-Help in the Digital Jungle*, 28 *J. Legal Stud.* 393 (1999).

Un tale clima è però destinato a mutare rapidamente, e, vi è da ritenere, la cosa non è priva di correlazioni con i primi interventi legislativi che tentano di dare un ordine al percepito caos nel quale l'Internet di massa degli albori va rapidamente sviluppandosi²².

È soprattutto il connubio tra regola e tecnologia ciò che spinge alcuni giovani giuristi, appartenenti ad una generazione esposta alla digitalizzazione sin dall'epoca della propria formazione, ad approfondire questioni che l'entusiasmo iniziale aveva lasciato sullo sfondo. È così che vedono la luce le riflessioni di Lessig sul ruolo del software nel plasmare il comportamento degli individui nell'ambiente digitale, e della forma tirannica di una tale forma di regolamentazione²³.

I contributi di Lessig trovano origine nell'intuizione di un architetto, William Mitchell, sul contributo del software nella costruzione dello spazio in quella nuova forma di città formata da bits²⁴, ed nei contributi di Reidenberg e di Katsh sulla digitalizzazione – se mi è consentita l'espressione – della regola giuridica²⁵.

²² Mi riferisco principalmente al *Communications Decency Act of 1996*, successivamente giudicato incostituzionale ad opera della *U.S. Supreme Court* nella famosa decisione *Reno v. American Civil Liberties Union*, 521 U.S. 844 (1997). A questa decisione il Congresso americano, come è noto, rispose con il *Child Online Protection Act of 1998*, ma anche questo intervento legislativo ebbe vita difficile grazie all'opera demolitrice della giurisprudenza. Per una critica a tali tentativi di regolamentare la rete si vedano L. LESSIG, *The Zones of Cyberspace*, 48 *Stan. L. Rev.* 1403 (1996); L. LESSIG, P. RESNIK, *Zoning Speech on the Internet: A Legal and Technical Model*, 98 *Mich. L. Rev.* 395 (1999).

²³ V. L. LESSIG, *Tyranny in the Infrastructure*, 5 *Wired Magazine*; nonché dello stesso autore, *The Law of the Horse: What Cyberlaw Might Teach*, 113 *Harv. L. Rev.* 501 (1999); *Code and Other Laws of Cyberspace*, New York, 1999.

²⁴ Alludo al famoso W.J. MITCHELL, *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*, Cambridge, Mass., 1995.

²⁵ J.R. REIDENBERG, *Governing Networks and Rule-Making in Cyberspace*, 45 *Emory L. J.* 911 (1996); e, dello stesso autore, *Lex Informatica: The Formulation of Information Policy Rules Through Technology*, 76 *Tex. L. Rev.* 553 (1998); E. KATSH, *Law in a Digital World*, New York, 1995; E. KATSH, *Software Worlds and the First Amendment: Virtual Doorkeepers in Cyberspace*, 1996 *U. Chi. Legal F.* 335 (1996).

Al mutamento dell'iniziale percezione unilateralmente ottimistica della rivoluzione digitale contribuisce poi una studiosa come Julie Cohen, la quale mette in evidenza la disarticolazione di valori giuridici caratterizzanti la *Western Legal Tradition* rappresentata dall'espansione di quella particolare forma di autotutela – anch'essa digitale – cui alcuni studiosi, come visto, attribuivano invece una valenza esclusivamente positiva grazie alla funzione di definizione dei *property rights*²⁶.

4. Le ragioni economiche della «proprietà intellettuale»

Nel filone di ricerche appena descritto si inserisce poi il contributo di Mark Lemley volto a decostruire la fondazione retorica della «proprietà intellettuale» a partire proprio dagli argomenti economici che la sorreggono²⁷. Il fatto che la «proprietà intellettuale» rappresenti l'unico caso di internalizzazione di esternalità esclusivamente positive, unitamente alle analisi di Heller sulle conseguenze tragiche, e simmetriche a quelle rappresentate dalla destinazione delle appartenenze collettive, derivanti da un'eccessiva parcellizzazione dei *property rights*²⁸, sono argomenti che possono essere utilizzati per mostrare la criticità dell'espansione continua dei livelli di tutela delle opere dell'intelletto

²⁶ J.E. COHEN, *Reverse Engineering and the Rise of Electronic Vigilantism: Intellectual Property Implications of "Lock-Out" Programs*, 68 *S. Cal. L. Rev.* 1091 (1995); J.E. COHEN, *A Right to Read Anonymously: A Closer Look at "Copyright Management" in Cyberspace*, 28 *Conn. L. Rev.* 981 (1996); J.E. COHEN, *Copyright and the Jurisprudence of Self-Help*, 13 *Berkeley Tech. L. J.* 1089 (1998); J.E. COHEN, *Lochner in Cyberspace: The New Economic Orthodoxy of «Right Managment»*, 97 *Mich. L. Rev.* 642 (1988), <<http://www.law.georgetown.edu/faculty/jec/Lochner.pdf>>.

²⁷ M.A. LEMLEY, *Property, Intellectual Property, and Free Riding*, 83 *Tex. L. Rev.* 1031 (2004); si veda anche M.A. LEMLEY, *Romantic Authorship and the Rethoric of Property*, 75 *Tex. L. Rev.* 873 (1997).

²⁸ M.H. HELLER, *The Tragedy of the Anticommons: Property in the Transition From Marx to Markets*, 111 *Harv. L. Rev.* 621 (1998).

ad opera di un legislatore che pare vedere nella tecnologizzazione della tutela la forma primaria di regolamentazione dell'era digitale.

Vale la pena sottolineare il fatto che gli autori citati provengano in gran parte da quel *milieu* culturale che gravita attorno alle correnti di *Law & Economics*, i cui strumenti concettuali sono ripresi ed ampiamente utilizzati nelle loro analisi. Costoro, però, mostrano da un lato la capacità di affrancarsi da taluni dei risultati cui sono pervenuti i loro maestri e, dall'altro, di saper influenzare i *trend* di sviluppo della disciplina cui appartengono.

Si prenda l'esempio di Posner e Landes i quali, sul finire degli anni ottanta, aprono la via dell'analisi economica del diritto d'autore con un celebre articolo che si apre con la seguente premessa:

As in most of our work, we are particularly interested in positive analysis, and specifically in the question to what extent copyright law can be explained as a means for promoting efficient allocation of resources²⁹.

Essi, cioè, si limitano a descrivere le ragioni economiche del diritto d'autore – ragioni che devono pur esservi, ché altrimenti la «proprietà intellettuale» non esisterebbe³⁰ –, secondo una linea argomentativa che da allora sempre si sente ripetere allorquando si vogliono elogiare i contributi che la «proprietà intellettuale» offre al benessere della collettività.

Gli stessi autori, ritornando sul tema all'indomani delle innovazioni giuridiche della fine degli anni novanta, dopo che il legislatore ha

²⁹ W.M. LANDES, R.A. POSNER, *An Economic Analysis of Copyright Law*, 18 *J. Leg. Stud.* 325 (1989).

³⁰ Un tale approccio metodologico esime, quindi, dalla necessità di confrontarsi con il dato storico, il quale potrebbe invece restituire risultati quanto meno problematici. Si vedano infatti i già citati PATTERSON, *Copyright in Historical Perspective*, cit.; PATTERSON, *Free Speech, Copyright, and Fair Use*, cit.; PATTERSON, *Copyright and "the Exclusive Right" of Authors*, cit.; IZZO, *I diritti sulle opere digitali*, cit.; IZZO, *Alle origini tra copyright e diritto d'autore*, cit.

ritenuto di dover dare la propria risposta alla rivoluzione digitale, non lesinano le critiche agli innalzati livelli di tutela offerti alle opere dell'intelletto, e particolarmente all'allungamento della sua durata³¹; così accorgendosi, forse, che non sempre l'evoluzione storica di un istituto procede verso il senso di una crescente efficienza, ma che talvolta le contingenze di carattere più prosaicamente politico – nello specifico di politica *industriale*, si potrebbe insinuare, volendo alludere all'ador-niana e correlata *industria culturale* – si intrufolano nel *legal process* snaturandone la razionalità dei fini – si fa per dire.

Ad essere onesti una propensione al sospetto da parte di una certa scienza economica nei confronti della «proprietà intellettuale» ha una tradizione che può vantare una qualche nobiltà. Senza dover ricorrere alla celebre citazione di John Lock³², infatti, si può ricordare lo sprezzante giudizio di Hayek circa la relazione tra il diritto d'autore, inteso come estensione alla sfera delle idee dei concetti tipici dei diritti esclusivi pensati per le cose, e l'esistenza di una classe intellettuale di stampo parassitaria, contro la quale l'austriaco lancia i suoi strali, da quello artificialmente resa possibile³³.

³¹ Si vedano W.M. LANDES, R.A. POSNER, *The Economic Structure of Intellectual Property Law*, Cambridge Mass., 2003; R.A. POSNER, *Intellectual Property: The Law and Economics Approach*, 19 *Journal of Economic Perspectives* 57-73 (2005).

³² Sulla quale rinvio all'analisi IZZO, *Alle origini tra copyright e diritto d'autore*, cit., 95 ss.

³³ Si veda F. HAYEK, *The Intellectuals and Socialism*, 16 *U. Chi. L. Rev.* 417 (1949). La critica si fa più articolata in F. HAYEK, *Individualism and Economic Order*, London, 1949, 113: «The problem of the prevention of monopoly and the preservation of competition is raised much more acutely in certain other fields to which the concept of property has been extended only in recent times. I am thinking here of the extension of the concept of property to such rights and privileges as patents for inventions, copyright, trade-marks, and the like. It seems to me beyond doubt that in these fields a slavish application of the concept of property as it has been developed for material things has done a great deal to foster the growth of monopoly and that here drastic reforms may be required if competition is to be made to work».

5. Dalla critica all'azione

Le critiche viste si svolgono su di un piano meramente economico, sebbene non manchino analisi che si incentrano invece su aspetti più propriamente storici e culturali connessi alla protezione delle opere dell'ingegno, e che meritano in questa sede una qualche menzione.

Penso agli studi della Radin sui presupposti anche sociali per una tutela di diritti esclusivi in un ambiente digitalizzato e sul ruolo di ciò che ella chiama una *cultura hacker di frontiera* nell'effettività degli stessi³⁴.

Sempre su di un versante critico si trova l'indagine che Boyle dedica ai concetti di autore e di autorialità, i quali hanno avuto un impatto rilevante nel plasmare il *copyright* statunitense – si pensi al fatto che ad essi si fa riferimento, ad esempio, per ricostruire quel requisito dell'opera da proteggersi che nel nostro ordinamento identifichiamo con l'originalità³⁵.

Un altro aspetto che deve però essere sottolineato è che accanto e parallelo a questo dibattito accademico relativo alle ragioni della «proprietà intellettuale» si va sviluppando, da parte dei medesimi attori, un impegno più propriamente militante e che, in un primo momento, mira ad incidere direttamente sull'evoluzione giurisprudenziale, mediante *amicus curiae brief* o mediante l'opera di consulenza nelle cause che si vanno discutendo, specialmente le più calde ed attinenti al dibattito colto. Un esempio eclatante è il caso Eldred, nel quale quasi tutti gli autori sopra citati compaiono con un qualche ruolo, sempre a sostegno dell'editore che diede il via alla guerra contro il *Sonny Bono Copyright*

³⁴ M.J. RADIN, *Property Evolving in Cyberspace*, 15 *J. L. & Com.* 509 (1996).

³⁵ Si vedano J. BOYLE, *The Search for an Author: Shakespeare and the Framers*, 37 *Am. Univ. L. Rev.* 625 (1988), <<http://www.law.duke.edu/boylesite/Shakesp.htm>>; J. BOYLE, *Shamans, Software, and Spleen. Law and the Construction of the Information Society*, Cambridge, 1996.

*Term Extension Act of 1998*³⁶.

La vicenda è nota: nel 1998 il Congresso statunitense approvò una legge che estendeva, in maniera retroattiva, la durata della protezione delle opere dell'intelletto portandola, ed in tal modo equiparandola a quella europea, a settant'anni oltre la morte dell'autore. Eldred, un editore che digitalizzava e pubblicava *on-line* opere divenute parte del dominio pubblico, contestò la legittimità costituzionale della novella mediante un'azione giudiziale. La vicenda giunse dinanzi alla Corte Suprema, che adotterà una decisione contraria alle tesi di Eldred. Ciò che però vale la pena qui ricordare è il supporto accademico che l'iniziativa raccolse. Tra i numerosi *amici* della corte che sostennero la tesi dell'incostituzionalità dell'estensione retroattiva figurano numerosi economisti³⁷, più di cinquanta professori di *Intellectual Property*³⁸, numerose associazioni di biblioteche, eccetera³⁹. Tra gli avvocati che predispongono la discussione presso la Corte Suprema campeggia il nome di Lawrence Lessig.

³⁶ Sul caso si vedano, tra gli altri, P.M. SCHWARTZ, W.M. TREANOR, *Eldred and Lochner: Copyright Term Extension and Intellectual Property as Constitutional Property*, 112 *Yale L. J.* 2331 (2003); R.A. POSNER, *The Constitutionality of the Copyright Term Extension Act: Economics, Politics, Law, and Judicial Technique in Eldred v. Ashcroft*, 2003 *Sup. Ct. Rev.* 143 (2003); T.R. LEE, *Eldred v. Ashcroft and the (Hypothetical) Copyright Term Extension Act of 2020*, 12 *Tex. Intell. Prop. L. J.* 1 (2003); J. RILLERA, *Eldred v. Ashcroft: Challenging the Constitutionality of the Copyright Term Extension Act*, 5 *Vand. J. Ent. L. & Prac.* 23 (2003); S.A. MOTA, "For Limited Times": *The Supreme Court Finds the Copyright Term Extension Act Constitutional in Eldred v. Ashcroft, but When Does It End?*, 2005 *B. C. Intell. Prop. & Tech. F.* 110501 (2005).

³⁷ Tra i loro nomi ricordiamo quelli di Kenneth Arrow, Ronald Coase, Milton Friedman e Steven Shavell.

³⁸ Tra di loro figurano, ad esempio, Jessica Litman, Julie E. Cohen, Maureen O'Rourke, David Post, Margaret Jane Radin e Pamela Samuelson.

³⁹ La lista completa può essere letta al seguente indirizzo: <<http://cyber.law.harvard.edu/openlaw/eldredvashcroft/legal.html#amici>>.

Il fervore di questo impegno non si esaurisce con la sconfitta⁴⁰. Lessig ed Eldred, assieme ad Hal Abelson – che ricordiamo essere tra i fondatori della *Free Software Foundation*, ideatore e docente, insieme a Gerald Jay Sussman, di un famosissimo corso introduttivo alla *computer science* presso il MIT poi divenuto un celebre manuale⁴¹ – decisero di rispondere fondando *Creative Commons*, un'organizzazione no-profit volta alla creazione e diffusione di licenze d'uso per opere dell'intelletto altre dal software ricalcate sul modello delle licenze libere usate nell'ambito del software libero ed open-source. A questa iniziativa aderì sin da subito Boyle.

Al tentativo di influenzare l'evoluzione giurisprudenziale si sostituisce quello, fors'ancora più ambizioso, di agire sul tessuto sociale mediante la predisposizione di un quadro giuridico che consentisse ai creatori di opere dell'intelletto, che l'evoluzione telematica e digitale andava moltiplicando, di distribuire le proprie opere mediante strumenti negoziali che da un lato consentivano di costituire forme collettive di appartenenza delle stesse ma dall'altro consentissero agli autori di impedire usi commerciali o comunque non rispondenti all'idea di condivisione che una tale libera distribuzione intendeva esprimere.

⁴⁰ La cui analisi, ad opera del suo principale artefice stante ciò ch'egli stesso scrive, si legge in L. LESSIG, *How I Lost the Big One*, *Legal Affairs* (2004), <http://www.legalaffairs.org/issues/March-April-2004/story_lessig_marapr04.msp>.

⁴¹ H. ABELSON, G.J. SUSSMAN, *Structure and Interpretation of Computer Programs*, Cambridge, MA, USA: 1996. Il corso, denominato *6.001 Structure and Interpretation of Computer Programs*, è fruibile on-line, grazie all'iniziativa del *Massachusetts Institute of Technology* denominata *Open CourseWare* – ancora una volta con un richiamo esplicito al mondo del software libero – al seguente indirizzo: <<http://ocw.mit.edu/courses/electrical-engineering-and-computer-science/6-001-structure-and-interpretation-of-computer-programs-spring-2005/>>.

Vale la pena ricordare come Sussman, coautore negli anni settanta, assieme a Guy L. Steele Jr., del linguaggio di programmazione denominato *Scheme*, il quale appartiene al paradigma funzionale a cui sopra si faceva breve riferimento (è da considerarsi propriamente un dialetto *LISP*), fu anch'egli parte del gruppo dei fondatori della *Free Software Foundation* ed una delle individualità del laboratorio di intelligenza artificiale del MIT con il quale il giovane Richard Stallman collaborava.

Il modello usato, la sua origine, rimanda una volta ancora al software libero che aveva precedentemente costruito il quadro giuridico mediante il quale il diritto d'autore e quello dei contratti potessero essere utilizzati al fine di creare quelle forme di appartenenza collettiva che ricordano il pubblico dominio ma evitano al contempo i problemi di *free riding* che la totale assenza di diritti esclusivi può talvolta comportare⁴².

6. Il successo del paradigma aperto

Il successo dell'impegno militante è sotto gli occhi di tutti: *Creative Commons* e le sue licenze sono una realtà affermata. I documenti giuridici prodotti dall'iniziativa sono stati tradotti in numerose lingue. In Italia il lavoro di traduzione è stato condotto dal gruppo che gravita attorno a Marco Ricolfi e Juan Carlos De Martin, personalità di alto profilo nel panorama accademico nazionale – segno della capacità attrattiva del progetto.

Le licenze sono impiegate in numerosi contesti: ne fanno uso progetti come Wikipedia, entità commerciali come Google o Flickr, istituzioni accademiche quali il MIT, per la già citata iniziativa denominata *Open-CourseWare*, o il progetto *eprints* dell'Università di Trento⁴³, eccetera⁴⁴.

D'altro canto il progetto *Creative Commons* non è l'unica filiazione del movimento del software libero e del suo innovativo approccio alla distribuzione di opere dell'intelletto: si pensi, ad esempio, al mo-

⁴² Sul punto rinvio al mio *Diritto e architettura nello spazio digitale. Il ruolo del software libero*, cit., cap. 4.

⁴³ Si veda <<http://eprints.biblio.unitn.it/>>.

⁴⁴ Per un elenco si veda <<http://creativecommons.org/who-uses-cc/>>.

vimento cosiddetto dell'*Open Access*⁴⁵.

Un dato che accomuna queste esperienze è il loro carattere accademico. Il software libero è la risposta di una comunità scientifica al mutare dell'assetto istituzionale che regola la circolazione dei prodotti della ricerca – così era primariamente inteso il software prima che esso divenisse una realtà commerciale affermata. E credo che ciò, unitamente alla penetrazione sociale dell'idea dalla quale esso muoveva, debba avere un ruolo centrale in ogni dibattito sul contributo dell'esclusività fornita dalla «proprietà intellettuale» alla produzione scientifica, magari per ridimensionarne grandemente la portata.

Anche per via del fatto che il sommovimento che prende il via dall'idea di Richard Stallman ha un'origine spontanea e non è il frutto di una qualche forma di pianificazione: è l'inclusione del software tra le opere protette che induce un gruppo di *hacker* ad immaginare forme distributive che, facendo uso proprio di quell'inclusione, promuovessero invece pratiche di libera condivisione. E spontanea è anche l'adozione di quel medesimo modello in ambiti diversi dalla *computer science*.

Per essere più espliciti, vi è da chiedersi se, in base ai fatti che siamo andati descrivendo, uno dei portati della digitalizzazione non sia la scomparsa dell'editore inteso come mediatore nella circolazione delle idee in ambito scientifico – perdita di ruolo che nel caso del software ha una connotazione originaria⁴⁶.

Per queste ragioni ritengo che questi fatti debbano per forza essere analizzati e computati ogni qual volta si parli di «proprietà intellettuale» e produzione scientifica. All'analisi economica del ruolo incenti-

⁴⁵ Su cui rimando a R. CASO, F. PUPPPO (a cura di), *Accesso aperto alla conoscenza scientifica e sistema trentino della ricerca: atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 5 maggio 2009*, Trento, 2010, <<http://eprints.biblio.unittn.it/archive/00001821/>>.

⁴⁶ Per un tentativo di ricostruire le ragioni economiche che renderebbero l'*Open Access* un'alternativa finanziariamente sostenibile per la distribuzione dei risultati della ricerca scientifica si veda J. LITMAN, *The Economics of Open Access Law Publishing*, 10 *Lewis & Clark L. Rev.* 779-95 (2006).

vante fornito dal diritto esclusivo, in altri termini, deve anche accompagnarsi un'indagine storica che miri a verificare mediante il ricorso ai fatti la correttezza e la verificabilità dell'impostazione teorica.

In via incidentale, inoltre, può essere utile prendere atto del ruolo svolto da una certa dottrina nord-americana nel dar forma agli strumenti giuridici che potessero servire allo scopo della libera circolazione e condivisione del sapere, contribuendo in tal modo a plasmare la forma dello spazio digitale.

COMUNICAZIONI

PLAGIO E NORME SOCIALI

Giulia Dore

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

1. Premessa

*The norms cannot give life,
if nothing else is left in life.*

M. SHERIF, *The Psychology of Social Norms*, 1936

«People cannot eat and drink norms», sostiene Muzafer Sherif¹. Le norme non si mangiano né si bevono. Le norme si osservano o si trasgrediscono. Esse nascono, si modificano e, talvolta, perfino si estinguono. Le norme sono strumenti regolatori d'imprescindibile utilità ed essenzialità per il buon vivere sociale.

La domanda è allora se, aldilà della norma legale tradizionalmente intesa, vi siano altre norme da considerare e diverse chiavi di lettura per analizzare e governare condotte moralmente e socialmente riprovevoli che la legge non è in grado da sola di spiegare e disciplinare. Il plagio è una di queste condotte e le norme sociali sono quell'ulteriore chiave di lettura.

¹ M. SHERIF, *The Psychology of Social Norms*, New York, 1936, 202.

Ebbene, ammesso che il plagio sia immorale e la moralità vada intesa come la conformità a principi e regole di comportamento che condizionano la vita sociale, si prospetta l'opportunità di inquadrare la condotta plagiaria in termini non più strettamente giuridici bensì sociali. Da ciò la necessità di proporre nuovi indirizzi interpretativi che tengano conto del ruolo svolto dalla norma sociale nel contesto del plagio, ma senza che da ciò consegua la marginalizzazione o l'azzeramento del ruolo della legge.

