



UNIVERSITÀ DI PISA

Corso di Laurea Magistrale in Informatica Umanistica

Percorso: Grafica, Interattività, Ambienti Virtuali

SEMINARIO DI CULTURA DIGITALE

Prof.ssa ENRICA SALVATORI



RELAZIONE FINALE SUL SEMINARIO

COPYRIGHT E DIRITTO D'AUTORE: DAL XV AL XXI SECOLO

TENUTO DAL Prof. CARLO TRAVERSO il 14 novembre 2012

di

ANTONELLA GIGLI

aa 2012/2013

CENNI STORICI E LEGISLAZIONE ATTUALE

LE ORIGINI

L'origine storica del diritto d'autore, risale alla seconda metà del XV secolo.

La problematica della riproducibilità di un'opera dell'ingegno, viene posta per la prima volta con l'invenzione della stampa a caratteri mobili nel 1455, che permettendo un'ampia produzione seriale delle opere letterarie ha posto le condizioni per la nascita dell'industria editoriale.

SISTEMA DEI PRIVILEGI

Il primo esempio di tutela fu il sistema dei privilegi, un istituto a carattere feudale sulla base del quale il sovrano concedeva in via esclusiva a un individuo o a una corporazione il diritto all'esercizio della professione di stampatore. La Corona teme la diffusione di idee sovversive e decide di affidare a qualcuno il controllo di quel che si stampa.

La corporazione degli stampatori londinesi amministrava la circolazione degli scritti, acquistando il diritto esclusivo di copia su un testo assicurando in questo modo alla monarchia, in cambio di elevati proventi derivanti dal monopolio su quello specifico testo, un efficiente strumento pratico per l'esercizio della censura.

In assenza di regolamentazione diretta nei territori di tradizione "common law" come la Gran Bretagna, il diritto consuetudinario, che consiste nello storico dei pronunciamenti della magistratura, sanciva per lo stampatore un diritto esclusivo illimitato nel tempo alla riproduzione e diffusione del testo acquistato.

Il sistema dei privilegi rimase la principale forma di gestione delle pubblicazioni diffusa in gran parte del territorio europeo fino al XVIII secolo.

La figura dell'autore come titolare di diritti economici nasce con la crisi dell'autorità delle monarchie, e coll'affermarsi dei diritti civili che matura nel settecento, e si stabilizza nell'ottocento.

Il convergere delle rivendicazioni giusnaturalistiche riguardanti la riserva ad ogni uomo dei risultati del suo lavoro (anche) creativo con le aspirazioni protoliberaliste delle imprese culturali ad ottenere (seppure in via derivativa) un titolo di sfruttamento esclusivo dell'opera svincolato dalla discrezionalità del principe e più in generale a sperimentare una liberalizzazione del mercato editoriale ha poi stimolato ovunque tra l'inizio del XVIII e la prima metà del XIX secolo l'abbandono del sistema dei privilegi a favore dell'assegnazione all'autore di un diritto esclusivo sullo sfruttamento economico dei frutti della propria creatività intellettuale.

COPYRIGHT (diritto di produrre e commerciare contenuti intellettuali, espressioni di idee)

Il *copyright*, forma anglosassone del diritto d'autore, è la protezione della copia (concetto cambiato nel corso dei secoli) ha fatto la sua comparsa, nel 1710 in Gran Bretagna con lo "Statuto di Anna" dal nome della regina Anna Stuart, il quale si inserisce nel contesto di una contesa fra la corporazione londinese e un gruppo sempre più folto di stampatori abusivi scozzesi.

Lo Statuto di Anna, nato con grande disappunto dei corporati, perché se da un lato ribadiva il loro diritto esclusivo, dall'altro introduceva la sostanziale innovazione del limite temporale, fissato in quattordici anni rinnovabile una sola volta di ulteriori quattordici anni (per le opere già stampate il limite era fissato a ventuno anni), si può considerare la prima vera e propria legge sul copyright, in quanto nasce, mediando fra gli interessi, con il preciso intento di stimolare la diffusione della cultura, limitando un diritto già sancito dalla tradizione, ma che ha però originato una sorta di vera e propria tangente attraverso l'istituto della censura.

La struttura feudale originata da una crescente centralizzazione dei monopoli culturali, oltre all'ingiustificata limitazione dell'accesso alla cultura, presentava infatti un ulteriore catastrofico effetto collaterale: la costituzione di una vera e propria nuova forma di censura su base monetaria.

DROIT D'AUTEUR

Alla fine di quello stesso secolo, nel pieno del fervore legislativo rivoluzionario della Francia illuminista, si originava un secondo modello di tutela delle opere dell'ingegno, il *droit d'auteur*.

Nell'Europa continentale si dovette attendere la rivoluzione francese e le leggi Le Chapelier (1791) e Lakanal (1793) per superare il regime del privilegio a favore di una normativa sul diritto d'autore paragonabile a quella britannica. Questo ritardo fu però, in un certo senso, felice perché permise agli illuministi di affrontare la questione della proprietà intellettuale in maniera approfondita e di arricchirla con i cosiddetti diritti morali dell'autore.

Nel 1791 fu soppressa la corporazione degli editori e degli stampatori, che era stata la sostenitrice più accanita della proprietà intellettuale. Questo permise agli autori di far sentire la propria voce senza rischiare di essere scambiati per sostenitori dei vecchi privilegi.

La legge Le Chapelier, nell'ambito della soppressione dei privilegi feudali delle corporazioni, istituiva per l'autore di opere teatrali un diritto esclusivo al controllo della propria opera. Questo diritto abbracciava l'intera vita del detentore e proseguiva per cinque anni dalla sua morte.

Lo spirito dell'autore Isaac Le Chapelier può essere efficacemente esemplificato in queste sue parole:

«La più sacra, la più legittima, la più inattaccabile, e, se posso aggiungere, la più personale di ogni proprietà, è l'opera, frutto del pensiero d'uno scrittore; tuttavia è una proprietà di un genere completamente diverso dalle altre proprietà. Quando un autore ha consegnato la sua opera al pubblico, quando quest'opera è nelle mani di tutti, tutti gli uomini colti la conoscono, si sono impadroniti delle bellezze che contiene e hanno affidato alla loro memoria le sue battute più riuscite, sembra che in quel momento lo scrittore abbia associato il pubblico alla sua proprietà o addirittura gliela abbia trasmessa nella sua interezza»¹

La successiva legge Lakanal del 1793 applicò questi principi agli autori di «tutte le opere dello spirito e del genio appartenenti alle belle arti», e fu garantito un diritto esclusivo per tutta la durata della loro vita più altri dieci anni.

Anche in Francia, il dibattito sulla proprietà intellettuale si concluse, dunque, con un compromesso: si attribuì un monopolio all'autore, come avrebbe voluto Diderot² il quale interpretava il diritto d'autore come fondato su una sua proprietà originaria, indistinguibile dalla proprietà di un oggetto materiale e da trattarsi, dunque, allo stesso modo, ma di durata limitata, al di fuori del quale il riconoscimento del pubblico dominio come avrebbe voluto Condorcet³ per il quale un'opera, come vettore di idee, non può essere trattata come privata, una volta che è stata resa pubblica, in quanto più uomini simultaneamente possono usare le stesse idee senza privare di nulla l'autore, sanciva il carattere essenzialmente comune del mondo delle idee.

DIRITTO D'UTORE

L'abbandono del sistema dei privilegi a favore dell'assegnazione del diritto d'autore esclusivo sullo sfruttamento economico dei frutti della propria creatività intellettuale, in territorio italiano è stato attuato dapprima in modo scomposto nelle esperienze parallele dei diversi stati preunitari e ha poi trovato una sintesi unitaria nella legge d'autore del 1865. Per reazione al sistema dei privilegi le nuove tecniche di appropriazione in questa fase iniziale sono state costruite dal legislatore e dagli interpreti prendendo a modello la proprietà sulle cose corporali, che affrancata faticosamente dalle scorie del sistema feudale appariva al tempo stesso come l'archetipo dei diritti soggettivi conquistati dalla borghesia liberale e come modello efficace per soddisfare le pretese di

¹[I. LE CHAPELIER, *RAPPORT FAIT PAR M. LE CHAPELIER*, 13 JANVIER 1791, [HTTP://WWW.JURISCOM.NET/UNI/VISU.PHP?ID=757](http://www.juriscornet.net/UNI/VISU.PHP?ID=757), 2012]

² *Lettre sur le commerce de la librairie* (1764).

³ Condorcet (Caritat, Marquis de), Marie Jean Antoine Nicolas (1776) *Fragments sur la liberté de la presse*. In: *Oeuvres de Condorcet*. Didot, Paris, pp. 257-314

appartenenza delle nuove forme di ricchezza. A seguito di un percorso eterogeneo e non sempre lineare è poi emerso e ha trovato soluzione il problema della distinzione e delle relazioni reciproche tra gli interessi personali e rispettivamente patrimoniali dell'autore sull'utilizzazione della sua opera.

DICOTOMIA DEL DIRITTO D'AUTORE

È evidente la dicotomia che segna il diritto d'autore in tutta la sua storia

Il modello copyright, di matrice anglosassone, diffuso principalmente nel Regno Unito e negli Stati Uniti, identifica un diritto essenzialmente commerciale, che trova il suo referente primario nell'editore e nasce da intenti di ordine pratico nella gestione della dimensione produttiva ed economica di un'opera dell'ingegno. È trasferibile e può essere venduto.

Il modello droit d'auteur, nato nella Francia dei lumi e poi esteso a tutta l'Europa continentale, identifica un diritto primariamente morale, centrato sul riconoscimento della paternità dell'autore, che si origina innanzitutto da uno slancio ideologico e solo secondariamente affronta la dimensione commerciale dell'opera, peraltro non con l'intento diretto di creare un monopolio dell'autore, ma piuttosto di infrangere il monopolio delle corporazioni. Non è trasferibile e non può essere venduto.

Questa dicotomia ha generato in tempi più recenti numerosi problemi ai tentativi di armonizzazione internazionale, dalla Convenzione di Berna all'Accordo TRIPS del 1994.

Tre secoli di evoluzione e convergenza sotto l'egida della nascente società capitalista hanno condotto a una distorsione sempre più profonda ed evidente di entrambi i modelli, creando un paradigma ibrido in cui prevale sempre più la connotazione commerciale del *copyright*, che assurge però a quella dimensione di eternità e inestinguibilità propria della vocazione morale del *droit d'auteur*, le infinite proroghe operate dal Congresso degli Stati Uniti alla scadenza dei termini del *copyright* ne sono un esempio lampante.

CONVENZIONE DI BERNA

È un accordo internazionale del 1886 che stabilisce per la prima volta il riconoscimento reciproco del diritto d'autore tra le nazioni aderenti, prima della sua adozione, le nazioni spesso si rifiutavano di riconoscere sul materiale di nazioni straniere il diritto d'autore. L'idea originale di questa convenzione si fa comunemente risalire a Victor Hugo, che nella doppia veste di autore e di Deputato della Terza Repubblica, fu uno degli artefici della legislazione francese sul diritto d'autore e ispiratore della Convenzione di Berna e secondo il quale ciascuna nazione civilizzata avrebbe dovuto tutelare i propri autori in modo uniforme.

Ma le origini scatenanti sono tuttavia più antiche e coincidono con la nascita del concetto stesso di diritto d'autore, e dei relativi interessi economici e morali.

La convenzione di Berna ebbe diverse revisioni: Berlino (1908), Roma (1928), Bruxelles (1948), Stoccolma (1967) e Parigi (1971). Dal 1967 la convenzione è amministrata dall'Organizzazione Mondiale per la Proprietà Intellettuale (WIPO).

LEGISLAZIONE VIGENTE

In Italia la legislazione vigente è espressa prevalentemente dalla legge n. 633/1941 (LDA) e dal titolo IX del libro Quinto del Codice Civile, prevede in estrema sintesi un corpo di diritti morali, accanto ai diritti di sfruttamento economico dell'opera dell'ingegno, che mirano a tutelare la sua personalità e l'attività in cui si materializza la sua creatività, il suo estro, il suo modo di essere.