Il paragrafo 2 introduce l'analisi del plagio osservato attraverso la lente sociale. In particolare, si offre uno scorcio delle nozioni di plagio che emergono confusamente dalla narrazione che i mass media fanno del plagio e dalle voci di alcuni protagonisti della scena creativa.

Il paragrafo 3 accenna alla visione che la critica letteraria e artistica ha del fenomeno plagiario. Tale visione, connotata da posizioni fortemente divaricate, corrobora l'impressione che la materia del plagio non possa essere governata solo dalle norme giuridiche formali, ma necessiti della flessibilità tipica delle norme sociali.

Nel paragrafo 4 si esplora la funzione delle *social norms* nel panorama della proprietà intellettuale, offrendo una ricostruzione del filone letterario emergente che fa riferimento, in particolare, alle *copynorms*, le norme informali che attengono alla materia del diritto d'autore.

Il paragrafo 5, infine, chiarisce la portata moderatrice della norma sociale rispetto al fenomeno plagiario, mettendo in risalto i codici comportamentali sviluppati all'interno dei gruppi sociali cui gli individui colpiti o motivati dal plagio appartengono ed evidenziando, altresì, la rilevanza delle sanzioni informali.

2. La dimensione sociale del plagio

Riconoscendo l'opera intellettuale creativa parte degli interessi costituzionali di ordine culturale promossi dalla repubblica², le si attribuisce una piena rilevanza sociale³ rafforzando la percezione che il plagio stesso non sia un fenomeno da considerare unicamente in una prospettiva rigidamente legalistica⁴.

La narrazione che i mass media fanno del plagio costituisce un indice della marcata connotazione sociale del fenomeno. Tant'è vero

² Sebbene non vi sia alcun articolo che menzioni espressamente il diritto in questione, e la carta costituzionale sia nata in seguito all'entrata in vigore della legge 633/1941, tuttavia, è possibile isolare alcuni articoli (in sintesi, gli articoli 9, 21, 33 e 35 Cost.) i quali, considerati nel loro insieme, sono riconducibili in via indiretta alla proprietà intellettuale, e pertanto possono validamente costituire una base normativa per il riconoscimento e la tutela delle opere dell'ingegno. A. FERRETTI, *Diritto d'Autore. La tutela delle opere dell'ingegno nel diritto interno ed internazionale*, Napoli, 2007, 12.

³ In tal senso si è espressa la Consulta argomentando che: «La protezione dei diritti patrimoniali e non patrimoniali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica viene giustificata, per tradizione ormai secolare, dal doveroso riconoscimento del risultato della capacità creativa della personalità umana, cui si collega l'ulteriore effetto dell'incoraggiamento alla produzione di altre opere, nell'interesse generale della cultura. Tale "proprietà intellettuale" è stata riconosciuta dalle Dichiarazioni (universale ed europea) dei diritti dell'uomo, da convenzioni internazionali, dall'art. 128 del Trattato CEE (novellato e confermato dal Trattato di Maastricht). La sua giustificazione costituzionale trova eco nella giurisprudenza di questa Corte (ordinanza n. 361 del 1988, sentenze nn. 110 del 1973, 65 del 1972 e 25 del 1968), che ha individuato nella tutela e nell'esercizio del diritto di autore una "rilevanza di interesse generale, e quindi pubblica", tale da indurre il legislatore alla predisposizione di particolari mezzi di difesa sia penali che civili». Corte cost., 6 aprile 1995, n. 108, in *AIDA* 1995, 297. Sentenza pubblicata anche in *Foro it.*, 1995, I, 1724.

⁴ La considerazione che il diritto di autore debba essere guardato in una prospettiva sociale, oltre che legale, è confermata nelle sentenze pronunciate dalla Corte costituzionale in materia di diritto d'autore e costituzione. In particolare, il principio di uguaglianza è stato più volte oggetto di indagine e riflessione da parte della Corte; ne è un esempio la sentenza del 15 marzo 1972, n. 48, in *Giur. Cost.*, 1972, 222, relativa alla mancata tutela del diritto morale rispetto alle opere fotografiche. V. CAIANIELLO, *Profili di legittimità costituzionale della legge sul diritto di autore nelle sentenze della Corte Costituzionale*, in *Dir. radiodiff. telecom.*, 1988, 91.

che, anche limitandoci a passare in rassegna le notizie pubblicate sui quotidiani negli ultimi quattro anni, possiamo percepire il vivo interesse dimostrato dalla stampa per vicende riguardanti presunti o accertati fatti di plagio. Quantunque in alcuni casi il termine sia utilizzato in maniera impropria⁵, talvolta associato a quello di contraffazione⁶, talaltra a nozioni che sono in qualche modo legate al mondo dell'arte ma che non costituiscono propriamente una violazione della paternità dell'opera⁷, talaltra ancora utilizzato per descrivere fattispecie di difficile inquadramento⁸, il plagio continua ad avere un forte ascendente nell'opinione pubblica.

⁵ Senza dubbio, l'imprecisione del giornalista è parzialmente giustificata dalla difficoltà, frequente anche tra gli esperti, di comporre il puzzle di un concetto così policromo; tuttavia, vi è anche il rischio che siffatta approssimazione conduca a pericolose distorsioni, le quali, lungi dall'essere solo il segno di un'evidente distanza del linguaggio comune dal sapere specialistico, possono ingenerare confusione e accrescere la nuvola di incertezza che avvolge il fenomeno plagiario.

⁶ Rispetto al fenomeno della clonazione di veicoli nel mercato automobilistico, il giornalista pone la questione sul piano delle regole, chiedendosi se in questo caso si possa parlare di plagio, di contraffazione o di nessuno dei due. V. BERRUTI, *Ma il problema sono le regole: si può parlare di plagio?*, in *La Repubblica.it* 4 settembre 2007, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2007/09/motori/motori-settembre-2007/motori-commento-cloni-cina/motori-commento-cloni-cina.html?ref=search>>.

⁷ Un esempio per tutti è l'aver definito «un bidone dal sapore di plagio» il caso di cronaca conclusosi con la tragica morte del musicista russo Sergej Diatchenko, suicidatosi in seguito al suo arresto per truffa nella vendita di violini falsi, spacciati per strumenti di grande valore. M. LUGLI, *Arresto per la truffa degli Stradivari allievo di Karajan si uccide a Roma*, in *La Repubblica.it*, 1 novembre 2008, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2008/11/sezioni/cronaca/violini-truffa/violini-truffa/violini-truffa.html?ref=search>>.

⁸ Rispetto alla configurabilità o no dell'auto-plagio, infatti, le opinioni sono tuttora discordanti. Eppur, l'opinione pubblica riceve il messaggio che si tratti pur sempre di plagio: così è stato per le accuse mosse alla cantante Loredana Berté in occasione del festival di Sanremo 2008, la quale si sarebbe presentata alla gara con il brano *Musica e parole* identico a un altro, *Ultimo segreto*, risalente al 1988 e interpretato da Ornella Ventura, scritto dagli stessi autori Alberto Radius e Oscar Avogadro. A. VITALI, *Loredana Berté esclusa dalla gara. "Però potrà cantare lo stesso"*, in *La Repubblica.it*, 27 febbraio 2008, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2008/02/speciale/sanremo/servizi/caso-berte/caso-berte/caso-berte.html?ref=search>>.

Il discorso sembra cambiare completamente quando il plagio si compie nel campo della letteratura. Qui, infatti, si è decisamente meno inclini a giustificare o tantomeno a esaltare il plagio, come invece spesso accade nel mondo delle belle arti⁹. La reazione prevalente è quella di condannare il fenomeno¹⁰, sottolineando come ad essere aggredito sia il processo creativo che alimenta l'ingegno oltre che il patrimonio culturale stesso¹¹. Tuttavia, non mancano neppure le reazioni contro quelle che si potrebbero definire «crociate della paternità», nonché gli avvertimenti di cautela provenienti da chi opera nello stesso campo del plagiato¹², al quale viene rimproverato di condurre una battaglia donchi-

⁹ Più in generale, la prospettiva muta interamente quando il letterato, o l'artista in genere, si rende conto che qualcuno pubblica o diffonde come propria un'opera che invece è sua; da ciò la reazione sconvolta: «I've been plagiarized [!]». In questi casi, infatti, quando la questione da teorica e astratta diviene concreta e personale, il plagio non è più il benvenuto. All'opposto, minore indulgenza è riservata al plagio commesso dallo studente, il quale è spesso concepito come un inganno originato dall'ignoranza e dall'inesperienza piuttosto che come furto consapevole e intenzionale. N. BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, New York, 1997, 26, 29.

¹⁰ Tale convinzione, peraltro, dovrebbe sollevare taluni interrogativi: ad esempio, se si ritiene che il plagio possa configurare un vero e proprio furto, che cosa esattamente viene sottratto? Si potrebbe pensare che ad essere rubato sia la considerazione che si ha di quell'opera, e ad essere pregiudicato sia il prestigio che deriva al suo autore e la stima che il pubblico ha di lui (S. GREEN, *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observations on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, in *Hastings Law Journal*, 54, 2002, 172). Se così fosse, quali sono le possibili conseguenze del considerare il plagio in una prospettiva esclusivamente giuridico-penalistica, punendolo come reato di furto? Sono domande che è necessario porsi, considerata la crescente rigidità della normativa del diritto d'autore nonché lo smisurato ricorso alle sanzioni penali.

¹¹ La centralità della creatività, quale controvalore del plagio ma anche quale autonoma virtù dell'opera dell'ingegno autentica, rimane indiscussa. T. MALLON, *Stolen Words*, New York, 1989, 24. D'altronde, come sottolinea Bowers, «[...] like it or not, the ego drives the creativity process, and creativity itself is a vain stay against mortality». BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, cit., 45.

¹² Pertanto, lo sgomento del plagiato Neal Bowers di fronte alla replica dei suoi colleghi, più inclini a considerare il plagio un riconoscimento della propria bravura e del valore della propria opera, contrasta con l'esigenza di un approccio ponderato e cauto al fenomeno. Lo stesso Bowers, d'altronde, pur indirettamente riconosce la necessità di

sciottiana e di ignorare l'inevitabile ricorrenza delle dinamiche emulatrici tipiche dell'attività letteraria ed artistica in genere. Coerente con tale assunto è la concezione del plagio in una prospettiva di imitazione piuttosto che di riproduzione¹³.

Il tema, dunque, è senz'altro attuale e coinvolge i settori più disparati della sfera intellettuale: il plagio, infatti, è spesso segnalato nelle canzoni del momento¹⁴, nei bestseller più letti¹⁵, nei film appena proiettati¹⁶, nelle pubblicazioni scientifiche più accreditate¹⁷, nelle traduzioni

calibrare la presunzione dell'artista rispetto alla sua capacità creativa. BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, cit., 32.

¹³ «Imitation is the sincerest form of flattery» è ciò che si sente ripetere a malincuore N. BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, cit., 42. Dunque, non esistono solo critica e opposizione al plagio: infatti, spesso il plagio è perdonato se ritenuto una forma di prestito di cui essere addirittura grati: MALLON, *Stolen Words*, cit., 26.

¹⁴ Il festival sanremese è ancora una volta teatro di accuse plagiarie: contro la canzone *Per tutta la vita*, interpretata da Noemi e scritta da Diego Calvetti si aggira il fantasma di un'altra canzone, *Oggi però*, scritta da Daniele Babbini e dallo stesso Calvetti. D. DE FILIPPI, *Tra rabbia e soddisfazione*, in *Il Tirreno*, 9 marzo 2010, 9.

¹⁵ Il caso giudiziario che ha coinvolto il Codice da Vinci di Dan Brown ha occupato le pagine dei giornali dall'inizio (D. OLIVERO, *Il "Codice da Vinci" in tribunale. Dan Brown contro l'accusa di plagio*, in *La Repubblica.it*, 27 febbraio 2006, disponibile all'URL: <http://www.repubblica.it/2006/a/sezioni/spettacoli_e_cultura/davincicode/tribubrown/tribubrown.html?ref=search>) alla fine della vicenda, conclusasi con la vittoria dell'autore. REDAZIONE (a cura di), *"Il Codice da Vinci" non è un plagio. Dan Brown vince la causa*, in *La Repubblica.it*, 7 aprile 2006, disponibile all'URL: <http://www.repubblica.it/2006/a/sezioni/spettacoli_e_cultura/davincicode/brown-vince/brown-vince.html?ref=search>.

¹⁶ La colonna sonora del film *Invictus*, diretto da Clint Eastwood, sembra inequivocabilmente ricordare la celebre canzone partenopea «O sole mio», ma prima di parlare di azioni legali occorre attendere il parere tecnico della Siae che accerti l'identità dei brani. C. MORETTI, *Invictus sembra 'O sole mio. Gli editori della Siae: è plagio*, in *La Repubblica*, 9 aprile 2010, 63.

¹⁷ La carriera del ricercatore Hans Werner Gottinger, è risultata interamente costruita grazie a false credenziali e plagi di articoli scritti da altri, ma a suo nome pubblicati in prestigiose riviste scientifiche. E. DUSI, *Smascherato un falso scienziato: quasi 30 anni di plagi e trucchi*, in *La Repubblica.it*, 8 agosto 2007, disponibile all'URL: <http://www.repubblica.it/2007/08/sezioni/scienza_e_tecnologia/falso-scientziato/falso-scientziato/falso-scientziato.html?ref=search>.

di opere straniere¹⁸, ma anche nelle scenografie sportive¹⁹ e nei dibattiti politici²⁰.

Eppure, nonostante la percezione che la generalità degli individui sembra avere del plagio, esso si presenta inequivocabilmente come «[un] tema spinoso e giuridicamente spinoso»²¹. Conseguentemente, ciò che emerge è la convinzione che le misure legali apprestate non siano sufficienti a chiarire le problematiche connesse al fenomeno²², e che il metodo utilizzato nella valutazione circa la sussistenza o meno della violazione del diritto sia senz'altro poco chiaro oltretutto altamente opi-

¹⁸ Luciana Borsetto, ricercatrice – e autrice, fra l'altro, di *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in R. GIGLIUCCI (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma, 1998, 69 – accusò i traduttori Alessandro Jovinelli e Sonia Roic, insieme all'editore Francesco Cenetempo, di aver messo in vendita la traduzione da lei compiuta dell'opera croata *Il garofano sulla tomba del poeta*, ma con il nome di Jovinelli, oltre che contro la sua esplicita volontà a che la traduzione non fosse pubblicata. C. ERNÉ, *Accusati di plagio letterario un editore e due traduttori*, in *Il Piccolo* 11 maggio 2008, 23.

¹⁹ Lo scenografo e pittore Enzo Carnebianca ha più volte accusato il collega cinese Shen Wei di aver plagiato le sue coreografie, minacciando l'ennesima diffida in occasione delle olimpiadi 2008. M. RAZZI, *Giochi, cerimonia col maquillage. Aumentate le misure di sicurezza*, in *La Repubblica.it*, 12 agosto 2008, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2008/08/olimpiadi/servizi/pechino-20083/immagini-truccate/immagini-truccate.html?ref=search>>.

²⁰ In più di un'occasione, Hillary Clinton aveva accusato l'allora rivale Barack Obama di aver plagiato parte dei suoi discorsi e slogan. REDAZIONE (a cura di), *Duello tv fra Obama e Hillary. Fair play ma divisi su Cuba*, in *La Repubblica.it*, 22 febbraio 2008, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2008/01/speciale/altri/2008primarie/dibattito/dibattito.html?ref=search>>.

²¹ G. GAGLIARDI, *Il plagio da Beethoven a Zuccherò. Quando le 7 note coincidono troppo* in *La Repubblica.it*, 18 agosto 2006, disponibile all'URL: <http://www.repubblica.it/2006/08/sezioni/spettacoli_e_cultura/plagio/plagio/plagio.html?ref=search>.

²² Concetti altrettanto complessi, come quello di creatività o di originalità, che il diritto propone come criteri di valore, sono a loro volta interpretati nella maniera più varia. L'incertezza che domina l'opinione comune intorno al plagio, infatti, si ripercuote sulla dimensione giuridica, al punto che viene messa in dubbio la stessa opportunità di definire i confini di un'opera originale e di distinguere tra pedissequa riproduzione e lecita ispirazione.

nabile²³.

In conclusione, benché sia innegabile riconoscere una minima consapevolezza del pubblico rispetto a questioni connotate da notevole astrattezza²⁴, le regole prodotte a livello istituzionale ed esterne nella legislazione o nella giurisprudenza hanno il limite di non essere sempre di immediata cognizione e di non essere necessariamente condivise.

Di conseguenza, è auspicabile una rilettura critica dell'istituto, sia nel senso di tenere in considerazione quelle che sono le legittime aspettative e interessi della collettività, attraverso la riscoperta della dimensione normativa sociale, sia nel senso di fare tesoro dell'analisi che gli altri saperi, diversi dal diritto, possono validamente offrire.

3. I «periti in arte»: cenni alla visione della critica artistica e letteraria

La dimensione sociale del plagio si esprime in tutta la sua complessità non solo nel comune sentire, ma soprattutto nella variegata letteratura specialistica. Dopo aver offerto uno scorcio della narrazione e della percezione «comune» del plagio, la cui voce essenzialmente si

²³ Secondo il compositore Ennio Morricone, la questione della copia e del plagio è sopravvalutata, soprattutto nel campo delle cosiddette canzonette; per questo, l'artista è particolarmente severo nell'ammonire «[chiunque] abbia coscienza [...] dell'orecchiabilità forzata di queste canzoni che hanno vita breve [ad] astenersi dal fare cause e controcause per plagii indimostrabili e disturbare i giudici per quest[o]». GAGLIARDI, *Il plagio da Beethoven a Zuccherò. Quando le 7 note coincidono troppo*, cit.

²⁴ L'incertezza su cosa fondi esattamente il plagio, inoltre, è ulteriormente aggravata dalla paura, comune a molti, di appropriarsi inconsapevolmente di un lavoro altrui. BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, cit., 103. Ciò nonostante, è ben difficile che il nostro inconscio e la nostra memoria siano in grado di riprodurre pedissequamente intere parti del pensiero interamente o in parte da altri sviluppato. Del resto, benché l'artista si nutra d'imitazione, e grazie a essa accresca la propria arte e creatività, il suo dovere è quello di imitare coscienziosamente e di non copiare con spudoratezza. M. BRANDER, *The Duty of Imitation*, in ID. (a cura di), *Gateways to literature, and other essays*, New York, 1912, disponibile all'URL: <<http://www.archive.org/details/gatewaystolitera00mattiala>>. Cfr. MALLON, *Stolen Words*, cit., 123.

manifesta nelle parole del giornalista o del protagonista attivo o passivo della vicenda plagiaria, è coerente soffermarsi sul giudizio di quelli che definiremo «periti in arte»²⁵, ossia degli esperti dei diversi saperi che guardano alle dinamiche creative, nonché sulle osservazioni critiche che questi fanno a margine della regolamentazione giuridica del fenomeno.

Cogliendo la provocazione di Green, il quale nota come il plagio non sia stato sufficientemente trattato dalla dottrina giuridica²⁶, tale disamina si propone di segnalare e scoraggiare il rischio che il diritto si allontani dall'esperienza artistica e dalla realtà sociale.

Per quanto concerne il suo sviluppo storico, si è concordi nel ritenere che il plagio abbia avuto la sua massima espressione in tempi recenti. La dimensione contemporanea dell'arte, in particolare, rappresenta senza dubbio il terreno più fertile per la sua affermazione²⁷ e, al tempo stesso, per la sua negazione. Nel 1870, Lautréamont così scriveva:

«[...] 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 juste...»²⁸.

²⁵ L'appellativo di perito in arte, ricavato da una sentenza del 1868 in tema di contraffazione (n.d., in *Giur. It.*, 1868, II, 2, 344), è utilizzato in questa sede nel significato di esperto o cultore del preciso settore creativo in cui si colloca il fatto di presunto plagio, ben potendo qualificare anche l'esperto tecnicamente e processualmente inteso come perito o consulente tecnico.

²⁶ L'osservazione di Green appare evidentemente incompleta, giacché la sua analisi è limitata al campo esclusivamente statunitense, ma al contempo rafforza l'idea che il fenomeno plagiario meriti ulteriori approfondimenti, possibilmente aprendo nuovi scenari di riflessione.

²⁷ Secondo Marziani, infatti, «l'unico plagio possibile e vitale deve riguardare il sempre vivo furto tra le cose dei luoghi contemporanei, dove le opere d'arte succhiano il maggior quantitativo di sangue ossigenante». G. MARZIANI, *Contemporanea-mente poplariaristi*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, Bertolo, 1998, 39-40.

²⁸ COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Poésies II*, Paris, 1870, 6, disponibile all'URL: <http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Comte_de_Lautréamont_-_Poésies_II.djvu>. Inoltre, come

Del resto, l'oceano di plagi a cui si riferisce Masi, e che nella sua visione hanno il pregio di valorizzare l'arte contemporanea, sono innumerevoli e ricorrenti anche nelle epoche artistiche precedenti²⁹, mentre per quanto riguarda la sua definizione, l'orientamento prevalente conduce a considerare l'appropriazione la regola fondamentale dell'arte: «Nulla si crea, tutto si trasforma e si ricicla», disse Blisset³⁰.

Qual è dunque l'opinione che l'esperto ha del plagio? È un male (in)curabile della società moderna intellettuale, oppure è una necessità intrinseca del progresso? Sono interrogativi che il giurista – legislatore, giudice o accademico che sia – deve porsi: una matura cognizione del fenomeno, infatti, rende indispensabile una piena coscienza di ciò che il plagio rappresenta nello specifico contesto in cui si concretizza.

altrimenti precisato, il plagio così inteso altro non è che «una deviazione», «un atto di dirottamento» che negli anni '50 si riassume nella tecnica di *détournement*, utilizzata dai situazionisti allo scopo di promuovere un 'uso entusiastico del plagio'. Cfr. S. OUTPUT, *Plagiarismo, il mondo è nuovo*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, cit., 125. Per ulteriori approfondimenti, si veda l'articolo *Methods of Détournement*, di Guy-Ernest Debord, in cui, fra l'altro, l'autore si duole della scarsa considerazione riservata alla celebre frase di Lautréamont: «“A slogan like Plagiarism is necessary, progress implies it” is still as poorly understood, and for the same reasons, as the famous phrase about the poetry “that must be made by all”». G.E. DEBORD, *Methods of Détournement*, in *Les Lèvres Nues*, 8, 1956, disponibile all'URL: <<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/3>>.