Testo della Legge n. 633/1941 (LDA), Capo V (Eccezioni e limitazioni), Sezione I (Reprografia e altre eccezioni e limitazioni), Art. 70:

1. *Il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera; se effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica l'utilizzo deve inoltre avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali.*
- 1-bis. *È consentita la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro. Con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, sentiti il Ministro della pubblica istruzione e il Ministro dell'università e della ricerca, previo parere delle Commissioni parlamentari competenti, sono definiti i limiti all'uso didattico o scientifico di cui al presente comma.*
2. *Nelle antologie a uso scolastico la riproduzione non può superare la misura determinata dal regolamento, il quale fissa la modalità per la determinazione dell'equo compenso.*
3. *Il riassunto, la citazione o la riproduzione debbono essere sempre accompagnati dalla menzione del titolo dell'opera, dei nomi dell'autore, dell'editore e, se si tratti di traduzione, del traduttore, qualora tali indicazioni figurino sull'opera riprodotta.»⁴*

Diritti morali (imprescrittibili, irrinunciabili, inalienabili e autonomi):

1. **Diritto di inedito.** *È una articolazione della libertà di manifestazione del pensiero garantita dall'art. 21 Cost., il quale comprende anche la libertà di non manifestarlo. In questo senso il diritto di inedito attribuisce all'autore la facoltà di decidere quando rendere pubblica la sua opera, ovvero di non pubblicarla affatto, in tutto o in parte. L'autonomia tra i due diritti è evidente se si considera che il diritto di inedito non si estingue nemmeno dopo la cessione del diritto di pubblicazione. La volontà dell'autore di mantenere inedita la sua opera, inoltre, deve essere rispettata anche dopo la sua morte e può essere fatta valere da alcuni congiunti...*
2. **Diritto alla paternità dell'opera.** *L'autore gode del diritto di rivendicare la paternità dell'opera, cioè di esserne pubblicamente indicato e riconosciuto come l'artefice e, all'inverso, che non gli venga attribuita un'opera non sua o diversa da quella da lui creata
Attraverso il diritto alla paternità sono tutelati il diritto all'onore, alla reputazione artistica, al nome e alla identità personale. L'usurpazione della paternità dell'opera costituisce plagio, contro il quale il vero autore può difendersi ottenendo per via giudiziale, se del caso, la distruzione dell'opera dell'usurpatore, oltre al risarcimento dei danni...*
3. **Diritto alla integrità dell'opera.** *L'autore ha diritto di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione.*

⁴ [[HTTP://WWW.INTERLEX.IT/TESTI/L41_633.HTM](http://www.interlex.it/testi/l41_633.htm), 2012]

4. **Diritto di ritirare l'opera dal commercio: il c.d. diritto di pentimento.** *Il diritto per l'autore di pretendere il ritiro dell'opera dal commercio in caso di gravi ragioni morali, risarcendo adeguatamente i titolari dei diritti commerciali*

Diritti patrimoniali (cedibili liberamente in via gratuita o sotto compenso e in maniera completamente indipendente):

1. **Diritto di riproduzione e distribuzione**, suddivisi in "riproduzione", "trascrizione", "distribuzione" e "noleggio e prestito".
2. **Diritti di comunicazione al pubblico**, suddivisi in "esecuzione, rappresentazione e recitazione in pubblico" e "comunicazione a pubblico distante".
3. **Diritti di traduzione ed elaborazione**, suddivisi in "traduzione dell'opera" e "elaborazione dell'opera".

Tutti i citati diritti si originano nell'atto stesso della creazione dell'opera, senza la necessità di alcuna registrazione e appartengono in principio all'autore. I diritti morali sono inestinguibili e sussistono quindi permanentemente, mentre i diritti di utilizzazione economica si estinguono al termine del settantesimo anno solare a decorrere dalla morte dell'autore.

Sul fronte opposto è necessario rilevare che la legislazione degli Stati Uniti non prevede una categoria specifica per i diritti morali, che sono inscindibilmente legati a quelli di utilizzazione economica, e di conseguenza cedibili. Una forma di tutela assimilabile al diritto alla paternità è però contenuta nelle norme sulla privacy e contro la diffamazione.

ACCORDO TRIPS

Nel 1994 l'organizzazione mondiale del commercio (WTO), della quale quasi tutte le nazioni mondiali sono membri, elaborò l'Accordo TRIPS⁵, accordo sugli aspetti commerciali dei diritti di proprietà intellettuale, ufficializzato dal GATT⁶ alla fine dell'incontro avvenuto a Marrakech, in base al quale le nazioni aderenti devono accettare pressoché tutte le condizioni della convenzione di Berna, introducendo per la prima volta dei requisiti per le leggi sulla proprietà intellettuale nell'ambito del sistema di commercio internazionale e rimanendo ancora oggi il più completo accordo internazionale sulla proprietà intellettuale.

Ambiti di tutela specificati dall'accordo TRIPS:

Diritto d'autore: assicura che i programmi per elaboratore siano protetti come opere letterarie secondo quanto stabilito dalla convenzione di Berna e descrive come dovrebbero essere protetti i database. Espande le regole internazionali sul diritto d'autore per coprire i diritti di noleggio.

Gli autori di programmi per elaboratore e i produttori di registrazioni sonore devono avere il diritto di proibire il noleggio commerciale delle loro opere al pubblico. Un diritto simile a quello dei film, dove il noleggio commerciale ha condotto ad una diffusa attività di copia, danneggiando i potenziali ricavi da parte dei detentori dei diritti d'autore dei film.

Marchi di fabbrica registrati (trademark)(protegge il nome, la marca): definisce quali tipi di segni o simboli sono idonei ad essere protetti come marchi di fabbrica registrati, e quali sono i minimi diritti che devono essere conferiti ai proprietari. Stabilisce che i marchi che identificano servizi devono essere protetti allo stesso modo in cui si proteggono i marchi che identificano beni merceologici.

⁵ THE AGREEMENT ON TRADE RELATED ASPECTS OF INTELLECTUAL PROPERTY RIGHTS

⁶ GENERAL AGREEMENT ON TARIFFS AND TRADE

Indicazioni geografiche protette (IGP): Il nome di un luogo è spesso utilizzato per identificare un prodotto; questa indicazione geografica non indica solo dove il prodotto è stato realizzato ma identifica soprattutto le caratteristiche speciali del prodotto, che sono il risultato delle origini del prodotto. Usare il nome del luogo quando un prodotto è stato fabbricato altrove, o quando non ha le caratteristiche comuni che tradizionalmente vengono attribuite al prodotto originario, può fuorviare i consumatori e può portare a concorrenza sleale. L'accordo TRIPS stabilisce che le nazioni devono impedire l'abuso delle indicazioni geografiche, anche se vengono concesse alcune eccezioni, ma ogni nazione che voglia introdurre delle eccezioni deve avere la volontà di negoziare con la nazione che invece vuole proteggere l'indicazione geografica in questione.

Industrial design: il progetto industriale deve essere protetto per almeno 10 anni. I detentori dei progetti protetti devono avere il diritto di impedire la produzione, la vendita o l'importazione di articoli che assomigliano o comprendano un progetto che sia copia del progetto protetto.