²⁹ Si pensi, ad esempio, alla *Tempesta* di Giorgione (GIORGIONE, *La Tempesta*, 1507-08, olio su tela, 83 cm × 73 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia) e al suo inequivocabile rinvio alla *Tempesta* di Amadeo (G.A. AMADEO, *La Tempesta*, 1472-1522, Rilievo in marmo. Bergamo, Cappella Colleoni). Cfr. C. MASI, *L'iperestetica del plagio*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, cit., 34.

³⁰ Con fare ironico e provocatorio, Blisset propone al lettore un articolo interamente realizzato attraverso un'operazione di «copia e incolla» di scritti riguardanti la pellicola *F for Fake* di Orson Welles. Nella parte conclusiva, l'autore si domanda (e la domanda rimbalza sul lettore) se il «plagio-montaggio-autocommento» che ha realizzato sia comunque riuscito a comunicare qualcosa, se pertanto gli si possa riconoscere una propria autonomia, e per finire, se si possa chiarire chi ne sia il vero autore. L. BLISSETT, *P per plagio*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, cit., 141.

La diffusa e largamente condivisa affermazione secondo cui «il [plagio] è un esercizio altamente creativo» non deve sconcertare³¹. Posto che la peculiare e tendenziale soggettività dell'arte moderna ha senza dubbio spinto l'artista nella direzione di perseguire un modello esemplare di originalità, qualcuno guarda al plagio come ad uno strumento di sopravvivenza il quale, pur permettendo di economizzare tempo e fatica, richiede un certo grado di talento nella scelta del materiale da plagiare³². Per molti il cuore della questione va rintracciato nel significato da attribuire alla parola creatività³³. Suggestendo che «l'alternativa all'inutilità dell'arte presente è l'appropriazione (in)debita», l'atto plagiario che colpisce l'arte si trasformerebbe in una vera e propria arte del plagio³⁴.

In aggiunta a ciò, come ben puntualizza Oswald, a differenza della letteratura e in generale delle opere scritte, in campo musicale non è altrettanto immediato citare la fonte da cui si trae l'origine di una nuova opera; per di più, partendo dalla considerazione che la creatività non possa fare a meno della derivabilità, per molti artisti il riconosci-

³¹ Ciò si spiega con la considerazione che all'opera plagiaria è riconosciuto il merito di valorizzare quella originaria, attribuendo a essa un nuovo significato e portandola in una nuova dimensione. S. HOME, *Nessuno osi chiamarlo plagiarismo*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, cit., 121.

³² Tuttavia, se la vera sfida per chi plagia è selezionare il materiale da cui attingere, è auspicabile che egli non si limiti a riprodurre pedissequamente l'opera altrui, ma piuttosto si appropri «dell'idea e dello spirito» profusi in essa. AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, cit., 122.

³³ Secondo Carlo Masi, «il vero problema della creatività [...] non sta nel creare qualcosa di nuovo, ma nell'imparare ad utilizzare ciò che è già stato creato». MASI, *L'iperestetica del plagio*, cit., 36.

³⁴ Giorgio De Chirico, ad esempio, offre un interessante esempio di auto-plagio, consapevolmente copiando e riproducendo le sue stesse opere; una pratica che Masi commenta indicandola come prova del fatto che l'artista abbia voluto infrangere il mito dell'unicità e quindi dell'originalità dell'opera d'arte. MASI, *L'iperestetica del plagio*, cit., 36.

mento della fonte diviene inutile e superfluo³⁵. La posizione dei titolari dei diritti sulle opere originarie, preoccupati del danno che tali pratiche appropriate e/o derivate cagionano, appare indubbiamente più severa, ma in tale prospettiva un diritto d'autore che rifiuta lo scambio e la flessibilità dell'arte rischia, invero, di provocare ben più gravi danni non solo per l'artista ma per l'intera società³⁶.

Tali considerazioni sono suffragate da una concezione del plagio quale prodotto dell'era capitalista, e quindi quale strumento finalizzato ad estendere la proprietà individuale ben oltre i confini della materialità³⁷. Si comprende, dunque, come le arti riservino al plagio un posto ben diverso da quello più circoscritto del diritto. In *Creatigality*, John Oswald esordisce affermando che «se la creatività è un campo, il *copyright* è un recinto»³⁸. Orbene, a questa considerazione si potrebbe aggiungere che quando lo spazio circondato diventa troppo angusto, il rischio è quello di spingere anche il meno smalzato ortodosso a non ottemperare più al precetto³⁹.

³⁵ Coniando il termine *plunderphonics* (o 'saccheggiofania'), altrimenti definita «una citazione musicale non ufficiale ma riconoscibile», Oswald ha inteso descrivere quel fenomeno di appropriazione di opere (o elementi di opere) altrui che appare giustificato dalla natura stessa dell'arte. J. OSWALD, *Creatigality*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, cit., 81.

³⁶ Il timore espresso da Oswald nell'affermare «[...] gli epiteti di *plagiarismo* o *derivativo* sono in agguato [!]

, rende bene l'idea di quanto il fenomeno plagiatario sia protagonista della quotidianità di chi crea, e in particolare dei compositori, i quali sono spesso ossessionati dalla paura che quanto composto sia il frutto della combinazione diatonica riconducibile a una precedente composizione. J. OSWALD, *Creatigality*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, cit., 78, 80-81.

³⁷ In questo senso, al plagio non è riconosciuta un'origine naturale o universale, bensì si ricollega la ragione della sua incredibile fortuna a questioni essenzialmente economiche, al pari (e forse anche aldilà) delle realissime *enclosures*. OUTPUT, *Plagiarismo, il mondo è nuovo*, cit., 125.

³⁸ OSWALD, *Creatigality*, cit., 78.

³⁹ In quest'ottica, il plagio rischia di essere un capro espiatorio e la rigidità del diritto d'autore la chiave d'accesso per gli abusi. OUTPUT, *Plagiarismo, il mondo è nuovo*, cit., 128-129.

Ammesso e non concesso che nel prossimo futuro si possa disporre di una definizione legislativa e di una normativa organica in materia di diritto d'autore e plagio, è verosimile che questo non sia sufficiente a risolvere le complesse questioni finora analizzate. Non rimane che chiedersi se la risposta sia davvero nella legge o piuttosto vada ricercata nella società e nelle norme (sociali) che la sorreggono. D'altra parte, benché si ammetta che estendere lo studio della proprietà intellettuale alle norme sociali significhi complicare ulteriormente il quadro di una materia per sua natura estremamente complessa, è essenziale provare ad indagare l'effetto che tali norme hanno sul diritto d'autore, anche al fine di comprendere appieno il riflesso di quest'ultimo sul comportamento delle persone⁴⁰.

4. *L'importanza delle social norms*

Che il nostro comportamento sia governato da regole sociali è un assunto indiscutibilmente noto⁴¹, così come lo è l'interesse che la dottrina ha da sempre dimostrato per il tema⁴². Eppure, nonostante l'insistenza con cui si è ragionato su di esse, considerata la dovizia di

⁴⁰ L'interazione tra norma sociale e legge, difatti, è indiscutibile: mentre la legge può influenzare o rafforzare il contenuto della norma sociale, quest'ultima può favorire l'osservanza o la violazione della legge oppure addirittura sostituirsi a essa. M.F. SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, in P.K. YU (a cura di), *Intellectual Property and Information Wealth: Issues and Practices in the Digital Age. Vol. 1: Copyright and Related Rights*, Westport, 2007, 8-11.

⁴¹ Di conseguenza, vi sono comportamenti socialmente adeguati e comportamenti meno adeguati, i quali risultano per l'appunto dall'influenza che tali regole hanno su di noi. P. COLLETT, *Social Rules and Social Behaviour*, Oxford, 1977, 1.

⁴² A partire dal 1700, nel pensiero di Hume e Kant, proseguendo con Saussure nel primo '900, Wittgenstein e Chomsky negli anni '50-60, nonché Fillmore e Hymes negli anni '60-70 e altri, vari illustri filosofi e cattedratici, principalmente linguisti e sociologi, si sono occupati di definire e contestualizzare la nozione di regola sociale. COLLETT, *Social Rules and Social Behaviour*, cit., 1-3.

teorie e dissertazioni in merito⁴³, la sua fisionomia appare talvolta approssimativa o impropriamente richiamata⁴⁴. Ciascuno dei contributi offerti, infatti, si è proposto di enucleare le caratteristiche peculiari della regola sociale distinguendola così dalle altre tipologie di norma (la legge *in primis*)⁴⁵. Al contempo, è stato proposto di considerare la norma sociale come una delle numerose sottocategorie di norma, la quale si esprimerebbe non solo nel binomio regola sociale / legge, ma nella lunga lista di regole morali⁴⁶, religiose, di etichetta ecc., come pure in istruzioni, canoni, principi ecc.⁴⁷.

Fra le varie definizioni proposte, quella di Posner, descrive la norma come «[la] regola che distingue fra comportamenti desiderabili e

⁴³ Nonostante la profusione e la frequenza con cui gli studiosi si sono occupati della nozione di «norma», ancora adesso non possiamo affermare che vi sia uniformità di pensiero riguardo a definizione, caratteristiche e applicazione. Peraltro, vi è chi ravvisa l'opportunità di distinguere tra *norm* (norma) e *rule* (regola). C. HORNE, *Sociological perspectives on the emergence of social norms*, in M. HECHTER, K.D. OPP (a cura di), *Social Norms*, New York, 2001, 3. Si preferisce in questa sede non prendere posizione al riguardo e, anche per ragioni di linearità nella trattazione, utilizzare indiscriminatamente il due termini.

⁴⁴ I tentativi di riempire di contenuto la nozione di «regola» sono stati numerosi e non sempre omogenei; l'utilizzo del termine, pertanto, è estremamente variabile. Tuttavia, nonostante il fascino che tale problematica può suscitare, per ovvie ragioni di speditezza e di concisione, non ci soffermeremo oltre, rimandando ad altra sede i dovuti approfondimenti. Si veda, fra gli altri, P. ROBINSON, *The Rise of the Rule: Mode or Node?*, in COLLETT, *Social Rules and Social Behaviour*, cit., 74; R. LINDSAY, *Rules as a Bridge between Speech and Action*, in P. COLLETT, cit., 159-173.

⁴⁵ In particolare, è stato sottolineato come l'elemento del cambiamento sia rilevante in tale distinzione, poiché mentre la legge postula la sua osservanza e non la sua violazione, la regola sociale, invece, è per sua natura soggetta ad essere violata, o meglio, superata e quindi cambiata.

⁴⁶ Riguardo alle regole morali, ad esse va indubbiamente riconosciuta una qualche capacità di influenzare il cambiamento sociale: ciò è quanto si cerca di dimostrare nel suggerire che la moralità concorre a spiegare e giustificare la fenomenologia empirica della condotta sociale. G. SAYRE-MCCORD, *Normative Explanations*, in D. BRAYBROOKE (a cura di), *Social Rules*, Boulder, 1996, 36.

⁴⁷ SAYRE-MCCORD, *Normative Explanations*, in D. BRAYBROOKE (a cura di), *Social Rules*, cit., 9.

non e che attribuisce ad un terzo l'autorità di punire la condotta indesiderabile»⁴⁸. Richard McAdams, invece, descrive la norma sociale in termini di comportamento connotato da regolarità e informalità che l'individuo osserva in ragione di un innato senso del dovere ovvero perché spinto dal timore di sanzioni di natura extralegale o per entrambe le ragioni⁴⁹. Per essere tale e quindi essere osservata⁵⁰, essa necessita dell'accettazione da parte dei membri del gruppo in cui si forma, il che equivale a considerare l'entità della sua estensione all'interno della comunità di riferimento⁵¹.

Vi sono alcune norme sociali la cui efficacia è sensibilmente maggiore di altre⁵². Ad esempio, se il comportamento seguito dagli altri

⁴⁸ E.A. POSNER, *Law, Economics, and Inefficient Norms*, 144 *U. PA. L. REV.* 1697 (1996), 1699. Letteralmente: «a rule that distinguished desirable and undesirable behaviour and gives a third party the authority to punish a person who engages in the undesirable behaviour». L'analogia con la legge è evidente, benché la norma sociale si contraddistingua per il fatto che, in caso di violazione, chi punisce è sempre un soggetto privato e non un'istituzione.

⁴⁹ La definizione di *social norms* offerta da McAdams è precisamente quella di «informal social regularities that individuals feel obligated to follow because of an internalized sense of duty, because of a fear of external non-legal sanctions, or both». R.H. MCADAMS, *The origin, development, and regulation of norms*, in 96 *Michigan Law Review* 338 (1997), 340.

⁵⁰ In linea con tali considerazioni, la norma sociale è «[the] rule governing an individual's behaviour that is diffusely enforced by third parties other than state agents by means of social sanctions». Tali sanzioni, le quali intervengono in seguito alla violazione di suddetta norma, consistono, ad esempio, in dicerie pregiudizievoli oppure atti di ostracismo. R.C. ELLICKSON, *The evolution of social norms: a perspective from the legal academy*, in M. HECHTER, K.D. OPP (a cura di), *Social Norms*, New York, 2001, 35.

⁵¹ Il riconoscimento della norma si spiegherebbe in ragione della diffusione della regola; della posizione sociale rivestita dagli individui che fanno parte del gruppo; della selezione che questi operano fra le diverse regole. HORNE, *Sociological perspectives on the emergence of social norms*, cit., 21-25.

⁵² Partendo dalla distinzione tra norme descrittive e prescrittive (*injunctive norms and descriptive norms*) offerta da Cialdini (R.B. CIALDINI, C.A. KALLGREN, R. RAYMOND, *A Focus Theory of Normative Conduct: A Theoretical Refinement and Reevaluation of the Role of Norms in Human Behavior*, in *Advances in Experimental Social Psychology*, 24, 1991, 201), Schultz illustra i principali fattori influenzanti il comportamento degli

in qualche modo influenza il nostro, maggiore ascendente avrà su di noi la condotta di chi ci è vicino o magari appartiene ad un determinato gruppo sociale piuttosto che ad un altro; più persone seguiranno un dato atteggiamento, maggiore sarà la nostra propensione a seguire il medesimo. Nondimeno, l'interesse personale ha una propria autonoma rilevanza, ma lo ha anche, sul versante opposto, il concorso dei vari interessi di singoli soggetti riuniti che perseguono finalità comuni e cooperative⁵³.

Né si può prescindere dall'analisi del comportamento sociale all'interno della comunità, giacché il dato empirico rappresenta uno strumento di eccezionale valore e utilità per il giurista o, usando la definizione di Pocar, per l'operatore del diritto⁵⁴. A tali studi Ellickson riconduce la rinnovata teoria della norma comportamentale, la quale si spiega attraverso il modello economico-razionale della scelta individuale⁵⁵, distinguendo fra i diversi ruoli che ciascun membro del gruppo riveste in termini di *Norm-Makers* (artefici della norma)⁵⁶ e *Change Agents* (modificatori della norma)⁵⁷.

individui rispetto all'osservanza o meno della norma: (a) *Perceptions Regarding Peer Behaviour* (ossia il comportamento dei propri simili); (b) *The Number of People Perceived to Follow a Norm* (ossia il numero di persone che osservano la norma); *Relevant Peer Groups* (ossia la rilevanza delle norme proprie di determinati gruppi); (c) *Self Interest* (ossia motivi di interesse personale); (d) *Reciprocity* (ossia ragioni di reciprocità e collaborazione); e infine (e) *Deterrent Strategies vs. Normative Strategies* (ossia la preferenza per strategie deterrenti piuttosto che costrittive). SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, cit., 12-17.

⁵³ Dalle parole di Schultz, infatti, ricaviamo che «what others are doing matters» ma allo stesso tempo, «context matters», «self-Interest matters», «fairness and cooperation matter». Eppure, stando alle sue conclusioni, «social norms matter more». SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, cit., 12-17.

⁵⁴ SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, cit., 63. Cfr. V. POCAR, *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, Milano, 1997, 133-151.

⁵⁵ ELLICKSON, *The evolution of social norms: a perspective from the legal academy*, cit., 35-36.

⁵⁶ Fra i primi, *the actors* (gli attori), i quali agiscono semplicemente seguendo un determinato comportamento che rispetta o viola la norma; *the enforcers* (gli esecutori), i

In linea con gli studi condotti da Ellickson⁵⁸, i contributi della dottrina in materia di regole sociali sono stati numerosi e particolarmente ricchi. L'esempio di *Shasta County*, in particolare, anticipa e avvalorata le tesi di chi asserisce la centralità del ruolo svolto dalla norma sociale nel processo di attuazione della regola di diritto⁵⁹, ma al tempo

quali intervengono a rafforzare la norma, incentivando la sua applicazione oppure sanzionando la sua violazione; *the member of the audience* (il pubblico), i quali osservano e partecipano con la loro presenza a questi meccanismi, incentivando con il loro apprezzamento agenti ed esecutori. ELLICKSON, *The evolution of social norms: a perspective from the legal academy*, cit., 37-40, 46.

⁵⁷ Al secondo gruppo appartengono gli stessi soggetti (siano essi agenti, esecutori o pubblico), ma che con i loro comportamenti sono in grado di modificare la norma: *self-motivated leaders* (leader auto-motivati), i quali sono motivati da interessi personali; *norm entrepreneurs* (imprenditori di norme) e *opinion leaders* (leader di opinione), i quali, motivati da una ricompensa esterna, agiscono rispettivamente in prima persona o si limitano a supportare gli altri. Ciascuno di essi, in quanto dotato di particolare intelligenza, carisma e capacità (nonché esperienza in un particolare settore, nel caso dei *norm entrepreneurs*), è in grado di modificare la norma anticipando il cambiamento con la propria condotta e ricevendo in cambio delle utilità. ELLICKSON, *The evolution of social norms: a perspective from the legal academy*, cit., 40-45.

⁵⁸ Nell'osservare le dinamiche sociali che si verificavano all'interno della comunità agricola di *Shasta County* (California), Ellickson argomenta come i membri di suddetta comunità preferiscano seguire le regole derivanti dall'osservanza di precise norme sociali, create e sviluppate dalla comunità stessa, piuttosto che quelle prodotte dalla legge; secondo la sua analisi, infatti, le prime risultano essere più efficienti delle seconde, e in tal modo più influenti sul comportamento tenuto dai componenti del gruppo. R.C. ELLICKSON, *Order without Law: How Neighbors Settle Disputes*, Cambridge, 1991. Cfr., dello stesso autore, *Of Coase and Cattle: Dispute Resolution Among Neighbors in Shasta County*, 38 *Stanford Law Review* 623 (1986), disponibile all'URL: <<http://www.jstor.org/pss/1228561>>.

⁵⁹ Critico verso una spiegazione del fenomeno in termini esclusivamente economici, Braybrooke propone di considerare, accanto al modello secondo cui la regola consiste in una risposta razionale ad un problema di natura economica, un approccio più generale, favorito dalla disciplina filosofica, che tenga conto anche di elementi che non sono spiegabili in termini di costi, bensì rimandano a nozioni come quella di autorità, morale e altre di natura personale. D. BRAYBROOKE, *Comment on Reconciling the Philosophers' Approach to Rules with the Economists'*, in ID. (a cura di), *Social Rules*, Boulder, 1996, 185-186. Inoltre, accertato che la regola non è semplicemente una complessa e variabile espressione linguistica, è essenziale premettere che, nell'analizzare il comportamento

stesso è produttivo di critiche da parte di chi sottolinea l'essenzialità della legge ai fini di garantire il rispetto dell'ordine⁶⁰. Eppure come ricorda Ellickson, la stretta relazione tra legge e norme sociali è innegabile e oggi largamente visibile anche alla dottrina giuridica⁶¹, a lungo restia ad abbandonare l'idea della autoreferenzialità del diritto.

4.1. *Le copynorms e il riscatto della comunità flessibile*

Nel novero delle norme sociali pocanzi descritte rientrano quelle che Solum definisce *copynorms*, le quali rispetto al diritto d'autore distinguono i comportamenti accettabili e quelli non tollerabili, caratterizzandosi come «the informal social attitudes that create expectations about what is 'okay' and what is socially unacceptable»⁶². Tuttavia, le norme in questione non sono sempre di immediata visibilità⁶³, facendo

sociale individuale, occorre tener presente, in una prospettiva storica ed economica, anche le variabili del potere e dell'interesse. D. BRAYBROOKE, *The Representation of Rules in Logic and Their Definition*, in ID. (a cura di), *Social Rules*, cit., 11-13.

⁶⁰ Pur riconoscendogli il merito di aver consacrato l'unione delle teorie di *Law and Society* e *Law and Economics*, Brigham critica la visione, a suo dire eccessivamente romantica, di Ellickson. L'idea di un ordine senza legge, insomma, non sembra essere pienamente convincente, mentre potrebbe – provocatoriamente – esserlo l'immagine di un mondo senza avvocati. J. BRIGHAM, *Order without Lawyers: Ellickson on How Neighbors Settle Disputes*, recensione a R.C. ELLICKSON, *Order without Law: How Neighbors Settle Disputes*, 27 *Law & Society Review* 609 (1993), disponibile all'URL: <<http://www.jstor.org/pss/3054107>>.

⁶¹ ELLICKSON, *The evolution of social norms: a perspective from the legal academy*, cit., 62.

⁶² L.B. SOLUM, *The Future of Copyright*, recensione a L. LESSIG, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and The Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York, 2004, in *Texas Law Review*, 83, 2005, 1148, disponibile all'URL: <<http://ssrn.com/abstract=698306>>.

⁶³ Quella che Solum chiama «normalization of illegality» è il risultato della discrepanza tra quello che il diritto d'autore prescrive e ciò che invece la norma sociale permette; tale definizione nasce per spiegare il fenomeno di file-sharing, ma può benissimo essere estesa ad altri contesti, come il plagio. SOLUM, *The Future of Copyright*, cit., 1164.

si che ci si renda conto della loro esistenza solo quando cambiano⁶⁴, si incrinano o vengono meno⁶⁵.

Ammettere l'esistenza delle *copynorms* e, al contempo, comprenderne il ruolo nella nostra società e nel mercato delle opere intellettuali, permette di individuare i limiti della legge e, auspicabilmente, superarne i contrasti. Non è detto però che gli esiti di tale operazione siano certi, tutt'altro. Ecco perché diventa estremamente rilevante preoccuparsi del futuro del *copyright* anche secondo questa nuova prospettiva. Se le *copynorms* sono in grado di limitare gli effetti della legge (sul *copyright*), non si può negarne la rilevanza ai fini di una migliore comprensione delle dinamiche sociali e giuridiche che si verificano nel campo del diritto d'autore. D'altronde è chiaro che le norme sociali, trovando la propria fonte e alimentazione in vari contesti extralegali, interagiscono con le legge su vari livelli⁶⁶ e non necessariamente in termini di subordinazione.

Fintanto che il contenuto della norma giuridica coincide con quello della norma sociale, non sembrerebbe esserci la necessità di distinguerle. Viceversa quando si verifica una discordanza tra il dettato normativo e l'osservanza del comportamento sociale contrario, si riconosce l'opportunità di discernere i due elementi al fine di individuare e

⁶⁴ Eppure, il cambiamento non investe solo la regola sociale, ma può ben coinvolgere anche la legge. Le cause sono molteplici e in primo luogo istituzionali, ma ciascuna di esse preannuncia l'accertamento di una tangibile discordanza tra il dettato normativo e il comportamento sociale individuale. Tuttavia, se il cambiamento normativo è sottoposto ad un semplice riscontro formale, rimangono da chiarire i meccanismi sottesi al cambiamento sociale e comportamentale. L.A. KORNHAUSER, *Notes on the Logic of Legal Change*, in D. BRAYBROOKE (a cura di), *Social Rules*, cit., 169-170, 178.

⁶⁵ Citando le parole di Solum, «copynorms are the sea we swim in when we think about copyright law. We don't see them, except when they begin to break down or change». SOLUM, *The Future of Copyright*, cit., 1164.

⁶⁶ Tale interazione, ad ogni modo, non è sempre pacifica; anzi, è sovente conflittuale e contrastante. Infatti, se la legge influenza il contenuto della norma sociale, quest'ultima può in maniera ambivalente incoraggiare o scoraggiare l'osservanza della legge, o addirittura può sostituirla. SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, cit., 11-12.

comprendere le ragioni di tale difformità⁶⁷. Tale discrasia assume particolare rilevanza nel momento in cui il giudice, consapevole del contrasto tra la norma legale e quella sociale, ha il compito di risolvere l'antinomia senza stravolgere i delicati equilibri sottesi⁶⁸.

Ebbene, ammettendo che il diritto d'autore sia in gran parte il regno delle scelte private⁶⁹ e non avendo particolari difficoltà a considerarlo familiare alle dinamiche del diritto proprietario⁷⁰, è altrettanto plausibile che, al fine di capire pienamente i meccanismi comportamentali di tutti i soggetti che ruotano intorno al *copyright*, occorra avere maggior riguardo per la norma sociale, la quale appare visibilmente centrale nei rapporti privatistici. Infatti, le teorizzazioni sul ruolo della norma sociale nei rapporti giuridici sono particolarmente utili quando si tratta di analizzare determinate scelte individuali⁷¹.

A livello di *copyright*, questi atteggiamenti si riflettono nelle scelte che gli amministratori dei diritti (o intermediari) compiono a tutela dei propri interessi, ma anche nelle scelte compiute dagli utenti o

⁶⁷ Nel compiere tale operazione, si esalta la natura non autoreferenziale del diritto, la cui operatività non può trascurare l'interazione con le norme sociali così come lo stretto legame che lo associa ad altre discipline e altri ambiti del sapere. POCAR, *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, cit., 33-34. 133, 138.

⁶⁸ Al tempo stesso, è importante precisare che il giudice è innanzitutto un individuo e membro della società, così come di un particolare gruppo; di conseguenza, la sua attività interpretativa non è insensibile alle regole sociali che individualmente osserva o disconosce nonché ai valori di cui si fa portatore. POCAR, *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, cit., 146.

⁶⁹ Schultz definisce il copyright «a realm of private choice». SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, cit., 5.

⁷⁰ A sostenere la visione di un diritto d'autore di ispirazione fortemente privatistica è, ad esempio, la presenza dei molteplici confini o limiti all'esercizio delle facoltà annesse nonché la previsione di determinati meccanismi rivolti a impedirne la violazione.

⁷¹ Si pensi, innanzitutto, alla *rational choice theory*, i cui meccanismi di funzionamento ed esiti sono analizzati, fra gli altri, da Eric Posner nel descrivere il comportamento di gruppi di individui che interagiscono costantemente fra loro. E.A. POSNER, *Law and social norms*, Cambridge, 2000, 342. Cfr. SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, cit., 9.

consumatori del settore. Tuttavia, mentre le azioni dei primi sono, in linea di massima, sorrette da ragioni quasi esclusivamente commerciali, le condotte dei secondi sono al tempo stesso determinate da motivazioni extra-economiche e per meglio dire sociali che possono essere pienamente comprese giustappunto guardando oltre i *blindages* della legge⁷². Da ciò, l'importanza di filtrare le norme di diritto d'autore e di identificare le norme propriamente sociali che, da tempo e gradualmente, erodono il fortilizio dei *copyright owners*.

5. La funzione moderatrice della norma sociale applicata al plagio

Come si è puntualmente rilevato, i comportamenti individuali all'interno della società sono guidati dall'osservanza o inosservanza di determinate regole «sociali»⁷³, identificabili sia all'interno di comunità ampie che, soprattutto, in gruppi di minore estensione⁷⁴. La semplice

⁷² È facile comprendere tale duplicità se si pensa al classico squilibrio che caratterizza la posizione del titolare dei diritti d'autore rispetto a quella del semplice utilizzatore e che trova una chiara esemplificazione nel mondo contrapposto elaborato da Schultz, dove le differenze tra *copyright owners* e *copyright users* sono estremamente ampie e tangibili, e ciò sia per quanto riguarda il modo in cui il diritto d'autore è concepito che per le modalità con cui è rispettato. SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, cit., 6.

⁷³ Benché si riconosca l'estrema elementarità e criticabilità dell'assunto, è di immediata percezione il postulato che tutti i comportamenti individuali di interazione siano 'sociali' e di conseguenza, ciascuna regola applicabile ad essi, morale o giuridica che sia, possa essere definita 'sociale'. POCAR, *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, cit., 9-10.

⁷⁴ Le regole così descritte, indistintamente chiamate regole o norme sociali, hanno natura convenzionale e sono osservate di membri del gruppo o della comunità in ragione della regolarità del comportamento in esse sotteso. In altre parole, «la norma sociale descrive la regolarità di comportamento che l'interazione stessa determina all'interno del gruppo...». POCAR, *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, cit., 14-15. Al contrario, vi è chi asserisce la necessità di distinguere la semplice regola dalla norma. Cfr. HORNE, *Sociological perspectives on the emergence of social norms*, cit., 4.

appartenenza al gruppo è indicativa dell'osservanza di un determinato comportamento, ma non è sufficiente a spiegare le variabili difformi. È nel momento in cui è conosciuta o condivisa dai suoi membri che diviene una vera e propria «aspettativa di comportamento»⁷⁵. A tale aspettativa si collega l'eventualità che essa venga delusa; da ciò, la conseguenza dell'applicazione della sanzione, a sua volta sociale e di natura convenzionale⁷⁶.

Nondimeno, gli studi condotti intorno alla regola sociale sono contraddistinti da risvolti problematici. Non è detto, ad esempio, che essa, pur essendo riconosciuta nella società (o in una determinata comunità), venga rispettata⁷⁷. Ugualmente, non si può dare per scontato che ciascun individuo ne abbia piena cognizione; infine, non tutte le regole sociali prevedono una sanzione che consegue, direttamente o indirettamente, alla violazione⁷⁸.

Quanto appena descritto vale, altresì, a spiegare le dinamiche comportamentali nell'ambito specifico della legge. Difatti, estendendo a tale contesto la combinazione delle variabili conoscenza vs. non conoscenza della regola e della conformità vs. difformità del comportamento rispetto a essa⁷⁹, notiamo come le azioni individuali possano variare in

⁷⁵ POCAR, *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, cit., 16-17.

⁷⁶ La delusione dell'aspettativa, dunque, non è altro che la violazione della norma sociale, la quale varia in ragione di diverse possibilità, fra cui la sua ignoranza oppure la volontaria intenzione di trasgredirla. POCAR, *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, cit., 26-27.

⁷⁷ All'esistenza di un'aspettativa normativa, peraltro, non segue necessariamente l'attivazione della norma. Difatti, può accadere che nessuno la violi ma ciascuno eviti consapevolmente di «ritrovare nella situazione di chi dovrebbe seguirla». C. BICCHIERI, *The grammar of society: the nature and dynamics of social norms*, New York, 2006, 9.

⁷⁸ COLLETT, *Social Rules and Social Behaviour*, cit., 8-13.

⁷⁹ Possibilità che possono risultare dalla combinazione degli assunti, (a) non conoscenza della regola / comportamento non conforme ad essa; (b) non conoscenza della regola / comportamento conforme a essa; (c) conoscenza della regola / comportamento non conforme a essa; (d) conoscenza della regola / comportamento conforme a essa, COLLETT, *Social Rules and Social Behaviour*, cit., 14-27.

relazione alla conoscenza che ciascun soggetto ha o non ha della legge⁸⁰. In breve, la conoscenza e, all'opposto, l'ignoranza della legge concorrono a illustrare i comportamenti di rispetto o di violazione della regola legale⁸¹.

Come sintetizza Cooter, la legge non nasce unicamente attraverso l'imposizione istituzionale, ma anche per mezzo del rafforzamento di norme sociali⁸²; dunque, non solo *law and order*, ma anche *law from order*⁸³. Al contempo, vi sono circostanze in cui è evidente come, a sua volta, la norma sociale non possa fare a meno del diritto. Eppure, a causa dei costi transattivi e della severità tipica della legge, l'intervento energico di quest'ultima non è sempre desiderabile, mentre sarebbe auspicabile che fosse la società stessa, con i suoi meccanismi informali ma possibilmente più efficienti e incisivi, a provvedere da sé

⁸⁰ Di conseguenza, un soggetto potrebbe rispettare il dettato normativo in quanto conosce la regola, oppure farlo a prescindere dalla sua cognizione; ugualmente, un individuo potrebbe intenzionalmente violare la regola pur avendo coscienza del suo contenuto oppure violarla inconsapevolmente. C. SILVER, *Do We Know Enough About Legal Norms*, in D. BRAYBROOKE (a cura di), *Social Rules*, cit., 141.

⁸¹ Secondo il modello elaborato da Landes e Posner, maggiore è l'incertezza (giacché minore è la conoscenza della legge) intorno alla regola, maggiore è la propensione alla litigiosità nelle aule di giustizia; al contrario, minore è l'incertezza, minore sarà la scelta di risolvere la controversia davanti al giudice, preferendo la sede extragiudiziale. Conseguentemente, un alto tasso di litigiosità promuoverebbe una migliore conoscenza della legge, sia in termini quantitativi che qualitativi. Benché suddetta teoria non sia insensibile alle critiche di chi la considera eccessivamente semplicistica, essa continua a esercitare un forte ascendente sui modelli esplicativi più recenti. SILVER, *Do We Know Enough About Legal Norms*, cit., 142-143.

⁸² R. COOTER, *Normative failure theory of law*, in *Cornell Law Review*, 82, 1997, 947, disponibile all'URL: <http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=robert_cooter>.

⁸³ R. COOTER, *Law From Order: Economic Development and the Jurisprudence of Social Norm*, in M. OLSON, S. KAHKONEN (a cura di), *A Not-so-dismal Science: A Broader, Brighter Approach to Economics and Societies*, New York, 1998, disponibile all'URL: <http://works.bepress.com/robert_cooter/61>.

a garantire il rispetto di determinate norme⁸⁴.

Nello specifico del plagio, Green individua nella *norm of attribution* (regola della paternità) il fondamento della condanna sociale dell'atto plagiario, che consisterebbe nel riconoscere a ciascun individuo la facoltà di copiare il lavoro altrui, ma solo a condizione che l'autore originario sia riconosciuto come tale e in tale veste sempre citato. Diversamente, la riproduzione dell'opera priva della citazione dell'autore è qualificabile come plagio e pertanto produttiva di specifiche conseguenze e sanzioni⁸⁵.

In linea con tali considerazioni, Schultz propone alcuni esempi che chiariscono il meccanismo in base al quale le copynorms sono in grado di moderare gli effetti del *copyright*. Uno di essi è, per l'appunto, il plagio. Ad essere esaminate sono le copynorms cosiddette impositive (*injunctive copynorms*), fra le quali rientrano le regole di scrittura che favoriscono un prestito limitato (dell'opera altrui) imprescindibile

⁸⁴ Tuttavia, allorché la norma sociale non sia in grado di realizzare tale obiettivo, è concesso alle istituzioni di intervenire, con misure di legge, al fine di correggere la distorsione e far fronte all'inadeguatezza di una regolamentazione informale. È qui che interviene «the normative failure theory of law», ossia la teoria del fallimento della norma (sociale), elaborata per analogia con la teoria del fallimento del mercato (*the theory of market failure*). Secondo Cooter, l'intervento della legge e dello stato, tuttavia, non si spiega in termini di una legittimazione che deriva dal potere maggioritario, bensì è giustificata, in chiave minoritaria, dal consenso che la norma sociale implica per essere rispettata. COOTER, *Normative failure theory of law*, cit., 948-950, 978.

⁸⁵ Partendo dal presupposto che la *norm of attribution* è prodotta dall'aspirazione di ciascuno a essere apprezzato dagli altri, possiamo agevolmente asserire che l'autore di un'opera intellettuale sia incentivato a creare nuove opere fintantoché egli sia identificato come artefice; al contrario, nel caso in cui tale attribuzione venga a mancare, verrebbero meno gli equilibri alla base della produzione creativa. La situazione di equilibrio, infatti, si mantiene perché la norma di attribuzione viene interiorizzata dai membri del gruppo (o della società), divenendo il modello comportamentale di riferimento qualora si voglia riprodurre o citare il lavoro altrui. Per contro, quando la norma non è interiorizzata e quindi non condivisa, si può verificare che chi copia cerchi a sua volta l'apprezzamento e la stima degli altri, ma a spese del legittimo autore. GREEN, *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observations on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, cit., 171, 174-175.

dall'attribuzione (di paternità) e quindi avverse al plagio (*Writer's Norms In Favor of limited Borrowing With Attribution and Against Plagiarism*). Più analiticamente, nel permettere la riproduzione o la citazione della propria opera, l'autore ha una precisa aspettativa, ossia che chi la copia riconosca l'effettiva paternità del lavoro altrui. Affinché non venga frustrata, tuttavia, tale aspettativa deve essere condivisa da entrambi, altrimenti ciò che si realizza è una grave violazione della norma, ovverosia si compie un plagio⁸⁶.

5.1. Tutti contro il plagio: sanzioni sociali vs sanzioni (il)legali?

Al pari di quelle propriamente giuridiche⁸⁷ anche le norme sociali sono caratterizzate da prescrittività (vista l'imposizione di una determinata condotta), ma anche da coattività (data la previsione di sanzioni conseguenti alla violazione del precetto)⁸⁸. Tuttavia, nonostante l'analogia, vi sono evidenti differenze per quanto concerne la loro concreta attuazione e non necessariamente in ragione della maggiore o minore gravità che conseguirebbe alla loro inosservanza⁸⁹.

La questione dell'osservanza della norma sociale e quindi della sua efficacia, è di indiscussa centralità⁹⁰. Come precedentemente ac-

⁸⁶ SCHULTZ, *Copynorms: Copyright and Social Norms*, cit., 19.

⁸⁷ Un interessante studio sulle applicazioni pratiche del rapporto tra sanzione formale e informale è offerto da R. COOTER, P. ARIEL, *Should courts deduct nonlegal sanctions from damages?*, in *The Journal of Legal Studies*, 30, 2001, 401, disponibile all'URL: <http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=robert_cooter>.

⁸⁸ POCAR, *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, cit., 30-31.

⁸⁹ Come precisa Pocar, sovente le sanzioni sociali si mostrano più incisive di quelle giuridiche, in quanto maggiormente severe e temibili in ragione dell'ascendente che queste hanno sull'individuo che le subisce. POCAR, *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, cit., 41-42.

⁹⁰ L'efficacia di una norma è desunta dalla sua capacità di massimizzare i benefici o utilità sociali a cui mira. E.A. POSNER, *Law, Economics and Inefficient Norms*, in *University of Pensilvania Law Review*, 144, 1996, 1697-1701, disponibile all'URL: <<http://www.ericposner.com/Law,%20Economics,%20and%20Inefficient%20Norms.pdf>>.

cennato, la prima reazione alla violazione del precetto è costituita dall'applicazione della sanzione informale irrogata dal gruppo di appartenenza, la cui previsione, peraltro, funge anche da fattore incentivante all'osservanza della norma⁹¹.

Come illustrato da Cooter, le sanzioni possono essere di vario tipo: *inherent sanctions*, ossia sanzioni inerenti (alla cattiva condotta) e *reputational sanctions*, ossia sanzioni incidenti sulla reputazione. Alla prima categoria appartengono l'esclusione e il disprezzo, l'ostracismo e l'allontanamento; nella seconda categoria, invece, ritroviamo la riprovazione, la condanna e la denuncia⁹². Tuttavia, esse non si dimostrano sempre efficienti e risolutive del conflitto. Ad esempio, se il membro del gruppo che viola la norma non si preoccupa dell'opinione altrui, l'incisività della sanzione viene meno ed emerge con chiarezza un classico caso di fallimento dell'autonomia di controllo della norma sociale⁹³.

Quanto finora detto a proposito della riconduzione del fenomeno plagiatario alla dimensione sociale, può far riemergere il tradizionale dibattito su quale sia la soluzione normativa in concreto più efficace: la norma informale o la sanzione penale? Ebbene, nonostante la copiosa letteratura sulla delittuosità del plagio⁹⁴, pur ammettendo che la metafora del furto letterario sia fedele all'etimologia del termine (lat. *pla-*

In altre parole, l'efficacia della sanzione garantisce il successo della norma, mentre la sua inefficacia ne causa il fallimento. R. COOTER, *Normative failure theory of law*, cit., 969.

⁹¹ HORNE, *Sociological perspectives on the emergence of social norms*, cit., 19.

⁹² R. COOTER, *Normative failure theory of law*, cit., 968.

⁹³ R. COOTER, *Normative failure theory of law*, cit., 975.

⁹⁴ Numerosi, infatti, sono gli autori che parlano del plagio in termini di diritto penale. Un caso esemplare è quello di Neal Bowers, personalmente vittima dell'appropriazione di una poesia, il quale denuncia il fatto in termini di furto, etichettando il plagiatario come *perpetrator of a crime*. BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, cit., 13.

gium)⁹⁵, il diritto penale appare inadatto a disciplinare efficacemente il fenomeno. D'altronde, è stato sottolineato come nessun plagio sia stato perseguito penalmente come furto⁹⁶ e, in virtù di tale considerazione, sorge spontanea la domanda sul perché la legge non lo punisca come tale⁹⁷.

Infine, a cosa mira la 'vittima' del plagio? Sicuramente, è possibile intravedere un desiderio di riscatto, oltre che di rivincita, ma soprattutto il plagiato desidera che il pubblico abbia cognizione del plagio⁹⁸, affidando così il verdetto finale alla collettività oltre che al giudice⁹⁹. Pertanto, dovremmo legittimamente chiederci se la soluzione risieda nel rendere il plagio impunito. In verità, è altrettanto verosimile che, nel caso della letteratura in particolare, gli autori plagiati ritengano

⁹⁵ GREEN, *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observations on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, cit., 170.

⁹⁶ Ricordando le parole di Peter Shaw, Mallon sottolinea come il plagiario si avvicini alla figura del ladro cleptomane, giacché al pari di quest'ultimo egli non ha, in realtà, alcuna necessità di sottrarre l'opera altrui, mentre è evidente il suo desiderio di essere scoperto. Ebbene, fra le considerazioni fatte a proposito delle ragioni che conducono al plagio, c'è uno spazio legittimo per le condizioni mentali? Bowers, ad esempio, suggerisce che la devianza sia un elemento da tenere in considerazione. BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, cit., 44, 46. Cfr. MALLON, *Stolen Words*, cit., 121.

⁹⁷ A questa domanda Green risponde avanzando ulteriori dubbi: «does the plagiarism satisfy the legal definition of theft?». Inoltre, se non corrisponde al concetto legale di plagio, corrisponde forse a quello morale? Infine, se non soddisfacesse né l'uno né l'altro, quali conclusioni si possono trarre? GREEN, *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observations on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, cit., 170.

⁹⁸ BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, cit., 128.

⁹⁹ Inizialmente, Bowers mirava unicamente alle scuse da parte del plagiario, il quale avrebbe dovuto, altresì, informare della propria scorrettezza le riviste a cui aveva inviato copia della poesia plagiata, ma poiché quest'ultimo non intendeva in alcun modo assumersi alcuna responsabilità, definendo il fatto una «unconscious injustice», è stata proprio la ricerca di giustizia che ha spinto l'autore plagiato ad adire le vie legali. BOWERS, *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, cit., 56, 71-72.

di avere meno incentivi a scrivere nuove opere e quindi minore incentivo ad essere creativi¹⁰⁰.

5.2. Codes of conduct: *etica del web e fondamenti di netiquette*

Quanto detto finora si complica ulteriormente se si avvallano i timori espressi a proposito dell'inidoneità delle regole tradizionali a rispondere alle nuove e diverse esigenze del mondo tecnologico¹⁰¹. Si sostiene che a dover rappresentare il vero obiettivo della regolamentazione siano i comportamenti dei soggetti che in esso interagiscono piuttosto che le tecnologie che influenzano i medesimi¹⁰². Secondo tale orientamento, il cyberspazio non rappresenta semplicemente una complessa rete di comunicazioni e informazioni, ma anche un insieme di norme che disciplinano e guidano il comportamento degli utenti e che sono autonome per produzione e attuazione¹⁰³.

¹⁰⁰ Tuttavia, contrariamente a quanto siamo portati a pensare non è sempre e solo una questione puramente economica: non è detto, infatti, che il plagio aspiri ad una compensazione economica, né è detto che il plagiatore ricavi effettivamente qualcosa in termini monetari dal plagio che compie. Cfr. MALLON, *Stolen Words*, cit., 237-238.

¹⁰¹ A tal proposito, le preoccupate parole di Algardi, nell'affrontare la questione della mancata punibilità di atti compiuti in violazione dei soli diritti morali d'autore (e quindi la mancata repressione del semplice plagio non accompagnato da contraffazione), ritornano assolutamente attuali. Citando le sue parole, «[...] se l'evoluzione dei mezzi di espressione e riproduzione delle opere dell'ingegno sarà tale da consentire utilizzazioni attualmente non previste – già tale situazione si manifesta – sarà necessaria una modifica della legge [,] particolarmente nel campo della repressione penale». Z.O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova, 1978, 323.