Brevetti:(diritto di sfruttare commercialmente le invenzioni) la protezione dei brevetti deve durare per almeno 20 anni, deve essere consentita sia per i prodotti che per i processi, in quasi tutti i settori della tecnologia. I governi possono rifiutare di riconoscere un brevetto per un'invenzione se il suo sfruttamento commerciale è proibito per ragioni di ordine pubblico o di moralità. Un detentore di un brevetto potrebbe abusare dei suoi diritti, per esempio mancando di rifornire il mercato dei prodotti. Per tenere conto di queste possibilità, l'accordo stabilisce che i governi possano emettere "licenze obbligatorie", permettendo alla concorrenza di produrre il prodotto o usare il processo, sotto licenza.

Schemi per circuiti integrati: Le basi per la protezione dei progetti di circuiti integrati nell'accordo TRIPS risiedono nel Trattato di Washington sulla proprietà intellettuale nel rispetto dei circuiti integrati.

Informazioni confidenziali e strategie di business: Le strategie di business e altri tipi di informazioni confidenziali che hanno valore commerciale devono essere protette contro la violazione della confidenza, lo spionaggio industriale e altre azioni contrarie ad una pratica commerciale corretta. Provvedimenti ragionevoli devono essere però presi per mantenere le informazioni segrete, da parte dei diretti interessati.

TRATTATO ACTA

Il 4 luglio 2012 il Parlamento Europeo ha bocciato il Trattato Internazionale Anti-Contraffazione, meglio conosciuto con l'acronimo ACTA. Dopo anni di negoziati segreti tra i rappresentanti dell'Unione Europea, degli Stati Uniti e di altri paesi quali Giappone, Canada, Nuova Zelanda, Australia, Singapore, Corea del Sud, Marocco, Messico e Svizzera, il trattato anti contraffazione era approdato al Parlamento Europeo lo scorso gennaio per intraprendere l'iter legislativo che avrebbe dovuto convertirlo in legge europea. Il parlamento è stato oggetto di forti pressioni da parte della società civile che, attraverso manifestazioni, raccolte di firme, lettere e altre forme di protesta, ha espresso un dissenso senza precedenti. La petizione contro l'adozione del trattato recapitata al Parlamento è stata firmata da 2,8 milioni di persone in tutto il mondo.

L'aspetto del trattato più criticato riguarda la regolamentazione mondiale della proprietà intellettuale che, sul versante digitale, definisce disposizioni comuni per la repressione delle violazioni del copyright favorendo l'intervento diretto dei detentori di diritti nei casi di sospetta violazione.

Il parlamento ha bocciato il trattato con 478 voti contrari, 39 a favore e 165 astenuti. Si tratta della prima volta che il Parlamento Europeo esercita la facoltà, prevista dal Trattato di Lisbona, di rigettare un trattato commerciale internazionale.

RIFLESSIONI SULLA NOZIONE DI PROPRIETÀ INTELLETTUALE

Mettendo da parte la diatriba sull'inopportunità di accorpare sotto l'unica categoria di "proprietà intellettuale" argomenti per certi versi molto differenti come copyright, brevetti e marchi commerciali, vorrei proporre una riflessione critica sull'attendibilità di un concetto di proprietà intellettuale in senso stretto, con un accento particolare sulle opere della creatività.

Tutta la retorica tipica del polo schierato in difesa del diritto d'autore si basa infatti su questo sottile fenomeno di slittamento semantico da un contesto all'altro, un tentativo di trasposizione lineare delle proprietà dei beni materiali alle opere dell'ingegno. Questa tecnica, ben nota alla filosofia fin dai tempi di Aristotele, non è altro che quella del sillogismo.

Ma il sillogismo, come molti pensatori hanno dimostrato nel corso della storia si presta spesso alle più svariate distorsioni.

Questo caso potrebbe essere semplificato in un modo del genere:

Tutti i beni materiali hanno un proprietario →
→ *Le opere dell'ingegno hanno un proprietario =*
= *Le opere dell'ingegno sono beni materiali.*

Un classico esempio di falso sillogismo che occulta un duplice inganno: il primo di natura logica consiste nel fatto che non è assolutamente scontato che solo i beni materiali possano avere un proprietario; il secondo di natura semantica riguarda il concetto di proprietà, che nel caso di un'opera dell'ingegno è riconducibile prevalentemente a un'idea di appartenenza morale, di paternità appunto, piuttosto che di possesso.

Questo genere di analogie risulta però, quando ben condotte, estremamente efficace a livello comunicativo.

In questo modo si costruisce nel senso comune un'idea di bene immateriale sostanzialmente assimilabile al bene materiale, che deve comportarsi esattamente allo stesso modo.

La difesa della proprietà privata come primo fondamento delle libertà civili è sicuramente un'argomentazione di grande presa sul pubblico americano e non solo, un mito profondamente connaturato nella cultura e nei costumi. L'idea di proprietà intellettuale riceve grande seguito, perché ha un preciso fondamento negli equilibri di potere che su di essa si basano, ma la proprietà privata applicata alle opere dell'ingegno non solo non trova alcuna giustificazione reale, ma risulta incredibilmente dannosa per il suo oggetto.

A tal proposito Thomas Jefferson, considerato uno dei padri fondatori degli Stati Uniti, scrive:

«Se la natura ha creato una cosa meno soggetta delle altre alla proprietà esclusiva, questa è l'azione della potenza del pensiero chiamata idea, che un singolo può possedere in maniera esclusiva finché la tiene per sé; ma nel momento in cui essa è divulgata, costringe se stessa a essere proprietà di ognuno, e chi la riceve non può restituirla. Colui il quale riceve un'idea da me, riceve istruzioni senza diminuire le mie, così come colui il quale accende la propria candela con la mia, riceve luce senza toglierla a me.»⁷

Una volta demolita la retorica che gravita intorno alla proprietà intellettuale, la funzione concreta di questo costrutto ideologico è la giustificazione del copyright, uno strumento che lega inscindibilmente la professione artistica a quella editoriale accomunando interessi e necessità spesso divergenti.

⁷ [R. SCELZI, *NO COPYRIGHT, NUOVI DIRITTI NEL 2000*, SHAKE, MILANO, 1994]

Questa è ravvisabile nella necessità di costituire, per l'editore, un adeguato incentivo (il monopolio) all'assunzione degli oneri finanziari necessari al sostentamento della produzione di un'opera dell'ingegno, e quindi per trasposto, garantire un efficiente canale di remunerazione per l'autore.

Il risultato è che la professione artistica ne esce sminuita e depotenziata, asservita a logiche che le sono estranee. La professione editoriale risulta invece radicalmente distorta.

L'editore dovrebbe avere la funzione di promuovere e diffondere la cultura al pubblico: in un regime di libera concorrenza si suppone quindi che il successo, e di conseguenza gli introiti, dovrebbero derivargli proprio dalla qualità di questo servizio piuttosto che dalla qualità dell'opera di cui è monopolista, invece aggrappandosi al sistema del copyright è arrivato a esercitare una funzione sociale diametralmente opposta, quella di imbrigliare e limitare la circolazione della cultura.

Per avanzare un tentativo di enumerare possibili modelli alternativi, che si prospettano virtualmente infiniti vorrei sottolineare alcune basi ideali comuni su cui debba fondarsi questa ricerca. Il testo in cui ricercare tali indicazioni non può essere altro che il simbolo della condivisione stessa: la *"Dichiarazione Universale dei Diritti Umani"*.

L'articolo 27 afferma che:

1. *Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico e ai suoi benefici.*
2. *Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore.*⁸

E rivolgendo l'attenzione a un altro aspetto fondamentale del lavoro intellettuale, nell'articolo 19 si legge:

*«Ogni individuo ha il diritto alla libertà di opinione e di espressione, incluso il diritto di non essere molestato per la propria opinione e quello di cercare, ricevere e diffondere informazione e idee attraverso ogni mezzo e senza riguardo a frontiere.»*⁹

L'errore più immediato è quello di leggere nel punto 2 una formalizzazione istituzionale del copyright. Questo fraintendimento deriva dalla ormai radicata convinzione che "copyright" e "tutela delle opere dell'ingegno" siano sinonimi.

Ma a un'osservazione meno condizionata risulta evidente che l'articolo 27 non afferma "Ogni individuo ha diritto al copyright su ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui sia autore", allude piuttosto a una generica "protezione" di queste produzioni, qualunque forma essa assuma.

Inoltre, si suppone che questa forma tenga conto delle indicazioni al punto 1 e di quelle contenute nell'articolo 19, producendo un modello di tutela che vi si attenga quanto più possibile. E facile intuire come il modello del copyright sia invece in totale contrasto con esse e quindi in palese violazione dei diritti umani.

La cultura infatti, come sancito nel testo guida dell'umanità, non è un bene ordinario, né tantomeno un bene di lusso che possa essere regolato da normali logiche di mercato (per non citare i monopoli). L'accesso a essa, come all'acqua pubblica, è un preciso e inalienabile diritto connotato in ciascun individuo umano.

In ossequio a questo diritto, l'autore di cultura ha il dovere di offrire il prodotto del suo lavoro all'umanità intera senza distinzione, ma il diritto di essere da essa adeguatamente ricompensato.

⁸ [HTTP://WWW.UN.ORG/EN/DOCUMENTS/UDHR/INDEX.SHTML, 2012]

⁹ [HTTP://WWW.UN.ORG/EN/DOCUMENTS/UDHR/INDEX.SHTML, 2012]

Per fugare ogni accusa di utopismo si riporta a titolo esemplificativo una interessante alternativa ad opera di William Fisher, docente di giurisprudenza ad Harvard.

Egli propone in sintesi di:

«Sostituire la maggior parte dei modelli di copyright e crittografia con una variante della terza strategia - un sistema di ricompense amministrato dal governo. In breve, ecco come un sistema del genere potrebbe funzionare. Un creatore che desidera riscuotere entrate quando le sue canzoni o i suoi film vengono ascoltate o visionati può registrarli all'Ufficio Copyright. Con la registrazione riceve un univoco nome di file, che può essere usato per tracciare la trasmissione delle copie digitali del lavoro. Il governo dovrebbe accumulare, tramite tassazione, denaro sufficiente a ricompensare i registranti per aver reso i loro lavori accessibili al pubblico. Usando le tecniche sperimentate dalle organizzazioni Americane ed Europee che si occupano di monitoraggio delle esecuzioni pubbliche (PRO) e di servizi di rating televisivo, un ente governativo potrebbe stimare la frequenza con cui ogni canzone e film è stata ascoltata o visionato dai consumatori. Ogni registrante sarebbe poi periodicamente remunerato tramite una quota delle entrate fiscali proporzionale alla relativa popolarità della sua creazione. Una volta stabilizzato questo sistema, sarà modificata la legge sul copyright per eliminare la maggior parte delle attuali proibizioni su riproduzione, distribuzione adattamento e rappresentazione non autorizzate di registrazioni audio e video. Musica e film sarebbero in tal modo facilmente accessibili, legali, gratuiti.»¹⁰

Per i dettagli, si rimanda alla lettura del testo *"Promises to Keep"*, in cui il modello è sviluppato approfonditamente, affrontando ogni dettaglio della sua implementazione.

Il richiamo alla *"Dichiarazione Universale dei Diritti Umani"*, precedentemente proposto a sostegno di un libero accesso alla cultura e all'informazione, apre collateralmente un'altra importante questione relativa alla libera produzione di cultura e informazione. Nello sviluppo della tematica, è inevitabile il riferimento al percorso intrapreso da *Lawrence Lessig*, giurista statunitense fondatore del progetto *Creative Commons*.

Indiscutibile il suo apporto critico nella valutazione della seria ipotesi che la degenerazione di questo sistema di proprietà pone sul diritto alla libertà di espressione. Lessig, riflettendo sull'espansione delle prerogative del copyright americano, afferma:

«La fonte di questa confusione sta in una distinzione che la legge non si cura più di tracciare - la distinzione tra la ripubblicazione dell'opera di qualcuno, da una parte, e la costruzione a partire da tale opera, o la sua trasformazione, dall'altra. Quando nacque, la legislazione sul copyright si occupava soltanto della pubblicazione; oggi regola entrambe le situazioni.»¹¹

E inoltre:

«la legge sul copyright tratta allo stesso modo questi due diversi tipi di trasgressione. Posso ottenere dal tribunale un'ingiunzione contro chi pirata il mio libro. Posso ugualmente ottenere dal tribunale un'ingiunzione contro chi usa il mio libro per trasformarlo. Questi due diversi utilizzi del mio lavoro creativo sono trattati in modo identico.»¹²

¹⁰ [W. FISHER, *PROMISES TO KEEP, TECHNOLOGY, LAW, AND THE FUTURE OF ENTERTAINMENT*, STANFORD UNIVERSITY PRESS, PALO ALTO, 2004]

¹¹ [L. LESSIG, *OP CIT.*]

¹² [L. LESSIG, *OP CIT.*]

Dal punto di vista morale il problema si presenta come puramente attributivo. Se infatti è indiscutibilmente inaccettabile un'alterazione dell'opera dell'ingegno altrui che ne mantenga invariata l'attribuzione, l'autore di una rielaborazione che attribuisce tale rielaborazione a se stesso, citando l'autore originario nella sua reale funzione di creatore del materiale impiegato, non attenta in alcun modo all'onore o alla reputazione altrui. Alla legge sembra però sfuggire questa distinzione.