¹⁰² Al contrario, secondo l'analisi di Elkin-Koren, i recenti contributi legislativi vanno nella direzione opposta, nel tentativo di colpire i comportamenti che costituiscono violazione del diritto d'autore attraverso la predisposizione e rafforzamento di strumenti e dispositivi tecnologici. N. ELKIN-KOREN, *Copyright in Cyberspace: The Rule of Law and the Rule of Code*, in E. LEDERMAN, R. SHAPIRA (a cura di), *Law, Information and Information Technology*, The Hague, 2001, 132.

¹⁰³ Peraltro, suddette norme si aggiungono al tradizionale dualismo di regole sociali e legislative in precedenza analizzato e con il quale interagiscono, competono e talvolta confliggono.

Le difficoltà che emergono nell'applicare all'universo digitale le stesse regole interpretative e operative tradizionalmente riservate al mondo pre-digitale consentono di scoprire la validità e l'efficacia di norme alternative¹⁰⁴, riconducibili alle regole comportamentali o *codes of conduct*. Tale tipologia di regolamentazione rientra fra le misure di autoregolamentazione di cui sono dotate le tecnologie stesse e, rappresentando un concetto assai ampio e inclusivo di quella che Elkin-Koren definisce *regulation by code*, si affianca alle classiche norme di *copyright* derivanti dalla legge e da contratto, ma allo stesso tempo si differenzia da queste sotto alcuni importanti profili¹⁰⁵.

Nondimeno, poiché la tecnologia stessa è a sua volta fallibile e alterabile¹⁰⁶, al codice regolamentare si contrappone la minaccia di un contro-codice (*counter code*) non meno temibile della violazione espressa della norma di legge¹⁰⁷. Difatti, nonostante il concetto di *code* (codice) nasca nel cyberspazio con un'accezione ben definita e tecnica¹⁰⁸, è possibile accogliere un significato più ampio del termine che

¹⁰⁴ A supportare tale conclusione vi sono ragioni economiche, fra cui l'onerosa attività di protezione che si contrappone all'estrema economicità della copia realizzata in violazione dei diritti esclusivi, ma anche più generalmente logistiche, prima fra tutti la difficoltà di far fronte a fenomeni illeciti sempre più transfrontalieri. ELKIN-KOREN, *Copyright in Cyberspace: The Rule of Law and the Rule of Code*, cit., 133.

¹⁰⁵ ELKIN-KOREN, *Copyright in Cyberspace: The Rule of Law and the Rule of Code*, cit., 134-135.

¹⁰⁶ Peraltro, sul piano specifico dell'attuazione concreta di tale struttura regolamentare, benché i costi legati al mantenimento di siffatto sistema siano sostanzialmente inferiori rispetto a quelli derivanti dall'intervento repressivo della legge, essi sono comunque reali e consistenti.

¹⁰⁷ Da ciò l'affermazione per cui, nonostante il considerevole tentativo di controllare la tecnologia per mezzo della legge, «correcting technology with other technology has been far more effective». R. SPINELLO, *Cyberethics. Morality and Law in Cyberspace*, Sudbury, 2000, 1.

¹⁰⁸ Si veda, in particolare, L. LESSIG, *Code. Version 2.0*, New York, 2006, disponibile all'URL: <<http://codev2.cc/download+remix/>>; ID., *Code: and Other Laws of Cyberspace*, New York, 1999.

non si esaurisca semplicemente in meccanismi di protezione e autodisciplina tecnologica.

Nel quadro delineato da Lessig, il complesso sistema della regolamentazione della proprietà intellettuale prevede la compresenza e l'interazione di quattro principali fattori: la legge, le norme sociali, il mercato e infine l'architettura, intendendo quest'ultima come l'insieme dei vincoli (reali o digitali) sul comportamento¹⁰⁹. Secondo l'autore, il futuro del diritto d'autore sarebbe rappresentato dal *codice*¹¹⁰, il quale è di per sé legge¹¹¹. Tale affermazione (il codice è la legge) è dunque una chiara illustrazione del 'potere autoregolativo della tecnica'¹¹².

In questa sede, con l'espressione *regulation by code*, si vogliono includere sia i codici di protezione suddetti che, più in generale, tutti i codici di comportamento che popolano l'universo digitale. In ragione di tale impostazione, si riconosce espressamente il significativo ruolo dell'etica¹¹³, per quanto rimangano meno ovvie le dinamiche che legano i codici (etici) comportamentali alle norme legislative e alle regole del

¹⁰⁹ L. LESSIG, *Cultura libera. Un equilibrio fra anarchia e controllo, contro l'estremismo della proprietà intellettuale*, Milano, 2005. Traduzione italiana di ID., *Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*, New York, 2004, disponibile all'URL: <<http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>>.

¹¹⁰ Rispetto all'architettura, pur riconoscendo l'affinità dei termini, il concetto di 'code' è tuttavia più specifico e, come osserva correttamente Pagallo, rinvia al «dispositivo tecnologico che detta le istruzioni del programma informatico». U. PAGALLO, *Teoria giuridica della complessità. Dalla "polis primitiva" di Socrate ai "mondi piccoli" dell'informatica. Un approccio evolutivo*, Torino, 2006, 153.

¹¹¹ L. LESSIG, *Cultura libera*, cit., 143-150.

¹¹² M. DURANTE, *Il futuro del web: etica, diritto, decentramento. Dalla sussidiarietà digitale all'economia dell'informazione in rete*, Torino, 2007, 225.

¹¹³ Le prime riflessioni intorno all'etica del computer le dobbiamo negli anni '40 a Wiener, conosciuto come il padre della cibernetica, il quale nell'ambito di un programma di ricerca militare si confrontò con la questione del delicato rapporto tra sviluppo tecnologico e diritto. N. WIENER, *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, 1948.

mercato¹¹⁴.

Al di là dei codici propriamente tecnologici e quindi oltre l'architettura del cyberspazio, si riconosce l'esistenza di norme etiche-sociali regolatrici del comportamento cibernetico¹¹⁵. Tali regole, originate e disciplinate all'interno dei gruppi sociali o comunità che popolano lo spazio digitale, consistono in canoni comportamentali che si articolano in norme sociali e nella cosiddetta *netiquette*¹¹⁶. Come chiarisce Durante, l'etica del computer rappresenta un particolare ambito di applicazione dell'etica e permette di identificare regole di comportamento, ossia norme di condotta, ma anche mere linee guida, seguite e prescritte dagli utilizzatori di strumenti tecnologici¹¹⁷.

La funzione della *cyberethics*, dunque, è integrativa e talvolta sostitutiva della tradizionale regolamentazione legislativa e tecnologica: essa, infatti, si pone a metà strada fra diritto e tecnologia, facendo fronte ai limiti dell'uno e dell'altra, colmandone le lacune e talvolta sostituendosi a essi. Ciò non significa proclamarne l'assoluta autonomia né tantomeno l'infallibilità, in quanto essa non sempre è in grado di offrire

¹¹⁴ DURANTE, *Il futuro del web: etica, diritto, decentramento*, cit., 15, 19. Negli anni '80 e '90, il tema del *computer ethics* è stato ampiamente approfondito da studiosi fra cui J. MOOR, *What is computer ethics?*, in T.W. BYNUM (a cura di), *Computer and Ethics*, Malden, 1985; D. JOHNSON, *Computer Ethics. Upper Saddle River*, New Jersey, 1994; L. LESSIG, *Code: and Other Laws of Cyberspace*, cit.

¹¹⁵ In linea con le ponderate riflessioni di Lessig, il quale ribadisce l'autonomia del cyberdiritto ma al tempo stesso ne sottolinea la specialità e la profonda commistione con molte altre aree del diritto e del sapere in genere (L. LESSIG, *The Law of the Horse: What Cyberlaw Might Teach*, in *Harvard Law Review*, 113, 1999, 501, disponibile all'URL: <<http://www.lessig.org/content/articles/works/finalhls.pdf>>), ne deduciamo che la questione dell'interdisciplinarietà continua ad essere un'indiscussa protagonista anche del dibattito sui rapporti tra diritto e tecnologia. Ciò pone le basi per ulteriori riflessioni intorno al ruolo che l'etica riveste nel mondo digitalizzato.

¹¹⁶ In altre parole, l'etica cui si allude può essere rappresentata in termini di: «[the] ultimate regulator of cyberspace that sets the boundaries for activities and politics», ossia lo strumento di regolamentazione con cui si confinano le attività e le politiche inerenti al cyberspazio. SPINELLO, *Cyberethics. Morality and Law in Cyberspace*, cit., 7.

¹¹⁷ DURANTE, *Il futuro del web: etica, diritto, decentramento*, cit., 21.

risposte certe alle composite questioni che la tecnologia pone¹¹⁸.

Del resto, in proporzione alla celerità con cui le tecnologie mutano, i comportamenti umani rispetto all'utilizzo di queste e alla comprensione dei meccanismi ivi sottesi si evolvono con altrettanta rapidità, richiedendo un'attenta ponderazione dei valori e degli interessi in gioco¹¹⁹.

Nel ripercorrere brevemente la storia di internet e della sua diffusione, è stato osservato come il comportamento di chi vi accede sia profondamente mutato nel corso degli anni. Difatti, se inizialmente l'utente medio, inesperto e timoroso, dimostrava grande cautela e con una certa difficoltà si addentrava nel neonato ambiente cibernetico, oggi assistiamo ad un fenomeno del tutto diverso. L'utente di oggi, non più intimorito e anzi decisamente spavaldo, interagisce con grande disinvoltura e ben poca cautela, districandosi con minor esitazione nella fitta rete informatica¹²⁰.

Si è trattato di un'evoluzione rapida e difficilmente prevedibile, ma ben presto è sorta anche la preoccupazione di richiamare l'attenzione sulla prudenza e la ponderatezza. Da ciò l'individuazione di una serie di regole di comportamento, le quali ricordano in qualche

¹¹⁸ Con ciò si allude alla situazione in cui, a causa della rapidità con cui la tecnologia si evolve, non si è in grado di individuare con precisione e certezza i principi etici che andrebbero applicati al caso concreto. Di conseguenza, di fronte a tale vuoto altrimenti denominato *policy vacuum*, non basta applicare i principi e regole di comportamento che si è soliti utilizzare in ambito reale (non digitale), bensì occorre formularne dei nuovi. DURANTE, *Il futuro del web: etica, diritto, decentramento*, cit., 25-26.

¹¹⁹ DURANTE, *Il futuro del web: etica, diritto, decentramento*, cit., 27. Partendo da tali considerazioni, Moor rievoca la questione della neutralità o meno della tecnica (e tecnologia). Si rimanda al suo saggio per un maggiore approfondimento. MOOR, *What is computer ethics?*, cit., 267-271.

¹²⁰ Per far fronte all'eventualità di comportamenti irresponsabili e scorretti, si auspica un vero e proprio 'addestramento' dell'utente in termini di principi e linee guida che orientino il comportamento di ciascun individuo nella società informatizzata. L. SAGGIN, *Netiquette - Il galateo di Internet*, ultima versione: 20 dicembre 2002, disponibile all'URL: <http://www.bio.unipd.it/local/internet_docs/netiq.html>.

modo il galateo della buona società e nel cyberspazio prendono il nome di *netiquette* (dall'unione di *net* ed *etiquette*)¹²¹.

Ebbene, limitatamente al plagio di opere digitali, le conseguenze di siffatto mutamento di prospettiva si toccano con mano. Se dapprima l'internauta cortese mostrava un quasi religioso rispetto per l'opera altrui e raramente tradiva il paradigma dell'autorialità, oggi non possiamo non constatare che nella pratica dell'informazione digitale appare decisamente preponderante il fenomeno opposto. I casi di copia spudorata e usurpativa, insomma, si sono affermati in maniera esponenziale: in un crescendo di informazioni sempre più complete e interattive, la tentazione d'impossessarsi del prodotto dell'intelletto altrui appare decisamente più forte dello sforzo creativo proprio¹²².

6. Considerazioni finali

Ontologicamente collocato nella dimensione della moralità, il plagio è un concetto che fatica a districarsi nell'intreccio degli elementi giuridici ed extragiuridici che lo connotano. La dimensione morale emerge nel momento in cui lo si definisce «atto usurpativo della paternità che pregiudica il diritto morale dell'autore ad essere riconosciuto come tale», eppure il volerlo reprimere come atto riprovevole spinge a rivestirlo di una formalità e rigidità che si scontra con la sua vocazione

¹²¹ Detto galateo si sostanzia nell'osservanza di atteggiamenti che abbiano rispetto degli altri utenti e di ciò che ciascuno mette a disposizione della comunità di rete. Un internauta galante, dunque, è tale quando si assume le responsabilità che conseguono all'interazione cibernetica, astenendosi, fra l'altro, dal 'saccheggiare' quando gli altri utenti hanno scelto di condividere.

¹²² Fra le regole di netiquette individuate da Saggin, è opportuno richiamare la voce relativa alle pagine html. Al 'comandamento n. 10', infatti, è prescritto che un documento html debba (anche) includere l'indicazione del suo autore. Di conseguenza, la riproduzione di una pagina web altrui con usurpazione della paternità di chi l'abbia effettivamente originata è plagio. SAGGIN, *Netiquette - Il galateo di Internet*, cit.

morale e sociale.

Ne consegue che la propensione a disciplinarlo in chiave essenzialmente legalistica non è affatto agevole né opportuna. L'incertezza che ruota attorno alla definizione di plagio è sintomatica della sua inafferrabilità e della sua inclinazione a rifuggire rigide etichettature e formalizzazioni. Pertanto, l'interprete¹²³ che si appresti a esaminare il plagio e le sue dinamiche deve dimostrare una certa prudenza, oltre che un'indiscutibile sensibilità nei confronti di tutti i saperi che partecipano alla lettura del fenomeno.

L'indagine multisetoriale e interdisciplinare è dunque centrale rispetto al ragionamento sul plagio. Posto che il diritto non è in grado di maniera spiegare autonomamente e sufficientemente il plagio, del pari non si ritiene possano farlo separatamente la norma sociale, la critica letteraria e artistica, la tecnologia. L'immagine dei vasi comunicanti ciascuno connotato da innate peculiarità, è metafora del dialogo reciproco interdisciplinare che lo studio e la disciplina del plagio richiedono. Per di più, le difficoltà di riconoscere, sanzionare e normalizzare il plagio aumentano in proporzione all'evoluzione della tecnologia e della creatività, sicché maggiori tendono ad essere le incertezze e, parallelamente, lo spazio da conferire a ulteriori chiavi di lettura.

Del resto, le manifestazioni della vita sociale sono tanto rilevanti quanto difficili da comprendere e disciplinare. Orbene, ammettere che il plagio possa trovare una nuova e più vantaggiosa collocazione sociale, più confacente alla sua natura esplicitamente morale, non implica la sua estirpazione *in toto* dal contesto giuridico. Piuttosto, la norma sociale interviene proprio in vece dell'inopportuno rigore legale, conducendo a esiti nuovi ma pur sempre in connubio con gli strumenti dell'analisi giuridica. A ben vedere, la si potrebbe ritenere una formula

¹²³ In particolare per il giurista, il supporto di saperi non giuridici è indubitabile poiché il sostegno di esperti e tecnici di altre discipline consente di comprendere meglio il significato e la latitudine del plagio.

inusuale, ma il diritto d'autore è in ogni caso «singolare» e per la sua stessa peculiare natura necessita del dialogo costante con gli altri saperi.

In conclusione, ricordando il monito di Muzafer con cui si sono aperte le premesse di questa trattazione, le norme non sono socialmente edibili se non a condizione che la società stessa le metabolizzi. È a queste condizioni che la norma sopravvive, le stesse condizioni che consentono di spiegare e disciplinare il plagio senza sacrificare tutte le variopinte realtà che in esso si nascondono. Le *social norms* hanno il pregio di mirare a questi obiettivi risparmiando al diritto limitando il ricorso aprioristico alla forza della legge senza aver prima scandagliato le possibili alternative informali di cui si nutrono le relazioni sociali e che, evidentemente, alimentano il diritto stesso.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Plagiarism* (voce), in *Encyclopedia Britannica on-line*, disponibile all'URL: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/462640/plagiarism>>

AA.VV., *Plagiarize* (voce), in *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, IX ed., Oxford, 1995

AA.VV., *Plagiat* (voce), in *Wikipedia*, disponibile all'URL: <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Plagiat>>

AA.VV., *Plagio* (voce), in *Vocabolario Treccani on-line*, disponibile all'URL: <<http://www.treccani.it/Portale/homePage.html>>

ABELSON H., SUSSMAN G.J., *Structure and Interpretation of Computer Programs*, Cambridge, MA, USA, 1996

AGAMBEN G., *La comunità che viene*, Torino, 2001

AGAMBEN G., *Mezzi senza fine*, Torino, 1996

ALBERTI M., *La creatività matematica: come funzionano le menti straordinarie*, Milano, 2011

ALGARDI Z.O., *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova, 1978

ALGARDI Z.O., *Il plagio letterario nella coscienza giuridica e nella legislazione*, Milano, 1962

ALPA G., *La creatività della giurisprudenza*, in *Vita not.*, 1995, 1083

ANDERSON C., *La coda lunga*, Torino, 2006

ANDREANI DENTICI O., *Intelligenza e creatività*, Roma, 2009

ANNARUMMA M., *La creatività tra pedagogia e didattica*, Roma, 2010

ANOLLI L., LEGRENZI P., *Psicologia generale*, Bologna, 2006

BIBLIOGRAFIA

ANTAL F., *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel trecento e nel primo quattrocento*, Torino, 1960

ASTIGGIANO F., *La possibilità di contrattualizzazione dei rapporti patrimoniali tra i partners che compongono la famiglia di fatto*, in *Famiglia e dir.*, 2009, 387

AUGÉ M., *Perché viviamo?*, Roma, 2004

AUGIAS C., MANCUSO V., *Disputa su Dio e dintorni*, Milano, 2009

AUSER H., *Storia sociale dell'arte*, 4 volumi, Torino, 1956

BACKUS J., *Can programming be liberated from the von Neumann style? A functional style and its algebra of programs*, 21 *Commun. ACM* 613-41 (1978), disponibile all'URL: <<http://doi.acm.org/10.1145/359576.359579>>

BACON F., *The Advancement of Learning and New Atlantis. With a Preface by Thomas Case*, London, 1966, 297

BARESANI C., *Il plagio*, Milano, 2000

BARLOW J.P., *The Next Economy of Ideas*, 8 *Wired* (2000)

BARLOW J.P., *A Declaration of the Independence of Cyberspace*, 1996, disponibile all'URL: <<http://homes.eff.org/barlow/Declaration-Final.html>>

BARLOW J.P., *The Economy of Ideas*, 2 *Wired* (1994)

BARTHES R., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. BELLOTTO, Torino, 1988

BARTHES R., *La mor de l'Autor* (1968), in *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984

BARTHES R., *The Death of the Author* [1968], in G. STYGALL (ed.), *Academic discourse: readings for argument and analysis*, Mason, 2002

BARTOCCI U., *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica. Il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori*, Torino, 2009

BIBLIOGRAFIA

BAXANDALL M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 2000

BAZERMAN C., *Le origini della scrittura scientifica*, Ancona e Bologna, 1991

BECKETT S., *Primo amore: Novelle - testi per nulla*, trad. it. di F. QUADRI e C. CIGNETTI, Torino, 1967

BELLANTUONO G., *Tipicità, atipicità e collegamento negoziale*, in G. PASCUZZI (a cura di), *Pacta sunt servanda*, Bologna, 2006

BENJAMIN W., *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Torino, 1962, ed. 1995

BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1991

BERGOMI V.G., *Commento sub art. 156 della legge 633/41*, in L.C. UBERTAZZI (a cura di), *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, IV ed., Padova, 2007, 1878

BERGSON H., *Matière et mémoire*, Paris, 1959 (I éd. Paris, 1896; VII éd., Paris, 1911), trad. it. *Materia e memoria*, Roma-Bari, 2006

BERRUTI V., *Ma il problema sono le regole: si può parlare di plagio?*, in *La Repubblica.it*, 4 settembre 2007, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2007/09/motori/motori-settembre-2007/motori-commento-cloni-cina/motori-commento-cloni-cina.html?ref=search>>

BERTOLINI A., *Il contratto autonomo di garanzia nell'evoluzione giurisprudenziale*, in *Nuova giur. civ.*, 2010, II, 435

BICCHIERI C., *The grammar of society: the nature and dynamics of social norms*, New York, 2006

BINK M., MARSH R.L., HICKS J.L., HOWARD J.D., *The credibility of a source influences the rate of unconscious plagiarism*, *7 Memory* (293) 1999

BLISSETT L., *P per plagio*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, Bertolo, 1998, 141

BIBLIOGRAFIA

BONELLI G., *Diritto d'autore, creatività e opere fotografiche*, in *Dir. ind.*, 2005, 237

BONILINI G., *Atipicità contrattuale e vitalizio alimentare*, in *Contratti*, 1999, 131

BOON M., *In Praise of Copying*, Cambridge, Mass., 2010

BORSETTO L., *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in R. GIGLIUCCI (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma, 1998, 69

BOURRIAUD N., *Postproduction*, New York, 2002

BOWERS N., *Words for the Taking: the Hunt for a Plagiarist*, New York, 1997

BOYLE J., *Shamans, Software, and Spleen. Law and the Construction of the Information Society*, Cambridge, 1996

BOYLE J., *The Search for an Author: Shakespeare and the Framers*, 37 *Am. Univ. L. Rev.* 625 (1988), disponibile all'URL: <<http://www.law.duke.edu/boylesite/Shakesp.htm>>

BRANDER M., *The Duty of Imitation*, in ID. (a cura di), *Gateways to literature, and other essays*, New York, 1912, disponibile all'URL: <<http://www.archive.org/details/gatewaystolitera00mattiala>>

BRAUDEL F., *Storia lunga e scienze sociali. La lunga durata*, Parigi, 1969, in F. BRAUDEL (a cura di), *La Storia e le altre scienze sociali*, Roma-Bari, 1974

BRAYBROOKE D., *Comment on Reconciling the Philosophers' Approach to Rules with the Economists'*, in ID. (a cura di), *Social Rules*, Boulder, 1996, 185

BRAYBROOKE D., *The Representation of Rules in Logic and Their Definition*, in ID. (a cura di), *Social Rules*, Boulder, 1996, 11

BRÉDART S., LAMPINEN J.M., DEFELDRE A.C., *Phenomenal characteristics of cryptomnesia*, 11 *Memory* 1 (2003)