È importante registrare, sempre grazie all'esperienza di Lessig, come l'esercizio di questo controllo culturale da parte della grande editoria sia tutt'altro che incidentale e venga al contrario programmaticamente coltivato e difeso a livello legislativo.

Esemplare è il caso *Eldred Act*:

Con l'*Eldred Act*, Lessig proponeva una riforma del sistema giuridico americano in materia di copyright, che imponesse il rinnovo della tutela cinquant'anni dopo la prima pubblicazione dell'opera, tramite il versamento simbolico di un dollaro.

Lo scopo di questa proposta era da un lato la creazione di un registro delle opere tutelate, ma soprattutto la liberazione dal copyright di tutte quelle opere i cui autori non avessero voluto prorogare la tutela, o di cui addirittura non fossero consapevoli. La proposta incontrò l'opposizione delle lobby cinematografiche, che riuscirono a bloccarla.

Così Lessig commenta la vicenda:

«Quando i titolari del diritto d'autore si oppongono a una proposta come l'Eldred Act, ecco allora, finalmente, un esempio che mette a nudo gli interessi personali che muovono questa guerra. La nostra norma libererebbe una straordinaria quantità di materiale che altrimenti rimarrebbe inutilizzato. Non interferirebbe con il desiderio dei titolari di continuare a esercitare un controllo sulla propria opera. Non farebbe altro che liberare quel che Kevin Kelly definisce "i contenuti oscuri" che riempiono gli archivi di tutto il mondo. Perciò, quando ci si oppone a una modifica come questa, dovremmo porci una semplice domanda: che cosa vuole davvero l'industria?...

... L'opposizione all'Eldred Act rivela quanto estremista sia l'altra fazione. La lobby più potente, sexy e amata non ha come obiettivo reale la tutela della "proprietà", ma il rifiuto della tradizione. Il loro scopo non è semplicemente proteggere ciò che posseggono. L'obiettivo è assicurarsi che tutto ciò che esiste sia di loro proprietà.»¹³

Ma la situazione potrebbe, almeno in teoria, rivelarsi meno disastrosa di quanto proposto fino a questo punto.

Sia la legislazione statunitense che quella italiana (presentata a titolo di esempio per i modelli europei) includono infatti alcune scappatoie: rispettivamente il sistema del "fair use" e quello delle "libere utilizzazioni".

FAIR USE, COPYLEFT, LIBERE UTILIZZAZIONI

FAIR USE

IL Titolo 17, § 107 del Copyright Act (legge sul copyright statunitense, riporta:

«Limitazioni ai diritti esclusivi: Uso equo [fair use n.d.t.]

In deroga alle disposizioni di cui ai punti 106 e 106A, l'uso equo di un lavoro protetto da copyright, ivi comprese la riproduzione in copie o la registrazione fonografica o con qualsiasi altro mezzo specificato da quella sezione, a fine di critica, commento, informazione, insegnamento (incluse le copie multiple per l'uso in classe), studio, o ricerca,

¹³ [L. LESSIG, *OP CIT.*]

non è una violazione del copyright. Nel determinare se l'uso fatto di un lavoro in un qualsiasi caso è un uso equo i fattori da considerare devono comprendere:

1. lo scopo e il carattere dell'uso, incluso se tale uso è di natura commerciale o per finalità educative senza fine di lucro;
2. la natura del lavoro protetto da copyright;
3. la quantità e sostanzialità della porzione usata in relazione al lavoro protetto da copyright nel suo insieme;
4. l'effetto dell'uso sul mercato potenziale o sul valore del lavoro protetto da copyright.

Il fatto che un'opera sia inedita non determina di per se stesso un accertamento di uso equo dal momento che tale accertamento è effettuato tenendo conto di tutti i fattori di cui sopra.»¹⁴

Un'utile illustrazione del *fair use* è costituita dal "Code of Best Practices in Fair Use for Online Video", realizzato dal Center for Social Media, sezione dell'American University di Washinton, DC.

Nel testo si propone, oltre a una panoramica generale, una lista di possibili modelli concreti che ricadrebbero sotto la tutela del *fair use*:

1. Commento o critica di materiale coperto da copyright.
2. Uso di materiale coperto da copyright per illustrazione o esempio.
3. Registrazione casuale o accidentale di materiale coperto da copyright.
4. Riproduzione, ripubblicazione, o citazione al fine di commemorare, conservare o mettere in salvo un'esperienza, un evento, o un fenomeno culturale.
5. Copia, ripubblicazione, e ricircolazione di un lavoro o parte di un lavoro al fine di generare una discussione
6. Citazione al fine di combinare elementi per realizzare un nuovo lavoro che dipende nel suo significato dalla (spesso improbabile) relazione fra gli elementi.

In merito al punto sei, il più attinente alla pratica della rielaborazione artistica, si sostiene:

«**Principio:** Questo tipo di attività è coperto dal *fair use* nella misura in cui il riutilizzo del materiale coperto da copyright crea nuovi significati nella giustapposizione[...]. Il nuovo lavoro di ricombinazione possiede un'identità culturale propria e si rivolge a un pubblico differente da quello a cui erano destinate le sue componenti.

Limitazioni: Se un lavoro è semplicemente riutilizzato senza significativi cambiamenti di contesto o significato, allora il suo riutilizzo va oltre i limiti del *fair use*. Analogamente, laddove la giustapposizione costituisce un pretesto per sfruttare la popolarità o l'attrattiva del lavoro coperto da copyright impiegato, o quando l'ammontare di materiale usato è eccessivo, il *fair use* non dovrebbe applicarsi.»¹⁵

FAIR USE IN ITALIA

Il senatore Mauro Bulgarelli ha interrogato il governo italiano sull'opportunità di estendere anche in Italia l'utilizzabilità del concetto del *fair use* per le attività didattiche e scientifiche. La deputata Anna Maria Cardano ha presentato analoga interrogazione presso la Camera dei deputati. Al parlamento sono stati presentati diversi disegni di legge per l'introduzione del *fair use*. La risposta del governo ha affermato che a seguito dell'entrata in vigore del decreto legislativo 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»), il testo dell'articolo 70 della legge italiana sul diritto d'autore riprodurrebbe sostanzialmente il regime del *fair use* statunitense. Infatti se li mettiamo a paragone le due clausole legislative appaiono sostanzialmente assimilabili nel testo.

¹⁴ [HTTP://WWW.COPYRIGHT.GOV/TITLE17/92CHAP1.PDF, 2012]

¹⁵ [CENTER FOR SOCIAL MEDIA, CODE OF BEST PRACTICES IN FAIR USE FOR ONLINE VIDEO (2008),

HTTP://WWW.CENTERFORSOCIALMEDIA.ORG/SITES/DEFAULT/FILES/ONLINE_BEST_PRACTICES_IN_FAIR_USE.PDF, 2012]

COPYLEFT

L'entrata in scena del nuovo universo digitale ha sensibilmente impattato sull'attuale ambito legislativo, che vede sorgere ulteriori complicanze. La struttura classica del diritto d'autore, come anche quella del *copyright*, risulta oggi eccessivamente rigida, se riferita al campo digitale.

Ciò ha portato allo studio di alcune possibili alternative. Il primo tentativo in tal direzione è stata la creazione della *GNU General Public License* (GNU GPL), una forma di licenza sviluppata da Richard Stallman nel 1984 con l'obiettivo di sedare le lotte tra software a pagamento, i cosiddetti programmi *open source* e i sostenitori del software libero. Nasce così il concetto di *copyleft*, (talvolta indicato in italiano con *permesso d'autore*) la cui terminologia, applicata in un secondo momento, prende origine da un divertente gioco di parole basato sul fatto che il termine *right* di *copyright* indica in inglese sia la direzione «destra», sia il termine «diritto» in senso legale. Tale natura opposta è servita da spunto per rappresentare graficamente il simbolo del *copyleft* che restituisce un'immagine, per così dire, "specchiata" del simbolo del *copyright*.

Il *copyleft* individua un modello di gestione dei diritti d'autore, è in pratica un sistema di licenze che dà il pieno controllo dell'opera all'autore (in quanto detentore originario dei diritti sull'opera), il quale ne stabilisce modi di utilizzo, diffusione e a volte anche modifica da parte dei fruitori, pur nel rispetto di alcune condizioni basiche.

Nella versione pura e originaria del *copyleft* (cioè quella riferita all'ambito informatico) la condizione principale obbliga i fruitori dell'opera, nel caso vogliano distribuire l'opera modificata, a farlo sotto lo stesso regime giuridico (e generalmente sotto la stessa licenza). In questo modo, il regime di *copyleft* e tutto l'insieme di libertà da esso derivanti sono sempre garantiti.

Il *copyleft* non è una sorta di sistema legale alternativo al *copyright*, tanto meno una forma di rifiuto totale della tutela giuridica riservata alle opere dell'ingegno, è solo un modello alternativo di gestione dei diritti d'autore, rispetto alla prassi tradizionale che vuole tali diritti trasferiti in blocco e con parametri temporali e soggettivi piuttosto standardizzati. Si fonda strettamente sul diritto d'autore ed è grazie a quest'ultimo che può sussistere e funzionare, non è un metodo per TUTELARE le opere ma solo un metodo per GESTIRNE i diritti, che può essere utilizzato da chiunque produca opere tutelate dal diritto d'autore (scritti, immagini, musica, video...), a condizione che sia l'effettivo detentore dei diritti e abbia piena disponibilità di questi diritti. L'espressione *copyleft*, in un senso non strettamente tecnico-giuridico, può anche indicare generalmente il movimento culturale che si è sviluppato sull'onda di questa nuova prassi in risposta all'irrigidirsi del modello tradizionale di *copyright*.

COPYLEFT IN ITALIA

In Italia l'applicazione di tale concetto è ancora una chimera. L'esistenza della SIAE, quale organo superiore di gestione dei diritti di utilizzazione, è un ostacolo insormontabile l'"affiliazione" a tale ente non permette all'autore di promuovere e diffondere la propria opera tramite canali altri.

DRM

Altra soluzione è quella dell'applicazione del DRM (*Digital Rights Management*). Il suo utilizzo, ha fatto infuriare orde di lettori digitali che, accolta di buon grado la tecnologia, si sono visti sbarrare la strada verso la lettura. Si tratta di sistemi tecnologici che si pongono come obiettivo primario quello di proteggere i titolari del diritto d'autore, e i diritti ad esso connessi, affidandone la gestione direttamente ai suddetti titolari. Tutto ciò ovviamente avviene inibendo la copia e/o la stampa non autorizzata dell'opera e limitando il numero di device su cui un ebook può essere letto.

Nato con l'obiettivo principale di combattere la pirateria, il concetto "chiuso" di DRM riesce a scontentare, però, anche chi i contenuti li acquista in maniera lecita; questo per via della sua estrema rigidità che si teme possa addirittura spingere alla pirateria digitale i lettori più corretti.

CREATIVE COMMONS

Una serie di licenze create, invece, per ambiti non strettamente informatici è quella delle *Creative Commons*: a una licenza "base", formulata da un team di giuristi legati al progetto, si accostano quattro varianti combinabili tra loro, allo scopo di "ammorbidire" la rigida struttura del copyright. In pratica, attraverso questo set di licenze, chi detiene i diritti di copyright può trasmettere alcuni di questi diritti al pubblico e conservarne altri. Queste licenze si ispirano al modello *copyleft* e possono essere applicate a tutti i tipi di opere dell'ingegno. La filosofia su cui si fonda lo strumento giuridico delle licenze CC si basa sul motto *some rights reserved* ("alcuni diritti riservati"): è l'autore di un'opera che decide quali diritti riservarsi e quali concedere liberamente.

Le licenze *Creative Commons* sono idealmente strutturate in due parti: la prima parte indica le **libertà** concesse dall'autore per la propria opera; la seconda, invece, espone le **condizioni** di utilizzo dell'opera stessa.

Le **libertà** sono due:



Condividere *To Share* Libertà di copiare, distribuire o trasmettere l'opera.



Rielaborare *To Remix* Libertà di riadattare l'opera.