BRIGHAM J., *Order without Lawyers: Ellickson on How Neighbors Settle Disputes*, recensione a R.C. ELLICKSON, *Order without*

BIBLIOGRAFIA

Law: How Neighbors Settle Disputes, 27 *Law & Society Review* 609 (1993), disponibile all'URL: <<http://www.jstor.org/pss/3054107>>

BROWN A.S., HALLIDAY H.E., *Cryptomnesia and source memory difficulties*, in *American Journal of Psychology*, n. 104, 1991, 475

BROWN A.S., MURPHY D.R., *Cryptomnesia: delineating inadvertent plagiarism*, 15 *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 432 (1989)

BROWNE SIR T., *Pseudodoxia Epidemica*, a cura di R. ROBINS, 2 vol., Oxford, 1981

BURKE P., *Storia sociale della conoscenza*, Bologna, 2002

BURKE P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, 2002

BURKE P., *L'artista: momenti e aspetti*, in G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte Prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il pubblico*, Torino, 1979

CAIANIELLO V., *Profili di legittimità costituzionale della legge sul diritto di autore nelle sentenze della Corte Costituzionale*, in *Dir. radiodiff. telecom.*, 1988, 91

CALVINO I., *Lezioni americane*, Milano, 2009

CALVINO I., *Il cavaliere inesistente*, Milano, 1999

CAMEROTA F., *Il compasso geometrico e militare di Galileo Galilei*, Firenze, 2004

CAMEROTA M., *Galileo Galilei e la cultura scientifica nell'età della controriforma*, Roma, 2004

CAPPA C., *La narrazione di sé e il silenzio in Deleuze e Beckett*, in *Testo e senso. Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti*, 7/2006, disponibile all'URL: <http://www.testoesenso.it/assets/download/press/numero7/studiesaggi/La_narrazione_Deleuze_e_Beckett.pdf>

CAPPELLETTI M., *Riflessioni sulla creatività della giurisprudenza nel tempo presente*, in *Riv. trim. dir. e proc. civ.*, 1982, 774

BIBLIOGRAFIA

CARETTI P., *Le sentenze n. 303/2003 e 14/2004: due letture «creative» del nuovo titolo V della costituzione*, in *Regioni*, 2008, 807

CASADEI A., *Poetiche della creatività: letteratura e scienze della mente*, Milano, 2011

CASO R., *Alle origini del copyright e del diritto d'autore: spunti in chiave di diritto e tecnologia*, postfazione a U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, 2010

CASO R., *L'Open Access alle pubblicazioni scientifiche: una nuova speranza*, in R. CASO (a cura di), *Pubblicazioni scientifiche, diritti d'autore e Open Access*, Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 20 giugno 2008, Quaderni del Dipartimento di Scienze Giuridiche vol.79, Trento, 2009, disponibile all'URL: <<http://eprints.biblio.unitn.it/archive/00001589/>>

CASO R., PUPPO F. (a cura di), *Accesso aperto alla conoscenza scientifica e sistema trentino della ricerca: atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 5 maggio 2009*, Trento, 2010, disponibile all'URL: <<http://eprints.biblio.unitn.it/archive/00001821/>>

CECCHERINI G., *Il c.d. «trasferimento di cubatura»*, Milano

CESA-BIANCHI M., *La creatività scientifica: il processo che cambia il mondo*, Roma, 2009

CHIARLONI S., *Ruolo della giurisprudenza e attività creative di nuovo diritto*, in *Riv. trim. dir. e proc. civ.*, 2002, 1

CHILETTI S., *I discorsi all'infinito. Un'archeologia della funzione-autore in Michel Foucault*, maggio 2007, disponibile all'URL: <www.humnet.unipi.it/dlfm/fileadmin/.../Silvia_Chiletti_-_Foucault.doc>

CHINÈ G., *Contratto autonomo di garanzia* [voce nuova-2008], in *Encicl. giur. Treccani*, Roma, vol. XVI

CIALDINI R.B., KALLGREN C.A., RAYMOND R., *A Focus Theory of Normative Conduct: A Theoretical Refinement and Reevaluation*

BIBLIOGRAFIA

of the Role of Norms in Human Behavior, 24 *Advances in Experimental Social Psychology* 201 (1991)

CICCONE G., *Spunti sulla «creatività» nella disciplina del diritto d'autore e sul relativo onere probatorio*, in *Dir. autore*, 2007, 127

COHEN J.E., *Copyright and the Jurisprudence of Self-Help*, 13 *Berkeley Tech. L. J.* 1089 (1998)

COHEN J.E., *A Right to Read Anonymously: A Closer Look at "Copyright Management" in Cyberspace*, 28 *Conn. L. Rev.* 981 (1996)

COHEN J.E., *Reverse Engineering and the Rise of Electronic Vigilantism: Intellectual Property Implications of "Lock-Out" Programs*, 68 *S. Cal. L. Rev.* 1091 (1995)

COHEN J.E., *Lochner in Cyberspace: The New Economic Orthodoxy of «Right Management»*, 97 *Mich. L. Rev.* 642 (1988), disponibile all'URL: <<http://www.law.georgetown.edu/faculty/jec/Lochner.pdf>>

COLAPINTO J., *Notizie sull'autore*, Milano, 2002

COLLETT P., *Social Rules and Social Behaviour*, Oxford, 1977

COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Poésies II*, Paris, 1870, disponibile all'URL: <http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Comte_de_Lautréamont_-_Poésies_II.djvu>

COOK A., *Edmond Halley: Charting the Heavens and the Seas*, Oxford, 1998

COOTER R., *Law From Order: Economic Development and the Jurisprudence of Social Norm*, in M. OLSON, S. KAHKONEN (a cura di), *A Not-so-dismal Science: A Broader, Brighter Approach to Economies and Societies*, New York, 1998, disponibile all'URL: <http://works.bepress.com/robert_cooter/61>

COOTER R., *Normative failure theory of law*, 82 *Cornell Law Review* 947, (1997), disponibile all'URL: <http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=robert_cooter>

COOTER R., ARIEL P., *Should courts deduct nonlegal sanctions from damages?*, 30 *The Journal of Legal Studies*, 401 (2001), disponi-

BIBLIOGRAFIA

bile all'URL: <http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=robert_cooter>

CORTELLAZZO M., CORTELLAZZO M.A. (a cura di), *Plagio* (voce), in *Dizionario etimologico della lingua italiana di M. Cortellazzo e P. Zolli*, II ed. Bologna, 1999

COTRONEO R., *Manuale di scrittura creativa*, Roma, 2008

COVIELLO M., *Il mestiere del copy: manuale di scrittura creativa*, Milano, 2002

CROMBIE A.C., *Styles of Scientific Thinking in the European Tradition. The History of Argument and Explanation especially in the Mathematical and Biomedical Sciences and Arts*, 3, London, 1994, vol. I, 84

DAM K.W., *Self-Help in the Digital Jungle*, 28 *J. Legal Stud.* 393 (1999)

DARDI A., *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, 1992

DE BRABANDERE L., *Pensiero magico, pensiero logico: piccola filosofia della creatività*, Roma, 2010

DE CARLO A., *Tecniche di seduzione*, Milano, 1991 (ed. cit. 1997)

DE FILIPPI D., *Tra rabbia e soddisfazione*, in *Il Tirreno*, 9 marzo 2010, 9

DE GRAZIA M., *Quotation Marks, the Abolition of Torture, and the Fifth Amendment*, in M. WOODMANSEE, P. JASZI (a cura di), *The Construction of Authorship – Textual Appropriation in Law and Literature*, 1994 (3^a ed. 2006)

DE MEO R., *Pubblicità, creatività e tutela del diritto d'autore*, in *Dir. informazione e informatica*, 2000, 460

DE ROBBIO A., *Gottfried Wilhelm Leibniz fra proprietà intellettuale e biblioteca universale*, in *La biblioteca e l'immaginario: percorsi*

BIBLIOGRAFIA

e contesti di biblioteconomia letteraria, 2004, disponibile all'URL: <<http://eprints.rclis.org/handle/10760/7241>>

DE SANCTIS V.M., *Ancora sulla creatività delle opere dell'ingegno*, in *Dir. autore*, 2008, 443

DEBORD G.E., *Methods of Détournement*, in *Les Lèvres Nues*, 8, 1956, disponibile all'URL: <<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/3>>

DEBRAY R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, 1999

DEFELDRE A.C., *Inadvertent plagiarism in everyday life*, in *Applied Cognitive Psychology*, n. 19, 2005, 1033

DI GIOVINE O., *L'interpretazione nel diritto penale - Tra creatività e vincolo alla legge*, Milano, 2006

DI TROCCHIO F., *Le bugie della scienza. Perché e come gli scienziati imbrogliano*, Milano, 1993

DIANA A.G., *La proprietà immobiliare urbana - vol. III: Il condominio e il supercondominio - Nuovi modelli di proprietà immobiliare urbana*, Milano, 2005

DOGLIOTTI M., ROSIELLO L. (a cura di), *Plagio (voce)*, in *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, XII ed., Bologna, 1990

DRASSINOWER A., *Copyright Infringement as Compelled Speech*, in A. LEVER (ed.), *New Frontiers in the Philosophy of Intellectual Property*, Cambridge, 2011

DURANTE M., *Il futuro del web: etica, diritto, decentramento. Dalla sussidiarietà digitale all'economia dell'informazione in rete*, Torino, 2007

DUSI E., *Smascherato un falso scienziato: quasi 30 anni di plagi e trucchi*, in *La Repubblica.it*, 8 agosto 2007, disponibile all'URL: <http://www.repubblica.it/2007/08/sezioni/scienza_e_tecnologia/falso-scienziato/falso-scienziato/falso-scienziato.html?ref=search>

BIBLIOGRAFIA

- DWORKIN R., *Law's Empire*, Cambridge, Mass., 1986
- EAMON W., *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, N.J., 1994
- EASTERBROOK F.H., *Cyberspace v. Property Law*, 4 *Tex. Rev. Law & Pol.* 103 (1999)
- EASTERBROOK F.H., *Cyberspace and the Law of the Horse*, 1996 *U. Chi. Legal F.* 207 (1996)
- ECO U., *Opera aperta*, Milano, 1962
- EISELEY L., *Darwin, Coleridge, and the Theory of Unconscious Creation*, 3 *Dedalus* 588 (1995)
- EISELEY L., *Charles Darwin, Edward Blyth and the Theory of Natural Selection*, 103 *Proceedings of the American Philosophical Society* 94 (1959)
- EISENSTEIN E.L., *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, 1995
- ELIOT T.S., *La terra desolata*, trad. it di M. PRAZ, Torino, 1963
- ELKIN-KOREN N., *Copyright in Cyberspace: The Rule of Law and the Rule of Code*, in E. LEDERMAN, R. SHAPIRA (a cura di), *Law, Information and Information Technology*, The Hague, 2001, 132
- ELLICKSON R.C., *The evolution of social norms: a perspective from the legal academy*, in M. HECHTER, K.D. OPP (a cura di), *Social Norms*, New York, 2001, 35
- ELLICKSON R.C., *Order without Law: How Neighbors Settle Disputes*, Cambridge, 1991
- ELLICKSON R.C., *Of Coase and Cattle: Dispute Resolution Among Neighbors in Shasta County*, 38 *Stanford Law Review* 623 (1986), disponibile all'URL: <<http://www.jstor.org/pss/1228561>>
- ERBANI F., *Sgarbi e il plagio su Botticelli*, in *La Repubblica*, 2 dicembre 2008, disponibile all'URL: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/12/02/sgarbi-il-plagio-su-botticelli.html>>

BIBLIOGRAFIA

ERNÉ C., *Accusati di plagio letterario un editore e due traduttori*, in *Il Piccolo* 11 maggio 2008, 23

FABRIZIO-SALVATORE A., *L'avvocato e la responsabilità da parere* (Nota a Cass., sez. II, 14 novembre 2002, n. 16023, Com. Corciano c. Maori), in *Danno e resp.*, 2003, 256

FAVARO A., *Galileo Galilei e lo Studio di Padova*, 2 vol. Padova, 1966

FAVARO A. (a cura di), *Opere di Galileo Galilei*, 20 voll., Firenze, 1890-1909 (ristampa 1929-1939)

FEDERICI A., *Il danno biologico nel sistema previdenziale*, Milano, 2009

FELDMAN S., *A Conversation with Alan Kay*, 2 *Queue* 20-30 (2004), disponibile all'URL: <<http://doi.acm.org/10.1145/1039511.1039523>>

FERRARI A., *Il supercondominio*, Padova, 1996

FERRETTI A., *Diritto d'autore. La tutela delle opere dell'ingegno nel diritto interno ed internazionale*, Napoli, 2007

FICHTE J.G., *Prova dell'illegittimità della ristampa dei libri. Un ragionamento e una parabola*, trad. it. dall'originale tedesco (*Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Rasonnement und eine Parabel*, in *Berlinische Monatsschrift*, Mai 1793) di M.C. PIEVATOLO, in *Archivio Giulio Marini*, 2005, 8-9, disponibile all'URL: <<http://archiviomarini.sp.unipi.it/18/1/fichtit.pdf>>

FIECHTER J.J., *Delitto di stampa*, Roma, 2000

FITTIPALDI O., *Edizioni critiche di opere musicali e creatività nella disciplina del diritto d'autore*, in *Corriere giur.*, 2001, 638

FLAMSTEED J., *Historia coelestis libri duo. Quorum prior exhibit Catalogorum stellarum fixam Britannicum novum et completissimum una cum earundum planetarum omnium observationibus sextantem, micrometro etc. habitis Posterior transitus per planum arcus meridionalis et distantius eorum a vertice compleatiter observante Johan-*

BIBLIOGRAFIA

ne Flamstedis A.R. in *Observatorio Regio Grenovicensi continua serie ab anno 1676 ad annum 1705 completum*, Londra, MDCCXII

FLAMSTEED J., *The Correspondence of John Flamsteed, the First Astronomer Royal*, Vol. 3, 1703-1719, a cura di E.G. FORBES, L. MURDIN, F. WILLMOTH, 3, Bristol and Philadelphia, 1995-2002

FLICK G.M., *La tutela della personalità nel delitto di plagio*, Milano, 1972

FOUCAULT M., *Le parole e le cose*, trad. it. di E. PANAITESCU, Milano, 2004

FOUCAULT M., *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, trad. it. di C. MILANESE, Milano, 1971

FREEDBERG D., *L'occhio della lince. Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale*, traduzione e cura di L. GUERRINI, Bologna, 2007

FRIGNANI A., PIGNATA V., *La tutela della creatività nel modello ornamentale, con particolare riferimento ai pezzi di ricambio*, in *Riv. dir. ind.*, 2005, I, 89

GAGLIARDI G., *Il plagio da Beethoven a Zuccherò. Quando le 7 note coincidono troppo* in *La Repubblica.it*, 18 agosto 2006, disponibile all'URL: <http://www.repubblica.it/2006/08/sezioni/spettacoli_e_cultura/plagio/plagio/plagio.html?ref=search>

GALUZZI M., MICHELI G., MONTI M.T. (a cura di), *Le forme della comunicazione scientifica*, Milano, 1998

GERBER J., LÜTGERT S., *The Pirate as Archivist - Tools and Materials*, in AA.VV. (a cura di), *Manifesta 7, Index*, Milano, 2008

GHERA E., *La prescrizione dei diritti del lavoratore e la giurisprudenza creativa della corte costituzionale*, in *Riv. it. dir. lav.*, 2008, I, 3

GIACHETTI C., *Il plagio dal punto di vista psicologico*, Bologna, 1913

BIBLIOGRAFIA

GIGLIUCCI R. (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma, 1998

GIURIATI D., *Il plagio*, Milano, 1903

GIUSTI S., *Narrazione e invenzione: manuale di lettura e scrittura creativa*, Gardolo-Trento, 2007

GOODSTEIN D., *Conduct and Misconduct in Science*, in P.R. GROSS, N. LEVITT, M.W. LEWIS (a cura di), *The Flight from Science and Reason*, in *Annals of the New York Academy of Science*, vol. 775, 1996, 31

GOVI G., *Intorno alla data di un discorso inedito pronunciato da Federico Cesi fondatore dell'Accademia de' Lincei e da esso intitolato "Del natural desiderio di sapere et Institutione de' Lincei per adempimento di esso"*, in *Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Serie 3, vol. 5, 1879-1880, 244

GRECO P., VERCELLONE P., *I diritti sulle opere dell'ingegno*, in *Trattato di diritto civile italiano Vassalli*, vol. XI., t. III, Torino, 1974

GREEN S.P., *Plagiarism, Norms, and the Limits of Theft Law: Some Observations on the Use of Criminal Sanctions in Enforcing Intellectual Property Rights*, 54 *Hastings Law Journal* 167 (2002), disponibile all'URL: <<http://papers.ssrn.com/sol3/results.cfm?RequestTimeOut=50000000>>

GUEDON J.C., *La lunga ombra di Oldenburg: i bibliotecari, i ricercatori, gli editori e il controllo dell'editoria scientifica*, 2004, trad. it. a cura di M.C. PIEVATOLO, B. CASALINI, F. DI DONATO (edizione originale *In Oldenburg's LongShadow: Librarians, Research Scientists, Publishers, and the Control of Scientific Publishing*, Washington, DC, 2002) disponibile all'URL: <<http://eprints.rclis.org/handle/10760/5636>>

HAFFNER P., *Creazione e creatività scientifica*, Leominster, 2009

BIBLIOGRAFIA

HANSMANN H., SANTILLI M., *Authors' and Artist' Moral Rights: A Comparative Legal and Economic Analysis*, 26 *J. of Legal Stud.* 95 (1997)

HAYEK F., *The Intellectuals and Socialism*, 16 *U. Chi. L. Rev.* 417 (1949)

HELLER M.H., *The Tragedy of the Anticommons: Property in the Transition From Marx to Markets*, 111 *Harv. L. Rev.* 621 (1998)

HELLMAN H., *Le dispute della scienza. Le dieci controversie che hanno cambiato il mondo*, Milano, 1999

HOME S., *Nessuno osi chiamarlo plagiarismo*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, Bertolo, 1998, 121

HORNE C., *Sociological perspectives on the emergence of social norms*, in M. HECHTER, K.D. OPP (a cura di), *Social Norms*, New York, 2001, 3

HUGHES J., *Why functional programming matters*, 32 *The Computer Journal* 98-107 (1989)

HUYGENS C., *Oeuvres completes de Christian Huygens*, a cura della Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen, 23 voll., La Haye, 1888-1970, X, 403

HWANG W.S., MOON S.Y., *Evidence of a Pluripotent Human Embryonic Stem Cell Line Derived from a Cloned Blastocyst*, 303 *Science* 1669 (2004)

IEVA L., *L'adunanza plenaria sul principio del divieto di reformatio in peius della retribuzione pubblica* (Nota a C. Stato, ad. plen., 11 dicembre 2006, n. 14), in *Lavoro giur.*, 2007, 307

IZZO U., *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, 2010

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

BIBLIOGRAFIA

- JACKSON E., *Fraudolent Stem Cell Research and Respect for the Embryo*, 1 *BioSocieties* 349 (2006)
- JASZI P., *Toward a Theory of Copyright: the Metamorphoses of "Authorship"*, 41 *Duke L.J.* 455 (1991)
- JOHNS A., *Pirateria. Storia della proprietà intellettuale da Gutenberg a Google*, Torino, 2011
- JOHNS A., *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*, Chicago, 1998
- JOHNSON D.R., *Computer Ethics. Upper Saddle River*, New Jersey, 1994
- JOHNSON D.R., POST D.G., "Chaos Prevailing on Every Continent": *A New Theory of Decentralized Decision-Making in Complex Systems*, 73 *Chi.-Kent L. Rev.* 1055 (1998)
- JOHNSON D.R., POST D.G., *Law And Borders - The Rise of Law in Cyberspace*, 48 *Stan. L. Rev.* 1367 (1996)
- JOHNSON M.K., *Source monitoring and memory distortion*, 352 *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 1733 (1997)
- JOHNSON M.K., HASHTROUDI S., LINDSAY D.S., *Source Monitoring*, 114 *Psychological Bulletin* 3 (1993)
- JOHNSON S., *Plagiarism* (voce), in *A Dictionary of the English Language*, III ed., Dublin, 1768
- JOHNSON-LAIRD P.N., *La mente e il computer. Introduzione alla scienza cognitiva*, Bologna, 1997
- JONSON B., *The Poetaster or, his Arraignment*, 1602 (ed. 1616), disponibile all'URL: <<http://books.google.it/books/download/Poetaster.pdf?id=JV4LAAAIAAJ&output=pdf&sig=ACfU3U34-knrjauK9DneVJbYheQdg77Hvw>>
- JORI M., *Interpretazione e creatività: il caso della specialità*, in *Criminalia*, 2009, 211
- JUNG C.G., *Piscopatologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti*, in *Opere*, a cura di L. AURIGEMMA, Torino, 1970, I, 17

BIBLIOGRAFIA

- JUNG C.G., *Cryptomnesia*, in *Coll. works*, Vol. 1, London, 1905
- KATSH E., *Software Worlds and the First Amendment: Virtual Doorkeepers in Cyberspace*, 1996 *U. Chi. Legal F.* 335 (1996)
- KATSH E., *Law in a Digital World*, New York, 1995
- KERNER J., *Blätter aus Prevorst*, Karlsruhe, 1883, 57
- KING S., *Finestra segreta, giardino segreto*, in *Quattro dopo mezzanotte*, 1991, 296
- KLEMENS B., *Math You Can't Use: Copyrights, Patents and Software*, Washington, 2006
- KORNHAUSER L.A., *Notes on the Logic of Legal Change*, in D. BRAYBROOKE (a cura di), *Social Rules*, Boulder, 1996
- KUHN T.S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962
- LAFOLLETTE M., *Stealing into Print: Fraud, Plagiarism, and Misconduct in Scientific Publishing*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992
- LAMETTI D., *The Virtuous P(eer): Reflections on the Ethics of File Sharing*, in A. LEVER (ed.), *New Frontiers in the Philosophy of Intellectual Property*, 2011
- LAMETTI D., *How Virtue Ethics Might Help Erase C-32's Conceptual Incoherence*, in M. GEIST (ed.), *From "Radical Extremism" to "Balanced Copyright": Canadian Copyright and the Digital Agenda*, Toronto, 2010, 309
- LAMETTI D., *The Objects of Virtue* in G.S. ALEXANDER, E. PEÑALVER (eds.), *Property and Community*, New York, 2010, 1, disponibile su SSRN: <<http://ssrn.com/abstract=1758859>>
- LAMI L., *La scuola del plagio*, Roma, 1977
- LANDAU J.D., MARSH R.L., *Monitoring source in an unconscious plagiarism paradigm*, 4 *Psychonomic Bulletin and Review* 265 (1997)