Le **condizioni** di utilizzo dell'opera sono quattro e a ognuna è associato un simbolo grafico allo scopo di renderne più facile il riconoscimento:



BY *Attribuzione*
Attribution

Permette che altri copino, distribuiscano, mostrino ed eseguano copie dell'opera e dei lavori derivati da questa a patto che vengano mantenute le indicazioni di chi è l'autore dell'opera.



NC *Non commerciale*
NonCommercial

Permette che altri copino, distribuiscano, mostrino ed eseguano copie dell'opera e dei lavori derivati da questa solo per scopi non commerciali.



ND *Non opere derivate*
No Derivative Works

Permette che altri copino, distribuiscano, mostrino ed eseguano soltanto copie identiche dell'opera; non sono ammesse opere derivate



SA *Condividi allo stesso modo*
Share Alike

Permette che altri distribuiscano lavori derivati dall'opera solo con una licenza identica o compatibile con quella concessa con l'opera originale.

Ognuna di queste quattro clausole individua una condizione particolare a cui il fruitore dell'opera deve sottostare per poterne usufruire liberamente. Dalla combinazione di queste quattro clausole nascono le licenze *Creative Commons* in uso:



CC BY

Permette di distribuire, modificare, creare opere derivate dall'originale, anche a scopi commerciali, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell'opera all'autore.



CC BY-SA

Permette di distribuire, modificare, creare opere derivate dall'originale, anche a scopi commerciali, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell'opera all'autore e che alla nuova opera vengano attribuite le stesse licenze dell'originale. Questa licenza, per certi versi, può essere ricondotta alle licenze "copyleft" del software libero e open source.



CC BY-ND

Permette di distribuire l'opera originale senza alcuna modifica, anche a scopi commerciali, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell'opera all'autore.



CC BY-NC

Permette di distribuire, modificare, creare opere derivate dall'originale, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell'opera all'autore, ma non a scopi commerciali. Chi modifica l'opera originale non è tenuto ad utilizzare le stesse licenze per le opere derivate.



CC BY-NC-SA

Permette di distribuire, modificare, creare opere derivate dall'originale, ma non a scopi commerciali, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell'opera all'autore e che alla nuova opera vengano attribuite le stesse licenze dell'originale.



CC BY-NC-ND

La più restrittiva: consente soltanto di scaricare e condividere i lavori originali a condizione che non vengano modificati né utilizzati a scopi commerciali, sempre attribuendo la paternità dell'opera all'autore.

La formulazione dell'intera struttura fa riferimento, nella fase iniziale, al sistema giuridico statunitense in cui è nata, per poi appoggiarsi all'ordinamento locale (nel caso dell'Italia la base è sempre la legge del 1941 sul diritto d'autore).

In Italia il progetto approda nel 2003 ed è seguito da due grandi istituzioni: il Dipartimento di Studi giuridici dell'Università di Torino per quanto riguarda gli aspetti legali e l'IEIT-CNR di Torino per quanto riguarda gli aspetti tecnico-informatici.

Allo scopo di facilitarne la comprensione vorrei riprodurre un video divulgativo sulle licenze Creative Commons dal titolo "[Diventa creativo](#)" che oltre a spiegare in maniera molto chiara e semplice i concetti da me sopra esposti è anche la dimostrazione della realizzazione del concetto stesso in quanto il video è sotto licenza [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike](#). ed è quindi consentita la divulgazione con il rispetto dei relativi limiti.

È possibile visionare i termini della licenza di quest'opera seguendo il link alla pagina web: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/1.0>

Bibliografia

CENTER FOR SOCIAL MEDIA, *CODE OF BEST PRACTICES IN FAIR USE FOR ONLINE VIDEO (2008)*,

[HTTP://WWW.CENTERFORSOCIALMEDIA.ORG/SITES/DEFAULT/FILES/ONLINE_BEST_PRATICES_IN_FAIR_USE.PDF](http://www.centerforsocialmedia.org/sites/default/files/online_best_practices_in_fair_use.pdf),
2012.

FISHER W., *PROMISES TO KEEP, TECHNOLOGY, LAW, AND THE FUTURE OF ENTERTAINMENT*, STANFORD UNIVERSITY PRESS, PALO ALTO, 2004.

LE CHAPELIER I., *RAPPORT FAIT PAR M. LE CHAPELIER, 13 JANVIER 1791*,

[HTTP://WWW.JURISCOM.NET/UNI/VISU.PHP?ID=757](http://www.juriscom.net/uni/visu.php?id=757), 1791.

LESSIG L., *CULTURA LIBERA. UN EQUILIBRIO FRA ANARCHIA E CONTROLLO, CONTRO L'ESTREMISMO DELLA PROPRIETÀ INTELLETTUALE, APOGEO*, MILANO 2004.

MANOVICH L., *SOFTWARE TAKES COMMAND*,

[HTTP://SOFTWARESTUDIES.COM/SOFTBOOK/MANOVICH_SOFTBOOK_11_20_2008.PDF](http://softwarestudies.com/softbook/manovich_softbook_11_20_2008.pdf), 2008.

SCELSI R., *NO COPYRIGHT- NUOVI DIRITTI NEL 2000*, SHAKE EDIZIONI UNDERGROUND, MILANO, 1994.

TUCKER B., *THE ATTITUDE OF ANARCHISM TOWARD INDUSTRIAL COMBINATIONS (1899)*, IN *STATE SOCIALISM AND ANARCHISM AND OTHER ESSAYS: INCLUDING THE ATTITUDE OF ANARCHISM TOWARD INDUSTRIAL COMBINATIONS AND WHY I AM AN ANARCHIST*, RALPH MYLES PUB, COLORADO SPRINGS.

MARIA CONCETTA RANIERI. *PROPRIETÀ LETTERARIA, POLITICA E SAPERE: DUE ILLUMINISTI A CONFRONTO*.

MARTHA WOODMANSEE. *THE GENIUS AND THE COPYRIGHT: ECONOMIC AND LEGAL CONDITIONS OF THE EMERGENCE OF THE 'AUTHOR'*.

[HTTP://IT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/CONVENZIONE_DI_BERNA_PER_LA_PROTEZIONE DELLE OPERE LETTERARIE E AR
TISTICHE](http://it.wikipedia.org/wiki/Convenzione_di_Berna_per_la_protezione_delle_opere_letterarie_e_artistiche)

[HTTP://IT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/DIRITTO_D%27AUTORE_ITALIANO](http://it.wikipedia.org/wiki/Diritto_d'autore_italiano)