BIBLIOGRAFIA

LANDES W.M., POSNER R.A., *The Economic Structure of Intellectual Property Law*, Cambridge Mass., 2003

LANDES W.M., POSNER R.A., *An Economic Analysis of Copyright Law*, 18 *J. Leg. Stud.* 325 (1989)

LAROCHELLE G., *Da Kant a Foucault: che cosa resta del diritto d'autore?*, trad. it. a cura di G. VARNIER, in *Bollettino telematico di filosofia politica*, ottobre 2000

LEAVITT D., *Il corpo di Jonah Boyd*, Milano, 2005

LEE T.R., *Eldred v. Ashcroft and the (Hypothetical) Copyright Term Extension Act of 2020*, 12 *Tex. Intell. Prop. L. J.* 1 (2003)

LEMLEY M.A., *Property, Intellectual Property, and Free Riding*, 83 *Tex. L. Rev.* 1031 (2004)

LEMLEY M.A., *Romantic Authorship and the Rethoric of Property*, 75 *Tex. L. Rev.* 873 (1997)

LEPRI L. (a cura di), *Scrittura creativa: la scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Milano, 2008

LESSIG L., *Tyranny in the Infrastructure*, 5 *Wired Magazine*, July 2007

LESSIG L., *Code. Version 2.0*, New York, 2006, disponibile all'URL: <<http://codev2.cc/download+remix/>>

LESSIG L., *Cultura libera. Un equilibrio fra anarchia e controllo, contro l'estremismo della proprietà intellettuale*, Milano, 2005. Traduzione italiana di ID., *Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*, New York, 2004, disponibile all'URL: <<http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>>

LESSIG L., *How I Lost the Big One*, *Legal Affairs* (2004), disponibile all'URL: <http://www.legalaffairs.org/issues/March-April-2004/story_lessig_marapr04.msp>

LESSIG L., *Code and Other Laws of Cyberspace*, New York, 1999

BIBLIOGRAFIA

LESSIG L., *The Law of the Horse: What Cyberlaw Might Teach*, 113 *Harv. L. Rev.* 501 (1999), disponibile all'URL: <<http://www.lessig.org/content/articles/works/finalhls.pdf>>

LESSIG L., *The Limits in Open Code: Regulatory Standards and the Future of the Net*, 14 *Berkeley Tech. L. J.* 759 (1999)

LESSIG L., *The Zones of Cyberspace*, 48 *Stan. L. Rev.* 1403 (1996)

LESSIG L., RESNIK P., *Zoning Speech on the Internet: A Legal and Technical Model*, 98 *Mich. L. Rev.* 395 (1999)

LINDSAY R., *Rules as a Bridge between Speech and Action*, in P. COLLETT (a cura di), *Social Rules and Social Behaviour*, Oxford, 1977

LITMAN J., *The Economics of Open Access Law Publishing*, 10 *Lewis & Clark L. Rev.* 779-95 (2006)

LUGLI M., *Arresto per la truffa degli Stradivari allievo di Karajan si uccide a Roma*, in *La Repubblica.it*, 1 novembre 2008, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2008/11/sezioni/cronaca/violini-truffa/violini-truffa/violini-truffa.html?ref=search>>

LUPOI M., *Riflessioni comparatistiche sulla funzione creativa della giurisprudenza*, in *Contratto e impr. - Europa*, 1997, 73

MADISON M., *Beyond Creativity: Copyright as Knowledge Law* (April 30, 2010) 12 *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law* 817 (2010), disponibile su SSRN all'URL: <<http://ssrn.com/abstract=1599621>>

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

MALLON T., *Stolen Words. Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*, New York, 1989

MANGIAMELI S., *Giurisprudenza costituzionale creativa e costituzione vivente*, in *Regioni*, 2008, 825

MANN T., *Doktor Faustus*, 6 ed., Milano, 2001

BIBLIOGRAFIA

MARI G., *Plagio musicale e requisiti di creatività dell'opera oggetto di plagio*, in *Dir. autore*, 2006, 224

MARSH R.L., BOWER G.H., *Eliciting cryptomnesia: Unconscious plagiarism in a puzzle task*, 19 *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, & Cognition* 673 (1993)

MARSH R.L., LANDAU J.D., *Item Availability in Cryptomnesia: Assessing Its Role in Two Paradigms of Unconscious Plagiarism*, 21 *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 1568 (1995)

MARSH R.L., LANDAU J.D., HICKS J.L., *Contributions of inadequate source monitoring to unconscious plagiarism during idea generation*, 23 *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, & Cognition* 886 (1997)

MARSH R.L., WARD T.B., LANDAU J.D., *The inadvertent use of prior knowledge in a generative cognitive task*, 27 *Memory e Cognition* 94 (1999)

MARTARI Y., *Manovre cognitive. Un modello teorico della creatività*, in *Intersezioni*, 2010, 245

MARZIANI G., *Contemporanea-mente poplagiaristi*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, Bertolo, 1998, 39

MASI C., *L'iperestetica del plagio*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, Bertolo, 1998, 34

MATTEI U., *A Theory of Imperial Law: A Study on U.S. Hegemony and the Latin Resistance*, 10 *Ind. J. Global Leg. Stud.* 383 (2003)

MAZZAROLLI L.A., *Il giudice delle leggi tra predeterminazione costituzionale e creatività*, Padova, 2000

MCADAMS R.H., *The origin, development, and regulation of norms*, 96 *Michigan Law Review* 338 (1997)

BIBLIOGRAFIA

MCCABE D.P., SMITH A.D., PARKS C.P., *Inadvertent plagiarism in young and older adults: The role of working memory capacity in reducing memory errors*, 35 *Memory & Cognition* 231 (2007)

MCCARTHY J., *Recursive functions of symbolic expressions and their computation by machine, Part I*, 3 *Commun. ACM* 184-95 (1960), disponibile all'URL: <<http://doi.acm.org/10.1145/367177.367199>>

MCKUSICK M.K., *Twenty Years of Berkeley Unix. From AT&T-Owned to Freely Redistributable*, cur. da C. DIBONA, S. OCKMAN, M. STONE, *Open Sources: Voices from the Open Source Revolution*, Cambridge, 1999, disponibile all'URL: <<http://www.oreilly.com/catalog/opensources/book/toc.html>>

MCMULLIN E., *Openness and Secrecy in Science: Some Notes on Early History*, 10 *Science, Technology & Human Values* 14 (1985)

MERTON R.K., *Sulle spalle dei giganti*, Bologna, 1991

MERTON R.K., *The Normative Structure of Science*, in N.W. STORER (a cura di), *The Sociology of Science*, Chicago, London, 1973, 267

MERTON R.K., *Teoria e struttura sociale. Vol. III Sociologia della conoscenza e sociologia della scienza*, Bologna, 2000, 1055 (versione originale *Science and Technology in a Democratic Order*, 1 *Journal of Legal and Political Sociology* 115 (1942))

MILTON J., *Areopagitica. Discorso per la libertà di stampa*, traduzione e prefazione di S. BREGLIA, Bari, 1933

MITCHELL W.J., *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*, Cambridge, Mass., 1995

MONATERI P.G., *L'economia delle idee*, 6 *Cardozo El. L. Bull.* (2000)

MOOR J., *What is computer ethics?*, in T.W. BYNUM (a cura di), *Computer and Ethics*, Malden, 1985

BIBLIOGRAFIA

MOORE A.F., *Come si ascolta la popular music*, in *Enciclopedia della musica* (diretta da J.J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni), vol. I, *Il Novecento*, Torino, 2001

MORETTI C., *Invictus sembra 'O sole mio. Gli editori della Siae: è plagio*, in *La Repubblica*, 9 aprile 2010, 63

MOTA S.A., "For Limited Times": *The Supreme Court Finds the Copyright Term Extension Act Constitutional in Eldred v. Ashcroft, but When Does It End?*, 2005 *B. C. Intell. Prop. & Tech. F.* 110501 (2005)

MUGNO E., *Modi e temi della scrittura collettiva nella narrativa italiana contemporanea*, tesi di laurea, 2006, sul sito Web <www.tesionline.it/>

MUSSO A., *Del diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie ed artistiche*, in *Commentario al Codice Civile Scialoja Branca*, Bologna-Roma, 2008

NATALI A.I., *Nuovi tasselli per la disciplina del vitalizio alimentare*, in *Nuova giur. civ.*, 2010, I, 179

NICOLETTI F., *L'occupazione acquisitiva tra acquisto della proprietà e configurazione di illecito - La corte europea dei diritti dell'uomo stigmatizza un istituto «creato» dalla giurisprudenza italiana*, in *Dir. economia*, 2001, 455

NIETZSCHE F., *Così parlò Zarathustra*, a cura di G. COLLI e M. MONTINARI, Milano, 1993, 150

NOSARI S., *Confini della creatività*, Roma, 2010

OLI G., DEVOTO G. (a cura di), *Plagio (voce)*, in *Il Devoto-Oli*, Milano, versione digitale 2.0.1, 2010

OLIVERO D., *Il "Codice da Vinci" in tribunale. Dan Brown contro l'accusa di plagio*, in *La Repubblica.it*, 27 febbraio 2006, disponibile all'URL: <http://www.repubblica.it/2006/a/sezioni/spettacoli_e_cultura/davincicode/tribubrown/tribubrown.html?ref=search>

BIBLIOGRAFIA

ONG W.J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, 1986

OSWALD J., *Creatigality*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, Bertolo, 1998, 81

OUTPUT S., *Plagiarismo, il mondo è nuovo*, in AA.VV. (a cura di), *Vero è falso. Plagi, cloni, campionamenti e simili*, Bertolo, 1998, 125

PAGALLO U., *Teoria giuridica della complessità. Dalla "polis primitiva" di Socrate ai "mondi piccoli" dell'informatica. Un approccio evolutivo*, Torino, 2006

PANZA P., *L'editoria del copia e incolla*, in *Il Corriere della sera*, 22 maggio 2009, disponibile all'URL: <http://archiviostorico.corriere.it/2009/maggio/22/editoria_del_copia_incolla_co_9_090522110.shtml>

PARDOLESI R., *Contratti di distribuzione* [postilla di aggiornamento-2006], in *Encicl. giur. Treccani*, Roma, vol. IX

PARDOLESI R., *I contratti di distribuzione*, Napoli, 1979

PASCUZZI G., *Come nasce un'opinione dottrinale? La costruzione di una tesi giuridica tra problem solving e creatività*, Università di Milano Bicocca - Scuola di Dottorato in Scienze Giuridiche XXVI Ciclo - Milano, 8 aprile 2011, in corso di pubblicazione

PASCUZZI G., *Il metodo interdisciplinare nella formazione del giurista*, lezione alla Scuola di dottorato in Diritto internazionale e Diritto privato e del lavoro (in collaborazione con CIGA: Centro interdepartimentale di ricerca e servizi per le decisioni giuridico-ambientali e la certificazione etica d'impresa), Padova, 27 maggio 2011, Facoltà di Scienze Politiche, in corso di pubblicazione

PASCUZZI G., *La creatività dell'avvocato*, Relazione alla Tavola Rotonda su "Il metodo nella difesa" al VI Congresso nazionale di aggiornamento forense, Roma 18 marzo 2011. La relazione è pubblicata sul sito della Scuola superiore dell'avvocatura all'indirizzo <www.scuolasuperioreavvocatura.it/tf_docs/Pascuzzi.pdf>

BIBLIOGRAFIA

- PASCUZZI G., *Il diritto dell'era digitale*, Bologna, 2010
- PASCUZZI G., *Giuristi si diventa*, Bologna, 2008
- PASCUZZI G., *Il diritto tra tomi e bit. Generi letterari ed ipertesti*, Padova, 1977
- PASCUZZI G., CASO R., *Il diritto d'autore dell'era digitale*, in G. PASCUZZI, *Il diritto dell'era digitale*, Bologna, 2010
- PATTERSON L.R., *Copyright and "the Exclusive Right" of Authors*, 1 *Journal of Intellectual Property Law* (1993), disponibile all'URL: <<http://www.lawsch.uga.edu/jipl/old/vol1/patterson.html>>
- PATTERSON L.R., *Free Speech, Copyright, and Fair Use*, 40 *Vand. L. Rev.* 1 (1987)
- PATTERSON L.R., *Copyright in Historical Perspective*, Nashville, TN, 1968
- PERFECT T.J., STARK L.J., *Why do I always have the best ideas? The role of idea quality in unconscious plagiarism*, 16 *Memory*, 386 (2008)
- PIEVATOLO M.C., *Il mercante e il califfo: politiche della proprietà intellettuale*, in *ISDR*, 1/2006, 74, disponibile all'URL: <<http://eprints.sifp.it/50/1/PIEVATOLO3.html>>
- PINK D.H., *Drive: The Surprising Truth About What Motivates Us*, New York, 2009
- POCAR V., *Il diritto e le regole sociali. Lezioni di sociologia del diritto*, Milano, 1997, 133-151
- POLETTI D., *Danno biologico*, in *Il diritto-Encicl. giur.*, Milano, 2007, vol. IV, 641
- POLINSKY A.M., SHAVELL S., *Handbook of Law and Economics*, vol. II, Amsterdam, 2007, 1473, pre-print (2005) disponibile all'URL: <<http://ssrn.com/abstract=741424>>
- POSNER E.A., *Law, Economics and Inefficient Norms*, 144 *University of Pennsylvania Law Review* 1697 (1996), disponibile al-

BIBLIOGRAFIA

l'URL: <<http://www.ericposner.com/Law,%20Economics,%20and%20Inefficient%20Norms.pdf>>

POSNER R.A., *Il piccolo libro del plagio*, Roma, 2007

POSNER R.A., *Intellectual Property: The Law and Economics Approach*, 19 *Journal of Economic Perspectives* 57-73 (2005)

POSNER R.A., *The Constitutionality of the Copyright Term Extension Act: Economics, Politics, Law, and Judicial Technique in Eldred v Ashcroft*, 2003 *Sup. Ct. Rev.* 143 (2003)

POST D.G., *Anarchy State and the Internet: An Essay on Law-Making in Cyberspace*, *Journal of Online Law* (1995)

POZZA R., *Creatività in azienda*, Milano, 2009

RADIN M.J., *Property Evolving in Cyberspace*, 15 *J. L. & Com.* 509 (1996)

RADIN M.J., WAGNER R.P., *The Myth of Private Ordering: Re-discovering Legal Realism in Cyberspace*, 73 *Chi.-Kent L. Rev.* 1295 (1998)

RAMIREZ J.A., *Medio de masas e historia del arte*, Madrid, 1981

RAMPIONI R., *Dalla parte degli «ingenui» - Considerazioni in tema di tipicità offesa e c.d. giurisprudenza «creativa»*, Padova, 2007

RANDALL M., *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*, London, 2001

RAZZI M., *Giochi, cerimonia col maquillage. Aumentate le misure di sicurezza*, in *La Repubblica.it*, 12 agosto 2008, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2008/08/olimpiadi/servizi/pechino-2008-3/immagini-truccate/immagini-truccate.html?ref=search>>

REDAZIONE (a cura di), *Brunetta il copione. Uno dei pochi testi scientifici firmati dal ministro anti-fannulloni è letteralmente plagiato da un ben più noto studio americano del 1980*, in *L'Espresso*, 12 febbraio 2009, disponibile all'URL: <<http://espresso.repubblica.it/dettaglio/brunetta-il-copione/2065897>>

BIBLIOGRAFIA

REDAZIONE (a cura di), *Duello tv fra Obama e Hillary. Fair play ma divisi su Cuba*, in *La Repubblica.it*, 22 febbraio 2008, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2008/01/speciale/altri/2008primarie/dibattito/dibattito.html?ref=search>>

REDAZIONE (a cura di), *“Il Codice da Vinci” non è un plagio. Dan Brown vince la causa*, in *La Repubblica.it*, 7 aprile 2006, disponibile all'URL: <http://www.repubblica.it/2006/a/sezioni/spettacoli_e_cultura/davincicode/brown-vince/brown-vince.html?ref=search>

REIDENBERG J.R., *Lex Informatica: The Formulation of Information Policy Rules Through Technology*, 76 *Tex. L. Rev.* 553 (1998)

REIDENBERG J.R., *Governing Networks and Rule-Making in Cyberspace*, 45 *Emory L. J.* 911 (1996)

RICCI S., *Inquisitori, censori, filosofi sullo scenario della controriforma*, Roma, 2008

RILLERA J., *Eldred v. Ashcroft: Challenging the Constitutionality of the Copyright Term Extension Act*, 5 *Vand. J. Ent. L. & Prac.* 23 (2003)

RITCHIE D.M., *The Development of the C Language*, cur. da T.J. BERGIN JR., R.G. GIBSON JR., *History of Programming Languages*, New York, 1996, disponibile all'URL: <<http://cm.bell-labs.com/cm/cs/who/dmr/chist.html>>

RITCHIE D.M., THOMPSON K., *The UNIX Time-Sharing System*, 17 *Communications of the ACM* 365 (1974)

ROBBINS LANDON H.C., WYN JONES D., *Haydn. Vita e opere* (trad. it. a cura di M. DELOGU), Milano, 1988

ROBINSON P., *The Rise of the Rule: Mode or Node?*, in P. COLLETT (a cura di), *Social Rules and Social Behaviour*, Oxford, 1977, 74

ROIG M., *Avoiding plagiarism, self-plagiarism, and other questionable writing practices: A guide to ethical writing*, disponibile all'URL: <<http://facpub.stjohns.edu/~roigm/plagiarism/Index.html>>

BIBLIOGRAFIA

ROSE M., *Review* [recensione senza titolo a RANDALL, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*, London, 2001], 54 *Comparative Literature* 270 (2002)

ROSS V.E., *A model of inventive ideation*, 1 *Thinking Skills and Creativity* 120 (2006)

ROSSATO A., *Diritto e architettura nello spazio digitale. Il ruolo del software libero*, Padova, 2006

ROSSETTI M., *Il danno alla salute - Biologico - Patrimoniale - Morale - profili processuali - Tabelle per la liquidazione*, Padova, 2009

ROSSI P., *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, nuova ed. riveduta e ampliata, Torino, 1974

SAGGIN L., *Netiquette - Il galateo di Internet*, ultima versione: 20 dicembre 2002, disponibile all'URL: <http://www.bio.unipd.it/local/internet_docs/netiq.html>

SANTUCCI G., *Diritti dell'autore in Roma antica?*, in *Index*, 2011, 143

SAYRE-MCCORD G., *Normative Explanations*, in D. BRAYBROOKE (a cura di), *Social Rules*, Boulder, 1996, 36

SCARPELLI G., *Cleptomnesia: il reato di Nietzsche*, in *Aperture*, 1997, n. 2, pag. 70, disponibile all'URL: <<http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Scarpelli-2.pdf>>

SCHACTER D.L., *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Torino, 2007

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

SCHROEDER J.L., *Copy Cats: Plagiarism and Precedent*, Cardozo Legal Studies Research Paper No. 185, March 12, 2007, disponibile all'URL: <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=970365>

SCHULTZ M.F., *Copynorms: Copyright and Social Norms*, in P.K. YU (a cura di), *Intellectual Property and Information Wealth: Is-*

BIBLIOGRAFIA

sues and Practices in the Digital Age. Vol. 1: Copyright and Related Rights, Westport, 2007, 8

SCHWARTZ P.M., TREANOR W.M., *Eldred and Lochner: Copyright Term Extension and Intellectual Property as Constitutional Property*, 112 *Yale L. J.* 2331 (2003)

SDIRI A., *Les théoriciens arabes et le plagiat*, in C. VANDENDORPE (a cura di), *Le plagiat – Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*, Ottawa (Canada), 1992

SELVAROLO S.G., *Il negozio di cessione di cubatura*, Napoli, 1989

SETTIS S., *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2010

SHAW P., *Plagiary*, in *The American Scholar*, Summer 1982

SHERIF M., *The Psychology of Social Norms*, New York, 1936

SILVER C., *Do We Know Enough About Legal Norms*, in D. BRAYBROOKE (a cura di), *Social Rules*, Boulder, 1996, 141

SOLUM L.B., *The Future of Copyright*, recensione a L. LESSIG, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and The Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York, 2004, 83 *Texas Law Review* 1148 (2005), disponibile all'URL: <<http://ssrn.com/abstract=698306>>

SPINELLO R., *Cyberethics. Morality and Law in Cyberspace*, Sudbury, 2000

STALLMANN R., *Reevaluating Copyright: the Public Must Prevail*, 75 *Or. L. Rev.* 291 (1996), disponibile all'URL: <<http://www.gnu.org/philosophy/reevaluating-copyright.html>>

STARK L.J., PERFECT T.J., *Improvement, not imagery, inflates unconscious plagiarism*, 36 *Memory & Cognition* 65 (2008)

STARK L.J., PERFECT T.J., *The effects of repeated idea elaboration on unconscious plagiarism*, 36 *Memory & Cognition* 65 (2008)

BIBLIOGRAFIA

STARK L.J., PERFECT T.J., *Whose idea was that? Source monitoring for idea ownership following elaboration*, 15 *Memory* 776 (2007)

STARK L.J., PERFECT T.J., *Elaboration inflation: How your ideas become mine*, 20 *Applied Cognitive Psychology* 641 (2006)

STARK L.J., PERFECT T.J., NEWSTEAD S., *When elaboration leads to appropriation: Unconscious plagiarism in a creative task*, 13 *Memory* 561 (2005)

STEINER G., *Grammatiche della creazione*, Milano, 2003

STERN S., *Copyright, Originality, and the Public Domain in Eighteenth-Century England*, in R. MCGINNIS (ed.), *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*, London, 2008, 69

TAGLIETTI C., *Platone, Galimberti e brani-fotocopia*, in *Il Corriere della sera*, 18 aprile 2008, disponibile all'URL: <http://www.corriere.it/cronache/08_aprile_18/platone_Galimberti_brani_fotocopia_33ce23a8-0d0f-11dd-9f4c-00144f486ba6.shtml>

TARQUINI A., *Tesi di dottorato copiata. Gutenberg si è dimesso*, in *La Repubblica*, disponibile all'URL: <http://www.repubblica.it/esteri/2011/03/01/news/bild_ministro_difesa_dimissioni-13038701/>

TENPENNY P.L., KERIAZAKOS M.S., LEW G.S., PHELAN T.P., *In search of inadvertent plagiarism*, 111 *American Journal of Psychology* 529 (1998)

TERRY R., *'Plagiarism': A Literary Concept in England to 1775*, 56 *English* 1 (2007)

THOMAS K., *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*, London, 1971

THORNDIKE L., *History of Magic and Experimental Science*, 8, (1^a ed. 1923-1958), York, 1970

BIBLIOGRAFIA

VAN HELDEN A., *Galileo and the Telescope*, in P. GALLUZZI (a cura di), *Novità celesti e crisi del sapere. Atti del convegno internazionale di studi galileiani*. Supplemento agli *Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza*, 1983, 2, 149

VAN HELDEN A., *The Invention of the Telescope*, 67 *Transactions of the American Philosophical Society* 36 (1977)

VANDENDORPE C., *Le plagiat entre l'esthétique et le droit*, in C. VANDENDORPE (a cura di), *Le plagiat – Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*, Ottawa (Canada), 1992

VANDENDORPE C., *Le plagiat*, working paper, 1992, disponibile all'URL: <http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/12793/Vandendorpe_Christian_1992_Le_plagiat.htm?sequence=4>

VECCE C., *La crisi dell'Autore nel Rinascimento*, in 1 *California Italian Studies Journal* 1 (2010) disponibile all'URL: <<http://escholarship.org/uc/item/8w30d0rx>>

VENTURI L., *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964

VERCELLONE P., *Plagio involontario di opera musicale e pubblicazione della sentenza di condanna*, in *Riv. dir. comm.*, 1959

VITALI A., *Loredana Berté esclusa dalla gara. "Però potrà cantare lo stesso"*, in *La Repubblica.it*, 27 febbraio 2008, disponibile all'URL: <<http://www.repubblica.it/2008/02/speciale/sanremo/servizi/caso-berte/caso-berte/caso-berte.html?ref=search>>

VOLPE S., *All'incrocio delle righe*, Ancona, 2004

WAGMAN M., *Lost Stars. Lost, Missing, and Troublesome Stars from the Catalogues of Johannes Bayer, Nicholas-Louis de Lacaille, John Flamsteed, and Sundry Others*, Blacksburg, Va., 2003

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

WESTFALL R.S., *Never at Rest: A Biography of Isaac Newton*, Cambridge, 1980

BIBLIOGRAFIA

WIENER N., *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, 1948

WILSON E.O., *La creazione. Un appello per salvare la vita sulla terra*, Milano, 2009

WOODMANSEE M., *The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'*. *Special Issue: The Printed Word in the Eighteenth Century*, 17 *Eighteenth-Century Studies* 425 (1984)

WOODMANSEE M., JASZI P., *Introduction*, in M. WOODMANSEE, P. JASZI (a cura di), *The Construction of Authorship – Textual Appropriation in Law and Literature*, 1994 (3^a ed. 2006)

ZACCARIA G., *Creatività e principi nell'ermeneutica di Emilio Betti*, in *Riv. dir. civ.*, 1992, I, 193

ZEKI S., *Splendori e miserie del cervello: l'amore, la creatività e la ricerca della felicità*, Torino, 2010

ZHOU D., *Student's Novel Faces Plagiarism Controversy. Book by Kaavya Viswanathan '08 contains similarities to earlier author's works*, in *The Harvard Crimson*, April 23, 2006, disponibile all'URL: <<http://www.thecrimson.com/article/2006/4/23/students-novel-faces-plagiarism-controversy-beditors/>>

ZINCONI A., SANTOPADRE M., *La nozione di originalità del software alla luce delle ultime pronunce della cassazione: come salvare la creatività?*, in *Dir. autore*, 2008, 69

NOTIZIE SUGLI AUTORI

ROBERTO CASO è Professore Associato di Diritto Privato Comparato presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Trento dove insegna Diritto Civile, Diritto Comparato della Proprietà Intellettuale e Diritto Privato dell'Informatica. È autore di numerosi libri e saggi in materia di Proprietà Intellettuale, Diritto della Privacy e Diritto dei Contratti.

COSIMO COLAZZO è autore di una vasta produzione, che spazia da opere teatrali, a composizioni per orchestra e per gruppi da camera, a musiche corali e lavori pianistici. Ha scritto numerosi volumi e articoli nel campo della musicologia. Insegna presso il Conservatorio di Musica "F.A. Bonporti" di Trento che ha diretto dal 2005 al 2011.

GIANFRANCO DE BERTOLINI è Avvocato presso il Foro di Trento, nonché esperto e collezionista di arte contemporanea.

GIULIA DORE è Dottoranda di Ricerca presso la Scuola di Dottorato in Studi Giuridici Comparati ed Europei del Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Trento.

DENIS ISAIA è Storico dell'arte, Curatore d'arte contemporanea di mostre personali e opere collettive.

DAVID LAMETTI è Associate Professor, Direttore del Centre for Intellectual Property Policy e Membro dell'Institute of Comparative Law a McGill University - Faculty of Law (Montréal, Canada). Insegna

NOTIZIE SUGLI AUTORI

e scrive nelle materie nelle materie del Civil and Common Law Property, Intellectual Property e Legal Theory.

RENATO G. MAZZOLINI è Professore Ordinario di Storia della Scienza presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento e si occupa principalmente di storia delle scienze della vita tra il primo Seicento e il primo Novecento.

GIOVANNI PASCUZZI è Professore Ordinario di Diritto Privato Comparato presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Trento dove insegna Diritto Civile, Abilità del Giurista e Diritto Privato dell'Informatica. È autore di molti libri e articoli in materia di Diritto Privato, Diritto Comparato, Diritto dell'Era Digitale, Abilità del Giurista e Ricerca Giuridica.

ANDREA ROSSATO è Ricercatore di Diritto Privato Comparato presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Trento. È titolare del corso di Intellectual Property Rights presso la Facoltà di Scienze e di Economic Analysis of Legal Institutions presso quella di Giurisprudenza. È autore di un libro dal titolo *Diritto e architettura nello spazio digitale*.

SANDRO VOLPE è Professore Associato di Teoria della letteratura presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Palermo, dove insegna Teoria della letteratura e Storia del cinema. Si occupa di narratologia, adattamento e sceneggiatura.

1. *Legal Scholarship in Africa* - MARCO GUADAGNI (1989)
2. *L'insegnamento della religione nel Trentino-Alto Adige* - ERMINIA CAMASSA AUREA (1990)
3. *Il nuovo processo penale. Seminari* - MARTA BARGIS (1990)
4. *Proprietà-garanzia e contratto. Formule e regole nel leasing finanziario* - MAURO BUSSANI (1992)
5. *Fonti e modelli nel diritto dell'Europa orientale* - GIANMARIA AJANI (1993)
6. *Il giudizio di "congruità" del rapporto di cambio nella fusione* - LUIGI ARTURO BIANCHI (1993)
7. *Interessi pubblici e situazioni soggettive nella disciplina della concorrenza del mercato* - FRANCO PELLIZZER (1993)
8. *La legge controllata. Contributo allo studio del procedimento di controllo preventivo delle leggi regionali* - EMANUELE ROSSI (1993)
9. *L'oggetto del giudizio sui conflitti di attribuzione tra i poteri dello Stato. Fonti normative. Strumenti e tecniche di giudizio della Corte Costituzionale* - DAMIANO FLORENZANO (1994)
10. *Dall'organizzazione allo sviluppo* - SILVIO GOGLIO (1994)
11. *Diritto alla riservatezza e trattamenti sanitari obbligatori: un'indagine comparata* - CARLO CASONATO (1995)
12. *Lezioni di diritto del lavoro tedesco* - ULRICH ZACHERT (1995)
13. *Diritti nell'interesse altrui. Undisclosed agency e trust nell'esperienza giuridica inglese* - MICHELE GRAZIADEI (1995)
14. *La struttura istituzionale del nuovo diritto comune europeo: competizione e circolazione dei modelli giuridici* - LUISA ANTONIOLLI DEFLORIAN (1996)
15. *L'eccezione di illegittimità del provvedimento amministrativo. Un'indagine comparata* - BARBARA MARCHETTI (1996)
16. *Le pari opportunità nella rappresentanza politica e nell'accesso al lavoro. I sistemi di "quote" al vaglio di legittimità* - (a cura di) STEFANIA SCARPONI (1997)
17. *I requisiti delle società abilitate alla revisione legale* - EMANUELE CUSA (1997)

QUADERNI PUBBLICATI NELLA COLLANA DEL DIPARTIMENTO DI SCIENZE GIURIDICHE

18. *Germania ed Austria: modelli federali e bicamerali a confronto* - FRANCESCO PALERMO (1997)
19. *Minoranze etniche e rappresentanza politica: i modelli statunitense e canadese* - CARLO CASONATO (1998)
20. *Scritti inediti di procedura penale* - NOVELLA GALANTINI e FRANCESCA RUGGIERI (1998)
21. *Il dovere di informazione. Saggio di diritto comparato* - ALBERTO M. MUSY (1999)
22. *L'Anti-Rousseau di Filippo Maria Renazzi (1745-1808)* - BEATRICE MASCHIETTO (1999)
23. *Rethinking Water Law. The Italian Case for a Water Code* - NICOLA LUGARESÌ (2000) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
24. *Making European Law. Essays on the 'Common Core' Project* - MAURO BUSSANI e UGO MATTEI (2000)
25. *Considerazioni in tema di tutela cautelare in materia tributaria* - ALESSANDRA MAGLIARO (2000)
26. *Rudolf B. Schlesinger – Memories* - UGO MATTEI e ANDREA PRADI (2000)
27. *Ordinamento processuale amministrativo tedesco (VwGO) – Versione italiana con testo a fronte* - GIANDOMENICO FALCON e CRISTINA FRAENKEL (cur.) (2000)
28. *La responsabilità civile. Percorsi giurisprudenziali* (Opera ipertestuale. Libro + Cd-Rom) - GIOVANNI PASCUZZI (2001)
29. *La tutela dell'interesse al provvedimento* - GIANDOMENICO FALCON (2001)
30. *L'accesso amministrativo e la tutela della riservatezza* - ANNA SIMONATI (2002)
31. *La pianificazione urbanistica di attuazione: dal piano particolareggiato ai piani operativi* - (a cura di) DARIA DE PRETIS (2002)
32. *Storia, istituzione e diritto in Carlo Antonio de Martini (1726-1800). 2° Colloquio europeo Martini, Trento 18-19 ottobre 2000, Università degli Studi di Trento* - (a cura di) HEINZ BARTA, GÜNTHER PALLAVER, GIOVANNI ROSSI, GIAMPAOLO ZUCCHINI (2002)

33. *Giustino D'Orazio. Antologia di saggi. Contiene l'inedito "Poteri prorogati delle camere e stato di guerra"* - (a cura di) DAMIANO FLORENZANO e ROBERTO D'ORAZIO (2002)
34. *Il principio dell'apparenza giuridica* - ELEONORA RAJNERI (2002)
35. *La testimonianza de relato nel processo penale. Un'indagine comparata* - GABRIELLA DI PAOLO (2002)
36. *Funzione della pena e terzietà del giudice nel confronto fra teoria e prassi. Atti della Giornata di studio - Trento, 22 giugno 2000* - (a cura di) MAURIZIO MANZIN (2002)
37. *Ricordi Politici. Le «Proposizioni civili» di Cesare Speciano e il pensiero politico del XVI secolo* - PAOLO CARTA (2003)
38. *Giustizia civile e diritto di cronaca. Atti del seminario di studio tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Trento, 7 marzo 2003* - (a cura di) GIOVANNI PASCUZZI (2003)
39. *La glossa ordinaria al Decreto di Graziano e la glossa di Accursio al Codice di Giustiniano: una ricerca sullo status giuridico degli eretici* - RUGGERO MACERATINI (2003)
40. *La disciplina amministrativa e penale degli interventi edilizi. Un bilancio della normativa trentina alla luce del nuovo testo unico sull'edilizia. Atti del Convegno tenuto nella Facoltà di Giurisprudenza di Trento l'8 maggio 2003* - (a cura di) DARIA DE PRETIS e ALESSANDRO MELCHIONDA (2003)
41. *The Protection of Fundamental Rights in Europe: Lessons from Canada* - CARLO CASONATO (ED.) (2004)
42. *Un diritto per la scuola. Atti del Convegno "Questioni giuridiche ed organizzative per la riforma della scuola". Giornata di Studio in onore di Umberto Pototschnig (Trento, 14 maggio 2003). In appendice: U. Pototschnig, SCRITTI VARI (1967-1991)* - (a cura di) DONATA BORGONOVO RE e FULVIO CORTESE (2004)
43. *Giurisdizione sul silenzio e discrezionalità amministrativa. Germania - Austria - Italia* - CRISTINA FRAENKEL-HAEBERLE (2004)
44. *Il processo di costituzionalizzazione dell'Unione europea. Saggi su valori e prescrittività dell'integrazione costituzionale sovranazionale* - (a cura di) ROBERTO TONIATTI e FRANCESCO PALERMO (2004)
45. *Nuovi poteri del giudice amministrativo e rimedi alternativi al processo. L'esperienza francese* - ANNA SIMONATI (2004)

46. *Profitto illecito e risarcimento del danno* - PAOLO PARDOLESI (2005)
47. *La procreazione medicalmente assistita: ombre e luci* - (a cura di) ERMINIA CAMASSA e CARLO CASONATO (2005)
48. *La clausola generale dell'art. 100 c.p.c. Origini, metamorfosi e nuovi ruoli* - MARINO MARINELLI (2005)
49. *Diritto di cronaca e tutela dell'onore. La riforma della disciplina sulla diffamazione a mezzo stampa. Atti del convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Trento il 18 marzo 2005* - (a cura di) ALESSANDRO MELCHIONDA e GIOVANNI PASCUZZI (2005)
50. *L'Italia al Palazzo di Vetro. Aspetti dell'azione diplomatica e della presenza italiana all'ONU* - (a cura di) STEFANO BALDI e GIUSEPPE NESI (2005)
51. *Appalti pubblici e servizi di interesse generale. Atti dei seminari tenuti presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento. Novembre - Dicembre 2004* - (a cura di) GIAN ANTONIO BENACCHIO e DARIA DE PRETIS (2005)
52. *Il termalismo terapeutico nell'Unione europea tra servizi sanitari nazionali e politiche del turismo* - ALCESTE SANTUARI (2006)
53. *La gestione delle farmacie comunali: modelli e problemi giuridici* - (a cura di) DARIA DE PRETIS (2006)
54. *Guida alla ricerca ed alla lettura delle decisioni delle corti statunitensi* - (a cura di) ROBERTO CASO (2006) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
55. *Dialoghi sul danno alla persona. Saggi raccolti nell'ambito della seconda edizione dei "Dialoghi di diritto civile" tenutisi presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Trento (a.a. 2004-2005)* - (a cura di) UMBERTO IZZO (2006)
56. *Il diritto degli OGM tra possibilità e scelta. Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento. 26 novembre 2004* - (a cura di) CARLO CASONATO e MARCO BERTI (2006)
57. *Introduzione al biodiritto. La bioetica nel diritto costituzionale comparato* - CARLO CASONATO (2006) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
58. *La famiglia senza frontiere. Atti del convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Trento il 1° ottobre 2005* - (a cura di) GIOVANNI PASCUZZI (2006)

59. *Sicurezza informatica: regole e prassi*. Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 6 maggio 2005 - (a cura di) ROBERTO CASO (2006) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
60. *Attività alberghiera e di trasporto nel pacchetto turistico all inclusive: le forme di tutela del turista-consumatore*. Atti del Convegno. Trento-Rovereto, 4-5 novembre 2005 - (a cura di) SILVIO BUSTI e ALCESTE SANTUARI (2006)
61. *La Società Cooperativa Europea. Quali prospettive per la cooperazione italiana?* Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Economia di Trento il 24 giugno 2005 - (a cura di) ANTONIO FICI e DANILO GALLETTI (2006)
62. *Le impugnazioni delle delibere del c.d.a. Premesse storico-comparatistiche* - SILVANA DALLA BONTÀ (2006)
63. *La traduzione del diritto comunitario ed europeo: riflessioni metodologiche*. Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento, 10-11 marzo 2006 - (a cura di) ELENA IORIATTI FERRARI (2007)
64. *Globalizzazione, responsabilità sociale delle imprese e modelli partecipativi* - (a cura di) STEFANIA SCARPONI (2007)
65. *Il contratto di trasporto di persone marittimo e per acque interne* - ALCESTE SANTUARI (2007)
66. *Il Private enforcement del diritto comunitario della concorrenza: ruolo e competenze dei giudici nazionali*. Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento, 15-16 giugno 2007 - (a cura di) GIAN ANTONIO BENACCHIO e MICHELE CARPAGNANO (2007) (volume non destinato alla vendita; versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
67. *L'azione di risarcimento del danno per violazione delle regole comunitarie sulla concorrenza* - GIAN ANTONIO BENACCHIO e MICHELE CARPAGNANO (2007) (volume non destinato alla vendita; versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
68. *Modelli sanzionatori per il contrasto alla criminalità organizzata. Un'analisi di diritto comparato* - (a cura di) GABRIELE FORNASARI (2007)
69. *Il fattore "R". La centralità della riscossione nelle manovre di finanza pubblica. Atti del Convegno. Trento, 17 novembre 2006* - (a cura di) ALESSANDRA MAGLIARO (2007)
70. *Digital Rights Management. Problemi teorici e prospettive applicative*. Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 21 ed il 22 marzo 2007 - (a cura di) ROBERTO CASO (2008) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)

71. *Il riconoscimento e l'esecuzione della sentenza fallimentare straniera in Italia* - LAURA BACCAGLINI (2008)
72. *Libertà di riunione - Versammlungsfreiheit in Italien* - CLEMENS ARZT (2008)
73. *Diligentia quam in suis* - GIANNI SANTUCCI (2008)
74. *Appalti pubblici e concorrenza: la difficile ricerca di un equilibrio*. Atti dei seminari tenuti presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento Maggio - Giugno 2007 - (a cura di) GIAN ANTONIO BENACCHIO e MICHELE COZZIO (2008)
75. *L'assegno di mantenimento nella separazione. Un saggio tra diritto e scienze cognitive* - CARLO BONA e BARBARA BAZZANELLA (2008)
76. *Bioetica e confessioni religiose*. Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 12 maggio 2006 - (a cura di) ERMINIA CAMASSA e CARLO CASONATO (2008)
77. *Poteri di autotutela e legittimo affidamento. Il caso tedesco* - CRISTINA FRAENKEL-HAEBERLE (2008)
78. *Problemi attuali della giustizia penale internazionale. Aktuelle Probleme der Internationalen Straffjustiz*. Atti del XXVII Seminario internazionale di studi italo-tedeschi, Merano 26-27 ottobre 2007. Akten des XXVII. Internationalen Seminars deutsch-italienischer Studien, Meran 26.-27. Oktober 2007 - (a cura di / herausgegeben von) GABRIELE FORNASARI e ROBERTO WENIN (2009)
79. *Pubblicazioni scientifiche, diritti d'autore e Open Access*. Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 20 giugno 2008 - (a cura di) ROBERTO CASO (2009) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
80. *Il superamento del passato e il superamento del presente*. La punizione delle violazioni sistematiche dei diritti umani nell'esperienza argentina e colombiana - (a cura di) EMANUELA FRONZA e GABRIELE FORNASARI (2009)
81. *Diritto romano e regimi totalitari nel '900 europeo*. Atti del seminario internazionale (Trento, 20-21 ottobre 2006) - (a cura di) MASSIMO MIGLIETTA e GIANNI SANTUCCI (2009)
82. *Pena e misure di sicurezza. Profili concettuali, storici e comparatistici* - JOSÉ LUIS GUZMÁN DALBORA - (edizione italiana a cura di) GABRIELE FORNASARI ed EMANUELE CORN (2009)

83. *Il governo dell'energia tra Stato e Regioni* - (a cura di) DAMIANO FLORENZANO e SANDRO MANICA (2009)
84. *E-learning e sistema delle eccezioni al diritto d'autore* - SIMONETTA VEZZOSO (2009) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
85. *The concept of «subordination» in European and comparative law* - LUCA NOGLER (2009)
86. *Procedimento penale di pace e principi costituzionali*. Atti del Convegno organizzato dalla Regione Autonoma Trentino-Alto Adige e dal Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Trento. Trento, Facoltà di Giurisprudenza, 1 e 2 febbraio 2008 - (a cura di) MARCELLO LUIGI Busetto (2009) (volume non destinato alla vendita)
87. *Accesso aperto alla conoscenza scientifica e sistema trentino della ricerca*. Atti del Convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 5 maggio 2009 - (a cura di) ROBERTO CASO e FEDERICO PUPPO (2010) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
88. *Il divieto di macellazione rituale (Shechitah Kasher e Halal) e la libertà religiosa delle minoranze* - PABLO LERNER e ALFREDO MORDECHAI RABELLO (con una presentazione di ROBERTO TONIATTI) (2010)
89. *Il Difensore civico nell'ordinamento italiano. Origine ed evoluzione dell'Istituto* – DONATA BORGONOVO RE (2010)
90. *Verso quale federalismo? La fiscalità nei nuovi assetti istituzionali: analisi e prospettive* - (a cura di) ALESSANDRA MAGLIARO (2010)
91. «*Servius respondit*». *Studi intorno a metodo e interpretazione nella scuola giuridica serviana – Prolegomena I* – MASSIMO MIGLIETTA (2010)
92. *Il pluralismo nella transizione costituzionale dei Balcani: diritti e garanzie* – (a cura di) LAURA MONTANARI, ROBERTO TONIATTI, JENS WOELK (2010)
93. *Studi sul contratto estimatorio e sulla permuta nel diritto romano*, ENRICO SCIANDRELLO (2011)
94. *Fascicolo Sanitario Elettronico e protezione dei dati personali*, PAOLO GUARDA (2011) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)
95. *Percorsi giurisprudenziali in tema di gravi violazioni dei diritti umani. Materiali dal laboratorio dell'America Latina* – (a cura di) GABRIELE FORNASARI ed EMANUELA FRONZA (2011)

96. *La disciplina del trasporto pubblico locale: recenti sviluppi e prospettive*, (a cura di) ALESSIO CLARONI (2011) (volume non destinato alla vendita; versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)

97. *Problemi e prospettive della critica testuale. Atti del 'Seminario internazionale di diritto romano' e della 'Presentazione' del terzo volume dei 'Iustiniani Digesta seu Pandectae' Digesti o Pandette dell'imperatore Giustiniano. Testo e traduzione a cura di Sandro Schipani (Trento, 14 e 15 dicembre 2007)*, a cura di MASSIMO MIGLIETTA e GIANNI SANTUCCI (2011)

98. *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, a cura di ROBERTO CASO (2011) (versione digitale disponibile su <http://eprints.biblio.unitn.it/>)